UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

FERNANDO BRAGA FRANCO TALARICO

**PADRE QUE AMAVA MOÇA
QUE AMAVA CARLOS
QUE AMAVA JOAQUIM
QUE AMAVA.**

**Dimensões histórico-críticas do diálogo entre o longa-metragem
O padre e a moça (Joaquim Pedro de Andrade, 1965)
e o poema “O padre, a moça” (Carlos Drummond de Andrade, 1962)**

v. 1

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

**PADRE QUE AMAVA MOÇA
QUE AMAVA CARLOS
QUE AMAVA JOAQUIM
QUE AMAVA.**

**Dimensões histórico-críticas do diálogo entre o longa-metragem
O padre e a moça (Joaquim Pedro de Andrade, 1965)
e o poema “O padre, a moça” (Carlos Drummond de Andrade, 1962)**

FERNANDO BRAGA FRANCO TALARICO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em História Social do Departamento de História
da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo,
para a obtenção do título de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Silva

v. 1

São Paulo
2015

AGRADECIMENTOS

*O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.
("Poema de sete faces")*

Eu devo muito a Marcos Silva. Muito mais do que a apresentação de *O padre e a moça* (a que eu tenho dedicado quase uma década de trabalho: desde artigo escrito em 2007). Devo quase duas décadas de convívio (em 1997, participei dos trabalhos, no Ô de Casa!, que resultaram na encenação de "I – Juca Pirama", no Teatro Alceu Amoroso Lima, por ocasião do Festival do Trabalhador). A esse convívio, devo parte fundamental de minha *humanização*: desde o contato com ciência, filosofia e artes até o contato com um modelo admirável de *ser genérico para si*. Tenho pautado por esse modelo muito de minhas apropriações e objetivações. Trata-se de meu Norte, enfim.

Marcos Silva é emblema do melhor que a (a mim, a muitos) a Universidade Pública tem oferecido. Por outras vias, a obra de Florestan Fernandes afigura-se semelhantemente. Completo o desmonte das Universidades Públicas, muitos (como os de minha classe) perderemos lastro; por isso, somo minha voz à do cisne, num canto grato (ao mesmo tempo que elegíaco).

Devo a meus pais, também, muito de mim. Professores da rede pública entre fins dos 1960 e meados dos 1990, compuseram, exemplarmente (na contramão do desmonte criminoso que a Ditadura Civil-Militar promovera: e que a Conciliação de 1984-1989 prorrogara), parte do que a Escola Pública já pôde (francamente) representar (e hoje, em seu canto de cisne, pouco consegue). Da docência, eu vim a me apropriar (dos 1990 até o presente momento); às objetivações de meus pais, eu devo parte nuclear de minha singular apropriação. Cláudio Savazzini Talarico morreu (com o eletroencefalograma nas mãos, a acusar infarto agudo no miocárdio, por sobre a maca do Hospital do Servidor Público Estadual); não pôde assistir à defesa de minha dissertação, como tampouco assistirá à defesa desta tese. Maria Nair Braga Franco Talarico, felizmente, pôde amparar (desde o plano material), dissertação e tese. Que a memória de um e a presença da outra possam reconhecer, de algum modo, este trabalho como homenagem. E, como Renée Braga Franco (outra professora exemplar) e Ana Bonifácio (outra pessoa exemplar) são também minhas mães, a elas também devo dedicar o que houver de mérito (ou, pelo menos, de honestidade) nesta nova pesquisa. (A Renée, em vida; à mãezinha Ana, em memória.)

À docência, este resultado também deve. A pesquisa iniciou-se formalmente em 2011 e, como um dos dois pareceres houve por bem não conceder fomento (muito embora o outro parecer, diametralmente oposto, fosse francamente favorável), o lastro

financeiro para a pesquisa restringiu-se, somente, à docência (sob o bruto regime de hora-aula). (Agradeço a um dos pareceristas, menos o texto elogioso, mais a fundamentação de seu texto.) O travo amargo, entretanto, remonta, menos ao indeferimento daquele pedido (confesso que pouco compreensível), mais a que, decerto, eu possa (a contragosto) não ter lecionado à altura de meus alunos, bem como da instituição de que, desde 2010, eu (com alegria) participo. (Algum conforto virá da convicção de ter despendido minhas melhores forças.) De alguma forma (*pobre, ou terrível*), meus trabalhos (docente e discente) se completam. A ambos, sou grato.

Sou, portanto, grato ao camarada Carlos D’Incao, que, além do mais, ofereceu amparo (por três semestres) a que os docentes pudéssemos estudar a obra de Vigotski, sob as lições incisivas do professor Newton Duarte. (Aqueles semestres são parte vital desta tese.) A Carlos, e a todos os alunos que eu não poderia nomear (sob pena de exclusões injustificáveis), minha sincera gratidão.

Devo agradecer, ainda, a Ulisses Antônio de Andreis (físico, como Joaquim Pedro de Andrade). A analogia entre o conceito de *fractal* e aspectos geométricos das obras drummondiana e joaquiniana encontrou, em nossas conversas, amparo decisivo (e algum entendimento...). (É dele, portanto, tal responsabilidade conceitual...)

Se meus alunos, de alguma forma, comungaram precariedades desta dupla jornada (docente, discente), minha companheira, muitas mais. No 7 de setembro de 2011, entre um fichamento e outro das obras (ultradensas) de Florestan, compusemos nossa melhor objetivação (um menino admirável, hoje em seus três anos e meio). Sinto demais que, desde então, não tenha sido humanamente possível (sob demandas docentes e discentes) realizar, no cotidiano, a plena equidade de gênero (num convívio onde nós mesmos, mais ninguém, somos os que cuidamos de tarefas domésticas e parentais). Algum conforto virá da convicção, repito, de ter despendido minhas melhores forças (e de, p.ex., meu filho brincar de cozinha, num arremedo do pai). Thais Moreto Teramussi tem presença fundamental nesta tese, em resumo, assim como Pedro Teramussi Talarico (nossa mais notável objetivação). A Thais, portanto, gratidão e amor (profundos).

O trabalho seria impensável sem computador pessoal (emblema dos tempos contemporâneos). Nesse sentido (e em muitos outros), o amparo de Julcir Dionísio de Almeida tem sido fundamental. (*Tem poucos, raros amigos /o homem atrás dos óculos e do bigode.*)

Antes de que a Primeira Parte desta tese viesse a teclas e tela, eu tive a sorte de conhecer Rafael Morato Zanatto. Rafael forneceu, generosamente, o arquivo digital de sua dissertação. Em conversa, e na oferta generosa, encontrei amparo que confirmasse intuições sobre aspectos de cenografia, luminosidade e enquadramento (fundamentais para a retórica do lirismo joaquiniano). Portanto, também a ele, remeto ternura e gratidão.

E, por fim, que a forma lata de tantos afetos (forma de que também partilha o esforço cognitivo a seguir) encontre, senão justificativa, pelo menos compreensão junto ao caro leitor. A suas apropriações pacientes, este trabalho (a um tempo, individual e coletivo) deve seu último (mas não menos importante) agradecimento.

DEDICATÓRIA

*Um inseto cava
cava sem alarme
perfurando a terra
sem achar escape.*

*Que fazer, exausto,
em país bloqueado,
enlace de noite
raiz e minério?*

*Eis que o labirinto
(oh razão, mistério)
presto se desata:*

*em verde, sozinha,
antieuclediana,
uma orquídea forma-se.
("Áporo")*

Minha dissertação (de que esta tese é desdobramento) foi dedicada à memória de meu pai (Claudio Savazzini Talarico).

A presente tese é dedicada ao *devir*, cujo emblema é (para mim) meu filho (Pedro Teramussi Talarico). Filho amado: composto entre um fichamento e outro, ninado entre a análise de um plano e outro, alimentado entre as considerações de um verso e outro – e que aprendeu o domínio da própria conduta (tristeza, p.ex.): entre uma ausência e outra (e outra, e outra) de seu próprio pai.

RESUMO

Este trabalho consiste em investigar as relações entre poética e contexto em duas obras: *O padre e a moça* (longa-metragem ficcional que Joaquim Pedro de Andrade finalizou em 1965), e o poema (de que Joaquim Pedro se apropria) “O padre, a moça” (publicado por Carlos Drummond de Andrade em *Lição de coisas*, de 1962). Como se trata de duas obras profundamente dialogais, a investigação sobre o caráter de empenho estético-ideológico orienta-se, evidentemente, pelo cotejo. O contexto dos 1960 (atravessado pelos dilemas da modernização capitalista dependente e periférica) revela-se fundamental para a compreensão de aspectos temático-formais de ambas as obras (uma, anterior ao Golpe de 1964, a outra, imediatamente posterior). A presença do contexto em ambos os textos, entretanto, exige a compreensão sobre as mediações propriamente artísticas. Para tanto, a pesquisa procura orientar-se pelo método de redução estrutural (desenvolvido por Antônio Candido); nem por isso, abre mão de refletir sobre seus pressupostos teórico-metodológicos (tomados à análise estética, mas também às reflexões sociológicas, historiográficas e filosóficas).

PALAVRAS-CHAVE

Carlos Drummond de Andrade, Joaquim Pedro de Andrade, *O padre e a moça*, “O padre e a moça”, modernização periférica, Arte e Engajamento.

ABSTRACT

This work is to investigate the relationship between poetic and context in two works: *O padre e a moça* (fiction feature that Joaquim Pedro de Andrade finished in 1965), and the poem (that Joaquim Pedro appropriates) "The priest, the girl" (published by Carlos Drummond de Andrade in *Lesson of things*, 1962). As it is two works deeply dialogical, research on the aesthetic and ideological commitment of character is guided, of course, by collation. The decade of 1960 (crossed by the dilemmas of dependent and peripheral capitalist modernization) is fundamental to the understanding of thematic and formal aspects of both works (one prior to the 1964 Coup, the other immediately later). The presence of the context in both texts, however, requires a proper understanding of mediation art. Therefore, the research seeks to be guided by the structural reduction method (developed by Antônio Candido); even so, waive reflect on their theoretical and methodological assumptions (taken to aesthetic analysis, but also the sociological, historiographical and philosophical reflections).

KEY WORDS

Carlos Drummond de Andrade, Joaquim Pedro de Andrade, *O padre e a moça*, “O padre e a moça”, peripheral modernization, Art and Engagement.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

A pesquisa: com seus objetos, percursos analítico-interpretativos, pressupostos teórico-metodológicos e objetivos fundamentais p. 9

PARTE I – LAVRA

POÉTICA, que entretanto problematiza tal qualificativo p. 12

CUJOS TEMAS SÃO EXCÊNTRICOS: haja vista a metáfora da via-crúcis, de tal modo submetida a operações irônicas (num todo feito de doze cenas) que o tema central (o sacerdócio: sacramento que metonimiza o universo de práticas simbólicas e concretas da civilização católica, em sua periferia luso-americana) termina por agregar (à complexidade da malha narrativa) uma série de outros núcleos temáticos (cuja *excentricidade* colabora, de modo decisivo, para a produção de significados e de sentidos) p. 15

CUJOS PERSONAGENS SÃO TÍPICOS, e compõem a denúncia (em chave irônica) da sociabilidade enunciada, por sob a dramática impossibilidade das individuações de protagonista e antagonista (expressivamente interrompidas a meio do caminho) p. 18

GEOMETRICAMENTE COESA E, AINDA ASSIM, ESPÁCIO-TEMPORALMENTE PLURAL: veja-se a apropriação (por jogos de cena e de câmera, iluminação, cenografia e decupagem) dos aspectos (arquitetônicos, urbanísticos e paisagísticos) mimetizados, bem como o encaminhamento de tais arcaísmos no sentido da denúncia transfigurativa p. 45

COESÃO FRACTAL como princípio figurativo que mimetiza o território de origens neoestamentais; daí, a centralidade da Matriz, e a excentricidade dos demais lugares p. 45

PLURALIDADE ESPÁCIO-TEMPORAL presente na subversão diegética do discurso patriarcal de Honorato: veja-se a paradigmática (e literalmente central) cena VI (e, nela: a) a interlocução elíptica de Padre e garimpeiro, b) a enunciação / denúncia quanto à sobrecarga de Mariana, c) a montagem vertical) p. 54

NOS ESPAÇOS DE INTIMIDADE, CENOGRAFIA E JOGOS DE CENA (mediados por jogos de câmera e *chiaroscuro*), dinamiza-se (em chave irônica) o drama da individuação (vejam-se as cenas VII e VIII) p. 65

DIMENSÕES ARQUITETÔNICAS, URBANÍSTICAS E PAISAGÍSTICAS durante os processos individuates de Padre e Moça (sob vigília e confissão) p. 75

QUE EXPLICITA SUA PRÓPRIA BATEIA

a partir de referências à esfera de produção dos meios para a satisfação da vida material no lugarejo (dimensão mimética), de que se extraem as metáforas (irônicas) de Mariana (como valor diamantino) e Padre (a prospectar, ensaiar e lapidar): **PROSPECÇÃO DIAMANTINA** p. 92

a partir de referências à generificação do trabalho (esfera produtiva idealmente masculina, esfera reprodutiva idealmente feminina), de que se extrai a metáfora de esterilidade e decrepitude no cotidiano – cotidiano que o erotismo dos moços esboça subverter : **GARIMPO E GINECEU** p. 97

a partir de referências a dimensões patriarcais de poder e pensamento (o patrimonialismo secular avassala-se à cosmovisão sacramental por vias como a do matrimônio), de que escarnece o erotismo dos moços (erotismo de que a diegese toma partido): **IRONIA, EROTISMO, ESCÁRNIO** p. 99

e amplia, em níveis concêntricos, significação e sentido: **ÁPORO ESPIRAL** p. 104

PARTE II – LIÇÕES

FRACATAIS , em que parte e todo compõem dinamismo significativo inextrincável na obra drummondiana (vejam-se as estruturas de poemas e coletâneas)	p. 129
Aspectos estruturantes de três coletâneas (<i>Claro enigma</i> , <i>Antologia poética</i> e <i>Lição de coisas</i>) sob cotejo	p. 138
Aspectos metadiscursivos que caracterizam a poética drummondiana (e que apontam, como decisiva, a dimensão dialogal). De “Lanterna mágica” a “O padre e a moça”	p. 150
PADRESCAS Leitura cerrada de “O padre, a moça” (em “Ato”, <i>Lição de coisas</i>). Dimensões dialogais da poética drummondiana no poema (sugeridas ao longametragem, e por ele apropriadas)	p. 160
1º ato	p. 167
2º ato	p. 170
3º ato	p. 174
4º ato	p. 180
5º ato	p. 187
6º ato	p. 193
7º ato	p. 198
8º ato	p. 201
9º ato	p. 206
10º ato	p. 212
De “O padre, a moça” a <i>O padre e a moça</i>	p. 216

PARTE III – O CURTO DOS CIRCUITOS

CRÍTICO A fortuna (e a falta de) nos debates sobre filme, poema, poéticas e empenho	p. 222
Considerações sobre o artigo “Glauber e a fala do Cinema Novo” (em que Glauber Rocha promoveu, a quente, a defesa do Cinema Novo e de <i>O padre e a moça</i>)	p. 222
Considerações sobre o artigo “O padre, a moça e um ‘brasileiro mistério’”, de Ivan Marques	p. 228
Considerações sobre <i>Passos da paixão mineira</i> (tese de Meire Oliveira Silva)	p. 235
Considerações sobre <i>Joaquim Pedro de Andrade – primeiros tempos</i> (tese de Luciana Araújo)	p. 251
SÓCIO-HISTÓRICO Reflexões sobre o <i>desenvolvimento</i> latino-americano e sobre a dimensão individual das objetivações genéricas para si	p. 256
Considerações a partir de <i>Cinquenta anos de desenvolvimento na CEPAL</i>	p. 256
<i>Revolução (dentro ou fora da ordem)</i> e <i>aporia</i> (sob a <i>ética de responsabilidade intelectual</i>) no <i>ciclo</i> biobibliográfico de Florestan Fernandes	p. 265
A <i>individualidade</i> como aspecto sócio-histórico	p. 276

A TÍTULO DE CONCLUSÃO – UM MANUAL DE ENSINO ELEMENTAR

<i>para uso dos pais e professores</i>	p. 287
--	--------

BIBLIOGRAFIA	p. 293
---------------------------	--------

FILMOGRAFIA	p. 308
--------------------------	--------

APÊNDICE	p. 310
-----------------------	--------

1. POEMAS DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: “Poema de sete faces”, “Lanterna mágica”, “O padre, a moça”	p. 310
--	--------

2. Análise plano a plano de <i>O padre e a moça</i>	p. 321
---	--------

INTRODUÇÃO

Esta tese retoma e amplia preocupações de pesquisa anterior (TALARICO, 2011), embora se dirija a novos objetos. Naquela dissertação, a investigação sobre a lírica engajada de *A rosa do povo* (coletânea de poemas publicada por Carlos Drummond de Andrade em 1945) buscou, num primeiro momento, a partir do exame em profundidade de poemas marcados por metalinguagem, a compreensão relativa à poética drummondiana. A partir de então, o segundo momento da pesquisa consistiu em aplicar aquela compreensão (sobre a poética drummondiana) à reflexão sobre aspectos temático-formais diversos, que percorrem a coletânea, mas que também marcam presença em outros momentos da obra drummondiana: aspectos biográficos do autor, de ordem individual ou familiar, contemporâneos ou pretéritos; mimese de aspectos conjunturais: relações societárias na capital federal, de ordem cotidiana, ou aspectos do conflito mundial; enunciação, ou do empenho participante, ou de ímpetos absenteístas; figuração do próprio fazer poético. Ambos os momentos da pesquisa buscaram, dessa forma, a compreensão de questões textuais do empenho drummondiano em seu contexto, de modo a dialogar com a fortuna crítica.

À presente tese interessa aplicar o conhecimento anterior (relativo ao empenho da poética drummondiana em aspectos contextuais) ao exame das poéticas pertinentes a dois outros textos: a poética fílmica que compõe o primeiro longa-metragem ficcional de Joaquim Pedro de Andrade (*O padre e a moça*, cuja confecção percorre os anos de 1964 e 1965) e a poética literária do poema “O padre, a moça” (publicado por Carlos Drummond de Andrade na coletânea *Lição de coisas*, de 1962), com a qual Joaquim Pedro explicitamente dialoga. O objetivo da dissertação, de certa forma, mantém-se: compreender o modo pelo qual a dimensão de empenho artístico marca os textos (fundamente dialogais). Daí que a dimensão significativa (que reside nos *parâmetros linguísticos* de poema e longa-metragem) adquira importância central para o estudo: é do exame analítico das formas responsáveis por sugerir significados que deve resultar qualquer postulado a respeito dos textos. Por outro lado, a dimensão do sentido (a que ambos os textos explicitamente fazem menção: ao mimetizarem aspectos societários, de ordem material ou simbólica, previamente existentes, com vistas a ambos os percursos de ficcionalização) importa – desde a consideração analítica dos parâmetros significantes (que à dimensão de sentido fazem menções explícitas); e é, portanto, à

dimensão do sentido (apropriada linguisticamente por ambas as obras) que importa chegar.

A inspiração basilar para alcançar tais objetivos (o exame de significação e sentido em ambas as obras dialogais) remete ao método crítico de redução estrutural (CANDIDO, 1976); daí que, no exame de aspectos poéticos da obra, não se reconhecerá a dimensão relativamente sincrônica da linguagem em separado da dimensão relativamente diacrônica de contexto, uma vez que a realidade da obra de arte remete à relação entre aspectos textuais e contextuais. Para a adequada compreensão de tal dinamismo, deve-se atentar, no entanto, aos fatores implicados na mediação autoral. A realidade da *obra* pertence aos parâmetros significantes (linguísticos), mas aspectos por assim dizer formais não dão conta (em si, por si) de tal realidade: o *meio* necessariamente pertence (por mediação *autoral*) à *obra*, assim como é o ato de apropriação, por quem decodifica as sugestões significantes (o *público*), o que completa a iminência dos significados sugeridos pela obra.

Esta pesquisa esforçou-se (como a anterior) por aplicar com potência a metodologia na qual se inspira, e que se faz perfeitamente adequada ao notável empenho de ambas as obras (filme e poema) em seus contextos. É notável a presença (por redução estrutural), em ambas as obras, do processo de modernização do território brasileiro. Tal presença, no entanto, sofre a mediação de ambas as poéticas (que comungam o caráter lírico), e são aspectos de significação, com vistas ao sentido, o que se procura alcançar; daí, a pertinência da metodologia referida.

Nesses termos é que a Primeira Parte do estudo consiste em apresentar a interpretação do longa-metragem referido. As bases de tal interpretação remetem à análise plano-a-plano, que compõe o Apêndice. Evidentemente, as vistas ao diálogo entre longa-metragem e poema nortearam todo o percurso de abordagem: desde a análise plano-a-plano até a confecção da Primeira Parte. Entretanto, houve a preocupação de jamais atribuir aos significados e ao sentido investigados conteúdos meramente arbitrários (porque desprovidos de apoio na realidade linguística da obra).

Algo semelhante procura realizar-se na Segunda Parte: comprometida em analisar e interpretar o poema (que também se reproduz ao final do Apêndice, juntamente com outro poema drummondiano, “Lanterna mágica”: decisivo, por cotejo, ao percurso interpretativo). Como em relação ao filme, assim também a interpretação do poema objetiva esclarecer a dimensão dialogal entre ambas as poéticas – o que de fato se explicita ao final da seção.

Na Terceira Parte, com vistas às conclusões, um primeiro movimento consiste no debate com a fortuna crítica (desafortunadamente restrita: são raros os estudos sobre *O padre e a moça*), estabelecendo com isso novo percurso de argumentação em prol de que se percebam determinadas dimensões contextuais no empenho dialogal de ambas as obras junto ao contexto de modernização periférica (sob graves impasses). Nesses termos, o debate não se limita, ou aos significados atribuídos (pela fortuna crítica) a filme e poema, ou à dimensão de sentido (que se supõe incorporar-se às obras); visa, antes, à relação entre eventuais insuficiências da fortuna crítica (na atribuição de significados e sentidos a poema e filme) e pressupostos teórico-metodológicos. Ao empreender tal debate, o primeiro movimento da Terceira Parte continua a sublinhar a importância da dimensão contextual como aspecto de significação (dimensão implicada, inclusive, na confecção da própria crítica).

Já o segundo movimento da Terceira Parte procura demonstrar (como síntese) a complexidade objetiva dos impasses societários à raiz do contexto figurativo de filme e poema. Tal apontamento poderá esclarecer a figura (decisiva) da aporia: imagem de que se servem ambas as obras (e que remonta a níveis muito mais complexos que o imediatamente figurativo). Assim sendo, pretende-se arrematar o vínculo (por *redução estrutural*) entre significação (aporética) e sentido (estético-ideologicamente empenhado).

PARTE I – LAVRA

POÉTICA

O termo *poesia* frequentemente é mais aplicado e intuído que sistematicamente delimitado. Assim (após usos e abusos), *poesia* parece dizer respeito ao campo das *subjetividades* (em pleno gozo de suas dimensões: volitivas, oníricas, lúdicas etc.), enquanto, ao *oposto* do que se supõe *poético* (o *factual*), caberiam *objetividades* (em especial quando marcadas por reificação: esvaziadas de potenciais volitivos e, portanto, do campo de possibilidades). À esfera do *poético* pertenceriam o *individual*, o *imaginativo*, o *porvir*, enquanto ao polo oposto, o do *prosaico*, pertenceriam o *coletivo*, a *concretude*, o *feito*.

Poética seria a obra sensivelmente marcada por figuras de linguagem (semânticas e sintáticas). Numa obra *poética* haveria o avesso do discurso *prosaico* (afeito a ocultar-se em favor do teor comunicado). *Poética* seria a obra em que a atenção do espectador oscila entre comunicação do teor e expressividade formal. Obras assim *poéticas* cuidariam principalmente do que é *lírico* (individual, específico, singular), enquanto obras de caráter nada ou muito pouco *poético* cuidariam do que é em grande medida impessoal, suprapessoal ou, pelo menos, *objetivo* (marca do que escapou às especificidades e às intimidades do sujeito, vindo a ganhar concretude e relativa autonomia).

É bem verdade que, pelo menos desde a demonstração dos formalistas russos (e do trabalho das vanguardas artísticas contemporâneas), *poesia* e *poético*, *prosa* e *prosaico* já não se podem restringir a campos estanques, uma vez que tais aspectos (o que é *poético*, o que é *prosaico*) passaram a remeter antes a tonalidades (resultantes p.ex. do predomínio de algumas *funções linguísticas* sobre outras) que a campos textuais rigidamente predeterminados. Um poema, desse ângulo, pode perfeitamente soar mais *prosaico* que um texto em prosa, de caráter *poético*. Nesses termos contemporâneos, propõe-se também que um discurso tenderá à tonalidade *poética* quando a produção de significados imbricar diversos níveis linguísticos, de forma a que tal densidade expressiva venha a obter uma potência de comunicação não-linear, portanto não restrita à lógica formal (vejam-se nesse sentido os *traços flutuantes de significado*, propostos por Tinianov). E também se propõe, como traço típico do *poético*, afeição ao

mnemônico. Ainda assim, parece que tendem a seguir relativamente intactas as aparentes dicotomias entre desejável e factível, pessoal e coletivo, forma e teor.

O padre e a moça de Joaquim Pedro de Andrade, a qualquer espectador minimamente atento, evoca o *poético* (de acento *lírico*, embora com traços de *drama* e, diluídos, de *épica*), mais que o *prosaico* (em termos referenciais mas também de linearidade discursiva). Seja pela importância das sugestões no texto de origem (“O padre, a moça”, poema de Drummond); seja por sua forma fílmica (a disputar pelo menos tanto espaço quanto o teor); seja ainda pela internalização (por assim dizer figurada, e sob uma dicção muito particular) de problemas objetivos de seu imediato contexto de produção e reprodução – por tudo isso *O padre e a moça* parece evocar mais a ambiência do *poético* que a do *prosaico*, tanto mais se comparado a filmes contemporâneos de outro cinemanovistas: *O desafio* de Paulo César Saraceni no mesmo 1965, *Terra em transe* de Glauber Rocha em 1967 (filmes nos quais a mimese da conjuntura se explicita). Ainda assim, a análise paciente dos conteúdos temático-formais de cada unidade fílmica (planos, sequências, cenas), o acompanhamento de sua sintaxe, a interpretação dos vínculos entre partes e todo, a adequada correlação entre suas sugestões significantes e o contexto imediato de produção e recepção – esse trabalho analítico-interpretativo de níveis diversos (semânticos, sintáticos) deve levar ao exame atento de tais categorias (*poesia*, *poético*, *prosa*, *prosaico*) de acordo com temas, formas e problemas que a (complexa) realidade da própria obra exige (inclusive enquanto imagem, figurativa embora, do real).

O longa-metragem de fato figura aspectos objetivos, destacando-se arcaísmos dum lugarejo minerador e decadente, de origens coloniais; mas inevitável é reconhecer que tal figuração obedece a uma expressividade muito singular, em que aspectos formais e de perspectiva autoral acabam por exigir pelo menos tanta atenção do espectador quanto os aspectos referenciados. Num primeiro momento de fruição, é grande o impulso para abstrair (ou minorar) do filme dimensões imediata ou mediatamente referenciais (arcaísmos da sociabilidade primário-exportadora como aspectos imediatos, via autocrática de modernização imposta pelo golpismo de 1945-1964 como aspecto mediado) em prol de ressaltar (quando não superdimensionar) questões subjetivas, tanto as dos personagens (tais como os impasses íntimos ou afetivos de Padre e Moça, entre interdições e apelos eróticos) quanto as da narrativa (e, sob a diegese, as de autor e, em potencial, as de espectador). Mas qualquer esforço analítico-interpretativo que se proponha a considerar sistematicamente as significâncias objetivas da obra terminará

forçosamente por recusar qualquer abordagem e qualquer interpretação cujos pressupostos sejam as dicotomias referidas: por incapazes de abarcar, com um mínimo de consistência e de coerência, significados e sentidos que a obra (em partes e todo) efetivamente sugere – e que são capazes retrospectivamente de esclarecê-la em dimensões fundamentais. É como se a obra insistisse em exigir a cada fruição, graças a seus parâmetros significantes, que dicotomias pressupostas em certos conteúdos e em certas formas de pensar, perceber e sentir sejam necessariamente superadas, em prol de que determinados significados e sentidos sejam alcançados plenamente – e em prol de que, com isso, a imagem da realidade que a obra contém resulte capaz de contribuir para a superação de determinadas crises sócio-históricas.

A demonstração do que acima se aponta pede, a partir de agora, que aspectos fundamentais da obra sejam demonstrados, a bem de que o percurso de análise corrobore a interpretação. De qualquer modo, pretende-se de antemão sublinhar que o caráter predominantemente *poético* da obra não implica a atrofia das preocupações de ordem referencial, ainda que a busca por uma dicção singular insira, em temas e problemas hauridos da objetividade, questões *líricas* (referentes à subjetividade narrativa: fator fundamental para a figuração) e até mesmo *dramáticas* (referentes à intersubjetividade dos personagens: aspecto decisivo para a referenciação em chave irônica e transfigurativa); isso no entanto não enfraquece, antes acentua, o poder de participação da obra em crises de seu contexto (o que inevitavelmente implica questões de fundo *épico*).

CUJOS TEMAS SÃO EXCÊNTRICOS

As doze cenas em que o longa-metragem se divide compõem estrutura que evoca o número de estações (e com isso o teor) da via-sacra; remissão de maneira alguma gratuita, antes coerente com as sugestões de duas cenas fundamentais (a IV e a XII), cujas ideias imagéticas (indicadas pela narrativa nas menções a quadros que figuram cada etapa da via-crúcis no interior da Matriz) se desdobram em outros momentos decisivos (como no encontro furtivo entre Padre e Mariana na casa paroquial, à cena VIII). O filme, desse modo (repercutindo sugestões da retórica cenográfica), tematiza questões religiosas pertencentes ao catolicismo contrarreformista, enfatizando suas especificidades luso-americanas (muitas vezes retratadas em chave sugestivamente documental: aspectos plásticos ou arquitetônico-urbanísticos do chamado barroco mineiro p.ex., ou até mesmo peças do imaginário mitopoético, tomadas ao plano erudito, como nas referências às parcas, atreladas ao conceito de *fado*, ou ao plano popular, como nas alusões à Mula-sem-cabeça). Cabe notar, entretanto, que tal tematização vem a sofrer sistematicamente a corrosão duma perspectiva diegética profundamente irônica, ou mesmo sarcástica, em chave laicizante e humanista (na décima-segunda cena, o filme se encerra com o esgarçamento da trama narrativa a par do curto-circuito que envolve todo o microcosmo da sociabilidade local).

Nas cenas mencionadas (IV e XII), destacam-se sequências sob o interior da Matriz de São Gonçalo nas quais o imbricamento dos jogos de câmera (com seus enquadramentos expressivíssimos) e cena (com a interação dos personagens em determinado ambiente) termina por enfatizar quadros (sob um dinamismo entre figura e fundo) que referenciam explicitamente as estações da via-sacra; de tais quadros (que formam repertórios imagéticos fundamentais para o percurso do cristianismo católico), a diegese destaca em especial a imagem do Cristo a caminho do Calvário (supliciado sob a coroa de espinhos, obrigado a carregar sua própria cruz), imagem presente na cena IV e que torna a aparecer (sob significativo imbricamento dos jogos de cena e câmera) no interior da casa paroquial (veja-se a cena VIII) em momento decisivo (trata-se do primeiro encontro sob tensões propriamente eróticas entre Moça e Padre: planos 7-16). O que se pretende apontar em síntese é que o rigor formal do todo fílmico (com suas doze cenas) emaranha-se no aspecto temático central (o sacerdócio: dimensão sacramental decisiva para a sociabilidade de tipo católico) de tal modo que o conjunto

narrativo e seus mais diminutos componentes tornam-se aspectos de significação indissociáveis, sob um profundo adensamento discursivo.

A via-crúcis simboliza para o cristão católico a vitória da dimensão divina, que o Cristo encarna, sobre a dimensão humana (portanto mortal) de que Jesus é feito. A crucificação de Jesus implica a Graça do Deus que se fez homem e com isso submeteu-se à finitude, objetivando no entanto redimir a humanidade de sua condição corrupta mediante a ressurreição, com o que a divindade (perfeita, imortal) triunfa sobre a humanidade decaída (imperfeita, finita). No filme, a conotação inverte os polos do dogma evocado. O exercício do sacerdócio (cujo sacramento visa sobretudo a atualizar misticamente o encontro redentor do Cristo com a humanidade), sob progressivo curto-circuito (presidido pelo sincero, amoroso – mas falho... – interesse do noviço em conhecer paróquia, paroquianos – e o próprio ofício), termina por implicar o esgotamento da transcendência (que o sacramento do sacerdócio propõe-se a atualizar) em prol da afirmação humanista do homem (em toda a finitude de sua condição). Nesse sentido, observa-se que a denotação (em chave acentuadamente documental) duma sociabilidade microcósmica: católica, contrarreformista e especificamente luso-americana (com a totalidade de suas dimensões implicadas: não apenas nos termos de imaginário, mas também – e sobretudo – nos níveis de produção e reprodução da vida material), tal denotação termina por se submeter progressivamente, ao longo de toda película, a uma corrosão diegética de fundo irônico, ou mesmo sarcástico (tomando *ironia* em seu sentido forte: o de promover inversões). A impossibilidade de transcendência (que a linguagem figurada progressivamente afirma) aponta com agudeza os limites da condição humana (a dos amantes em relevo, mas também a de seus perseguidores), jamais em chave metafísica, porque historicamente delimitada (pela dimensão em grande – e voluntária – medida *documental* do filme).

Tal estruturação da obra em cenas, sob a perspectiva do significado forte de seu conjunto (a corrosão irônica da sociabilidade católica luso-americana, figurada em chave humanista a partir da metáfora irônica da via-crúcis, e de outras importantes metáforas), permite reconhecer quatro movimentos narrativos: 1) a agonia e o sepultamento de Padre Antônio, contexto de chegada do novo vigário (que compreendem as cenas I-IV); 2) o desenvolvimento e a crise da pastoral sob o sacerdote substituto (que compreendem as cenas V-IX); 3) o ciclo correspondente a) à fuga de Padre e Moça, b) ao encontro erótico do casal e c) a sua desavença no retorno a São Gonçalo, sob remorso (que compreende as cenas X e XI); 4) captura do casal, reencontro

dos amantes, perseguição e execução de ambos (o que compreende a cena XII). Cada um desses movimentos apresenta uma infinidade de outros temas e problemas, haja vista (p.ex.) o desenvolvimento de cada um dos personagens (decisivos, cada qual a seu modo, para a trama), a figuração em diversos e minuciosos níveis do lugarejo em sua territorialidade (com dimensões espaço-temporais densas e, em grande medida, documentais, muito embora o sentido de tais dimensões evolua por sob malha metafórica, encaminhando-se para uma ampliação de fundo alegórico) e, enfim, a realização da denúncia transfigurativa do curto-circuito que os arcaísmos locais vêm a sofrer (o que sem dúvida deve remeter, mediatamente embora, ao golpismo em espiral que percorre progressivamente as duas décadas de 1945-1965); e dessa infinidade de temas (centrais ou excêntricos) resulta o desafio metodológico em estabelecer hierarquia de focos analíticos ou interpretativos na consideração do longa-metragem. Num ordenamento estético em que não se encontra apenas e exclusivamente um único centro narrativo, mas diversos núcleos temático-formais (muitos dos quais *excêntricos*, ainda que não menos importantes, nem para o processo de significação, nem para o sentido da obra: toda feita duma complexa trama), a pluralidade é dimensão decisiva para a produção de significados e, como toda *poética* que mereça tal designação (por sua densidade significante), tal expressividade repele o simples recorte de aspectos que perca de vista a pertença complexa da parte ao todo artístico, uma vez que a discussão de significados e de sentidos disso resultante não ganha poder de explicação – quando, ao contrário, reduz ou, mesmo, deforma.

CUJOS PERSONAGENS SÃO TÍPICOS

Sob a perspectiva da macroestrutura narrativa, em que o sacerdócio se destaca como tema principal, o Padre é o protagonista, e Mariana a antagonista decisiva. Isso não minimiza a importância para a trama de: a) **Padre Antônio** (cuja representação imagética pertence apenas ao terceiro plano da curtíssima cena II, mas cuja presença é evocada de maneira imprescindível ao longo da trama por jogos de cena que compõem Mariana, Honorato e Vitorino, e também pela retórica cenográfica), b) **Honorato** (patriarca representado por Mário Lago, em torno de quem gira toda a sociabilidade local e, com isso, todos os demais personagens, protagonista e antagonista inclusive), c) **Vitorino** (farmacêutico representado por Fauzi Arap, espécie de mediador do lugarejo, impotente embora, desprovido de poder patriarcal e, entretanto, livre de vínculos diretos com o trabalho produtivo, *braçal*, dos garimpeiros), e d) **demais personagens anônimos** (mas em nenhuma hipótese menos relevantes), tais como d.1) **as beatas** (das quais se destacam a senhora portadora de bócio e a espécie de líder que a *personagem de Rosa Sandrini* exerce) e d.2) **os trabalhadores** (todos representados por moradores de São Gonçalo, assim como as beatas, exceção feita à *personagem de Sandrini*). A par do que acontece com a temática central (sacerdócio como aspecto metonímico da sociabilidade católica contrarreformista no periférico microcosmo luso-americano de São Gonçalo), temática inextricavelmente imbricada com temas *excêntricos* (a territorialidade do lugarejo e o curto-circuito de seu modo de vida, p.ex.), assim também a relação entre personagens centrais (o protagonista Padre e a antagonista Moça) e demais personagens (*excêntricos*, mas decisivos) se faz fundamental para a trama, e para seus significados e sentidos.

Com vistas a lastrear a interpretação sobre a forma de vínculo entre personagens e trama narrativa (em que sacerdócio, sociabilidade local e curto-circuito se emaranham), cabe observar que os personagens representam antes a condição de tipos que a mimese de indivíduos (muito embora os personagens centrais venham a desenvolver, mesmo que incompletamente, processos de individuação sob o complexo dinamismo de apropriação / objetivação). No que diz respeito ao **Padre**, p.ex., seu nome próprio jamais se enuncia (diferentemente de Padre *Antônio*), e tampouco se apresentam com clareza e completude informações sobre seu universo íntimo ou sobre sua vida anterior à pastoral, ainda que seja possível inferir (quanto à vida pregressa p.ex.) sua condição de noviço imaturo, atormentado por progressivas dúvidas em relação à

sinceridade vocacional em virtude do sacerdócio em situação de sociabilidade específica. (A inferência de sua formação recente e em grande medida imatura deriva de sugestão *elíptica*: veja-se no Apêndice o que se aponta a propósito do plano 1 da cena IV, em que a leitura do missal pelo Padre durante as exéquias indica o misto de insegurança afetiva e falta de familiaridade com o ofício, segundo aspectos prosódicos que a magistral interpretação de Paulo José produz, e que a expressividade diegética realça. Adiante, o presente estudo desenvolverá de modo mais detido a ideia de que a elipse é traço estilístico de que resultam importantes dimensões significativas na trama narrativa, inclusive mas não somente na composição de personagens por mecanismos indiciários, mais que informativos, dos personagens-tipos.). Que o Padre tenha por designação, em lugar do nome próprio, seu ofício, esse é um forte índice de que os personagens assumem antes a condição de tipos (subjugados – e adjetivados – pela função social) do que a substância íntima de que são feitas suas individualidades (resultantes do processo de mão dupla, que comporta a um tempo apropriação / objetivação). Daí que se compreenda que o grande drama do Padre consiste em apropriar-se do mundo ao objetivar suas convicções, seus afetos e, enfim, seu universo íntimo.

É a partir de sugestões elípticas que se pode deduzir, p.ex.:

a) que o Padre passa a desconfiar profundamente de Honorato (e por extensão de toda a sociabilidade patriarcal do lugarejo) quando o proprietário lhe apresenta (como relato mas também como prática) as relações de produção e reprodução da vida material (vejam-se os planos 8-14 da cena VI), a propósito de seu empenho em minorar os sofrimentos duma paroquiana desenganada (veja-se toda a cena V); e disso se pode inferir que tal desconfiança brota duma sensibilidade de inspiração humanista, cujo sentido político recusa a resignação conservadora do ordenamento local (o que, nesse sentido, o coloca à esquerda católica);

b) que, em sua inexperiência e imaturidade (veja-se p.ex. o plano 1 da cena IV), a despeito de sua disposição em acolher e minorar altruistamente o sofrimento de alguns paroquianos (como no caso da agonizante *mulher de João Gonçalves*), o Padre mal consegue conter (embora o exija eticamente seu ofício) seus ímpetos de repulsa por Vitorino (veja-se p.ex. o plano 6 da cena V);

c) que a inserção na sociabilidade do lugarejo se torna decisiva para que o Padre confronte aspectos éticos, teológicos e mesmo institucionais de sua formação (veja-se o plano 3 da cena VIII, em que o Padre provavelmente redige carta a seus superiores, ou

então o plano 19 da cena IX, em que rompe com segredos de confissão) de acordo com a trama afetiva que implica a descoberta de aspectos íntimos de sua pessoa (o desejo por Mariana p.ex.) e aspectos objetivos das relações paroquiais (de que resulta a repulsa pelo domínio patriarcal ou por vícios como o alcoolismo, epidemicamente generalizados).

Assim sendo, o que se pode e deve concluir a respeito do Padre é que o drama do personagem-tipo consiste em que ele vem a sofrer a progressiva crise de seu papel social mediante o confronto de sua formação pregressa (haurida no seminário) e de sua práxis (ao assumir a paróquia) sob situações objetivamente delimitadas (pela territorialidade do lugarejo, que a trama narrativa vem progressivamente e expressivamente a figurar). Na direção de tal crise (a um tempo íntima e social) o sentido será (até determinado ponto da cena XI) o de que o tipo (esmagado pelas tensões promovidas por seu papel social) venha a ceder espaço progressivamente (mas não definitivamente) ao indivíduo em formação (entregue, dificultosamente embora, aos impulsos de seus desejos sob uma trama de crescentes apelos eróticos e de crescentes repulsas sociopolíticas, situações e impulsos esses claramente contrários a interdições institucionais de fundo dogmático ou, mesmo, com dimensões de poder); e tal sentido (que tende à atrofia do tipo em prol do indivíduo) termina por se inverter, entre o referido ponto da cena XI e o momento da cena XII em que o remorso constrange o indivíduo em formação a buscar angustiosamente sua reinserção na comunidade eclesial, esforçando-se desse modo por regressar (debalde) ao seu papel social (e portanto à prévia condição de tipo, que já não lhe cabe por fatores a um tempo objetivos e subjetivos). A tentativa, por fim, de que o Padre (agora definitivamente excomungado) retome o processo de sua individuação (quando reencontra a Moça, e com ela foge para o abrigo na gruta), como é sabido, redundando na aporética condição da morte por asfixia: de onde se deva afirmar que o tipo vence (denotativamente) o indivíduo (diegeticamente esboçado).

Em **Mariana** também se encontra, sob dinamismo semelhante, mais o tipo que o indivíduo: dinamismo que parte da recusa ao papel social (o de *mulher de alguém*) e às relações pré-estabelecidas (pela sociabilidade do lugarejo) e progride no sentido (interrompido embora) da individuação (quando a *mulher* se afirma sobre a *moça* através de escolhas e práticas em chave subversiva). Diferentemente do Padre, o nome da Moça chega a se apresentar: *Mariana* (veja-se o plano 9 da cena III); mas esse *nome* (de resto também adjetivo, portanto mais próximo da função social que de substantivos traços de personalidade ou, de ao menos, identidade pessoal), ao longo do filme, chega a revelar

toda a ironia da figuração, uma vez que se trata mais duma qualidade atribuída a partir das expectativas do meio (*menina consagrada a Maria*) que da identidade de moça cuja personalidade de fato corresponda às práticas e às representações contrarreformistas da sociabilidade local – práticas e representações de que a personagem-tipo efetivamente (e repetidamente) escarnece (vejam-se os planos 9-10 da cena XI, e a nota 138 do Apêndice). Assim sendo, o processo de individuação da Moça se faz pela progressiva recusa do papel que o nome (mais adjetivo impróprio que substantivo próprio) enforma e informa (em chave nitidamente irônica). Ao final, a morte da antagonista, assim como a morte do protagonista, incinera (literal e simbolicamente) as máculas dos papéis sociais (o de *Padre*, preso ao sacerdócio por votos como o de castidade, e o de *Moça mariana*) – incineração que interrompe ambos os percursos de (subversiva, e de mão dupla) individuação (mas que, interrompendo-os, logra reconhecê-los – pela via da denúncia). Morrem os tipos – com a afirmação (incompleta embora, ainda que subversiva) dos indivíduos.

É bem verdade que, pelo filtro de Honorato, surgem (com clareza denotativa) informações sobre a vida pregressa de Mariana (veja-se seu relato ao Padre, nos planos 3-9 da cena VII):

- a) filha de garimpeiro falido;
- b) enteada de Honorato, padrasto / patriarca que nutre intenções e leva a efeito práticas em grande medida incestuosas em relação à menina e, depois, à moça;
- c) afilhada de Padre Antônio (sobre cuja idoneidade Honorato deposita sérias – e graves – suspeitas).

E cabe ainda não esquecer que também Vitorino enuncia com clareza informações sobre a Moça: em diálogo com o Padre, no qual contesta veementemente que Honorato, ou mesmo Padre Antônio, tenham feito da moça *mulher* – ao mesmo tempo em que afirma que fez de Mariana *sua mulher*. Até mesmo a diegese parece corroborar os enunciados de Vitorino: veja-se o relato (que chega a soar como *flashback*) a respeito do encontro erótico, furtivo, entre a Moça e o farmacêutico; aparência que, de acordo com

- a) **os indícios elípticos** (não é absolutamente possível afirmar se a digressão narrativa consiste em memória ou em fantasia do enamorado, impotente embora, ou mesmo se consiste em considerações da própria Moça, a servir cachaça aos homens em situação insalubre, e se, em assim sendo, trata-se de memória ou de especulação, em todo caso ácida),

b) **as contradições entre as falas de Honorato e Vitorino** (sobre *de quem* Mariana foi *mulher*), e

c) **os desmentidos da própria Moça,**

talvez não correspondam à essência dos fatos (importa à narrativa a impossibilidade de se alcançar a univocidade dos fatos nesse e noutros momentos).

Assim sendo, o que se pode concluir a respeito de Mariana é que sobre a personagem incide mais o emaranhado de expectativas (bastante contraditórias, sublinhe-se) da sociabilidade local (que anuncia como exigência o modelo *mariano* de feminilidade enquanto pratica um tanto veladamente um paradigma em tudo *corrupto* de erotismo – empregando-se como critério para o juízo de valor o próprio *ethos* enunciado) do que a essência da personalidade (de resto em formação) da *moça / mulher* efetivamente existente. Destaque-se por último (e em reforço decisivo à hipótese de que Mariana vai se figurando no sentido que parte do tipo e se encaminha para a elaboração do indivíduo, através de mecanismos de apropriação / objetivação) que tais expectativas da sociabilidade local sobre a Moça (expectativas que tentam lhe imputar, contraditoriamente embora, a qualidade de *mariana*) não se restringem ao universo das práticas, das representações e dos desejos masculinos, quando na verdade há também mulheres que enunciam sobre a personagem uma série de características (veja-se o cerco das beatas ao Padre, que a diegese expressivamente ironiza).

Por tudo isso, antes de que a fortuna crítica pretenda atribuir à (emaranhada) *imagem* da Moça (de feminilidade ao final incerta, ao modo de antecessoras ilustres como Capitu) discussões de fundo psicanalítico / ontologizante (quase sempre como forma de fazer tábula rasa numa *poética* dos aspectos imediata ou mediatamente contextuais: porque supostamente avessos ao foro íntimo), antes disso tudo convém reafirmar: segundo os parâmetros significantes desse longa-metragem, o processo de individuação da personagem Moça parte de toda uma carga de expectativas quanto a feminilidade / masculinidade objetivadas no imaginário católico (haja vista a importância diegética atribuída aos Sagrados Corações de Maria e Jesus: sobretudo entre as cenas VII e VIII), e figuradamente apropriadas pelos demais personagens (masculinos e femininos); e tais expectativas, de acordo com as apropriações de Moça (que se faz Mulher) e de Padre (que se faz Homem), situados ambos naquele contexto de sociabilidade especificado pela figuração, tais expectativas passam a ser encaminhadas no sentido (bastante subversivo aliás) de importantes individuações – interrompidas ao final embora. A incineração (literal e simbólica) dos amantes – repita-

se – constitui a vitória denotativa (mas conotativamente corroída pelo sarcasmo, e assim denunciada e transfigurada) do tipo sobre o indivíduo.

Quanto a **Padre Antônio**, seu nome (assim como o significado de seu personagem) obedece a dinamismo parecido com o de sua afilhada: *Antônio* (antes de mais nada um qualificativo de *Padre*) apresenta caráter adjetivo (à maneira de quando o sacerdote muda de nome ao ser ordenado), e assim, em primeiro lugar, informa a respeito das especificidades de seu ofício (zelar por sua afilhada, segundo a imagem do menino que o santo homônimo carrega ao colo, com destaque às cenas VII e VIII: inspiração hagiográfica que, na irônica contramão do que o mesmo santo posticamente paternal representa para o universo luso-americano, insiste em impedir os intentos matrimoniais, e em grande medida incestuosos, de Honorato para com a Moça). O *Antônio*, qualificativo de *Padre*, é termo que sequer esboça aproximar-se dum substantivo próprio, capaz de informar sobre a esfera íntima e singular da personalidade por sob o ofício (personalidade que de resto resulta especulativamente incerta em relação a sua masculinidade: cuja lisura Honorato, mas não Vitorino, põe em suspeição no que diz respeito aos vínculos entre desejos eróticos, apadrinhamento e votos sacerdotais – incerteza essa tão insolúvel, no âmbito da narrativa, quanto a incertezas referentes à própria afilhada).

A função do personagem Padre Antônio (insista-se: tipo, mais que indivíduo) prossegue decisiva mesmo após as quatro primeiras cenas (em que ele se encontra ao centro narrativo, por vezes de *corpo presente*). Corroborando a hipótese de que o sacerdócio é tema fundamental, a presença do vigário continua a se fazer decisiva mesmo após morte e enterro. Sua função (evocada respectivamente por falas de Honorato, Vitorino e Mariana, mas também e sobretudo pela própria dinâmica diegética) consiste em *personificar*, perante o dinamismo dramático:

a) o poder institucional do catolicismo, em contraponto importante ao poder de fundo patrimonial que Honorato exerce sobre tudo e sobre todos (haja vista os momentos em que se mencionam embates entre ele e Honorato: nos planos 13-15 da cena VII, p.ex., em que Vitorino contracenava com o Padre);

b) um modelo de sacerdócio sugerido como pouco ortodoxo mas que ainda assim parece adequado às tensões e contradições do lugarejo, modelo evocado sobretudo por Vitorino (em estilo sempre marcado por hesitações e ambiguidades: vejam-se os planos 15-20 da cena IV), objetivando seus propósitos particulares; com tais fins em mente, Vitorino menciona (primeiro aos participantes das exéquias: na sequência mencionada

imediatamente acima, depois ao novo vigário: nos planos 12-18 da cena VII) Padre Antônio como paradigma, objetivando com isso interferir no poder patriarcal que Honorato representa e no poder sacerdotal que o Padre vem a representar;

c) um modelo positivo de afetividade parental a Mariana (veja-se o plano 9 da cena VIII), espécie de marco divisor entre sua condição de Moça e a objetivação de sua personalidade Mulher: trânsito que se projeta eroticamente sobre a interação com o noviço substituto, de quem passa a esperar o abandono dos votos professados e, com isso, do próprio sacerdócio (ao menos segundo o âmbito dogmático do catolicismo contrarreformista, e segundo as expectativas da sociabilidade local);

d) uma referência (em grande medida opressora) que a diegese contrapõe ao percurso de individuação do Padre (no sentido do tipo para a pessoa) enquanto imagem cenográfica (representações de Santo Antônio espalhadas pelas paredes do fundamental ambiente interno da casa paroquial: vejam-se as cenas VII e VIII); tais imagens imbricam-se nos jogos de cena e câmera de maneira a sugerir que estão a se agravar as tensões íntimas do Padre, estilizado sob o exercício de sua pastoral entre demandas íntimas (desejo de minorar altruistamente sofrimentos como o da paroquiana desenganada pelos médicos, e farmacologicamente desassistida; ímpetos de repulsa por Vitorino; esforços para conhecer objetivamente a realidade local, em seus aspectos prementes mas também em perspectiva espaço-temporal) e demandas alheias (constrangimentos de Honorato pela aprovação sacerdotal ao matrimônio e constrangimentos de Vitorino pela continuidade do veto, intrigas das beatas em detrimento de Mariana e, indiretamente, às custas dos desejos – e do poder – de Honorato).

Padre Antônio é, em suma, personagem decisivo, sem o qual o tema primeiro (ofício sacerdotal, com suas múltiplas dimensões) e o protagonista (pároco noviço) não se deixam compreender plenamente; personagem que vale pelo que tem de típico, não por suas dimensões (de resto inexistentes) individuais.

Honorato *personifica* (o que equivale a dizer que ele *tipifica*, segundo a realidade significativa da obra) a dimensão central do poder no lugarejo, em torno do qual gravitam as atividades de produção e reprodução da vida material. Tal poder se apresenta em termos

a) *patrimonialistas*: na medida em que a organização do espaço por assim dizer *público* (ou melhor, *coletivo*: porque a territorialidade figurada escapa ao que se

consideram parâmetros habituais da civilização burguesa) emana de suas posses e da autoridade de sua pessoa;

e b) *patriarcais*: na medida em que a sociabilidade local reduz ao gênero masculino as esferas decisivamente ligadas ao acúmulo de poderes, tais como a produção da vida material, notavelmente o garimpo, e demais atividades que pressupõem o encontro em espaços coletivos com vistas ao entretenimento e ao convívio p.ex., enquanto ao gênero feminino resta conformar-se às atividades em espaços domésticos ou então a espaços e momentos ligados à religiosidade cotidiana (e todos, mulheres ou homens, submetem-se a uma hierarquia de lastro patrimonialista).

Seu patriarcado convive com diversos mecanismos de contrapoder; o mais notável deles (e em chave ambígua, conforme análise adiante) quem ilustra é Vitorino (opondo-se ao patriarca durante as exéquias, vejam-se os planos 15-20 da cena IV, ou socorrendo-o, vejam-se o plano 9 da cena IX e os planos 1-2 da cena X); as beatas contudo talvez sejam (na deslealdade de suas intrigas: tentativas de cooptar o poder eclesiástico p.ex.) mais corrosivas que o *hesitante* farmacêutico; não menos desleais, nem covardes, são alguns trabalhadores, com seus comentários à boca miúda (no citado plano 9 da cena IX); e de qualquer forma nenhum desses mecanismos é verdadeiramente subversivo (quando ao contrário integram, em suas contradições aparentes, uma rede de sociabilidade toda ela em prol do ordenamento que, de resto, é violentíssimo: mas em grande medida consentido); verdadeiramente subversivos são os comportamentos de

a) Padre: desde quando investiga variadas dimensões da sociabilidade local (suas origens, atividades, carências e assimetrias) até quando decide afrontar Honorato e subtrair do domínio patriarcal a Moça, o que implica o plano, racionalizado e confessável, de transferi-la a Diamantina (racionalização que entretanto mal oculta impulsos mais íntimos, ainda que pouco conscientes ou confessáveis, de se entregar ao amor erótico);

e b) Moça: desde quando se esboçam pequenas desobediências frente ao patriarca, tais como ficar à janela (veja-se o plano 8 da cena I) ou mentir (vejam-se os planos 4-5 da cena III), até quando tais desobediências assumem o ato mais corajoso de confessar furtivamente sua paixão ao Padre, ou então o projeto mais ambicioso, e mesmo perigoso, de consentir na fuga – e constranger o tutor ao ato amoroso).

Já na última cena, quando as beatas enclausuram o Padre na Matriz enquanto garimpeiros levam a prisioneira Moça a sevícias sob vistas, ordens e dependências de Honorato, o patriarca (a despeito da vendeta) já não é mais senão espectro de si mesmo,

sob o crescente processo de corrosão de seu patriarcado (cujo princípio explícito remete ao confronto entre Honorato e Padre, no garimpo: planos 12-19 da cena IX; cabe notar que a diegese pratica tal corrosão desde muito cedo: veja-se a nota 37 ao plano 6 da cena VI). Mas não se trata (a partir do confronto no garimpo) de figurar a destruição dum *indivíduo*, e sim de figurar o curto-circuito de todo um *modo de vida* que tal personagem *tipifica*, e que já de *per si* (em seus arcaísmos e no esgotamento dum *ciclo* residual) se mostra inviável. A espécie de servidão por dívidas que a mineração de diamantes implica, em troca dum abastecimento precário; a escassez de gêneros essenciais (num contexto de *modernização*): sal iodado ou penicilina p.ex.; o esgotamento de pedras preciosas (base da riqueza, e da miséria..., no lugarejo); e toda uma *atmosfera* de precariedades que os níveis diegéticos todos de diversos modos enunciam (haja vista a poética dos vidros partidos ou intermitentes: vejam-se as notas 117 e 118 ao plano 11 da cena IX, ou o retorno intermitente duma melodia em chave melancólica, ou mesmo o figurino de roupas rotas, a de Honorato inclusive: veja-se a nota 165 ao plano 17 da cena XII, além de falas diversas); tudo isso pesa sobre o personagem que *tipifica* (enquanto um dos *centros* diegéticos) uma forma de poder já há muito esvaziada, e em agonia. Que na trama não se apresente sua descendência, ou que apenas se apresente sua finada esposa (em retratos, ou pelo índice de seu vestido de noiva arquivado em baú) em função do erotismo incestuoso dirigido à enteada Mariana (e que sob o efeito da diegese o espectador tende a repelir), ou então que se aponte a inverdade de sua pretensa *posse* sobre a Moça (último plano da cena IX), tudo isso importa na figuração (em chave absolutamente irônica, e mesmo sarcástica) dum poder que serve à diegese como objeto de subversão.

Honorato é, em síntese, outro personagem-tipo. O processo figurativo de sua individuação apenas se esboça (contudo em chave autodestrutiva) a partir do confronto com o Padre no garimpo. Antes, Honorato é apenas emblema de arbitrariedade em todos os níveis societários (impermeável em seu mandonismo – de que a perspectiva diegética potentemente ironiza). Depois de que o Padre o questione à frente de *seus* trabalhadores, e sobretudo depois de que o Padre desminta que Mariana seja de fato *sua* mulher – depois dessa subversão será encenada sua embriaguez (expressão patriarcal de dor culturalmente permitida aos homens de masculinidade tida como aceitável ou mesmo exemplar), o que em grande medida consiste em reduzi-lo (em caráter excepcional embora) ao mesmo nível degradante que o de Vitorino (cujo alcoolismo diferentemente é diuturno). Após a sequência da embriaguez de Honorato e Vitorino, o patriarca

reaparecerá apenas durante as sevícias, já devidamente nos termos duma espécie de espectro de si mesmo, e a atuação de Mário Lago, a par da direção de atores por Joaquim Pedro, só faz reforçar a hipótese de que a função do personagem retorna à tipicidade, em detrimento duma individuação que apenas se esboçou (como forma de apontar a *gravidade* dos acontecimentos: em chave muito mais expressiva que a dos níveis individuais). Depois das sevícias, Honorato torna a sumir de cena, já irrelevante para o desfecho da trama. Padre e Moça se reencontram, empreendem fuga e luta contra beatas até acoitarem-se numa gruta; e toda essa sequência já abandona o tom naturalista dominante (*dominante* mas não *exclusivo*: adiante o estudo tornará a este ponto fundamental), em prol dum tom já francamente fantástico (até então, apenas pontualmente, e sutilmente, fantástico), no qual os perseguidores anônimos (sobretudo as beatas, mas também os trabalhadores) atuam, não como indivíduos, e sim como coro.

Vitorino, assim como Honorato, é personagem fundamental para a complexidade e a densidade da malha narrativa. Diversos níveis da subversão que os dramas de Padre e Moça progressivamente representam dependem das funções típicas que Honorato invariavelmente desempenha; algo semelhante se pode também afirmar sobre o *excêntrico* (e desse modo fundamental) Vitorino. Aparentemente antípoda de Honorato (desde a discussão no quarto do agonizante Padre Antônio, ao longo da cena II), cuja rivalidade reside sobretudo no interesse comum por Mariana, Vitorino em diversos aspectos se aproxima de Honorato (o que se explicita na defesa que faz do patriarca contra a maledicência dos populares, no plano 9 da cena IX, e na sequência em que ambos estão embriagados, planos 1-2 da cena X); a começar pelo fato, de resto bastante óbvio, de que ambos os nomes (ironicamente típicos) designam o oposto do que enunciam: um (incestuoso, extorsor, mentiroso) não tem *honra*, outro (alcoólico, impotente, hesitante) se resigna à *derrota*. Conquanto desprovido de poder patriarcal, marginal portanto em relação a Honorato, Vitorino tampouco se encontra sob a situação dos garimpeiros, escravizados por dívida insolúvel a despeito de quantos diamantes puderem entregar: se não a propriedade, o farmacêutico tem ao menos a posse de estabelecimento comercial (paupérrimo embora); tem ao menos a *propriedade* intelectual de prescrever fármacos para cura ou bálsamo (a despeito da própria compulsão alcoólica...); sua tipicidade é portanto a do *intermediário*. Entre orador (planos 15-20 da cena IV: espécie de bufão sob as exéquias de Padre Antônio) e oráculo (planos 19-23 da cena XII: quando Vitorino procura dissuadir os populares de seviciar Mariana), e entre quaisquer outros polos (boticário de manufaturas ou mercador de

fármacos modernos, detrator de Honorato ou seu arrimo no pileque, amante mas impotente), Vitorino não se define senão como pêndulo. É um outro em relação aos garimpeiros (veja-se o plano 7 da cena IX) sem contudo instituir paridade em relação ao patriarca. O Padre – e a própria narrativa – sentem repulsa por essa figura tipicamente intermédia – mediania oscilante que não raro se figura à expressionista maneira das reiteradas sombras que lampiões ou velas projetam (aspecto de estilo a se esmiuçar adiante, cabendo desde já entretanto apontar o personagem como *tipicamente* fantasmagórico: veja-se a nota 67 ao plano 14 da cena VII).

Mariana (como tema, problema e encanto) passa a cercar – e a obcecar – o Padre: assédio que paradoxalmente desencadeia no protagonista comportamento mais e mais semelhante ao de Vitorino (*hesitante, oscilante*). Antípoda do Padre nas exéquias (quando a autoridade sacramental de um se vê grosseiramente desrespeitada pela falta de decoro do outro), ou então repulsivo em suas tentativas de aproximação (na farmácia, na casa paroquial e no largo), Vitorino termina por representar no final das contas (para o Padre inclusive) o paradigma de todos os enamorados da mulher *afrodisíaca* (avesso de tudo o que é *mariano*). Vitorino é modelo de desequilíbrio, do consumir-se a si mesmo, do colapso iminente. Se a futura *mulher do Padre* evoca (aos personagens anônimos assim como à narrativa) o mito da *Mula-sem-cabeça*, os homens que ela deixa perdidamente apaixonados (Honorato, Vitorino, Padre) não soam menos *acéfalos* (será discutida adiante a acefalia como metáfora recorrente); e Vitorino é modelo de acefalia. O referido encontro entre Vitorino e Padre às margens do largo, em que fica o rancho das bebidas, faz acentuar tal denominador comum entre ambos os enamorados acéfalos; não por acaso, é a perspectiva de Vitorino que formula e ressalta essa coincidência (ao Padre, tal símile seria por si inconfessável). De resto, essa sequência (planos 1-16, que compõem a cena X) sublinha a *vitorinização* não apenas do Padre, mas também de Honorato.

De um lado, Vitorino se torna vítima do mandonismo de Honorato por (ao seu modo) havê-lo contestado (vejam-se os planos 19-20 da cena IV); de outro, ele também é capaz (ainda que em menor escala) de violência em semelhante perspectiva com os que estão abaixo de si (veja-se a expulsão dos três senhores à frente de sua farmácia: plano 9, cena IX). Se o consumo da cachaça não o impede de frequentar o rancho com os garimpeiros *em mesmo nível*, isso reforça sua oscilante posição intermédia, em vez de situá-lo entre pares (à mesa, Vitorino está sozinho: plano 25, cena VI). Vitorino não tem par. Honorato também é ímpar, mas a ele todos de alguma forma se submetem;

Vitorino, diferentemente, transita entre posições diversas, e esse trânsito (*oscilante, hesitante*) é sua função *típica*. Que ele a exerça ao modo impotente de quem é incapaz de consumir o ato amoroso até mesmo em fantasias (serão suas? ou alheias?), ou que ele enquanto orador (ou enquanto oráculo) não apresente nunca uma compreensão clara das coisas, tampouco um projeto definido de atuação, tudo isso *tipifica* tal funcionalidade – haja vista sua intervenção que tenta frear o justicamento de Mariana (sob sevícias ordenadas por Honorato) com lastro num discurso *mistificador*.

Sendo exato que nenhum dos personagens acima apontados (Padre, Mariana, Padre Antônio, Honorato, Vitorino) apresenta efetivamente nome ou personalidade, porque figuram antes tipos que indivíduos – e assim destacam os impasses da subjetividade sob a rigidez dum modo de vida disfuncional –, então o **anonimato absoluto de grupos como o das beatas ou o dos trabalhadores** não marca senão aparentemente a antinomia entre os que só apresentam dimensão coletiva em suas figuras e os que supostamente exercem plenamente sua individualidade. Os personagens plenamente anônimos são, sem dúvida, mais evidentemente *típicos* que os demais; de determinada perspectiva, representam mesmo *estereótipos*: o de práticas religiosas como fator de conservadorismo e como exercícios de hipocrisia (beatas sobretudo), o da reificação como produto inclusive do consentimento (trabalhadores sobretudo). Mas suas atuações contribuem para figurar (ironicamente) a fatalidade dos papéis sociais preconcebidos, das interações afetivas esclerosadas e de todo o modo de vida num território. Exercem, portanto, função essencial na trama narrativa, e o fazem à maneira de *coro*: atrelados à trama narrativa com vistas à denúncia (de fundo irônico), tais personagens-grupo são responsáveis, em diversos momentos e de diferentes formas, por contribuir para a inviabilidade da imediata identificação (em chave melodramática) entre espectador e narrativa.

Desde o surgimento cênico na trama (quando aguardam o noviço na casa paroquial, ao mesmo tempo em que velam a agonia de Padre Antônio), esses personagens-grupo atuam de modo decisivo. Aspectos significativos dos acontecimentos, suas figuras evocam o conjunto da sociabilidade local, ressaltando (de modo irônico) a inconveniência da intimidade naquele lugarejo. Assim é que, desde a segunda cena (portanto após os leiteiros da cena inaugural), os embates entre Vitorino e Honorato no leito do agonizante padre-padrinho figuram-se como algo partilhado sem peias por toda a comunidade (e pelo espectador), e não como uma discussão propriamente íntima (projetar sobre o enredo a separação entre os universos público e

privado naquela sociabilidade figurada, como se discutirá adiante, é anacronismo). Se o centro da representação na sequência (planos 1-3 da cena II) são os referidos embates no quarto de Padre Antônio (entreouve-se a discussão em *voz-off*), o enquadramento entretanto destaca o espaço contíguo da sala, com senhores idosos que mais testemunham a refrega do que praticam recatada vigília (dentro há mais mulheres que homens, todos idosos, enquanto fora há homens somente). O acontecimento central, portanto, se descentra (em *voz-off* e baralhado), enquanto ao centro perceptivo (visual) se oferece (numa espécie de *excentricidade* narrativa) o espaço contíguo. Das falas abafadas não há informação direta, mas sugestão *elíptica*; trata-se dos primeiros enunciados verbais sobre Mariana; e tais informações enviesadas (*descentradas*, *excêntricas*) sugerem-se ao espectador sob a mesma perspectiva que a dos personagens-grupo (que são os primeiros a acolher o Padre no interior da casa paroquial, à sala). O que se destaca, em suma, é que os personagens anônimos funcionam desde o início como uma espécie de *coro* a partir do qual se *comentam* (em sentido que não só o de fuxico, denotativo) os acontecimentos fundamentais.

Não se faz arbitrário atribuir aos personagens anônimos a função de *coro*; sobretudo em se tratando das personagens femininas (as beatas). A própria cantilena que abre a narrativa desde o primeiro plano da primeira cena (litanias que reincidirão por diversas vezes ao longo da trama, ou como canto, duas vezes à capela, outras acompanhado por instrumento de teclas, ou, mais frequentemente, como desdobramentos melódicos numa espécie significativa – e ao final irônica – de *fuga*), tal cantilena é elemento fundamental da diegese, sob a expressiva forma de vozes femininas em uníssono; e tal *comentário* (que de chofre insere a fecunda ideia de *coro* na narrativa) insistentemente se reitera (por onze vezes) ao longo da diegese: é portanto elemento estrutural. A última (e decisiva) cena (a que já se fez menção, e que representa o esgarçamento da narrativa) torna a sofrer o comentário isomórfico da litania (agora como dissonância). Entre os planos 1 e 2 da cena VIII, o Padre (sob o crescendo de sua crise) ensaia o *coro* de seis beatas no interior da Matriz (a cantilena em uníssono, que o Padre desinteressadamente acompanha ao teclado, é a mesma que a da abertura, na primeira cena). Quando as beatas cercam o Padre com suas intrigas a respeito de Mariana, novo comentário irônico recorre à litania (sob tonalidade farsesca). Portanto, existem indícios exaustivos de que as personagens-grupo (com seus subgrupos) devam ser identificadas à ideia de *coro*; e de que são, com isso, decisivo aspecto de significância.

Toda a cena IV trata das exéquias de Padre Antônio. No interior da Matriz, a missa de corpo presente é celebrada, destacando-se a interação dos mais variados personagens, subdivididos em grupos e, por assim dizer, representantes de todo o lugarejo. Ao final dela (ainda sob a Matriz) ocorrem as despedidas do cadáver, fechando-se o caixão em seguida. (O jogo de câmera enfatizará o formato *elíptico* que os personagens efetuam em torno do cadáver). Organiza-se a procissão com vistas a conduzir o corpo do vigário ao cemitério. O corpo eclesial deixa o interior da Matriz, rigidamente hierarquizado (com denotação de poderes decrescentes sob os formatos rigorosamente geométricos dos subgrupos), e então a procissão:

- a) contorna todas as seções da Matriz (cuja hierarquia a diegese sublinha: frontispício, átrio – encimado pelo *coro*, nave, capela-mor, sacristia colateral),
- b) percorre o declive entre a colina do adro e o cemitério e, por fim,
- c) alcança o destino, onde nova formação elíptica se organiza, com vistas ao enterro.

Com a reorganização dos grupos no *campo santo*, o Padre retoma o cerimonial. Vitorino torna a indecorosamente intervir na cerimônia (já interferira durante a missa de corpo presente), mas agora (ao manifestar-se verbalmente) sofre as repreensões das beatas (uma das quais tenta deter sua marcha rumo ao caixão) e dos trabalhadores (a partir da ordem de expulsão que Honorato profere, assim que se vê acusado pelo farmacêutico). Por sob a problemática central (os interesses conflituosos em torno de Mariana, que envolvem Honorato, Vitorino, Padre Antônio e, cada vez mais, o Padre), reforça-se a ideia de que a sociabilidade do lugarejo (de que o centro dramático é aspecto) compõe-se (e *deve* ser composta) por *todos*, embora de maneira *naturalmente* desigual (ideia de que a diegese expressivamente escarnece, com notas irônicas a surgir por sob importantes brechas na dominante naturalista – brechas suficientes para exigir a atenção do espectador, e provocar distanciamento reflexivo); e nos termos dessa ideia basilar (realçada desde as duas primeiras cenas: a de que a sociabilidade local é um todo íntegro, desigual embora), o personagem-grupo (agora completo, com seus subgrupos) torna a se revelar aspecto decisivo para a trama. Esse personagem-grupo insere na narrativa níveis de significância diversos (todos entretanto imbricados): amalgamam-se *opinião pública* e dilemas pessoais p.ex. Um desses níveis (de resto bastante óbvio) denota que a comunidade local compõe *um só corpo, naturalmente desigual* mas forçosamente unido, à maneira duma *eclesia* cujos aspectos materiais (arquitetônicos p.ex.) e simbólicos (ritos p.ex.) o *sacramento* faz reforçar (sacerdócio, matrimônio,

extrema-unção...); assim é que a função do *coro* (desempenhada pelos *comentários* dos personagens-grupo em seus diversos subgrupos) percorre todos os territórios figurados (em seus diversos graus de sacralidade: desde o interior da Matriz, em cujo *corpo* o *coro* é aspecto estrutural, até os espaços exteriores, pela Matriz regidos), sempre em reforço à tese salvacional (católica, contrarreformista) de que a sociabilidade humana deve mimetizar a divindade transcendente. (E assim é forçoso notar o sentido *barroco* dessa sociabilidade denotada – ainda que em chave corrosiva.)

Entre todas as beatas, cabe destacar duas personagens. Uma delas é a *personagem de Rosa Sandrini*. A menção à espécie de líder de todas as beatas (ela é quem p.ex. introduz o Padre no quarto de Padre Antônio) enquanto *personagem de Rosa Sandrini* não é apenas uma solução analítica para designar uma figura sem nome (e sem outros vínculos que não a participação no grupo): é antes uma forma de destacar (e evocar) o vínculo da atriz com as popularíssimas chanchadas, coisa que certamente não fugiu aos espectadores do cinema nacional naquele contexto imediato de recepção, tampouco às intenções expressivas do autor. A beata do longa-metragem cinemanovista de certa forma evoca suas atuações nas chanchadas, em que costumava repetir um papel básico (o de senhora amarga e ranzinza), e por extensão também evoca (em chave crítica) todo o gênero fílmico, bastante popular. Daí a importância de que os letrados da cena I informem sobre a *participação especial de Rosa Sandrini*. Isso tudo impõe que se perceba, como atributo dos personagens-grupo (com destaque ao subgrupo das beatas), a sugestão de identidade (em chave um tanto pejorativa) entre a base popular do lugarejo e a dimensão massiva (criticada acidamente pelos cinemanovistas) das chanchadas (como apropriação, pela cinematografia nacional, de estéticas narrativas como as de Hollywood). (A apropriação pelo cinema de Joaquim Pedro de aspectos diversos da chanchada prossegue e se aprofunda ao longo de toda a sua carreira: aspecto a ser retomado adiante.) Assim sendo, a *participação especial de Rosa Sandrini* insere no *coro* (de que faz significativa parte) um *comentário* que torna próximas a *excentricidade* espaço-temporal do lugarejo figurado e a *excentricidade* (costumeiramente em chave cômica) do cinema popular brasileiro. O efeito disso tudo vem evidentemente em reforço à sugestão de *distanciamento crítico* do espectador perante a dramaturgia (capaz de dar conta, p.ex., das temporalidades sobrepostas).

A outra personagem que merece destaque analítico, e que se imbrica na *personagem de Sandrini*, é a da senhora com bócio (trata-se da senhora mais alta e aparentemente mais velha, e não da segunda personagem com bócio, cuja participação

se resume a poucos episódios). Através de sua figura se realça uma das estratégias fílmicas de caráter documental, e que consiste em denunciar insuficiências materiais graves de grande parte dos territórios brasileiros pouco ou nada marcados pela modernização, a exemplo do diamantino lugarejo de São Gonçalo do Rio das Pedras naquela década de 1960 (os referidos letreiros da cena I explicitam que todos os atores, à exceção dos cinco nomeados, são *moradores de São Gonçalo do Rio das Pedras*, e tal informação, assim como a que se refere à *participação especial de Rosa Sandrini*, não são apenas referências técnicas). Mas sua importância não se resume à denúncia de precariedades e carências em nível mimético. Sua atuação no coro das beatas faz evocar a figura das parcas, ou moiras (muito comuns nas pinturas do renascentista Pietro Bellotti), e, com isso, insere o *comentário* (em chave humanista – e irônica) sobre a *fatalidade* das relações sociais representadas – de que o duplo drama (de Padre e Moça) é aspecto. São diversas as inserções daquela personagem no percurso narrativo, e sempre ao modo de *comentário* sobre a *fatalidade* que espreita os caminhos do casal: durante as exéquias (plano 15 da cena IV), durante os fuxicos sobre Mariana em torno do Padre (plano 1 da cena VII), durante o ensaio do coro na Matriz (planos 1-2 da cena VIII), em frente ao sobrado de Mariana (quando o Padre percebe que os moradores o hostilizam, e segue furioso em busca de Mariana, Vitorino e Honorato: veja-se a cena IX); entre todas essas inserções cabe destacar, porém, o cerco que as beatas promovem ao Padre no interior da Matriz (planos 1-9 da cena XII), bem como ao desfecho da trama, que vai do reencontro do casal à sua morte por asfixia (planos 25-50 da cena XII). A espreita da personagem à porta lateral da Matriz secunda o fechamento da porta principal pela personagem de Sandrini, e antecede o zurro da mula (clara alusão ao mito da Mula-sem-cabeça); sua inserção ocorre de tal maneira que nos planos-relâmpago sugere-se a identidade entre a pele da senhora e o madeiramento da soleira (em chave de significação metonímica, a se interpretar adiante). Já no antepenúltimo plano do longa (que sucede a figuração do casal prestes a morrer por asfixia na gruta, e que antecede os dois planos onde em letreiro sucedem-se os fundos preto e branco com os versos do poema: *Ninguém prende aqueles dois / aquele um / negro amor de renda branca.*), é a imagem das três beatas (evocando as três parcas) o que encerra cenicamente toda a narrativa.

O que se deve notar, em síntese, é que, se a personagem de Sandrini enxerta no coro das beatas a temporalidade do contexto imediato de produção e recepção do filme (que é o do Brasil sob urbanização), a personagem da parca Átropos insere nesse mesmo

coro a temporalidade do arcaísmo e da fatalidade (que é o do chamado Brasil profundo: rural, com sobrevivências de estruturas coloniais) – e ambos os enxertos, em malha, são aspectos (entre muitos outros) de *adensamento do discurso*. O caráter *metafórico* da narrativa (com suas menções eruditas ao repertório das artes plásticas) de tal maneira se entrelaça a dimensões por assim dizer *documentais* (a denúncia de carências decorrentes de arcaísmos que locação e figurantes evocam) que a dimensão funcional dos *personagens-tipo* (neste caso em termos de *coro*) promove *comentários* que enriquecem o processo significativo de maneira decisiva, o que implica a um tempo as dimensões do *poético figurativo* e do *engajamento temático*. Desse ângulo (que é uma perspectiva sugerida pelos próprios parâmetros significantes), o vínculo entre as *senhoras católicas* figuradas e as *senhoras católicas* promotoras das marchas em 1964, p.ex., não se faz impertinente (embora tal salto interpretativo exija que se discuta com sistema a dimensão *metafórica* da narrativa, mais à frente), mesmo porque um tema importante para a diegese é o conflito (de natureza irônica, inversiva) entre o efetivo comportamento da *Moça Mariana* e os imagéticos parâmetros (entre dogmáticos e morais) personificados por *Maria Santíssima* (*marianos* portanto) e preservados por suas guardiãs (as beatas). Tal caráter de ironia chega a assumir a gravidade do sarcasmo quando os próprios realizadores do filme mencionam que as personagens das beatas foram compostas por prostitutas locais (haja vista as declarações de atores como Mário Lago em entrevistas).

Em reforço final à ideia de que personagens-grupo (como as beatas) constituem *tipo* e exercem a função de *coro*, cabe retomar o apontamento de que o tom naturalista, muito embora dominante, jamais vem a se apresentar de maneira monolítica, já que se notam ao longo de todo o filme brechas a partir das quais soam notas de comicidade ou de fantástico (vejam-se as notas 17, 27, 67, 106, 118, 124, 168 e 170 no Apêndice), e também porque a cena XII condensa (em definitivo, sob o esgarçamento da trama) um aspecto próximo do realismo fantástico. Para isso, a atuação das beatas (já como perseguidoras demoníacas) se faz imprescindível, enquanto comentário que sugere à fruição atividade reflexiva.

O último grupo de personagens a se comentar é o dos **trabalhadores**. Se à figuração do personagem-grupo feminino cabem atividades de reprodução da vida material (cuidados domésticos p.ex., vejam-se os planos 4-6 da cena IX), ou atividades sob a esfera religiosa (esvaziadas de potência simbólica desde a denotação, também porque denunciadas ironicamente como hipocrisia), aos homens, a despeito de também

participarem em atividades religiosas, como nas exéquias (note-se que em nível de muito maior potência simbólica), ou mesmo em atividades de mero convívio (como no rancho das bebidas), cabe com destaque narrativo a figuração em atividades produtivas, tal como se pode notar no caso do garimpeiro que negocia com Honorato (inserido de maneira absolutamente vital na importantíssima cena VI, como se analisará no parágrafo seguinte), ou no caso dos garimpeiros supervisionados por Honorato às margens do rio (trata-se da não menos importante cena IX, em cujo final o Padre confronta e desautoriza Honorato, a respeito do casamento com Mariana, à frente do *coro* masculino). Assim sendo, o retrato da divisão sexual das tarefas sociais é coerente com o corporativismo patriarcal, que se compõe dos diversos membros da sociabilidade figurada; e de certo modo a masculinidade do Padre e a feminilidade de Mariana, em seus respectivos processos de individuação, confrontam e ameaçam todo o *corpo social* – daí que o aniquilamento do casal venha a mobilizar todos os membros da sociabilidade em questão, o que torna fundamental a atuação dos subgrupos de personagens-anônimos (o feminino e o masculino).

Enquanto o subgrupo das beatas *comenta* a narrativa repetidas vezes, um dos subgrupos masculinos se envolve nos ofícios religiosos, num núcleo de poder sacramental, e assim *comenta* a narrativa de modo decisivo (apesar de restrito à cena IV). Trata-se dos três ajudantes do Padre durante as exéquias. No contexto hierárquico do *corpo social* que missa, procissão e funeral formalizam (planos 6-12 da cena IV), esse subgrupo masculino pertence ao primeiro e mais importante núcleo, do qual o próprio Padre faz parte (e à frente de quem se posicionam, uma vez que portam instrumentos litúrgicos). Todos os três apresentam estatura muito reduzida, o que denota, em chave documental de denúncia (semelhante à figuração do bócio nas duas senhoras supracitadas), carências nutricionais dos habitantes de São Gonçalo (aspecto de gravidades mais amplas, e crônicas).

Um daqueles três ajudantes tornará a aparecer na cena VI, embora já em contexto secular: quando o garimpeiro entrega seu diamante a Honorato (contexto de explanações do patriarca ao Padre sobre o lugarejo: o que acaba por entrelaçar filmicamente as inquietações de Padre e de Moça). Neste outro contexto (o secular), o personagem, embora atue como indivíduo (a mulher, única pessoa que o acompanha à venda, também mirrada, é certamente sua esposa, o que na realidade amplia a atuação do indivíduo no sentido de *chefe de família*), ele ainda assim se eleva a *tipo* de todos os demais moradores de São Gonçalo (todos eles devedores de Honorato, segundo a fala do

patriarca ao Padre). E tal *tipificação* (a do indivíduo como representante dum drama coletivo) insere importante *comentário* aos questionamentos (*elípticos*) do Padre a Honorato (quanto às carências do lugarejo e quanto à justeza das relações entre a recepção dos diamantes e a venda de mantimentos): ao Padre cabe intermediar o conflito de interesses entre produção e apropriação da riqueza socialmente produzida (conflito que o sarcasmo diegético, composto inclusive pelo *comentário* do personagem-tipo, denuncia). (Por *elipse*, é de se deduzir que o papel sacerdotal de mediador coubesse antes a Padre Antônio, ao modo conservador embora: porque jamais terá ousado subverter a ordem geral das coisas, mesmo no que diz respeito, em razão da autoridade sacramental, à particularidade incestuosa do casamento entre enteada e padrasto.)

Ambos os exemplos (exéquias de Padre Antônio, venda de diamantes) demonstram que ao papel dos personagens anônimos masculinos

a) cabe função de *coro* semelhante à que já se apontou a respeito do grupo feminino, e que nela

b) também o *nível documental* (a respeito de carências materiais: a desnutrição imageticamente enunciada, a dramatização da servidão-por-dívidas) termina por se imbricar inextrincavelmente nos *demais níveis* (tais como o aparentemente melodramático amor entre Padre e Moça), e ainda que

c) tal *adensamento discursivo* se faz em prol de enfatizar a *denúncia* de certos temas objetivos, de tal modo que reste impossível dissociá-los (se houver propriedade interpretativa) do tema central (de tonalidade predominantemente subjetiva). (O trânsito entre subjetividade e objetividade é, portanto, uma questão primordial no filme.)

Em outras palavras, o comentário que o coro estabelece nessa cena VI explicita que o *centro temático* (o sacerdócio em situação ativa de pastoral, espaço-temporalmente situado) emaranha-se em *problemáticas variadas* (as carências do lugarejo, p.ex., tomadas segundo ampla perspectiva histórico-geográfica), problemáticas tais que, por sua vez, multiplicam (imbricando-os) os *centros dramáticos* (os quais, de modo *excêntrico*, convergem para a figura típica de Honorato, sem prejuízos para a centralidade do tema sacerdócio).

Outro comentário que o coro masculino exerce pertence ao espaço-tempo do convívio no ócio noturno sob o rancho, ao final dessa mesma cena VI (vejam-se os planos 25-26). Uma panorâmica em torno da cabeça do garimpeiro (espécie *excêntrica* de subjetiva com sugestões elípticas de desolação, logo após o trato com Honorato em seu armazém) abarca todo o largo em que o rancho das bebidas se localiza e, em seu

redor (à espera de Mariana, que é quem abre o rancho e serve as bebidas), se encontram diversos trabalhadores, e também o farmacêutico Vitorino (em torno de cuja cabeça outra panorâmica, semelhante à anterior, também abarcará largo e trabalhadores). Se até então a cena priorizara como tema nuclear a pastoral do Padre (o que implicara as explanações de Honorato sobre os dilemas do território e, dentro disso, a abordagem do trato diamantino), a partir desta sequência Mariana é quem surge como novo centro temático, e em torno de sua atuação passa a gravitar o interesse dos personagens-grupo masculinos (formado por trabalhadores). Paradoxalmente, quem trabalha neste espaço-tempo figurado é Mariana, a servir bebidas no rancho (propriedade de Honorato, certamente) sob o turno da noite (deduzindo-se que os turnos matutino e vespertino ela os tenha preenchido com serviços domésticos no sobrado de Honorato, tais como o do início da cena, durante o café da manhã); e Mariana atende aos trabalhadores no momento em que eles estão ociosos: o que denuncia elipticamente o sobretrabalho feminino sob o domínio patriarcal. De qualquer forma, seja sob a perspectiva dos garimpeiros (cuja servidão-por-dívidas já se acabara de denunciar), seja sob a perspectiva de Mariana (cujo sobretrabalho vem indicado), toda a sociabilidade local resta submetida à figuração duma patologia social epidêmica – o alcoolismo; patologia que Vitorino de resto personifica em seu aspecto mais *típico* (mas nem de longe exclusivo). Junto aos garimpeiros, o consumo de álcool é a contrapartida, em espaço-tempo de ócio, à servidão-por-dívidas que o trabalho produtivo implica (bebidas alcoólicas de resto são mercadoria entre muitas de que a revenda de Honorato se utiliza para reduzir os moradores locais a servos-por-dívida); o alcoólico Vitorino é, também no vício, mediador de toda a sociabilidade; Mariana é uma espécie de centro em direção ao qual todo esse drama coletivo converge; e o próprio drama da Moça (ela também explorada por Honorato) se faz, assim, aspecto dum todo.

Na sequência em que se formaliza a excomunhão do Padre (trata-se do percurso que, por toda a cena IX: a) inicia-se em sua casa pela manhã, b) compreende ruas diversas do lugarejo, c) segue para a farmácia de Vitorino, d) alcança o sobrado de Honorato e, por fim, c) encerra-se no garimpo), os *comentários* dos trabalhadores (a par dos *comentários* femininos: a) o de mulheres que, a exemplo de Mariana, cerram as janelas ou portas de suas casas, b) o das beatas que, no sentido oposto ao do Padre, fazem questão de expressar *publicamente* suas reprimendas) ocorrem em dois momentos importantes:

a) o primeiro em frente à farmácia de Vitorino,

b) o segundo às margens do rio em que procuram diamantes sob a supervisão de Honorato.

Em ambos os episódios, tais comentários terminam por intervir decisivamente (ou como maledicência que mal se compreende, ou como audiência expressiva) no processo significativo.

Quando o Padre se dirige à farmácia, Vitorino e mais dois personagens se encontram sentados na calçada. Quem avisa aos demais sobre a chegada do Padre é um dos trabalhadores, através de um gesto sutil, mas jocoso; trata-se de um dos três ajudantes de missa (que não o garimpeiro acima mencionado). Vitorino reage de pronto, levantando-se para se ocultar (à maneira das mulheres que não as beatas) na farmácia: expressão de repúdio ao Padre, e índice de que, logo pela manhã, todos os moradores do lugarejo (i.e., a *opinião pública*) já dispunham de informações sobre o encontro indecoroso entre Padre e Moça na casa paroquial, durante a noite anterior (o encontro fora espionado). Enquanto se levanta em direção ao interior da farmácia, Vitorino lança olhares de repúdio aos dois trabalhadores que, embora ausentes do campo visual, continuam sentados à calçada (tal informação se faz *elíptica*). O Padre desiste do encontro (o que é índice de que Vitorino importava como seu interlocutor, e não os demais). Vitorino reaparece, enquanto se ouvem vozes (novamente o recurso de *voz-off*) em tom jocoso (falas indecifráveis, significativamente exceto no trecho *o Padre e a Moça*: única vez em que o título se enuncia no interior da própria narrativa). Tais vozes desencadeiam em Vitorino fúria de teor puritano: surpreendente (por sair em defesa de Honorato e da ideia de que o patriarca seja o esteio da sociabilidade local), violentíssima (em razão de aspectos, literais e simbólicos, de fundo patriarcal). Ocorre, no entanto, que a diegese passa a escarnecer de Vitorino em sintonia com o grupo (surge um terceiro personagem: exatamente o senhor negro que participará das sevícias contra Mariana, na cena final). Assim sendo, diegese e personagens convergem, pela primeira vez, no sentido do escárnio, e essa convergência satírica (embora não anule o fato de que os *anônimos* venham, ao final, em socorro da ordem vigente) prepara o caminho para o imediatamente seguinte enfrentamento de Honorato pelo Padre (trata-se, portanto, de *comentário* em reforço à subversão diegética da sociabilidade figurada). Em outras palavras: a diegese, que a despeito de promover o distanciamento crítico / reflexivo não abre mão de trabalhar o *pathos* em relação ao espectador (e que com isso promove, ou empatia, sobretudo em relação a Mariana, mas também em alguns momentos diante do Padre, ou então antipatia, sobretudo em relação a Honorato e Vitorino), a diegese

converge como empatia no sentido dos *anônimos* exatamente num aspecto que caracteriza sua essência: o sarcasmo diante do poder patriarcal. O comentário sarcástico do grupo toma a perspectiva da própria diegese nesse momento; sem que sarcasmo e subversão caracterizem o personagem-grupo em definitivo.

Outra nota de relevância a respeito do episódio em questão tem que ver com a dimensão *documental* da prosódia, tanto mais significativa quanto mais se enfatiza que são muito raros os momentos de intervenção sonora dos personagens anônimos: a) no canto-litania, b) nas intrigas durante o cerco das beatas ao Padre, c) durante o escárnio. Em síntese, os personagens não têm nome, personalidade nem voz por sob sua função de *coro* (cujos *comentários* assumem expressividade singular). Falam (em seus raríssimos momentos de fala) sob formatos religiosos predeterminados (é o caso das beatas no uníssono), ou falam através desse importantíssimo momento de escárnio – quando suas palavras significativamente assumem, a um tempo, o título do longa-metragem e a perspectiva de escárnio da narrativa (o que não é de somenos). De todo modo, a enunciação dos personagens em chave de escárnio, de que só se pode entender *o Padre e a Moça*, mais evidencia prosódia e tom jocoso que teor; e a incorporação do falar regional contrasta significativamente com as demais prosódias (as dos atores *centrais*). Esse será um dos índices de que a figuração do lugarejo se encaminha para representar, alegoricamente, diversas outras territorialidades brasileiras (aspecto a ser retomado adiante). À dicção baiana da Moça; à dicção sulina do Padre; à dicção carioca de Mário Lago; somam-se as dicções dos habitantes da microrregião de Diamantina, inserida na mesorregião do Jequitinhonha que, por sua vez, compõe o *sertão* brasileiro (o que evoca uma rica tradição intelectual e literária do país, com destaque à obra-prima de Euclides da Cunha e a toda a obra de Guimarães Rosa). O *comentário-intriga* se intersecciona, em suma, na perspectiva diegética (denúncia em chave irônica, reflexão em chave metafórica), contribuindo dessa forma tanto para a potência sarcástica quanto para a potência semântica.

Outro *comentário* significativo, além do que ocorreu no episódio da maledicência, pertence ao episódio em que os garimpeiros trabalham às margens do rio, quando são instados a exercer a função de *audiência* perante a fala do Padre a Honorato (planos 15-19 da cena IX). Ciente de que toda a *comunidade eclesial* percebera a versão maledicente sobre o encontro furtivo da noite anterior (entre ele e Mariana na casa paroquial) como motivo para excomungá-lo sumariamente, e também ciente da recusa de todos em escutar sua versão dos fatos, o Padre então procura Honorato *em público*.

Tratar *publicamente* de assunto tão delicado se faz conveniente naquele contexto (do ponto de vista da *pessoa*), mas *fatal* (do ponto de vista do *sacerdócio*). Assim como Padre Antônio, também o novo vigário (ainda que menos por decisão que por *fatalidade*) termina por afrontar Honorato; mas o faz (à diferença do antigo vigário) às margens da institucionalidade católica: porque rompe com segredos de *confissão*. Aquilo que Honorato lhe confessara (sobre que Mariana, senão por direito, pelo menos de fato já fosse *sua* mulher: sexualmente, portanto) e aquilo que Mariana lhe confessara (que, a despeito de obedecer a Honorato e *deitar* com ele, jamais fora *sua mulher*, como de resto *mulher de ninguém*) – coisas já ouvidas por espectador, narrador e Padre, mas no recôndito da casa paroquial –, tais *confissões* agora vêm a *público*: estratégia do Padre que, na prática, objetiva mais o desagravo a sua honra pessoal que a reabilitação do sacerdócio (cujo compromisso com o segredo confessional é importante premissa ética). Nesse sentido, a *audiência* se faz decisiva para a trama, num momento em que duas instituições sofrem profundo abalo: a instituição do sacerdócio (metonímia de Igreja Católica) e a instituição do patriarcado (uma vez que *Honorato* é atingido em sua *honra*). A força *viril* do Padre (que já vinha de se esboçar durante a arguição a Honorato sobre as carências do lugarejo) termina por se afirmar às custas de dois poderes institucionais – e patriarcais (veja-se a análise do plano 19 no Apêndice). Sua excomunhão, de fato, não se reverte: acentua-se. E para tanto a *função-comentário* de *audiência* dos garimpeiros se faz fundamental.

No fundo, a expressiva (cenicamente ativa) *audiência* que os garimpeiros compõem (no episódio em questão) pertence a um dos temas importantes da narrativa: a *opinião pública*. *Comentar* (em todos os aspectos desse campo semântico) não apenas o drama fundamental em torno do Padre, mas também todos os eventos íntimos de todos os habitantes (em nome de zelar pela *coesão salvacional*), isso (que aos olhos do espectador soa incômodo, inclusive por efeito do distanciamento narrativo) remete ao *ethos* neoestamental (arcaicamente presente no lugarejo figurado). Nesse sentido (neoestamental) é que a *participação* no amor entre Padre e Moça serve aos interesses (complexamente imbricados) de narrativa (interesses inversivos), especulação (interesses cognitivos) e personagens (interesses coesivos). Vitorino testemunhará (em prol de que se suspendam as sevícias contra Mariana) que esteve presente durante o ato amoroso (promovendo com isso um relato em chave mistificadora); e aquele testemunho de resto faz pensar que o personagem que já os espreitava ao longe, muito antes do coito, fosse o próprio farmacêutico. Seja como for, se Vitorino chega a exercer naquele momento a

função de *audiência* (à maneira do espião que vigiara e delatara o encontro de ambos na intimidade da casa paroquial, planos 14-15 da cena VIII), sua última intervenção com fins mediadores revela-se tão impotente quanto as demais.

No isolamento de seu *personagem-tipo* (espécie de bufão fantasmagórico), Vitorino (hesitante) logra experimentar *papeis* diversos – e *disparatados* (o de procurador anti-patriarcal, o de arrimo do patriarcado, o de amante impotente, o de comentarista de eventos, o de oráculo); em todos esses *papeis*, *fracassar* é sua irônica função. Enquanto audiência do *amor na serra*, ou enquanto bebedor de cachaça em momentos coletivos de ócio, sua perspectiva pode até se aproximar, p.ex., do prisma dos personagens-grupo; mas seu isolamento não se altera, assim como não se altera seu incômodo posicionamento no *corpo social*: nem tanto acima, nem tanto abaixo. De Mariana, diferentemente, pode-se aventar que o trânsito pelo *corpo social* é efetivo, e implica conscientização e ruptura (índices de dramática *individação*). Filha de garimpeiro falido, suas origens sem dúvida remetem à base popular, *sertaneja*: origens que, a crer por sua prosódia (claramente não diamantina), foram nômades desde antes de seu pai migrar a Diamantina (debalde) em busca de sobrevivência, ou mesmo desde antes de sua concepção (Honorato por ironia dirá ao Padre: *Quem ficou aqui foi porque quis...*). Sob os cuidados incestuosos de Honorato, ela resiste a *desonrar-se*; depois, aceita partir do lugarejo com o Padre, e com isso desertar do *corpo social*. A paixão pelo Padre vem à tona (num *insight*) juntamente com a compreensão do horror que o *corpo social* lhe provoca (plano 13 da cena VIII); assim, o *medo* (erótico) de que o Padre fosse embora revela-se contraface do *medo* (tanático) de ficar *sozinha com eles* (e *eles* designa significativamente um genérico *todo mundo*). Se o pai de Mariana entra em cena (por assim dizer) durante a explanação de Honorato ao Padre (plano 4 da cena VII), por *elipse* e por *indícios* o percurso (atavicamente nômade) da Moça encontra suas (paradoxais) raízes: no *desenraizamento* (e aqui se nota mais um *comentário* que vem no sentido de escarnecer dos postulados de Honorato).

Não deve passar despercebida, por fim, a participação dos personagens-grupo de homens e mulheres a) na captura de Padre e Moça, b) na sevícia de Mariana e c) na execução do casal (por toda a cena XII). Enquanto as beatas capturam o Padre, garimpeiros capturam Mariana – e entregam-na a Honorato. Por indícios se sabe que Mariana sofrerá tortura:

a) o mourão a que Honorato se recosta (ao modo dum pelourinho), as partes dum moinho desintegrado apoiadas à parede atrás de si e um fiel de balança pendurado

comentam (ironicamente) a (aparente) passividade do desvairado Honorato (planos 12-17 da cena XII): vão começar as torturas por suas ordens (embora delegadas às mãos dos trabalhadores, que pela segunda vez funcionam como jagunços), e a presença de objetos cênicos (que os jogos de câmera imbricam expressivamente nos jogos de cena) é recurso significante fundamental em diversos momentos (algo a se retomar adiante);

b) quando (plano 24 da cena XII) o grupo arrasta Mariana até Honorato, seu vestido ainda é o mesmo da fuga, mas quando ela retorna à cena entende-se que ela fora despida à força, porque agora enverga vestido de noiva (aberto às costas), véu e grinalda (certamente os mesmos que pertenceram à falecida esposa de Honorato);

c) é possível aventar violências ainda maiores (iminentes pelo menos) em razão de que Vitorino grite (*Não!*) e advirta (*Vem um castigo de Deus pra quem tocar nessa moça.*).

Num território em que a sociabilidade figurada sublinha e detalha diversos níveis espaço-temporais de permanência (mesmo que fragmentária) dum colonialismo em bases escravistas (nas formas de produção e reprodução da vida material e nas formas de representação e poder), não é gratuito que o destaque nessas sevícias seja dado ao senhor negro (que aliás é o mesmo cujo riso banguela escarnecera de Vitorino no acima chamado episódio da maledicência – riso também ele com função de comentar documentalmente carências e, formalmente, o crivo irônico). Em atuação competente (realçada por jogo de câmera e montagem), o ator amador confere ao personagem um certo tom de veneração por sua vítima, tão paradoxal quanto a doçura melancólica de Honorato. Ironiza-se com isso a aparente *cordialidade* que encobre a violência essencial (e que une mandante e executor numa mesma postura e num mesmo fim), assim como se ironiza, sob o conselheirismo do discurso tão beato quanto confuso de Vitorino, a troca entre as funções de amante (que era a de Vitorino) e de intérprete religioso (que era a do Padre).

A partir de então, Mariana e Padre se reencontram, e a perseguição ao casal em fuga (já em tom desbragadamente fantástico) parece dispensar mandantes (Honorato já se afastara melancolicamente de cena) e mediadores (o *beato* Vitorino torna-se literalmente letra morta). O Padre se atraca em combate aos trabalhadores-jagunços (combate nada verossímil, assim como já não fora verossímil a expulsão de Vitorino ao final das exéquias, veja-se a nota 27 ao plano 20 da cena IV), e Mariana sofre com os ataques raivosos das já desfiguradas beatas (cabelos à solta, desgrenhados). Assim como as referências mitopoéticas foram das parcas à Mula-sem-cabeça, assim também as

personagens femininas, de beatas, se desfiguram em bruxas demoníacas e assassinas (e por sob referências ou papéis que se emaranham, mantém-se coerente o crivo humanista em tom irônico). O que se deve afirmar, em síntese, é que a função dos personagens-grupo na última cena consiste em referências trocadas (mulheres que capturam o Padre, homens que capturam a Moça) para que, uma vez entrelaçadas as atividades de ambos os subgrupos, promova-se o paradoxal esgarçamento da trama – que é também o esgarçamento de duas individuações em dificultoso processo (a virilidade em negro do Padre, a feminilidade em branco da Moça), e todo esse *escárnio* se faz (no plano do enunciado) em prol de que se mantenha coeso o corpo social. Que isso se faça pela violência desbragada, e que tal violência por vezes pareça assumir o tom da *cordialidade* de fundo patriarcal (haja vista a atuação de Honorato) ou religioso (haja vista o discurso de Vitorino), isso (esse paradoxo) vem explicitar, definitivamente, que a trama narrativa fora toda feita de inversões. No antepenúltimo e no penúltimo planos (acima mencionados), deve-se notar que os mesmos versos (*Ninguém prende aqueles dois / aquele um / negro amor de renda branca.*) se apresentam com cores e fundos invertidos (no antepenúltimo, as letras são negras em fundo branco, enquanto, no penúltimo, a relação de cores em figura e fundo se inverte; o último plano é o letreiro – carregado de luto irônico – com a palavra *FIM* em branco sobre negro). No arremate dessa cena conclusiva, a explicitação dos jogos inversivos (ou do princípio irônico que embasa a trama) se serve (metalinguisticamente) dos próprios recursos diegéticos; e, nesse processo, os personagens-grupo (que ao final paradoxalmente se entrelaçam, com vistas ao esgarçamento da trama) atuam de maneira decisiva.

O que em síntese se deve dizer a propósito dos personagens é que todos (mas desigualmente) são parte decisiva da trama. Ao espectador que vá ao filme munido apenas dos esquemas convencionais de narrativa (o naturalismo do chamado cinema clássico) e / ou de pressupostos teórico-metodológicos enviesados, a aparente estrutura melodramática constrangerá à percepção de que se trata duma obra *lírica, poética, intimista, existencial, formalista* (e *hermética*, e *cacete*) a ponto de que os aspectos de referência ao contexto imediato de produção e recepção, ou sejam tidos como acessórios, ou inexistentes; e isso tanto fará a delícia do artempurismo absenteísta quanto o horror do proselitismo participante. A obra, no entanto, subverte não apenas os elementos figurados (sublinhando seus referentes, muitos dos quais em chave documental) como também subverte o próprio conformismo embutido na linguagem convencional (reificada, e por isso também afeita a reificar os conteúdos que busca

referir). O que há de *lírico* na obra é exatamente a denúncia (em tom melancólico, por sob tamanho sarcasmo) de papéis sociais esclerosados (segundo um *ethos* que preside ironicamente a trama de personagens, cujas funções *típicas* visam a esgarçar o processo de *individação* que o casal esboça). O que há de *poético* na obra é exatamente sua potência significante, capaz de sugerir significados com vistas a um sentido que participe reflexivamente da realidade (o que emana do adensamento discursivo). O que há de *intimista* ou *existencial* na obra nem de longe é réplica duma dicotomia entre indivíduo e sociedade (subjetividade e objetividade etc.): dicotomia que de fato pertence à realidade reificada (e a certos pressupostos de análise e de interpretação equivocados), mas que, entretanto (nos parâmetros significantes da película), absolutamente não tem vez. O que há de consciência e potência estética na obra, de fato passa longe do panfleto ou do proselitismo, mas com isso jamais resvala em *formalismo*: por não perder em nenhum momento a capacidade de intervir na realidade (de que se serve com potência cognitiva, e para a qual retorna com potência transfigurativa). Em outras palavras, nenhum dos personagens se presta à mera catarse do espectador (ao modo das convenções melodramáticas): ainda que exista de fato a *individualidade* como problemática (por sob a temática central do sacerdócio); mas tais temas e problemas, abordados ao modo excêntrico duma trama complexa, superam (por transfiguração) a impossibilidade *típica* da intimidade figurada (em chave de denúncia irônica embora).

GEOMETRICAMENTE COESA E, AINDA ASSIM, ESPÁCIO-TEMPORALMENTE PLURAL

A figuração do espaço na obra, à maneira do que ocorre com os personagens, também comporta uma dicção muito singular – e desse modo expressiva. À malha espacial, pertencem dimensões várias (documentais e metafóricas p.ex.), entrelaçadas sob uma poética tão rigorosamente coesa quanto, coerentemente, múltipla. A multiplicidade dos espaços dá conta de figurar, com riqueza de detalhes (em grande medida documentais, ao mesmo tempo que potentemente metafóricos), um território cujos arcaísmos são considerados em funda perspectiva espaço-temporal – desde o presente narrativo; um território que é medida de todos os habitantes (vale dizer, de todo o *corpo social*). A mais significativa dessas dimensões é, certamente, a figuração dum modo de vida cujas matrizes coloniais (muito embora corroídas pelo tempo) compõem a medida de todas as coisas (do tema central inclusive): à maneira de certas vigas que, por entre as paredes de taipa (na Matriz, p.ex.: veja-se a descrição da igreja no início da cena IV, no Apêndice), mostram-se a um tempo estrutura (porque enformam o edifício) e estilo (porque informam esteticamente). A coerência figurativa dos mais diversos aspectos territoriais (paisagens serranas, formações rochosas, edificações seculares ou religiosas, interiores de residências ou estabelecimentos comerciais, ruínas, becos, ruas e demais recursos de urbanização, estradas) termina invariavelmente por referir a totalidade dum modo de vida renitentemente impermeável a superações e, por isso, *destinado* ao colapso. Quanto ao território figurado, em síntese, o rigor da coesão (*aporia* que, quanto mais enunciada, tanto mais se denuncia) suporta a pluralidade espaço-temporal (cujas malhas terminam por se esgarçar).

* * *

COESÃO FRACTAL

A primeira cena já se revela como microcosmo de todo o conjunto narrativo. Nela, encontram-se informações que, em teor e forma, apontam significâncias decisivas. O canto coral (comentário que alinhava toda a trama) rompe o silêncio denso, ao mesmo tempo que pontos luminosos passam a romper o completo escuro inaugural; letreiros sobrepostos seguem a informar sobre os elementos de que o filme é feito (recursos

literais inauguram e encerram a narrativa: letra e literatura também se sublinham como recursos fílmicos). Aspectos da trama narrativa mais e mais se entrecruzam (banda sonora, luz, fotografia, cenário, jogos de câmera, jogos de cena) e, assim, a malha fílmica explicita o entrelace de seus próprios fios: os recursos audiovisuais sublinham-se como metalinguagem, antes mesmo de se iniciar a diegese, a par dos letreiros com referências à matriz literária e também a autores, atores, técnicos, locações, mecanismos de financiamento etc. A panorâmica se revela em estreita relação com a luminosidade: quanto mais luzes, tanto mais se percebe o movimento de câmera em diagonal descendente (da direita para a esquerda). Quando a parede rochosa se revela, reconhecem-se manchas brancas (líquens talvez), e sobre esse fundo (plenamente substituída a impressão de tela bidimensional pela perspectiva figurativa) o deslocamento da câmera torna-se cada vez mais nítido. O campo visual se alarga quando o mesmo movimento em panorâmica diagonal descendente revela (para além da gruta figurada) uma vasta campina na qual, a cavalo, se vê o Padre, logo atrás de seu acompanhante (guia, talvez). O *zoom-in* introduz na paisagem serrana o elemento humano (o que evoca o percurso *euclidiano* d'*Os sertões*), muito embora ao esforço descritivo (o *meio*, o *homem*) acrescente-se (segundo o todo narrativo) que o filme começa exatamente onde termina (na gruta), e, assim, ao descritivo / documental, sobrepõem-se o narrativo (com o *conflito*) / o metafórico (enformando-se a *aporia*). Da gruta à paisagem serrana (ao *meio*) e, daí (já com a inserção do *homem*), ao lugarejo (e ao *conflito*); a ponte, o largo e, logo acima, Mariana, à janela; a Matriz, ao adro (desde o sobre-humano frontispício até à rebaixada sacristia colateral direita), comunica (graças ao ângulo fílmico) suas seções arquitetônicas: em escala que vai do monumental ao cotidiano (sequência em cujo fim se revela a casa paroquial: primeiro sua fachada, depois o interior). Ora, o sentido dessa sequência espacial na primeira cena é exatamente o inverso do que ocorre na cena final: quando se parte da Matriz para alcançar as dependências do sobrado (o local onde Mariana sofre as sevícias é o quintal, situado entre a residência e o armazém de Honorato), dependências a partir de onde se inicia a fuga por caminho serrano cujo desfecho leva à gruta e, em seu interior, à morte por asfixia. A ideia de *ciclo* / *aporia* / *fatalidade* (insinuada já na primeira cena) realiza-se através da figuração espacial; figuração em que se explicitam seus próprios andaimes (letreiro, banda sonora, luz, fotografia, cenário, jogos de câmera, jogos de cena).

O *homem* (Padre e acompanhante) se insere primeiramente na paisagem natural (gruta e serra); a transição da paisagem serrana para a paisagem cultural (do lugarejo)

ganha relevo. (Cabe notar que, desde os letreiros, tais paisagens querem se identificar com *Gruta do Maquiné*, *Serra do Espinhaço* e *São Gonçalo do Rio das Pedras*: já nos letreiros tais referências são *expressivas*, mais que mera comunicação, o que adiante se explicita). Após um ziguezague dificultoso por aquilo que mais se figura como escarpa, surgem as primeiras ruas do lugarejo (com suas casas e seu urbanismo tipicamente coloniais) e, logo, a ponte de madeira (que tornará a aparecer em momentos decisivos: sob a explanação de Honorato ao Padre, sob a fuga do casal); ponte que se explicita como espaço de mediação (entre natureza e sociedade, Padre e Moça, ordem e subversão). Mariana, à janela do sobrado em que reside, é quem primeiro observa a chegada do Padre (ocultando-se a tempo de ver sem ser vista – exceto por Honorato). Logo a câmera se põe à base do adro (plano 9), e a tomada confere monumentalidade ao frontispício da Matriz. Pela primeira vez em toda a sequência, o cavalo do Padre passa à frente (sob o princípio da urgência), e o ângulo, em contraplongê estático, cede lugar (num mesmo plano) à panorâmica em diagonal (da esquerda para a direita) sob *zoom-in* (direção que se assemelha à da panorâmica anterior, ainda que o sentido seja rigorosamente inverso), de maneira que a monumentalidade, que se sublinhava no frontispício, progressivamente ceda espaço a escalas de convívio cotidiano: da sacristia colateral até à fachada da casa paroquial (repita-se que sob a aproximação da lente) e, daí (já no próximo e último plano), ao interior da residência, em que Padre Antônio agoniza. Todo esse movimento é síntese (em caráter metonímico) que apresenta o todo narrativo em seus componentes fundamentais: o meio serrano, os personagens (todos), as dimensões arquitetônico-urbanísticas do lugarejo (porção propriamente culturalizada do meio), sua relação (barroca, ou neoestamental) com o *corpo societário* (em dimensão icônica de espaço-tempo), o princípio (a um tempo erótico e tanático) que preside a diegese, o relativo *distanciamento* (de sabor metalinguístico) por sob a tonalidade predominantemente figurativa (mas sub-repticiamente irônica).

Do ponto de vista espacial, deve-se notar que, já nessa primeira cena (assim como ao longo de todo o filme), a Matriz é importante *centro* figurativo: espécie de *medida* através da qual é possível aquilatar os eventos e a própria sociabilidade local. Do frontispício monumental até às rebaixadas sacristias que ladeiam a capela mor, o templo apresenta seções e estilo que enformam o *corpo social*: suas porções desiguais compõem unidade que convida o cotidiano a mirar-se no paradigma celeste; é essa a medida que desde a primeira cena se impõe como *ethos* e como *práxis*. A dimensão sacramental que o templo simboliza quer religar as esferas de sagrado (cujo tempo-espço é o da

encarnação do divino Cristo no homem Jesus) e profano (cujo tempo-espço, marcado pela Queda, em sendo o do lugarejo sob a transição de párocos, sofre certa crise de mediação); nesse sentido, a função narrativa da Matriz equivale (em termos espaço-temporais) à função do protagonista (o sacerdote) ou, mais precisamente (uma vez que o próprio protagonista funciona mais como tipo que indivíduo), do tema central (o sacerdócio, esfera sacramental idêntica em função à da Matriz: justapor os tempos-espços de *Graça* e *Queda* com propósitos salvacionais). Em função da barroca Matriz é que se apresenta, em suma, a casa paroquial, quase como extensão da própria sacristia colateral.

Lateralidade é exatamente a característica da relação entre a Matriz e demais espaços. O sobrado de Honorato, p.ex., desponta na paisagem como sentinela: sobre quem vem (forasteiro), sobre quem vai, sobre quem volta (moradores, mercadores); mas o sobrado (*excêntrico* também em função de que seus dois pavimentos sejam na realidade efeito da ladeira em que a casa se encontra: à direita, porque superior, térrea; à esquerda, porque inferior, assobradada), o sobrado não é senão aspecto profano do lugarejo, *devendo anexar-se* ao sagrado. Bem verdade que o potencial anexo, do ponto de vista material, constitui um novo centro: o armazém (no qual se entregam diamantes em troca de mantimentos diversos) compõe as *dependências* do sobrado, situando-se logo abaixo da residência (com o intermédio do quintal); e ainda mais abaixo situa-se o largo onde há o rancho das bebidas, espaço-tempo de ócio noturno - também ele subjugado ao patriarcado de Honorato (como de resto os cursos d'água, cuja riqueza igualmente converge para tais *domínios*, em troca da subsistência dos garimpeiros). Mas esse *centro profano* inexoravelmente *deve* submissão à religiosidade da Matriz: templo cuja dimensão sacramental é capaz de conferir justificativas para que a desigualdade se produza e reproduza, de modo a manter coeso – sob as dimensões sacramentais – o *corpo social*. Não por acaso, o *matrimônio* é aspecto que se submete à autoridade do *sacerdócio*, sendo este sacramento (o *sacerdócio*) o tema central, enquanto o sacramento-problema (o *matrimônio*) revela-se inevitavelmente subordinado; noutras palavras, a reprodução no sobrado (de outro modo estéril, ou ilegítima) *quer* (porque *deve*) submeter-se à autoridade – sacramental – da Matriz.

A farmácia de Vitorino é tão *lateral* e *excêntrica* quanto o próprio farmacêutico; resta identificar em torno de qual *centro* tal espaço (evidentemente acessório) gravita: se da Matriz, se do sobrado, se de ambos. O caráter insolúvel da enferma *mulher de João Gonçalves* (primeira demanda cotidiana na pastoral do novo vigário) leva o Padre

à farmácia (cenário em que a *aguardente*, bálsamo ou veneno conforme a dose, já desempenha função mais relevante que os próprios fármacos – como de resto no rancho); e, a partir disso, Padre e espectador passam a compreender que o sacramento da *extrema-unção* talvez tenha mais importância (ou pelo menos eficácia) para aquela sociabilidade que a disponibilidade efetiva de cura (por penicilina p.ex.). As razões imediatas para a escassez de fármacos se enunciam (tais enunciados são elipses no processo diegético: falas desprovidas de figuração): a estrada principal, ou *nova* (efeito da modernidade rodoviária, decerto), passa longe (conforme explanação de Honorato ao Padre nos planos 1-2 da cena VI), enquanto a rota costumeira (em que decerto o transporte ainda se faz por animais de carga segundo ritmos pré-modernos) foi bloqueada por ação da chuva (anacronismo que se deduz da fala de Vitorino ao Padre, planos 2-7 da cena V). Tudo isso, no fundo, é parte de um problema ainda maior: nenhum aspecto de modernidade não chega ao lugarejo exceto por rarefação, e talvez ali não seja mesmo bem-vindo (a crer na enunciação de Honorato nos primeiros planos da cena VI:

A estrada nova passa longe dessas pedras. Aqui não vem mais ninguém, Padre. Tem muita serra pra subir; descer pra ir embora é mais fácil. Quem tinha vontade de mudar faz muito tempo que foi embora; quem ficou foi porque quis. A gente gosta dessa calma. Aqui não adianta, Padre; as coisas não mudam. Elas mudam, sim; mas tão devagar que ninguém sente. Tem pessoa aqui que esqueceu o resto do mundo. Tem gente que nunca viu outro lugar. A gente aqui tá protegido.).

Assim, a cura pautada em meios tecnocientíficos é algo tão vago e disfuncional quanto a energia elétrica (de que fios na paisagem por três ocasiões são índices: confirmam-se as notas 9, 20, 42 e 109 no Apêndice), a despeito da propaganda realizada, p.ex., através de cartazes da indústria farmacêutica. (O presente da modernidade que se enuncia, elipticamente embora, também é índice da *excentricidade* do lugarejo, mesmo que as referências a Diamantina, como *centro urbano*, não sejam em nenhum momento nada além de alusões verbais: haja vista os médicos que desenganaram a paroquiana enferma, p.ex., veja-se a fala de Vitorino ao Padre no plano 2 da cena V, ou então o provável local em que se encontram os superiores do novo vigário, veja-se o diálogo entre Padre e Mariana no quarto da Moça nos planos 10-11 da cena X). Nesses termos (em que *extrema-unção* importa mais que métodos científicos de cura), o cemitério imediatamente integrado à Matriz parece um espaço mais relevante para a sociabilidade local (em seu caráter de sacramento) que a farmácia, cuja racionalidade (fora de estoque, embora) situa-se ainda mais à margem do lugarejo. A conclusão é a de que a eficácia

daquele misto de botica e farmácia depende em absoluto do tráfico de mercadorias, certamente como anexo das transações realizadas pelos negócios de Honorato; e se ela é ineficaz em sua falta de estoques, isso talvez a coloque mais a reboque da Matriz (centro forte de integridade do corpo social) que dos estabelecimentos de Honorato (verdadeiros promotores do trânsito de pessoas e mercadorias).

O *excêntrico* sobrado de Honorato, centro de poder secular no lugarejo (que equivale em função a instituições *públicas*, como câmara de vereadores ou cadeia – inexistentes), recebe o Padre em três momentos-espacos decisivos:

a) à copa, durante a refeição em que se iniciam as explanações do patriarca ao Padre sobre o lugarejo (explanações que se desdobram no espaço de todo o lugarejo: desde o adro da Matriz, passando por ruelas até chegar a uma casa abandonada, tudo isso sob uma dúbia *voz-off* / *voz-over*, e terminam no armazém, já quando relato e personagem tornam imageticamente a se reencontrar; explanações que também se desdobram no tempo, alcançando as origens do lugarejo no bandeirismo prospector);

b) à sala, quando o Padre ouve de Honorato confissões sobre Mariana: forma de constrangê-lo a aprovar o matrimônio com a enteada (as confissões tornam a evocar o recurso ambíguo de *voz-off* / *voz-over*, de maneira a abarcar imageticamente os espaços de adro, largo e ponte, sob o tempo da biografia de Mariana);

c) ao quarto de Mariana, quando o Padre corajosamente (mas indecorosamente) invade o sobrado para convidar Mariana à fuga, aproveitando-se da embriaguez *de todos*.

E, nesses três momentos, a dinâmica narrativa faz questão de ampliar o alcance espaço-temporal da figuração, notavelmente durante os dois primeiros elencados (sob o recurso de *voz-off* / *voz-over*). Nenhum dos demais personagens (que não Honorato, Mariana e Padre), entretanto, se vê diretamente sob o sobrado; o máximo a que, p.ex., as beatas têm acesso é a rua frontal, quando o Padre, furioso ao perceber-se excomungado por todos, procura, debalde, patriarca e Moça; e o próprio Vitorino não chega a ultrapassar a soleira da entrada (por solidariedade, deixara Honorato bêbado em frente à sua casa, recebendo por isso, em troca, a ingrata ordem: *Me larga*), e talvez não tenha mesmo ingressado no interior da casa exceto em sua culposa imaginação (veja-se a esse respeito a análise pertencente ao plano 32 da cena VI). Os trabalhadores, por sua vez, jamais acessam o sobrado, restringindo-se ao armazém ou (durante as sevícias) ao quintal. Tal sobrado portanto figura-se em função do *sacerdócio* – destacando-se, entre todos os sacramentos implicados na narrativa (*extrema-unção* que o Padre novo vem

ministrar, p.ex., o que mobiliza a aparição de Mariana à janela, ou entre sala e quarto de Honorato), aquele sacramento que pode servir aos interesses particulares do patriarca: o *matrimônio*.

Já a casa paroquial, embora a exemplo do sobrado apresente *lateralidade* em relação à Matriz, faz-se entretanto muito mais próxima do templo (sob a função *integrativa*) que a *excêntrica* moradia de Honorato (na qual Mariana, p.ex., se encontra mais à disposição das múltiplas necessidades de Honorato que ao seu abrigo), mesmo que as dependências do sobrado também consistam em mecanismos produtivos e reprodutivos de coesão social (mas pelas franjas do mandonismo e da escravização-por-dívidas, de que decorrem efeitos mais coercitivos que propriamente gregários) . Sob a casa paroquial, apresentam-se todos os personagens – como de resto a anterior menção à cena I já referira (por conta de *morte e extrema-unção*). Os trabalhadores e as beatas, de fato, não tornam a compor cenicamente seu espaço interno após aquela primeira cena; mas quando o espião permanece anexo àquele espaço (durante toda a sequência em que Padre e Moça se encontram pela primeira vez), por intermédio de tal espionagem toda a *opinião pública* do lugarejo chegará a informar-se sobre as ocorrências em seu interior, o que torna aquele espaço-tempo sempre acessível a todos, de algum modo. Vitorino visitará o Padre na sala, e o diálogo entre ambos será impregnado de outro diálogo, não menos denso e significativo (que se esmiúça adiante): o diálogo, de fundo irônico, que os jogos de câmera e de cena, imbricados pela diegese, promovem entre objetos cenográficos (imagens pictóricas e escultóricas de santos e demais símbolos católicos contrarreformistas) e personagens. Diálogo semelhante (por imbricamento de níveis discursivos) ocorrerá (no interior da casa paroquial) durante o encontro furtivo de Padre e Mariana. Ambos os diálogos (o do Padre com Vitorino, o do Padre com Mariana) acabarão por deslocar, de certa forma, o repertório religioso da Matriz (não apenas o de seu interior: com altar-mor e altares colaterais, objetos litúrgicos, ex-votos e quadros relativos à via-sacra) em direção ao anexo residencial (em que a dimensão do sacerdócio, em relativo ou provisório desuso, costuma pendurar-se ao cabide das paredes, em momentos que não são o do trabalho sacerdotal propriamente dito, mas de sua reprodução, como no caso dos estudos musicais com partituras, ou então de descanso, mesmo). Se a casa paroquial, em suma, comporta todos os personagens (os personagens-grupo à maneira de coro, os personagens nominais com ênfase), e se isso ocorre de acordo com a função integrativa (em prol ou em detrimento do *ethos* neoestamental, com suas múltiplas contradições), então se trata de espaço com maior

poder coesivo que o do sobrado, por mais que, diante de tal força gregária, o espaço coercitivo do sobrado apresente-se rival.

A casa paroquial é sem dúvida o apêndice profano melhor vinculado à Matriz, mas a Matriz em seu adro constitui verdadeira acrópole, em que a *comunidade eclesial* parece organizar-se e reorganizar-se a partir da submissão de beatos e beatas ao sacerdócio (não necessariamente à pessoa do sacerdote) e aos demais sacramentos dele derivados (sob as operações irônicas da diegese). Se as *forças de produção* da vida material (masculinas: os garimpeiros) gravitam ordinariamente em torno das dependências do sobrado (armazém e rancho), exceto quando precisem colaborar com o sacerdócio no *comando* de determinadas cerimônias (como as exéquias), as *forças de reprodução* da vida material (femininas) costumam gravitar ordinariamente em torno da Matriz, certamente após cuidarem de seus afazeres domésticos, sobretudo se não mais moças (suas condições de idosas parecem beatificá-las em razão da virtual flacidez dos apelos carnavais). É bem verdade que moças e moços praticamente inexistem no lugarejo, o que dá bem a medida da beatitude local (as exceções evidentes são Padre e Moça); não há indícios de filhos, portanto a conjunção carnal, ou inexiste, ou não rende frutos. Nem por isso a dimensão do *erótico* deixa de impregnar a esfera sacra: pela via da perversão, o Jesus do canto reiterado sofre evocações tão ou mais ambivalentemente sensuais que as de Santa Tereza (veja-se apontamento analítico sobre o plano 32 da cena XI). De todo modo, nessa acrópole duma região diamantina (cujos diamantes são contudo mingua), impulsos vitais (com destaque ao erotismo) também andam à míngua, exceção feita à Moça: segundo princípio *erótico* da narrativa (mas temido, em vez do *Jesus / sacerdote: encoberto e desejado*), Mariana segue a povoar as atividades de produção (serviços prestados no rancho) e reprodução (serviços prestados no sobrado) da vida material; princípio que abre como chave os momentos de lazer dos garimpeiros – e os momentos de intriga das beatas; princípio capaz (bem ou mal) de promover trânsito entre os espaços masculinos (que orbitam em torno das *dependências* de Honorato) e femininos (que orbitam o espaço-tempo do adro em caráter ordinário, complementar às suas tarefas domésticas, *reprodutivas*).

A Matriz de quando as beatas logram aprisionar o Padre (veja-se a análise sobre o plano 10 da cena XII) soa como medida de condenação da cidade dos vivos (dimensão das possibilidades históricas) à rigidez cadavérica da necrópole às suas costas (cujas portas e janelas resultam oclusas), enquanto a Matriz que é retratada com os losangos de sua porta principal em analogia com os losangos que as espáduas de Mariana formam

(veja-se apontamento sobre o plano 2 da cena VII) mal combina com a maledicência cômica das beatas-corvos (de que a diegese escarnece). Se a Matriz serve como medida erótica ou tanática, esse metro também serve para que a sociabilidade urbana se espelhe persecutoriamente no espaço rural (à maneira das imagens que parecem reflexos indefinidamente repercutidos nas superfícies de espelhos que se confrontam: topos barroco de que o filme se serve às fartas). Na fuga de Mariana e Padre, o sacerdote tenta desesperadamente escapar ao assédio da Moça assim que encontra uma capela num colo de serra; capela cujas disposições se assemelham às da Matriz, e em torno da qual o povoado distante também gravita. A tentativa sacerdotal de amparar-se é debalde, e nova medida de sacralidade se revelará exatamente às vésperas do amor: quando a parede rochosa vem a se transfigurar numa espécie de catedral telúrica (veja-se a nota 148 ao plano 27 da cena XI), que o Padre contempla pouco antes de extasiar-se (sob encantamento semelhante) em torno da Moça nua (espécie de corporalidade telúrica). Logo, entretanto, sobrevém o remorso, e o percurso subsequente (de amargo retorcimento pessoal e espacial) implicará exatamente o regresso – à Matriz. Em positivo ou em negativo, a Matriz se impõe inexoravelmente como metro diegético – até mesmo em relação ao meio serrano.

De fato, a Matriz é a medida de todos os demais espaços, de todo o trânsito metafórico de um espaço a outro, de um significado a outro e, enfim, medida de toda a coesão e toda a coerência da sociabilidade local (rigidamente enformada pelo *ethos* barroco, infensa a qualquer processo de individuação). A procissão que se forma em seu interior durante as exéquias, e que se reproduz a caminho do funeral, é o grande índice de seu paradigma de espacialização (planos 5-12 da cena IV): a integridade dum *corpo eclesiástico* cujos membros devem dispor-se de modo unitário mas hierárquico (necessariamente desigual), sempre com vistas ao *post-mortem*. A *cidade dos vivos* (a sua frente) e a *cidade dos mortos* (a suas costas) amalgamam-se. Até mesmo as paisagens rochosas dialogam com aspectos do sagrado barroco: ora como índice erótico (em meio às serras, e provisoriamente), ora como índice tanático (em meio à gruta, e em definitivo); ou, ainda mais expressivamente, como ambas as dimensões entrelaçadas (sob a divisa do *memento mori*, que a parca Átropos personifica à soleira da Matriz e em tantas reiteradas inserções). A visão da Matriz confere a Mariana e espectadores o que a *rosa dos ventos* (figurada pelas botinas do Padre por sobre as flores silvestres no imediato pós-coito, veja-se a análise sobre o plano 38 da cena XI) já anunciara como fatídico desnorte: qualquer escapatória à medida inflexível do *corpo social*,

personificado pela Matriz, implicará necessariamente remorso, regresso – e aniquilamento. Se o Padre irrompe pela Matriz, e em posição fetal anseia regressar ao útero da Santa Madre (com o gesto asinino de sua mão direita, embora, a ocultar suas unhas), assim que raiar o dia seu percurso pela nave será o do contrapelo, confirmando sua excomunhão: a) os zurros da Mula-sem-cabeça (espécie de formalização da consciência mitopoética local – de que Mariana e a diegese, ambas em chave intransigentemente humanista, escarnecem), b) as costas imóveis dum Cristo de madeira (em sua absoluta indiferença aos anseios do excomungado, desde a sacristia colateral esquerda) e c) a vigilância justiceira das parcas.

* * *

PLURALIDADE ESPÁCIO-TEMPORAL

De todas as figurações espácio-temporais na obra, certamente a mais complexa de todas pertence à memorável cena VI, em que Mariana é o grande problema por meio do qual se revela, em toda sua extensão (territorial inclusive), o poder patriarcal de Honorato (sobre tudo e sobre todos), sendo o Padre (no fundo, o sacerdócio) o elemento dinâmico (e central, mas elíptico) de interlocução, e havendo o conjunto espácio-temporal do modo de vida como um resultado figurativo da ampla malha diegética (cujo fundamento, sub-reptício, é irônico). Por isso é que tal cena merece análise detida, atenta à multiplicidade dos espaços-tempos figurados. E por tamanha densidade significativa (que aliás emana do rigor da concepção: de que, p.ex., tal cena configure exatamente o centro da macroestrutura narrativa), o exame detido de seus aspectos deve ser capaz de lançar luz sobre todo o conjunto fílmico.

Em seu rigor formal, a cena comporta dois movimentos de quinze planos cada qual (com cerca de simétricos cinco minutos por sequência); e mais: os cômodos do sobrado de Honorato que abrem a cena (cozinha e copa) são rigorosamente os mesmos cômodos que marcam seu desfecho (ainda que em ordem inversa: copa e cozinha), abstraindo-se a mesa no interior do rancho (plano final) de onde, aliás, um possível ponto de partida (que é também possível ponto de chegada) do que é memória ou fantasia (talvez do próprio farmacêutico, talvez de Mariana) se explicita por contraste. Sob essa dimensão coesiva (que está no rigor por assim dizer geométrico, embora fractal, *antieulidiano*, da diegese), a coerência da cena deve se atribuir à multiplicidade

de centros narrativos (primeiramente, o diálogo entre o arguidor Padre e o explanador Honorato, todo diegeticamente eivado de digressões e sobreposições espaço-temporais, seguido da espera que os trabalhadores estabelecem ao largo pela vinda de Mariana, que, ato contínuo, passa a lhes servir aguardente no rancho).

Em síntese, a cena (memorável em sua densidade temático-formal) dá conta de abarcar todo o conjunto de relações, por assim dizer, masculinas e profanas do território (como extensões do inicial foco doméstico), as quais gravitam, ou em torno do sobrado (com as constelações digressivas de outros espaços-tempos, presididos pela magistralmente ambígua *voz-off* / *voz-over* do próprio patriarca), ou em torno de suas *dependências*, quais sejam, armazém (em que diamantes são trocados por mantimentos) e rancho (em que o momento de ócio substitui, ao mesmo tempo que complementa, os momentos de trabalho); mas tal universo espaço-temporal profano é evocado em função da recente pastoral do Padre (de resto portador de autoridade sobre sacramentos como o matrimônio), e remete (no início e no final da cena) a Mariana (ao sobretrabalho de Mariana).

O início (planos 1-2) do primeiro movimento (planos 1-15) pertence ao interior do sobrado. Trata-se do pavimento por assim dizer *inferior* da edificação (situada em ladeira). Certamente ali (entre cozinha e quintal anexo) Mariana terá, p.ex., abastecido o jarro de Honorato com a água necessária a sua *toilette* em fina porcelana (plano 7 da cena III), ou teria então despejado o líquido sujo da bacia, ao descer de *seu* quarto a *seu* serviço – não fossem ordens *suas* em contrário. O enquadramento dentro do enquadramento (a câmera se encontra na copa neste plano 1, e uma espécie de janela com batentes à mostra torna a enquadrar Mariana dentro da cozinha, o que evoca certo repertório das artes visuais: ou do barroco flamengo, ou do oitocentista realismo / regionalismo brasileiro – quando não de ambos sobrepostos) –, tal enquadramento ressalta magistralmente (em outra de muitas emulações do *topos* barroco: imagens especulares, rimas ou ecos visuais) as diferenças estruturais / estéticas entre um *espaço-tempo de serviço* (que é o da cozinha) e um espaço *espaço-tempo de estar* (que é o da copa), tanto durante os momentos em que o ângulo está fixo (sob o magistral plano-sequência) quanto nos momentos subsequentes, em que, a partir da panorâmica (agravado o contraste entre *servir* e *estar*), Padre e Honorato à mesa inserem-se em campo, já plenamente integrados (como homens servidos pelo sobretrabalho da Moça) no senhorial cômodo da copa. (A diferenciação entre *espaços de estar* e *de servir* é tema importante na figuração de aspectos arquitetônico-urbanísticos.) A empatia diegética,

capaz de realizar movimentos de câmera isomórficos em relação ao *serviço* de Mariana (levar ou retirar bandejas dum cômodo a outro, ou da mesa à prateleira), evidencia de chofre a postura da narração perante o discurso de Honorato (discurso cujo teor versa sobre o espaço-tempo do lugarejo em amplo panorama): postura diegética de fundo sarcasmo perante o poder patriarcal.

No seguinte plano 2, apenas Mariana estará no quadro, o que inaugura a significativa condição de voz-off do diálogo (cabe frisar que se trata de diálogo, e não monólogo, muito embora do Padre apenas duas falas sejam efetivamente ouvidas, e isso apenas nos avançados planos 11 e 13: elipticamente contudo a arguição se faz notar); sob esse recurso (voz-off) e sob muitos outros (elipse de personagens, p.ex.: os olhares de Mariana a esquerda e direita indicam as presenças muito próximas de Honorato e Padre), o *descentramento* de personagens e espaços-tempos torna-se fundamental para o processo significativo.

Quanto à fala de Honorato, é de se notar o descompasso entre teor e contexto discursivo:

A estrada nova passa longe dessas pedras. Aqui não vem mais ninguém, Padre. Tem muita serra pra subir; descer pra ir embora é mais fácil. Quem tinha vontade de mudar faz muito tempo que foi embora; quem ficou foi porque quis. A gente gosta dessa calma. Aqui não adianta, Padre; as coisas não mudam. Elas mudam, sim; mas tão devagar que ninguém sente. [fim do plano 1] Tem pessoa aqui que esqueceu o resto do mundo. Tem gente que nunca viu outro lugar. A gente aqui tá protegido. [fim do plano 2]

A modernidade de que a *estrada nova* é índice (e que *passa longe*: imageticamente sequer existe); o isolamento alegado (alegação que evidentemente silencia sobre a presença católica: instituição fundamental para o lugarejo, de bases arcaicas, prontamente restabelecida em função da agonia de Padre Antônio; instituição que o Padre *personifica*, e que a Matriz espacializa: verdadeiro centro de gravidade); a alegada servidão voluntária (dos que *ficaram porque quiseram*); a *calma* (que soa a modernidade em negativo: ausência do frenesi implicado pela aceleração de tempos-espacos, sobretudo a partir da II Revolução Industrial); a historicidade do local, que Honorato supõe parente da primeira natureza (haja vista seu relato subsequente, em que apresenta a extração de diamantes como algo mais geológico que social); a suposta amnésia e a presumida inapetência metafórica dos moradores (alegado desinteresse em transcender o aqui-agora...); de tudo isso a perspectiva da narração (de resto empática para com a perspectiva de Mariana) escarnece com potência (embora desse escárnio emerja mais

melancolia que riso largo). Do presente empalhado que Honorato enuncia divergem as múltiplas perspectivas imbricadas (a diegética, a de Mariana – e, como o restante da sequência evidencia, as de pároco e paroquianos, alternando-se sugestões metonímicas / elípticas e jogos de cena); e tamanha divergência se produz a partir do imbricamento complexo e denso de espaços-tempos.

Destacando-se o fato de que o Padre constitui o verdadeiro motor (elíptico embora) da interlocução (que aparentemente soa a monólogo, mas que de fato se realiza em razão de questionamentos e inquietudes do sacerdote), pode-se compreender a pertinência narrativa de que seja ele, o Padre, o único personagem atuante (em termos de jogo de cena) nos planos 3-7. Nessa sequência, prossegue (após breve suspensão no plano 3) a fala de Honorato sob a tão expressiva (quanto ambígua) condição de *voz-off* (sob a explanação, o interlocutor Padre estará a circular pelo lugarejo); e aquela fala (em *voz-off*) chega a soar como *voz-over*: uma vez que seu discurso também pode ser tomado como narração, relativamente distanciada (sob tonalidade aparentemente objetiva), acerca do histórico do lugarejo (desde suas origens até o presente discursivo). No plano 3 (um plano-sequência que se inicia como plano médio em ângulo horizontal e estático) o Padre se encontra no adro aos fundos da Matriz, à direita da sacristia colateral, primeiramente (até o deslocamento do personagem e o subsequente giro da câmera) no sentido contrário ao da sombra que o telhado rebaixado projeta (portanto contra o sol: nascente? poente?). Sob o ângulo estático, de costas para a lente, o Padre parece meditar a respeito da recente fala de Honorato (tendo a imensa vastidão serrana como horizonte, em cuja linha relevo e nuvens rebaixadas se tocam). Sua figura *negra* (*negra* não apenas em razão da batina, mas também em função da contraluz – e *negra* também em termos conotativos), de mãos cruzadas à frente do tronco, parece ecoar o desamparo que a diegese atribuíra a Mariana (e metonimicamente a todos os moradores do lugarejo) no plano imediatamente anterior (em razão de ironizar a fala de Honorato: *A gente aqui tá protegido.*). Reforça a sugestão de desamparo a continuidade da linha melódica, que se iniciara naquele plano anterior (um primeiro plano sobre Mariana, cuja fisionomia melancólica desautorizara a fala em *voz-off* de Honorato); aquela linha melódica (melancólica), agora, se estende por todo o plano 3 como espécie de ponte entre a interioridade do Padre e a de Mariana, tanto mais porque nele se acrescenta uma linha aguda em contraponto à linha melódica mais grave.

Nesse contexto, a fala de Honorato (retomada como *voz-off* a partir do plano 4) vale em muitas medidas: vale em si, por informar aspectos em grande medida

documentais (sobre arcaísmos e *excentricidades* a partir dum presente que comporta, mas elíptica, a modernização), e vale por seus reflexos *especulares* sobre os personagens (Mariana, cujo espaço-tempo é o de *servir*; Padre, mediador entre *servir* e *estar*) e sobre outros espaços-tempos, que se descentram e, assim (*excentricamente*), se sobrepõem: meditação *lateral* do Padre em relação à Matriz (neste plano 3), prospecção *transversal* do Padre entre ruelas (planos 4-5), e dentro duma casa abandonada (planos 6-7). O Padre surge portanto como mediador entre o conjunto de seus paroquianos e o poder patriarcal; e o desamparo de seus paroquianos, espacialmente atribuído ao lugarejo (território isolado, *excêntrico* em relação à modernidade, marcado fundamente por práticas e por instituições de origens arcaicas), agora se sobrepõe ao desamparo da pessoa (o *Padre*) diante de seu ofício: o decoro diegético (vejam-se p.ex. as portas da Igreja, que por efeito da perspectiva se revelam menores que a figura do sacerdote) ressalta (por mais uma vez na narrativa) a incompatibilidade entre a pessoa e sua função social.

Assim como a digressão entre os planos 27-31 é ambígua o suficiente para que não se possa determinar com precisão se o encontro noturno de Mariana e Vitorino é fato que se recorda ou então apenas fantasia (bem como quem é o sujeito que recorda ou imagina), assim também fica difícil determinar se as explanações de Honorato ao Padre nos planos 4-7 foram emitidas ainda no contexto do café da manhã na copa ou se já são emitidas a partir do contexto seguinte (o do armazém ao cair da tarde). No primeiro caso (o de que tais falas pertençam ao contexto matutino da copa), haverá ecos da explanação atuantes na memória do Padre, denotação que parece fazer sentido, uma vez que assim se entrecruzariam problemáticas objetivas (escassez de medicamentos em razão da precariedade dos transportes) e subjetivas (afetos presididos pelo sentimento de desamparo, prospecção pelo lugarejo como forma de cotejar sua cultura material com a fala de Honorato, empatia entre a angústia dos moradores e a angústia do noviço); haveria, em assim sendo, todo esse entrelace (o presente do jogo de cena, o passado da fala como memória) em razão duma intimidade (a do Padre) com a qual a diegese empatiza (solidária a tais dramas, de forma a desautorizar, por escárnio, a explanação de Honorato). Já no segundo caso (o de que tais explanações pertençam ao espaço-tempo vespertino do armazém), o que é memória do Padre muda completamente, porque agora os aspectos de sua meditação ao adro e de sua prospecção por ruelas e casa abandonada tornam-se, em vez de presente cênico, recordações, evocadas em função duma fala que atua, em vez de se recordar (a de Honorato, no armazém, a respeito do lugarejo desde suas origens, com ênfase na decadência atual da mineração).

De toda essa malha diegética, deve-se depreender que **tempos** (passado ou presente da mineração, manhã ou tarde na narrativa, introspecção ou exteriorização dos personagens) e **espaços** (os de *servir*, como na cozinha, os de *estar*, como na copa, os de contemplar, como a vastidão serrana ao abrigo da Matriz, os de fluxo para pessoas, como nas ruelas, ou de fluxo para mercadorias, como no armazém, habitações como o sobrado ou locais desabitados como a casa em ruínas) são aspectos expressivos de dramas em múltiplos níveis:

a) no nível referencial (à medida que se denunciam as *excentricidades* dum lugarejo de origens coloniais, e à margem da modernização: *excentricidades* nefastas para a satisfação de necessidades fundamentais),

b) no nível dramático (à medida que Padre e Moça se encontram já sob a angústia do desamparo, sentimento metonimicamente extensível a todos do lugarejo),

c) no nível da participação (à medida que se explicita em chave de empatia a oposição diegética aos domínios patriarcais).

E é nesse sentido (o da pluralidade) que se notam os seguintes tempos-espaços:

a) o da fala de Honorato (em grande parte da sequência, *voz-off* e *voz-over* simultaneamente, embora logicamente sua emissão se vincule, ou ao sobrado, ou a uma de suas *dependências*: o armazém),

b) o da escuta de Padre (sempre presente, ou de modo objetivo: no sobrado e no armazém, ou subjetivamente: memória, a imbricar sobrado, dependências e adro, paisagem serrana, ruelas e casa abandonada),

c) o da narrativa (que embaralha os espaços-tempos de fala e escuta sob o princípio da *especularidade*, de modo a imbricar indefinidamente, como reflexos, presente / passado, objetividade / subjetividade, trabalho / ócio etc. – empático diante do *servir*, irônico perante o *estar*).

A fala de Honorato, assim sendo, não pode ser tomada apenas por si mesma, uma vez que, sobre ela, incide uma multiplicidade de dimensões significantes. A malha da retórica áudio-visual incide sobre tal fala de maneira a lhe atribuir significados múltiplos. Isso não implica que a fala não valha em si; vale demasiadamente, inclusive como matéria para a incidência de escárnio. Nesse sentido é que importa reproduzi-la: para melhor realçar elementos diegéticos que sobre ela incidem.

[plano 4] *Agora não vem mais ninguém aqui; mas no princípio eles vinham. Vieram a pé e a cavalo. Viagem de muitos meses, [plano 5] anos até, procurando. Eles procuravam ouro e esmeralda. Quando acharam diamante foi por acaso, [plano 6] não deram valor; eles não conheciam a pedra. Nesse tempo eu acho que*

essa serra toda era vazia; não tinha ninguém aqui; nunca ninguém tinha vindo aqui. Os diamantes foram se soltando da montanha, caindo no rio. Quando chovia muito, nas cheias, eles iam rolando pra mais longe, o rio levava. A pedra é pesada; mas o rio ia levando elas pelo fundo e largando na margem quando secava. No princípio tinha muito diamante; era só olhar pro chão que se [plano 7] encontrava; depois foi acabando. Eles garimpavam tudo. Todas essas serras eles lavraram; anos e anos; não ficou cascalho que eles não peneirassem. Hoje só o que se encontra é o que eles não quiseram; umas pedrinhas miúdas feito cabeça de alfinete. É difícil encontrar alguma, mas a gente vendo conhece logo. Ele alumia: feito uma estrela no meio das outras pedras. É diferente de tudo. Quem já achou alguma nunca mais deixa de procurar. Mesmo que não encontre nunca. E ele só aparece num lugar pior: na serra; onde só tem pedra; onde não dá mais nada.

Um dos aspectos que se evidenciam na reprodução acima é a sintaxe fílmica, em certa medida análoga ao *enjambement* de poemas (uma das marcas estilísticas da obra drummondiana); a longa fala vem seccionada em todo seu percurso (os dois primeiros cortes coincidem com a pontuação, mas o terceiro secciona o texto, de maneira a reforçar a continuidade prospectiva do garimpo histórico, imbricada na procura sacerdotal e na empatia diegética, quando, p.ex., o jogo de câmera mimetiza o movimento da bateia, ao filmar o Padre na cozinha da casa abandonada). A própria montagem vertical é índice duma narrativa fílmica para a qual todos os aspectos diegéticos, inclusive a sintaxe plano a plano, importa como potência expressiva. Outro aspecto notável é o teor da fala. A fábula sobre as origens locais no bandeirismo marca-se por um misto de crônica (que significativamente silencia sobre a presença indígena, alegando vazios territoriais prévios ao modo de relatos oficiais) e mito (de que são índices a reiterada expressão *no princípio* e a alegação de riqueza naturalmente abundante, acessível sem esforço, muito embora perdida para sempre), crônica / mito que a diegese problematiza (ao frisar a ideia de ciclo predatório) e de que escarnece (ao eliminar qualquer possibilidade de idealização, ou fetichização, quanto a opulências paradisíacas, observando no interior da casa abandonada, à maneira do que observara no sobrado de Honorato, o trânsito da cozinha, *espaço de servir*, em direção aos cômodos consecutivos, *espaços de estar*). A dupla prospecção (a de Padre e diegese, empáticas), sobreposta à prospecção relatada por Honorato (vítima de escárnio), é narrativa (sobre as buscas de pároco e paroquianos) dentro da narrativa (sobre o bandeirismo), similar à segunda garimpagem dos diamantes minúsculos (já extraídos mas descartados em tempos coloniais por garimpeiros: e agora objeto de cobiça); e a narrativa dentro da narrativa sublinha a si mesma, na medida em que torna a inserir (na imagem dos três batentes consecutivos: enquadramentos cênicos

dentro do enquadramento fílmico) um emblema de seu próprio fazer fílmico (como no primeiro plano acima mencionado, a propósito de Mariana *em serviço*), enfatizando com isso (ironicamente) o ponto-cego do discurso verbal (que substitui as forças de trabalho por forças como a gravitacional ou a pluvial, e substitui a mão-de-obra escrava por *eles*: bandeirantes escravagistas, ou ainda substitui o trabalho dos garimpeiros, outros *eles*, que são servos-por-dívida do emissor, pelo brasileirismo *a gente*). A diegese, em suma, atribui à fala de Honorato função ideológica, e às perspectivas de Padre e narrador (empáticas) função contraideológica.

Nos planos 8-14 o tempo-espaço da narrativa deixa de comportar camadas sobrepostas (espécie de prospecção mineradora mimética) para tornar-se, com precisão e objetividade, o armazém (espaço-tempo presente – e cotidiano), a cujo balcão Honorato examina um mínimo diamante com seu monóculo de ourives (o diamante, como objeto cênico, aglutinará em torno de si uma série de relações objetivas – até então apenas relatadas verbalmente, e em chave a um tempo mítica e ideológica). Isso não encerra o confronto irônico entre a perspectiva patriarcal de Honorato e a perspectiva crítica de pessoas a ele subjugadas (como Mariana, anteriormente destacada em chave metonímica), com quem a narrativa empatiza: ao contrário, tal confronto se assume com a máxima objetividade figurativa, alcançando com isso potência de denúncia a mais incisiva possível. Conquanto tal denúncia (de volta ao tom naturalista de referência) abandone a estratégia de imbricar espaços-tempos (metaforicamente, por assim dizer), ainda assim continua a extrair máxima potência dos recursos expressivos, mantendo a coesão poética (marcada pelo rigor na figuração densa) ao mesmo tempo que permanecem as multiplicidades na figuração de espaço (com jogos de cena e câmera imbricados, agora a ressaltar enfaticamente a dimensão cenográfica de apenas um espaço interior). Neste trecho, não se trata formalmente de texto de combate, em suma (muito embora a recusa do panfleto jamais ocorra em detrimento ou em recusa da participação).

O diálogo entre Honorato e Padre explicita-se, primeiro com elementos dêiticos em gesto (quando Honorato se vira na direção de Padre, vindo da direita para a esquerda junto com uma panorâmica isomórfica) e fáticos em fala (*Olha aí, Padre.*), depois com duas arguições do próprio Padre (que tornam retrospectivamente inequívoca a interlocução por sob a tonalidade monologal e a estrutura elíptica); e ao se explicitar a dimensão dialogal sob o armazém (por jogos de câmera e cena imbricados, e também pela justaposição sintática dos planos), a recusa da linguagem convencional (plano-

contraplano) opta por complexidades do plano-sequência, capazes de inserir nas teses que Honorato procura sustentar, e nas antíteses que Padre e empatia diegética representam, a superação (como via da denúncia) do cotidiano reificado (que a inserção de garimpeiro e esposa dramatiza): superação pela denúncia daquele espaço-tempo (o duma negociação cotidiana em que diamantes são trocados por víveres no armazém), cotidiano que se revela (para além do que é consuetudinário) emblema duma condição mais funda (a servidão por dívidas: razão última para as precariedades locais, em vez de alegadas insuficiências de transporte ou natureza).

Prateleiras fazem lembrar a cenografia da farmácia, enquanto seus conteúdos (garrafas de aguardente) evocam o bálsamo do alcóolico farmacêutico (que também é a base do entretenimento local), disponível às fartas no espaço-tempo noturno do rancho (que completará a cena em seu segundo movimento). Tais mercadorias (as garrafas), assim como os demais mantimentos (dispostos em seções de madeira à frente das prateleiras, sobre as quais há sacos com diamantes), são parte do comércio *vicioso* de Honorato, cujo legado a si é o lastro material dum poder sobre tudo e todos, enquanto para os garimpeiros e suas famílias tal legado consiste em dívidas insolúveis, criteriosamente (e autocraticamente) mensuradas em balanças, e registradas em livro. O minúsculo diamante é objeto central, em torno de que gravitam os jogos de cena (entre Honorato, Padre, garimpeiro e esposa) e os jogos de câmara, compondo-se uma sequência de planos a partir de ângulos diversos e complementares: como se a decupagem mimetizasse o trabalho de ourivesaria para, num jogo de inversões entre o comprador da pedra e os trabalhos de garimpo e lapidação, promover a denúncia irônica do poderio patriarcal. A denúncia metalinguística, em resumo, apresenta multifacetado o discurso bruto (ideológico) de Honorato, assim revelando aspectos de outro modo ocultos. E tal trabalho diegético (empático em relação ao trabalho do garimpeiro e, também, da prospecção do Padre, presidindo a ambos) é tanto mais eficaz quanto mais o centro figurativo (diamante minúsculo) contrasta com o fundo periférico (cenografia abarrotada de víveres), promovendo o trânsito entre figura e fundo.

Outros aspectos cenográficos representam novas alusões à modernidade (distante embora): trata-se de cartaz publicitário (que apresenta uma personagem feminina em estilo que evoca o *american way of live*, propagandeado no Brasil principalmente a partir da II Guerra Mundial) e de caixa de força (novo índice de energia elétrica). Ambos os aspectos surgem ao fundo quando o Padre, em deslocamento pelo interior do armazém, reforça o cerco a Honorato, com suas perguntas (*E o senhor, como o senhor consegue*

se manter? O senhor revende as pedras?), respondidas por Honorato com evasivas. Os jogos de câmera e cena imbricados sugerem um paralelo entre Honorato e a personagem feminina, de que resulta uma espécie de alegoria da modernidade em territórios periféricos: tão sedutora quanto estéril, capaz de agravar as precariedades conforme um canto de sereia, que promete enleio ao mesmo tempo que esvazia as forças vitais, uma vez mantidas (e agravadas) as estruturas de fundo arcaico (produção de primários, com mão de obra servil, em troca de gêneros com tendências deficitárias). (No segundo movimento, quando Mariana estiver a servir cachaça para os garimpeiros no plano 25, haverá destaque a uma grande lata, situada entre garrafas de aguardente sobre uma das prateleiras no rancho, em cuja superfície se lê *Portugal*, logo acima duma cruz portuguesa.)

A interlocução do Padre por sob a explanação de Honorato se encontra elíptica a maior parte do tempo; analogamente, o garimpeiro que está a negociar o diamante encontrado demora a entrar em campo. Sua presença (elíptica a maior parte do tempo) é contudo logicamente fundamental, visto que ele é outro (e ainda mais elíptico) interlocutor de Honorato (no trâmite comercial). São os jogos de câmera e cena em torno do Padre que trazem a campo o garimpeiro (um dos três personagens mirrados que auxiliara o Padre durante as exéquias). Com o olhar, o garimpeiro (acompanhado de sua não menos mirrada esposa) espera alguma remuneração de Honorato; e uma vez que recebe apenas o comunicado agressivo do prosseguimento de sua dívida, sua desolação e seu desamparo vêm a se expressar sob a panorâmica do plano 14, em que retorna a linha melódica. Agora finalmente ao centro efetivo da diegese (quando até então se encontrara elíptico, no interior do armazém), o garimpeiro (filmado de costas, cabeça baixa) senta-se à esquina do estabelecimento, à espera – de se embriagar no rancho. Ao fundo de sua figura, a panorâmica revela diversos outros garimpeiros ao largo, bem como Vitorino no extremo oposto (à esquina de outro estabelecimento comercial: de portas cerradas embora), todos eles (garimpeiros e Vitorino) a gravitar, desesperançosos e servilmente, em torno das dependências de Honorato. No plano 15, a desolação se repete, mas agora com a panorâmica no polo oposto (em torno de Vitorino), capaz de delimitar as dependências de Honorato em toda a sua extensão: largo, rancho, armazém, sobrado. (Ao final da importante sequência da cena X, planos 3-7, este ângulo tornará a figurar-se, desta vez preparando a fuga de Padre e Mariana, e formalizando a subversão de todo o poderio patriarcal.)

O segundo movimento da cena VI não é simétrico em relação ao primeiro apenas em razão de seus outros quinze planos, ou de sua duração (igualmente com cerca de quinze minutos); nele, Mariana torna a denotar um elemento *servil*, agora em torno do rancho (antes, no sobrado: ambos, *dependências* de Honorato), e com o agravante de que, agora, Mariana esteja a *servir* aos *servos* de Honorato, tão *dependentes* do patriarca como da aguardente (a bebida, tão enfaticamente figurada, indica *dependência* em múltiplos aspectos: em razão do vício biopsíquico, mas também em razão dos termos de troca entre diamantes e mantimentos). O rancho é, agora (como fora a copa no sobrado), *espaço de estar* para os garimpeiros (que já não mais *servem*, como no garimpo ou no armazém: o tempo é complementarmente o do ócio) e também para o farmacêutico; mas não para Mariana: *espaço de servir*. Moça a *serviço* de homens em espaço-tempo masculino: no primeiro plano da próxima cena, a *personagem de Sandrini* relatará ao Padre a inconveniência *daquela moça que vende bebida pros homens a noite toda!*, tematizando com isso a questão de gênero que o próprio nome *Mariana* implica e evoca.

A travessia da ponte por Mariana figura-se por diversos ângulos (o que sugere que a Moça é também valor precioso, *diamantino*, expropriado pelo patriarca às expensas dos garimpeiros): ponte que, na primeira cena, Mariana observava desde a janela do sobrado (quando da chegada do Padre novo ao lugarejo). A ênfase expressiva da diegese na travessia (espaço mediador) dá conta de frisar os nexos entre os mais variados espaços-tempos do povoado, todos eles apropriados por atividades de Mariana: antes, por sua curiosidade desobediente (desrespeitosa em relação ao ciúme incestuoso e aos constrangimentos de seu padrasto); agora, pelo sobretrabalho (que se cumpre a explícito contragosto da Moça); e, por fim, em função de que (subversivamente) escape aos domínios patriarcais de Honorato, sob os estímulos e a tutela do *Padre* (cujo autoritarismo *patriarcal*, entretanto, a potência de seu erotismo feminino dará conta de igualmente subverter). A similaridade entre Padre (a deslocar-se no primeiro movimento, com destaque aos planos 3-7) e Moça (a deslocar-se no segundo movimento, com destaque aos planos 17-25) põe em relevo o princípio de dinamismo erótico que ambos, nesta cena em particular (mas também em todo o conjunto narrativo), representam, diante dos poderes patriarcais (tanáticos) de Honorato e de seus efeitos (seja na organização das relações cotidianas, seja na representação de tais relações, produtivas ou reprodutivas, no campo do discurso). A atividade do Padre é a da prospecção em perspectiva espaço-temporal (movida pelo estranhamento em relação ao ordenamento das coisas); a atividade da Moça é a da produção cotidiana de riqueza,

ou a da reprodução de tal ordenamento; os dinamismos de ambas as figuras apresentam-se paralelos, tendo as *dependências* de Honorato (tanáticas, melancólicas) como fundo. A aproximação de espaços-tempos que o dinamismo de ambas as personagens implica nesta cena VI (e que consiste mesmo na essência do conceito de *metáfora*) aponta não apenas para a iminência do encontro erótico entre os dois únicos *moços*, mas também explica o sentido de se figurar com relevo a notável beleza da *Moça*, em meio a tanta *senilidade*:

É difícil encontrar alguma, mas a gente vendo conhece logo. Ele alumia: feito uma estrela no meio das outras pedras. É diferente de tudo. Quem já achou alguma nunca mais deixa de procurar. Mesmo que não encontre nunca. E ele só aparece num lugar pior: na serra; onde só tem pedra; onde não dá mais nada.

A diegese, em síntese, assume em seu fazer artístico sugestões da própria matéria narrada, e o faz sob a intenção explícita de denúncia e subversão, apropriando-se criticamente de seu objeto, com vistas a superar as contradições nele reveladas. O espaço-tempo é, nesse sentido, dimensão figurativa fundamental, capaz de revelar aspectos documentais (no nível da referência) por meio de potentes estratégias metafóricas de apropriação.

* * *

ESPAÇOS DE INTIMIDADE (CENOGRAFIA E JOGOS DE CENA)

Se a tônica da análise imediatamente acima destacou a representação de espaços em suas dimensões exteriores, sublinhando com isso a centralidade profana do sobrado (a gravitar, muito embora e por sua vez, em torno do sacramento sacerdotal, de que deriva p.ex. a autoridade sobre o matrimônio) com suas *dependências* (em termos de *estar* ou de *servir*), nem por isso julgou-se oportuno naquele momento abstraírem-se, de tais exterioridades, aspectos de interioridade presentes na figuração espaço-temporal, ressaltando-se assim que Moça e Padre desempenham funções dialogais decisivas na trama (personagens de cujas perspectivas serve-se às fartas a empatia diegética, com vistas a corroer o patriarcado que se denota, e de que conotativamente se escarnece), e também que, de tais exterioridades, resultam *apropriações* dramaticamente decisivas: a do Padre (em cuja pastoral assenta o núcleo dinâmico, elíptico embora, de toda a cena VI) e a de Mariana (para cujo sobretrabalho converge a reificação de todos os moradores

do lugarejo, nitidamente a partir do segundo movimento). A figuração de dimensões espaciais objetivas, em suma (com destaque ao patriarcado e ao alcance de suas expropriações), imbrica-se fundamente em problemáticas subjetivas (as angústias do Padre sob o início de sua pastoral, as angústias da Moça por debaixo do fardo cotidiano, a empatia do Padre perante as angústias de todos os moradores). Desnecessário por isso justificar que a metodologia de análise (em que o destaque à tônica não abre mão do que é naquela etapa da crítica periférico) visa a apontar dimensões integrativas do objeto fílmico (em respeito à própria constituição de tal objeto), e, assim sendo, já se apontam (ao longo daquele processo crítico, interessado em ressaltar dimensões de referenciação objetiva) aspectos interpretativos fundamentais, como a estreita e complexa interdependência de referências objetivas (formas de sociabilidade em lastros patriarcais) e problemáticas subjetivas (a dramática individuação dos personagens, destacando-se protagonista e antagonista) na trama diegética.

Se para os intuitos acima mencionados coube destaque à análise da cena VI (enfatizando-se no entanto que de tal análise resultaria conhecimento extensível a todo o longa-metragem, muito em função de características como coesão e coerência), nesta nova etapa do processo crítico caberá destaque às cenas VII e VIII, com vistas a conhecimento igualmente extensível. A preocupação agora é demonstrar como os movimentos de individuação em protagonista (Padre) e antagonista (Moça) servem-se do imbricamento entre jogos de cena, jogos de câmera e elementos cenográficos. E que de tais imbricamentos resultam significâncias decisivas, isso já se pôde sugerir acima, quando a análise referiu o diálogo de Padre e Honorato (com a inserção, também a seu modo elíptica, de garimpeiro) no interior do armazém. Numa trama espaço-temporal marcada por densidade discursiva, por rigor formal geometricamente concebido e por pluralidade vertiginosa, a recursos tais como falas que assumem ambígua condição de *voz-off* / *voz-over* num contexto de sobreposições imagéticas (mantendo-se a dominância da montagem vertical, a bem de se ironizar a série de enunciados patriarcais) –, a tais recursos caracteristicamente digressivos, de certo modo, correspondem outros traços de estilo notáveis (e igualmente decisivos para adensamento discursivo, rigor diegético e pluralidade de tempos-espacos): recursos estilísticos tais como os jogos de cena que envolvem Padre e Vitorino, ou Padre e Moça, em ambientes interiores, com destaque à casa paroquial. Em tais ambientes interiores, os referidos jogos de cena frequentemente submetem-se a planos-sequência nos quais expressões de fala e gesto interagem com objetos cenográficos de maneira densamente significativa, fato para o

qual concorre a manipulação habilíssima de recursos tais como a produção de *chiaroscuro*.

Através sobretudo desses objetos (alguns de ordem predominantemente secular – a despeito de seus emblemas contrarreformistas: veja-se o relógio de parede –, enquanto a grande maioria apresenta natureza explicitamente iconográfico-religiosa: vejam-se as figuras de Santo Antônio com o Menino Jesus ao colo, assim como as dos Sagrados Corações de Jesus e Maria) – assim é que aspectos que evocam a centralidade sacramental de Matriz (com objetos análogos, e de mesma função) e de sacerdócio tornam a dimensão cenográfica imensamente expressiva. Aspectos sacramentais (com sua hierarquia: matrimônio como dependência do sacerdócio, p.ex.); aspectos dogmáticos (como o da castidade de Maria Imaculada); aspectos paradigmáticos (ideais de santidade e sacerdócio, feminilidade e masculinidade, p.ex.); tais aspectos se inserem nos jogos de cena através da retórica cenográfica (mediada pelos jogos de câmera e de luzes-e-sombra), evocando com isso o *ethos* neoestamental (afeito à integralidade dum corpo coletivo, com membros naturalmente desiguais em função, direitos e deveres) em momentos e em espaços de reclusão. Outros objetos cenográficos, como lampiões e velas em castiçais, longe de apenas referirem em chave documental a relativa ausência de modernidade nos domicílios do lugarejo, tais objetos colaboram (como índices de metalinguagem: multiplicadores de fontes luminosas por sobre personagens e cenário, aparentes promotoras do *chiaroscuro*) para entrelaçar expressivamente (como aspecto combinado aos jogos de câmera) cenografia e jogos de cena; o *chiaroscuro* disso resultante termina por atribuir aos jogos de luz e sombra uma integração específica entre retórica cenográfica e dramaticidade cênica, o que confere densidade discursiva à figuração de espaço-tempo. Desse modo, a retórica das imagens dentro da imagem (com destaque aos quadros) vê-se subvertida (em sua denotação de aspectos sacramentais, dogmáticos e paradigmáticos) por certas operações de fundo irônico e / ou dramático, que a diegese promove a partir dos jogos de cena (a sugerir dramas tais como as oscilações do Padre entre seus dogmas / paradigmas e os desejos / apelos de seus paroquianos, ou então como a descoberta de Mariana, em situação, sobre seus medos, desejos e vontades); fatores como tipo de enquadramento, combinados a outros fatores como jogos de luz e sombra, tensionam aspectos sacramentais (votos de castidade e obediência), dogmáticos (virgindade de Maria Imaculada) e paradigmáticos (feminilidade e masculinidade ideais) em virtude dos dramas de individuação relativos a Padre (sob o curto-circuito de sua vocação sacerdotal) e Moça (a descobrir seu asco

pela sociabilidade local logo depois de contradizer e baralhar discursos prévios sobre sua feminilidade, ao mesmo tempo que descobre, nos impulsos eróticos dirigidos ao Padre Moço, forma de repudiar o fardo tanático que há muito pesava sobre seus ombros, sem que de tal fardo sobreviesse consciência). Ao dramatizarem-se esses processos imbricados de individuação, em resumo, a própria malha implicada na centralidade da Matriz e na lateralidade dos demais espaços-tempos vê-se apropriada (em chave subversiva) em razão de tais dramas íntimos. A apropriação por Moça e Padre de aspectos os mais diversos da sociabilidade local consiste, portanto, em aspecto crítico da narrativa.

A feminilidade é um tema recorrente desse narrar. As cenas VII e VIII evocam esse tema às raias da saturação. Desde os planos 1 e 2 da cena VII, Mariana está ao centro da preocupação diegética: figurada como plena Graça (isomórfica em relação a Matriz, e plenamente iluminada), Mariana contrasta com a figuração cômico-grotesca das beatas (no plano-sequência 2), que assediam o Padre com suas maledicências. De todas as intrigas (em contexto matutino), a que ganha relevo (as demais falas são incompreensíveis) diz respeito ao fato de que Mariana, *aquela moça que mora com ele* (com Honorato), *vende bebida pros homens no botequim a noite toda!* (fala que embute o ideal feminino – que Mariana afronta – de recato doméstico e de atividades diurnas, como num gineceu). E, de fato, o segundo movimento da anterior cena VI já relatara uma de suas (muitas) atribuições: a do trabalho no rancho, além de relatar o encontro furtivo, e infrutífero, de Mariana e Vitorino (fantasia? memória? de Vitorino? de Mariana?). Imediatamente seguinte a tais relatos, a cena VII em questão desdobra facetas diversas em torno da antagonista: a de pressões por sua excomunhão, exercidas pelo subgrupo feminino das *senhoras católicas*; a tutela incestuosa e as pressões de Honorato pela aprovação, junto ao Padre, do casamento de ambos, em função de postular que, a despeito de tabus e preceitos feridos, ela já seja de fato *sua mulher*; a oposição a tais pretensões pelo antigo vigário, outro tutor da Moça, sobre quem Honorato lança as desconfianças de seu ciúme *possessivo*; o interesse erótico de Vitorino, também contrário ao casamento de padrasto e enteada. Mas é no plano dos objetos cenográficos que se encontra (desde a referida cena VII) o nível discursivo mais denso em relação à *moça mariana*: trata-se de paradigmas de *feminilidade imaculada* no contexto do universo católico contrarreformista, tais como:

a) a da noiva (sob vestido e véu brancos: emblemas de *pureza virginal*) no retrato à parede do sobrado de Honorato (retrato que informa, em reforço às elipses da cena III,

que o patriarca já terá sido casado, e que sua esposa há tempos falecera, decerto antes da adoção de Mariana, e decerto sem *lhe* deixar descendência, a despeito de *conjunções carnaís*- autorizadas, embora, pelo sacramento matrimonial),

b) e a de Maria Santíssima (ela, sim: mãe, muito embora sem *máculas*), com seu Sagrado Coração em evidência, nas imagens enquadradas à parede da casa paroquial, alguma das quais ladeadas pela figura de seu Filho Jesus Cristo, igualmente com o respectivo Sagrado Coração à mostra.

O Padre consiste numa espécie de ponto de fuga a partir do qual se move o retrato multifacetado de Mariana (novamente enquanto interlocutor: princípio dinâmico dos diálogos), ou pelo menos o ponto para o qual convergem as mais variadas facetas da figuração *mariana*. Beatas, Honorato, Vitorino, de certo especular modo Padre Antônio: todos apresentam ao Padre, em diferentes momentos e locais, um retrato obsessivo (e em grande medida contraditório) de *Mariana*. Essas facetas todas obsidiam o Padre em seu íntimo, e não à toa ele entra em colapso nos planos 3-8 da cena VIII. O prenúncio de tal colapso sugere-se no plano 12 da cena VII, em que o Padre, cabeça baixa a meditar, situa-se (literal e simbolicamente) entre duas imagens do Sagrado Coração de Maria (a sua esquerda) e o referido relógio de parede (a sua direita), com o pêndulo a dominar, ou imageticamente (naquele plano), ou (de modo ainda mais expressivo) sonoramente (com seu tic-tac: espécie de voz-*off*) os planos 13-18 seguintes (a mesma onomatopeia retornará aos planos 3-8 da cena VIII, em que o colapso se efetiva, com o Padre prostrando-se ao assoalho da casa paroquial). Todas aquelas facetas de Mariana querem sugerir *máculas* em sua feminilidade (considerado o paradigma contrarreformista, obsessivamente evocado pelo Sagrado Coração de Maria): Honorato e Vitorino disputam a *posse* sobre Mariana (cada qual a postular junto ao Padre o argumento para o pleiteado *direito* de que Mariana teria sido *sua* mulher). A interioridade crítica do Padre não se dá a conhecer, exceto por sinais exteriores de colapso, sobretudo na cena VIII (a respeito de seus pensamentos e sentimentos, há somente índices elípticos): incapaz de acompanhar com ritmo adequado o coro *feminino* na Matriz (planos 1-2), incapaz de redigir o que se deduz (a partir de indícios) seja uma carta a seus superiores, já na reclusão da casa paroquial (planos 3-4), ou, ainda, incapaz de preparar novas tarefas sacerdotais (plano 5), o Padre finalmente sofre um ápice de crise nervosa (plano 7), até prostrar-se esgotado ao chão (sem sequer apagar velas ou lampiões); prostração de que desperta somente com a chegada furtiva de Mariana (no plano 8), em meio à noite alta (madrugada talvez). Mariana então passa a enunciar (nos

planos 10-11) o que à primeira vista será o motivo essencial de sua indecorosa visita: refutar as máculas atribuídas, ou por Vitorino, ou por Honorato. Logo em seguida (planos 11-13), como se reproposta a identidade entre Mariana e o *imaculado paradigma mariano* (mediante a coincidência entre figuração e figura: com a versão da própria Moça a lançar *luzes*, ou *sombras*, sobre o patriarca, sobre o farmacêutico e até mesmo sobre a sequência 25-31 da cena VI), torna então à cena a problemática (antes enunciada por Honorato e por Vitorino) do matrimônio, em função de assertiva do próprio Padre (*Mariana, você quer mesmo casar com ele?*); e então, sob uma espécie de *insight*, Mariana (certamente em razão dos indícios oferecidos, dubiamente embora, pelo próprio Padre) passa a entrelaçar (em pensamento e em linguagem) seus conteúdos afetivos, até então desconhecidos e não reconhecidos, ou nomeados: os impulsos eróticos dirigidos ao Padre, a falta de desejo por Honorato, o horror às pessoas e à sociabilidade do lugarejo.

Em todo esse percurso (que vai, insista-se, da cena VII à cena VIII), a personalidade de Mariana (de cujos aspectos frisa-se a questão de gênero, sem que com isso se menosprezem dimensões outras, como no caso de suas origens familiares), submetida à problemática do *matrimônio* (e portanto submetida ao *ponto de fuga* que para o Padre converge), tal personalidade confronta-se (imageticamente inclusive) com o paradigma dogmático de *Maria Imaculada*. Que da *Virgem Maria* esteja em destaque o Sagrado Coração, isso é índice dum aspecto que unifica (ironicamente), no enredo, os planos de sagrado e profano (presentes, de resto, tanto na problemática da feminilidade quanto na da masculinidade), sob o denominador comum da *paixão*. A *paixão* de / por Mariana, embora confrontada todo o tempo (a partir de diversos personagens, e a partir da própria dimensão cenográfica da diegese) com o dogma / paradigma do Sagrado Coração de Maria, tal paixão multifacética tende ao caráter laico da pessoa-indivíduo que, ao encaminhar sua própria individuação (mediante a descoberta do que a si representa pulsão, ou repulsa), logra romper com as expectativas que lhe são violentamente impostas: ou intersubjetivas (beatas, Honorato, Vitorino), ou objetivadas (dogmas e paradigmas em bases contrarreformistas). Nesse sentido, o plano-sequência 13 da cena VIII condensa vertiginosamente todo o imbricamento de jogo de cena, jogo de câmera e cenografia:

a) quando Mariana confessa ao Padre que *de noite eu sonhei que o senhor tinha ido embora; foi horrível. Acordei com o coração batendo*, enquanto a panorâmica em ângulo próximo mimetiza suas pulsões (sob as quais pensamento e linguagem se

entrecruzam, num movimento de objetivação dirigido ao amado), e a imagem do Coração de Maria à parede impregna-se de conteúdo puramente humanizado (em chave evidentemente irônica),

ou então

b) quando confessa que *sinto falta do senhor o dia inteiro; tanta que me dá vontade de deixar tudo de repente, só pra ver o senhor um pouquinho e voltar depressa*, tendo à parede a imagem do relógio com seu pêndulo (já suficientemente impregnado de sentidos metafóricos), como que a apontar que a temporalidade dominante não é a da sacralidade incorruptível, mas a da humanidade em toda a finitude e contradição.

Se a feminilidade é tema recorrente ao longo da obra, e se a problemática matrimonial (com tensões entre o *imaculado* paradigma mariano e as suspeições quanto a *máculas* de Mariana) entrelaça aspectos objetivos e intersubjetivos (em razão do dramático processo individuação da Moça), o tema da masculinidade, por sua vez, não se faz menos presente ou decisivo, mesmo porque ambos os temas (feminilidade, masculinidade) contracenam de tal forma entrelaçados que terminam imbricados um no outro (sob a espécie de *chiaroscuro*, um *negro amor de rendas brancas*):

a) seja sob o aspecto sacramental (em que a *Madre Igreja* projeta-se através dos *ofícios sacros* de ambos os *Padres*),

b) seja sob o aspecto dogmático (em que se pressupõem os votos de castidade como razão *sine qua non* para que se possa cumprir a autoridade sacramental e, com isso, a atualização em tempo-espaço da Eucaristia – a bem inclusive de autoridade sobre o matrimônio),

c) seja sob o aspecto paradigmático (em que modelos como o de Santo Antônio projetam-se sobre o sacerdócio, sobre a tutela parental, sobre o próprio sacramento do matrimônio – e também sobre questões como o zelo por ordenamentos coloniais, haja vista o bom funcionamento do escravismo, atribuído ao santo-paraninfo). De fato, o Padre, verdadeiro pêndulo entre demandas (demandas sacras, demandas profanas, demandas próprias, demandas de seus paroquianos), o Padre colapsa por dentro numa batina que está para sua pele assim como o ofício (substantivado) parece substituir, em caráter permanente (inquieta embora), seu nome (e sua própria personalidade).

Os ícones mais evidentes da malha inextrincável entre feminilidade e masculinidade sob a casa paroquial (cenar VII-VIII) são as imagens dos Sagrados Corações de Maria e Jesus, justapostos em quadros que, persecutoriamente, se espalham pelas paredes da sala. Naquela cenografia, submetida a jogos de luzes e câmara,

contracenam Vitorino e Padre (primeiro), Mariana e Padre (depois): ambos os jogos de cena gravitando em torno dos impasses matrimoniais (que evocam toda a sociabilidade neoestamental, bem como o *ethos* que a mantém coesa). Aqueles Corações, em si, são paradigmas de ascese: vitória do espírito sobre o corpo; mas, como a dimensão cenográfica se vê confrontada pelo drama da individuação de Moça e Padre (sob os princípios matizantes e inversivos de luz-e-sombra e de meta-enquadramentos), então tais significados *cordiais* terminam por contracenar com outra forma de *paixão*: não menos *ardente*, mas em chave de amor *eros* (em vez do amor *ágape*). Para a Moça, tal confronto se faz caminho para refutar expectativas alheias (quanto a ideais de feminilidade ou quanto a pretensões de posse sobre seu corpo, seu afeto e seus comportamentos, nisso incluída sua força de trabalho); para o Padre, igualmente *moço*, o confronto entre o paradigmático *ágape* e o problemático *eros* implica dimensões as mais variadas.

A começar por seu ofício, cuja existência remete a aspecto sacramental: atualização da Eucaristia (núcleo salvacional) em tempo-espço secular. Vem do sacramento sua autoridade (que de resto a batina personifica, e não sua pessoa – de onde a desimportância denotativa de se afirmarem seus nome e personalidade) sobre aspectos vitais para a sociabilidade local: extrema-unção, exéquias, pastoral, matrimônio (p.ex.). Toda a estrutura narrativa – até a cena VII – gira em torno dessa autoridade sacramental; todos os fatos dramáticos (viagem dificultosa e às pressas a São Gonçalo: cena I; chegada à casa paroquial para a extrema-unção: cena II; diálogos conflituosos entre Mariana e Honorato no sobrado, que vão da agonia de Padre Antônio e da chegada do noviço à proposta de matrimônio: cena III; exéquias entre o interior da Matriz e a necrópole: cena IV; busca do Padre por medicamento para conforto de paroquiana desenganada: cena V; arguição do Padre a Honorato sobre a sociabilidade local: cena VI), todos aqueles fatos dramáticos encontram no *Padre* (ou antes: no sacerdócio) centro dinâmico (em razão de seu ofício e do *ethos* vigente). Tal ofício (sob tal *ethos*) se assenta sobre dimensão basilar do *patriarcado*: daí a designação *padre*; daí a tutela *parental* sobre o rebanho que o sacerdócio implica, e que tão bem caracteriza o *apadrinhamento* de Mariana pelo vigário finado; daí que até mesmo o *patriarca* do lugarejo venha a se submeter à autoridade do noviço (como de resto já se submetera, de certa – e conflituosa – forma, à autoridade do antigo vigário), ao lhe pedir autorização para o matrimônio, ou ao lhe prestar esclarecimentos sobre suas práticas *patronais*. De tal ofício (o sacerdócio), todos os paroquianos esperam a santificação das próprias práticas sociais:

reconhecidas como íntegras à medida que funções e posicionamentos, desiguais por vontade de Deus, receberem a chancela do *padre*.

Ora, tal papel social (com bases num *ethos* de que emana toda a sociabilidade do lugarejo) o Padre será progressivamente incapaz de cumprir. Seja porque (p.ex.) a compaixão que a enferma *mulher de João Gonçalves* em si desperta não se torna extensível (como seria de supor a ética sacerdotal) ao sofrimento do alcóólico e indecoroso Vitorino; seja porque sua pastoral o leva a pesquisar o motivo de carências graves como a de medicamentos, e tal pesquisa despertará em si (e no espectador) funda desconfiança quanto à integridade dos fatores de produção e distribuição da riqueza socialmente produzida no patriarcal lugarejo (cuja servidão por dívidas desponta do inquérito); seja porque Vitorino, ainda que repulsivamente, logra entretanto semear dúvida quanto à lisura e à conveniência do matrimônio entre padrasto e enteada (decisão que o Padre já tomara, mas que será revista); seja porque as beatas (guardiãs de paradigmas como o de feminilidade) passam a lhe causar asco semelhante ao que Vitorino já despertara; seja porque Mariana vem a refutar presencialmente *máculas* a si atribuídas por Honorato e Vitorino, e de certo modo pelas beatas; por todos esses fatores (certamente agravados pela atração de fundo erótico que Mariana lhe desperta), – avança o curto-circuito dramático na subjetividade do Padre. Nesse percurso (em que estará dramaticamente em jogo a individuação em si e em Mariana), aspectos objetivados na sociabilidade local os mais diversos (ligados às macroestruturas de poder e pensamento e às práticas sociais) sofrem grave subversão. Nesse sentido, a *virilidade* do Padre (como aspecto subjetivo) vem a ferir de morte toda a *ordem patriarcal*, o que inclui as bases sacramentais a enformar tanto seu ofício quanto toda a sociabilidade do microcósmico lugarejo. O amor ágape, preconizado iconicamente pela cenografia (que por sua vez evoca toda a organização, a um tempo arquitetônico-urbanística e diegética, de tempo-espaço na obra), vê-se corroído por tal curto-circuito, em que o amor *eros* se torna a sede dum elã vital. (Cabe frisar que o amor *eros*, presente na dimensão cênica, contrasta com o amor *ágape*, que a dimensão cenográfica preconiza, e tal contraste se deve, sobretudo, aos jogos de câmera e de luz-e-sombra).

Não apenas o significado denotativo no duplo ícone dos Sagrados Corações justapostos se vê subvertido (devido à substituição, em chave irônica, do amor *ágape* pelo amor *eros*). Também os mencionados ícones de Santo Antônio se subvertem. Igualmente densos em significâncias, tais ícones antoninos evocam aspectos de masculinidade em caráter vário. A castidade (que de resto é condição do sacerdócio)

permite ao santo (ele mesmo, em seu tempo, um sacerdote) a graça divina de tutelar em seus braços o Menino Jesus; nesse sentido, Santo Antônio é emblema de paternidade exemplar e sem máculas, porque, ascética, não resulta de conjunção carnal (a exemplo de São José). Não por acaso, Padre Antônio encontra, na figura antonina do santo, paradigma (e a exemplo de muitos religiosos poderá ter trocado o nome de batismo pelo nome do santo de devoção, quando ordenado); e, tal paradigma de sacerdócio (que a cenografia evoca de maneira não menos obsessiva que a dos Corações), Vitorino (como figura cênica que repetidas vezes encontra o santo ao fundo cenográfico) também insiste em enunciar (ainda que, sobre Padre Antônio, Honorato tenha reiteradas vezes lançado as suspeitas de *máculas* relativas ao apadrinhamento de Mariana). Entre o emblema de tutela parental ascética e o emblema popular de santo casamenteiro, dividem-se os planos 12-18, em cuja sequência contracenam Vitorino e Padre. Quando tais ícones voltarem à cenografia na subsequente cena VIII, os jogos dramáticos entre Mariana e Padre tornarão (como figuras dramáticas) a dialogar com o emblema do santo (ao fundo cenográfico); no entanto, nesse momento já se terão esvaziado as significâncias: tanto as relativas ao papel de árbitro matrimonial (entre o postulante Honorato e o rival Vitorino) quanto as relativas à exemplaridade parental do emblema antonino (veja-se o plano 9 daquela cena, em que o enquadramento substitui ícones religiosos, antes à direita, por um baú, inserido à esquerda, objeto que, além de despertar em Mariana a grata lembrança do padrinho, encontra acima de si o quadro oblongo do santo à parede, acéfalo embora, em razão do enquadramento). Naquela sequência (planos 12-18 da cena VIII), o santo perderá a condição paradigmática (ou parental, ou casamenteira) para impregnar-se do erotismo latente (e não será sem razão o destaque fílmico ao fálico lírio).

O contraste entre cenografia e jogos dramáticos, em resumo, promovido pelos jogos de câmera e luzes (em chave de sugestão a um tempo expressionista e metafílmica), tal contraste promove o confronto entre o *ethos* que lastreia a sociabilidade local (*ethos* de caráter político-teológico) e a práxis erótica, que anuncia os ímpetus individualizantes de Mariana (que passa a se despir sem peias dos paradigmas costumeiros de feminilidade) e Padre (cuja batina, embora não o abandone, passará a representar um claustro insuportável perante demandas íntimas). Nessa malha contrastante, questões objetivadas e processos subjetivos enfrentam-se, mediante operações inversivas presididas pela diegese.

De tudo o que foi exposto, sobrevém a importância decisiva da relação estreita entre jogos de cena em ambientes interiores e objetos cenográficos. De tal malha resultam tensões e inversões entre níveis de significância: aspectos sacramentais, dogmáticos e paradigmáticos, que tais objetos enunciam, confrontam-se com processos de individuação, que os jogos de cena dramatizam. Em tais embates, a diegese toma partido evidente das subjetividades de protagonista e antagonista, enquanto escarnece de sacramentos, dogmas e paradigmas. Sendo recurso figurativo de máxima importância, essa malha entre objetividade sacramental (que a cenografia personifica e evoca) e subjetividades dramáticas (que personificam protagonista e antagonista) encontra nos jogos de câmera (marcadamente nos planos-sequência e nos meta-enquadramentos) e nos jogos de claro-escuro uma forma de figuração de espaço-tempo densamente expressiva. Desses recursos, resulta a apropriação dramática, por Padre e Moça, de eventos objetivos (hauridos do *ethos* e dos *mores* neoestamentais), *ethos* e *mores* dos quais a diegese escarnece. A sociabilidade local (enformada pelo patriarcado) assim se vê, a um tempo, enunciada e subvertida, tornando-se (ela também) aspecto decisivo (a ser superado por incorporação) das subjetividades sob o processo (contraditório) de individuação (processo que não chegará a cumprir-se), ao passo que a objetivação de tais subjetividades no plano mais vasto da sociabilidade local, muito embora cumpra seu papel corrosivo de subversão do ordenamento patriarcal, ainda assim tal objetivação minimiza-se, uma vez aniquilados (incinerados) os sujeitos de tal dinamismo. (Ao final do enredo, mais os personagens individuanes, menos a sociabilidade local – e ainda assim todos os personagens –, todas as figuras humanas sofrerão o esgarçamento da trama.)

* * *

DIMENSÕES ARQUITETÔNICAS, URBANÍSTICAS E PAISAGÍSTICAS.

O que se expôs até agora remete a uma trama de dimensões várias; remete:

- a) aos aspectos de estilo do longa-metragem (derivados de sua dimensão *poética*);
- b) à relação entre o tema central (sacerdócio como aspecto decisivo da concepção católica sobre o Sacramento e, com isso, do *ethos* e da práxis neoestamentais que enformam o lugarejo) e demais temas excêntricos (dimensões do poder patriarcal, tanto em sua própria centralidade, subordinada embora, quanto na excentricidade de suas

dependências – dimensões que movimentos de individuação vêm necessariamente a ameaçar, sobretudo ao implicarem a percepção de contradições em chave laicizante);

c) à tipicidade mais ou menos evidente dos personagens, embrenhados, todos, num mesmo corpo social inflexível – coesão neoestamental diante de que o processo de individuação dos moços Mariana e Padre representa subversiva ameaça;

d) à figuração de aspectos espaço-temporais fractalmente coesos e coerentemente múltiplos, sob denúncia em caráter a um tempo documental e metafórico – denúncia que se encaminha para um movimento transfigurativo em chave alegórica;

e) a que a figuração de tais aspectos seja obediente ao rigor que há na relação entre espaços-tempos centrais (destacando-se a Matriz: expressão arquitetônica equivalente, enquanto atualização da Graça, ao ofício sacerdotal) e espaços-tempos excêntricos (casa paroquial, sobrado patriarcal e dependências, farmácia);

f) à sobreposição de espaços-tempos: outro entre muitos aspectos que promovem o adensamento discursivo, tanto faz se em termos de predominante exterioridade (veja-se a arguição do Padre a Honorato, marcada pela montagem vertical) ou se em termos de predominante interioridade (vejam-se diálogos marcados por planos-sequência em espaços como armazém, a envolver Honorato, Padre e garimpeiro, ou em espaços como a casa paroquial, a envolver, primeiro, Vitorino e Padre, depois Mariana e Padre);

g) a que, num caso (o de predominante exterioridade) ou noutro (o de predominante interioridade) em que se figure espaço-tempo, o drama da individuação (tipificado em Mariana e em Padre, e interrompido a meio do caminho) resulta de dinamismo diegético ativo e significativo: haja vista a subversão da retórica cenográfica (com seus discursos sacramentais, dogmáticos e paradigmáticos) mediante operações de caráter irônico e metalinguístico, que promovem trânsito inversivo entre figura (jogo de cena) e fundo (objetos cênicos).

E, em toda essa exposição, notem-se as bases documentais da narrativa, embora jamais em mera e imediata chave referencial, mesmo porque a orientação metafórica que subjaz a tais bases, conquanto não enfraqueça (antes reforce) a denúncia de precariedades efetivamente pertencentes a contextos objetivos (como carências nutricionais e servidão por dívidas p. ex.), ainda assim logra encaminhar tais denúncias a um sentido mais amplo: alegórico mesmo (efeito da consciência fílmica sobre seu próprio fazer – norteadas pelos objetivos de seu próprio fazer). E, em sendo assim, o encaminhamento alegórico de arcaísmos de origem colonial, ligados a dinâmicas primário-exportadoras consideradas processualmente (portanto em funda perspectiva

espácio-temporal: com ponto de fuga no presente fílmico), tal encaminhamento alcança potência num imediato pós-golpe (que é o contexto imediato de produção e recepção da obra); pós-golpe em que a via autocrática de modernização assegura que se mantenham dependência e precariedades.

Na figuração da Matriz de São Gonçalo, encontram-se documentados, de maneira bastante expressiva, aspectos arquitetônicos implicados no modo de vida do lugarejo; aspectos arquitetônicos cujas significâncias ecoam por todo o urbanismo local. Ao figurar a Matriz, a narrativa confere destaque ao ideal de coesão societária, o que a específica relação entre intimidade e publicidade por casas e ruas (sublinhada pela diegese) vem a ratificar. (Tal relação contraditória entre intimidade e publicidade, como se demonstrará adiante, marca não apenas a figuração dos espaços arquitetônico-urbanísticos, mas também a figuração de toda a paisagem serrana, sob filtro metafórico: com destaque à emblemática cena XI). Em nome de que o corpo social se enforme de acordo com ideais salvíficos de origens neoestamentais com lastro político-teológico, o olhar e o ser visto tornam-se práticas indiscriminadamente bem-vindas e, mesmo, necessárias à adequada (porque íntegra / santificadora) existência coletiva: práticas persecutórias que a própria espacialidade comporta, e que a narrativa (longe de apenas referir) por vezes mimetiza (haja vista alguns meta-enquadramentos). Nesse sentido, os cuidados da diegese com aspectos do chamado *barroco mineiro* e com referências a formas urbanas do lugarejo ganham funda significância. Assim é que o processo de individuação dos moços Padre e Mariana jamais escapa às vistas de alguém do lugarejo; e assim é que uma verdadeira rede comunicacional (paradoxalmente elíptica) imediatamente faz circular informações sobre dramas íntimos. A diegese enuncia e denuncia o ver e o ser visto, persecutórios, e o faz com distanciamento (mais ou menos evidente): sempre presidido pela ironia por sob a narrativa (esteja ela a corroer a dominante naturalista por subtons cômicos ou fantásticos, esteja ela a se servir de aspectos como meta-enquadramentos). Ao explicitar a consciência sobre seu próprio fazer, a diegese evidentemente problematiza o ver e o ser visto, e, com isso, a impossibilidade dramática da individuação, mais que consistir em enunciado, termina por consistir em denúncia; mas o partido da diegese perante o processo de individuação, a par de sua aversão aos processos persecutórios, evidencia-se quando, p.ex., a direção de atores reduz a expressividade (e o universo íntimo) dos personagens a indícios minimalistas, ou quando a decupagem se serve às farras da elipse (como figura de linguagem e, mesmo, como formas geométricas).

Desde a microcósmica cena I, ver e ser visto já se enunciam (em teor e forma). Padre e guia, até então observados apenas por diegese e espectador (enquanto passavam do meio serrano às franjas urbanas do lugarejo), a partir de então (veja-se o plano 8) passam a ser observados (sem que disso se deem conta) também por Mariana (situada no núcleo urbano): assim que chegam à ponte de madeira. (A ponte de madeira, figurada por diversas vezes, revela-se importante espaço de mediação, tanto em termos por assim dizer literais, uma vez que ela permite a ultrapassagem dum rio que delimita o núcleo urbano propriamente dito, quanto em termos simbólicos, haja vista, p.ex., os planos-relâmpago 6-8 da cena VII, espécie de prenúncio da fuga mas também de seu malogro. Dessa forma, a ponte é emblema mesmo de *metáfora*: transposição de lugares e sentidos essa à raiz do processo de individuação de Padre e Moça, e que a ética da sociabilidade local, de resto enunciada por Honorato nos planos 1-2 da cena VI, exige erradicar-se). Mariana parece observar sem ser observada; e contudo Honorato a flagra em tal *delito* (falta para com o recato *devido*, a que vem a se sobrepor o da *mentira*), subversão que se revela ao espectador como tal na cena III (planos 4-5) em razão do que enuncia o próprio personagem do patriarca.

Esses jogos de ver e de ser ou não ser visto, jogos por assim dizer especulares (com imagens que se propagam por perspectivas múltiplas), são jogos que se reiteram por toda a narrativa. Já se mencionou o papel *típico* (ou mesmo *estereotípico*) que os personagens-grupo em seu *anonimato* desempenham. Ao exercerem a função de *coro*, tais personagens-grupo (todos os moradores / trabalhadores do lugarejo: que aliás parecem representar a si próprios, como sugerem os letrados da cena I) *comentam* (decisivamente) o essencial de todas as cenas, estejam esses personagens num só bloco (como durante as exéquias de Padre Antônio, veja-se a cena IV, ou durante a perseguição e a execução dos amantes, na cena XII) ou estejam separados por subgrupos (veja-se o subgrupo feminino em momentos diversos, de que se destaca a intriga sobre Mariana no plano 1 da cena VII, ou então seja visto o subgrupo masculino, igualmente maledicente, no plano 9 da cena IX). Esses *comentários* (que as intrigas cenicamente denotam e que a função-coro diegeticamente conota) tomam forma a um tempo documental e metafórica em aspectos arquitetônicos e urbanísticos, e isso já se percebe (e se anuncia) na cena I. Naquela cena, enquanto os cavaleiros Padre e acompanhante cruzam o adro em direção à casa paroquial (revelando-se com isso todos os aspectos fundamentais da narrativa: espaço, tempo, personagens, enredo, sempre a par dos letrados), a Matriz já se insere como centro diegético: desde sua monumental fachada

até os ganhos de escala cotidiana ao longo da sacristia colateral direita (prenúncio da própria casa paroquial, no plano 9), aquele marco urbano dialoga com paisagem serrana e com aspectos do modo de vida local materializados na dimensão arquitetônico-urbanística.

A partir daquele plano, é sem dúvida uma espécie de filtro obsessivo o que a Matriz passa a exercer, p.ex. em ingressos (como nesta primeira cena) ou reingressos (como no caso do próprio noviço em fins da cena XI: a retornar da aporética fuga pela Serra do Espinhaço) de pessoas ao lugarejo. A Matriz, objetivado zelo pela coesão societária, também estará (figurativamente) a zelar pelas relações entre arquitetura, urbanismo e paisagem no (e a partir do) lugarejo. As casas, cujas fachadas desaguam nas ruas sem aparte rigoroso entre espaço público e intimidade (sobretudo quando térreas: ainda que os pavimentos superiores dos sobrados também se deem às vistas, inclusive em razão da topografia serrana) –, as casas parecem prestar contas às determinações morais da Matriz: como se a Matriz desempenhasse, para todas as casas, a um tempo, os papéis de vigília e confessionário. Vigília e confessionário, de fato: quando as três beatas secundarem logo pela manhã a espionagem da noite anterior sobre a casa paroquial (imediatamente após os planos 14-16 da cena VIII), suas presenças irão espacialmente compor com a Matriz, de modo praticamente equidistante, um verdadeiro *cercos moral* à casa paroquial em que o vigário (sob processo de *excomunhão*) acaba de acordar; cerco ao vigário esse que, de resto, se *radicalizará* nos planos 1-9 da cena XII (já com o Padre preso dentro da Matriz, a portas cerradas pelas beatas-parcas).

Durante a efetivação daquele cerco ao Padre, a pele morena e gretada de uma das parcas (Átropos: a portadora de bócio) se confunde (em cor e textura) com a soleira da porta lateral, por cujas frestas a personagem espia o prisioneiro (plano 7 da cena XII). Tal símile (expressivamente produzido) entre personagem e aspecto cenográfico, em reforço à asfixia dos processos de individuação, logra explicitar o quanto há de intercambiável entre modo de vida, personagens típicos e aspectos arquitetônico-urbanísticos. O madeiramento, como aspecto arquitetônico a um tempo ornamental e estruturante (documento metonímico de toda uma sociabilidade de origens coloniais), *anima-se*. Tornam-se paralelas e *relevantes* (plenas de significâncias imbricadas) as ações do clima sobre a madeira inerte (mas carregada de referências documentais) e as ações do envelhecimento e do trabalho reificante de sol a sol sobre a pele da senhora que representa Átropos (também ela plena de referências documentais, o que inclui o inchaço da tireoide como sintoma de carência nutricional). Assim, enquanto a

personagem *sem nome* (representada por atriz igualmente *anônima*) se impregna da imemorial condição de portadora e executora do *fates* greco-romano (sob a *persona* da parca mitológica: anúncio reiterativo da aporia que o processo de individuação dos moços invariavelmente implica), a soleira da Matriz também se impregna de função teológica (vigília em prol da via salvífica, cujas matrizes são barrocas). Ambos os elementos fílmicos (jogo de cena e cenografia), uma vez dramaticamente entrelaçados, contribuem para adensar o discurso em que a denúncia de arcaísmos (de natureza a um tempo socioeconômica e político-teológica), em chave descritiva, sofre a intervenção da metáfora.

Cabe observar, ainda, que o arremate (dois últimos planos) dessa sequência (planos 1-9 da cena XII) comporta a incidência dum zurro de mula: clara alusão fílmica à lenda da Mula-sem-cabeça (por todo o filme abundam alusões não tão evidentes à personagem mitopoética, sobretudo através duma *poética de sombras*, a mencionar insistentemente o *topos* da acefalia). A partir provavelmente do pavimento superior do coro no interior da Matriz, o enquadramento mimetiza (quando capta o Padre em plongê no interior da nave, no mencionado plano 8) toda a consciência mitopoética do lugarejo (persecutória) quanto aos tabus que relacionamentos entre padres e moças implicam. Nesse sentido, o zurro (à banda sonora) completa o *comentário* da sociabilidade local sobre os eventos dramáticos (sob a mimese da postura diegética); e a apropriação diegética de tais *comentários* a partir da perspectiva arquitetônica a um tempo literal e metafórica duma seção da Matriz (qual seja: o *coro*) consiste em sustentar um enunciado com notável distanciamento (de fundo irônico) para, com isso, promover sua denúncia. A denúncia da excomunhão e da condenação do Padre pela sociabilidade local (que inclui, mas transcende, as dimensões subjetivas: ao envolver aspectos duma consciência objetivada em formas arquitetônico-urbanísticas, e ao envolver também suas bases materiais de produção e reprodução), tal denúncia se serve dum modo de narrar que sempre está a assumir perspectivas várias: ou em chave de empatia (nas figurações de Mariana sobretudo, por vezes nas do Padre), ou em chave de aversão (como invariavelmente ocorre em relação às figuras de Honorato, Vitorino e beatas, p.ex.). O distanciamento (sempre de fundo irônico, não raro em graus sarcásticos) em relação aos *comentários* dos personagens-grupo – e neste caso em relação à própria consciência mitopoética local – acrescenta (por sob o nível descritivo-documental e por sobre o nível narrativo-metafórico) o decisivo nível (em bases metalinguísticas) de denúncia (cuja perspectiva é humanista, laicizante). A perspectiva irônica da diegese, em suma, tanto

melhor denuncia quanto mais plenamente mimetiza a aporia da individuação. (Há que se tornar, mais à frente, à dimensão metalinguística da diegese: que desde já, no entanto, se ressalta como fundamental.)

No plano 9 da cena XII, por fim (plano que arremata a sequência em questão, e que comporta o desdobramento do zurro), o enquadramento dorsal e oblíquo da Matriz (com a câmera situada provavelmente no cemitério) expressa, com seu contraplongê, o *memento mori* (lema do referido *ethos* neoestamental); e uma tal expressividade logra entrelaçar, numa mesma perspectiva imagética, a *cidade dos mortos* (de onde parte o enquadramento, elíptica embora) e a *cidade dos vivos* (para além de colina e adro, igualmente elíptica em razão do enquadramento), ambas as *idades* hierarquicamente associadas. Naquela união metafórica (que o enquadramento produz), o espaço-tempo da *eternidade* (vale dizer, a imutabilidade suposta por princípios salvíficos) sugere presidir as mais diversas dimensões do que é secular (e portanto histórico, mutável, ou, por outra, *corruptível*): a política inclusive. Dessa perspectiva (de resto toda assentada sobre um tom de *fatalidade* trágica, que a suspensão da dominante naturalista faz sublinhar), a diegese evidentemente escarnece, embora não mais em chave de comicidade (como no cerco ao Padre pelas intrigas das beatas: veja-se o plano 1 da cena VII), e sim de melancolia (que a ambiência expressionista da sequência faz evocar). É como se a necrópole comandasse a ágora apropriando-se da acrópole, sob o lema-chorume do *nós que aqui estamos por vós esperamos*. Assim sendo, perceba-se que, em síntese, ao nível referencial da descrição (que comporta aspectos objetivos da sociabilidade figurada: relacionais, arquitetônicos, urbanísticos, paisagísticos) sobrepõe-se o nível metafórico da narrativa (em que, p.ex., se aproximam cores, texturas e significâncias de Átropos e Matriz, ou então os espaços de necrópole, acrópole e ágora), e, acima desses dois níveis, a consciência do trabalho diegético a respeito dos aspectos de seu próprio fazer sugere, desde a primeira até a última cenas (incessantemente) a *fatalidade* dum modo de vida (senil, aporético) para o qual todo processo de individuação transgressor do que é típico estará fadado ao aniquilamento (conforme o modelar percurso dos, a rigor, dois únicos moços: Padre e Mariana). No percurso desses moços, a malha composta por estilo (*poético*), temário (*excêntrico*), tipicidade (*dramática*), espaços-tempos (*imbricados*) e enredo (trágico) serve-se de aspectos documentais (arquitetônico-urbanísticos p.ex.) e narrativos (incidência de metáforas sobre referências miméticas p.ex.) como forma de transfiguração (por denúncia) das figuras (enunciadas). (A *fatalidade* é mais alvo de denúncia, sob o nível

amplo da consciência metalinguística, que de enunciação, sob o nível a um tempo referencial e metafórico.)

O diálogo entre Matriz e paisagem serrana (a par dos diálogos entre arquitetura religiosa e demais aspectos arquitetônico-urbanísticos) imprime-se em cenas diversas (desde a já ressaltada primeira cena: microcósmica). Na expressiva tomada do plano 9 na cena XII, p.ex., pesando sobre o relevo que compõe o adro (ponto intermédio entre necrópole e ágora), destaca-se a abóbada celeste, *grave* em sua nebulosidade rebaixada (toda composta por matizes de cinza: nebulosidades e cinzas que são aspectos fílmicos recorrentes). Uma tal *gravidade* paira como decreto *fatídico* sobre o futuro do excomungado Padre (paradoxalmente recluso no seio da Matriz). Pois relação similar entre templo, urbanismo e paisagem também se deve notar por toda a cíclica (e decisiva) cena XI (em que fuga, tensão erótica, amor, remorso, desnorte, retorno, aporia, à maneira das torsões salomônicas nas colunas barrocas, constituem expressivo espiralado narrativo). As funções de *vigília* e *confessionário* que a Matriz projeta por todo o universo arquitetônico-urbanístico e paisagístico (equivalentes espaciais de *coro* / *comentários* representados pelos personagens-grupo: cuja escala o *coro* da Matriz normatiza) atuam ao longo de todo o percurso dos moços Padre e Mariana pela Serra do Espinhaço.

A figura *soturna* e *velada* do Padre (nas sequências 1-27: confronto erótico entre Padre e Moça, 37-41: remorso sacerdotal no pós-coito, 42-63: regresso conduzido pelo Padre sob forma errante) e os equivalentes diegéticos que correspondem isomorficamente a tal figura *lutuosa* (o fundo paisagístico que escapa ao foco, ou por efeito de teleobjetiva ou por efeito de *chiaroscuro*) ecoam persecutoriamente a interdição a processos individuantes, lastreada pelo *ethos* e pelas práxis neoestamentais (cuja escala pertence à Matriz, com seu *coro*). De resto, a importante série de vocalizações aquilinas, atuante à banda sonora ao longo da sequência 1-27, *comenta* (reiteradas vezes) o primeiro (e *fatal*) cerco de Mariana ao Padre, num misto de consciência teológica (na qual cabe a interdição à quebra de castidade: a um tempo, pelo dogma católico e pela consciência mitopoética local) e desdém humanista de fundo erótico (a depender do contexto diegético, o recurso sonoro coincide, ou com a perspectiva sedutora de Mariana, a assediá-lo, ou com a perspectiva do *coro* popular, personificada na figura voyeurista do espião ao longe, distantemente visível nos planos 8-9, e elipticamente presente pelo menos à sequência do encontro erótico, 28-35, o que se vem a saber pela confissão de Vitorino nos planos 19-23 da cena XII);

e por sob essa trama de princípio erótico e princípio tanático, que a perspectiva da ave de rapina panoramicamente (persecutoriamente) formaliza (desde a banda sonora), nota-se o decreto *fatídico* aos processos de individuação que escapem à coesão neoestamental.

Que tal *vigília* (em tal *agouro*) remeta à escala arquitetônico-urbanística representada onipresentemente pela Matriz, tal parâmetro significante se evidencia na sequência 11-16, quando o Padre (já de todo acossado por uma Moça explicitamente desdenhosa em relação ao dogmático voto de castidade sacerdotal e aos tabus populares, vejam-se suas falas no plano 10) busca desesperadamente refúgio num pequeno povoado, ao colo de uma serra. Naquele povoado, uma capela reproduz fidelissimamente forma e teor da Matriz, tanto em seus componentes e seções quanto na relação por assim dizer urbanística com os casebres de seu entorno; o imbricamento de *ethos*, arquitetura e urbanismo neoestamentais, mais paisagem, antes apontado nos termos de São Gonçalo do Rio das Pedras, agora se reapresenta de forma a alcançar até mesmo a, por assim dizer, zona rural daquele lugarejo. Galinhas a ciscar (contraponto terra-a-terra à perspectiva aquilina) indicam que o povoado, a despeito de suas portas e janelas cerradas (as da capela, as dos casebres), encontra-se *vivo* (à diferença da casa *morta* que o Padre percorrera nos planos 6-7 da cena VI), ainda que *senil* (as paredes de taipa do povoado, esburacadas, não isolam por completo interiores e exteriores); e, entretanto, naquele dramático momento, nenhum morador daquele *colo* de serra se encontra presente, o que decerto indica proposital recusa a *acolher* pároco e paroquiana: efeito da excomunhão decretada já *ao longe* (pelo núcleo da comunidade eclesial) e *desde o alto* (pelo *ethos* neoestamental).

Nos planos seguintes (17-18), sob a desolação do Padre, Mariana alude ao malogro do plano sacerdotal, elipticamente dedutível: enviá-la a Diamantina (aos cuidados de seus superiores, provavelmente) sob a custódia de algum paroquiano (que ousasse desrespeitar Honorato, esteja claro), retornando o pároco, assim que possível, ao comando de sua paróquia (certamente com vistas a reverter a excomunhão popular em curso). A partir das falas de Mariana (menos referenciais que conativas, ou fáticas), percebe-se que à Moça importa (mais que *desvelar* o plano patriarcal do sacerdote imediatamente após seu fracasso) a reabertura do canal comunicativo em chave de horizontalidade: canal tão *ocluso* (desde o primeiro plano da presente cena) como a relação *soturna* e *velada* do Padre (sob o *claustro* do emblema sacramental: sua batina) com a paisagem serrana (o *Sol* a pino agrava a *desolação* da pessoa por sob o emblema

de seu ofício). Se a figura *lutuosa* do Padre (como apontado acima) impõe ao fundo paisagístico determinado tipo de representação (que enquadramento e luminosidade ofuscam), a figura de Mariana, toda *luminosidade*, toda *Graça*, termina (bem ao contrário) por *revelar* aspectos epifânicos do meio natural (à maneira do que os primeiros planos da cena VII já destacavam em relação à Matriz: quando do cerco, pelas beatas, ao Padre).

Na sequência 19-27, em especial (logo após a resposta do Padre a Mariana: *Eu tô olhando pra você. Eu tô olhando pra você e não sinto nada. Só raiva. Vontade de te bater na boca até você ficar quieta. Calada. Você fica aí. Fica aí ou volta, se quiser. Vam'bora.*), o confronto entre os princípios opositivos de representação isomórfica (*velado / revelador*) passa a escapar às figuras a que respectivamente se vinculam (o *soturno* Padre, cuja pessoa a *persona*-batina ofusca / Mariana, cuja expressão de desejo sem travas neoestamentais põe em aberto a paisagem serrana e a própria subjetividade do antagonista), de modo a transcender o confronto anterior (efetuado plano a plano: ora com a figura do Padre, ora com a de Mariana) no sentido do encontro entre protagonista, antagonista e malha figurativa nos mesmos planos. Não que o embate (antes separado na decupagem por figuras e respectivos planos) se encerre de todo nessa sequência: atinge o paroxismo. Mariana, ao romper com a liderança desleal do Padre (logo após a sequência de agressões verbais), foge em disparada até prostrar-se ao chão (entre rochoso e florido), assumindo com isso a condição *horizontal* (em termos a um tempo denotativo e conotativo), enquanto Padre, muito embora comovido com a franqueza do erotismo da Moça (uma vez iniciado o desrecalque de seus próprios desejos: a partir do colapso de sua *persona*, por sob a máscara cubista do plano 17), ainda assim insiste na (a um tempo literal e simbólica) *verticalidade* do sacerdócio. Entre os planos 24 e 25, à tentativa do Padre em *erguer* Mariana à força, sucede o furto de um beijo (quando os rostos de ambos sob o *close-up* se encontram *à mesma altura*), rompante a que o Padre reage agressivamente: *arremessando* Mariana ao chão (a exclamar: *Cê tá louca?*). Tal paroxismo do embate em cruz (entre a *horizontalidade* da Moça e a *verticalidade* do Padre: no plano 25) antecipa a espiral cênica (curvilínea portanto) descendente (no plano 28) que o amante efetuará em torno da elíptica Moça ao chão (trata-se do início da sequência erótica: planos 28-36). E essa espiral, por sua vez, sucede a plena humanização do homem, por sob a *persona* sacerdotal (veja-se o plano 27, em que o Padre, à frente duma formação rochosa, parece reconciliar-se de vez com seus próprios desejos: o de sacralidade inclusive, panteísta embora). Naquele plano 27, não por acaso,

a paisagem rochosa evocará as paredes de uma catedral ou, mesmo, os tubos dum órgão, em *consonância* com a *fuga* que a banda sonora executa. Assim é que a paisagem (sobretudo na sequência em questão: 1-27) sofre uma espécie de sacralização panteísta, ao mesmo tempo que o homem (por sob a batina) parece escapar (pelo menos por alguns momentos) à clausura reificante de seu ofício.

Céu e rocha (confira-se a análise do plano 28) formam o fundo rítmico contra o qual se efetua o jogo de cena em espiral (sublinhado pela panorâmica) que a figura do Padre desempenha em torno de Mariana (elíptica). Até o plano 35, o homem por sob a batina se encontrará plenamente integrado à paisagem (já não mais fosca, ou desfocada), e plenamente integrado a cada plano (mesmo quando a elipse de sua figura projetar apenas especulativamente suas carícias sobre a pele e o corpo nus da amante, metonimicamente representados). Na sequência (planos 28-35), o princípio diegético da sombra amorosamente enlaça as luzes, de tal forma que o encontro erótico repropõe o trânsito entre os opostos figurativos: agora em termos sinestesticamente complementares (não mais antinômicos). Conquanto não haja a dominante naturalista (quando, ao contrário, narrador e espectador envolvem-se no ato amoroso: veja-se a subjetiva do Padre, implicada nos planos 29 e 30), as metonímias responsáveis por figurar o corpo de Mariana (e com menor ênfase o do Padre) logram sugerir (sob plena sensorialidade sinestésica) o ato amoroso em sua plenitude, o que inclui o êxtase feminino (a reiterar a imagem das flores silvestres ao solo rochoso no plano 33: flores que, no plano 4, haviam sido sugestivamente *colhidas* por Mariana). Que tal clímax remeta ao *desfal/ecimento teresino* (e com isso ao poema drummondiano, que por sua vez evoca ironicamente o plástico *Êxtase de Santa Tereza*, berniniano), nos planos 31-33, isso não enfraquece a ênfase no sagrado panteísta que, a partir da Moça, já se projetara sobre a paisagem desde o princípio da cena, ao mesmo tempo que comporta a marca da subversão diegética (como nota irônica) ao sagrado católico (uma vez que toda a cena XI, em graus ainda mais acentuados que na maior parte das sequências, sublinha o fato de a consciência diegética presidir a narrativa). A própria sacralização da paisagem rochosa, ou vegetal, é índice dessa subversão enfaticamente metalinguística (este é um ponto a ser retomado adiante).

Do plano 36 (quando o olhar escancarado do Padre dá conta de afirmar, em conjunto com outros índices, que amanhecera) ao plano 41, os principais índices de remorso também se expressam mediante o recurso à paisagem: já completamente dessacralizada (paradoxo que é índice de reafirmação do *ethos* neoestamental, salvífico,

por sob a consciência sacerdotal de sua danação). Nesse sentido, há que se notar (veja-se o plano 37) que a paisagem tornou a apresentar-se *ressequida, soturna, agreste*, e que as rochas, erodidas pela chuva, já não figuram mais templos; assim como se nota a substituição (à banda sonora) do ciclo melódico ou do silêncio absoluto (silêncio que havia composto o mencionado efeito sinestésico nos planos 29-32) por triviais gorjeios (veja-se o plano 39). O Padre *petrifica-se* (veja-se o plano 40): e o sentido dessa metáfora (coisificante) é o contrário da anterior sacralização das rochas (animista); e, por sobre o melhor emblema da sacralidade panteísta que o erotismo estabelecera (qual seja, as flores silvestres por sobre o solo rochoso), nota-se (no expressivíssimo plano 38) a irônica (em muitos sentidos: quanto a orientação geográfica, quanto à metáfora floral, quanto à própria ideia de *sentido*) *rosa dos ventos*, que os passos curtos e brutos da botina do Padre (em *close-up*) desempenham (às vésperas do regresso).

Após sucessivas mudanças de sentido no percurso dum plano a outro (planos 41-56), o casal (que regride à situação antinômica dos princípios figurativos de *oclusão* e *graça*: a figura de Mariana a *revelar* a paisagem ao fundo, a figura do Padre a *velar* o fundo fosco, cada uma dessas figuras pertencente a planos devidamente apartados), – o casal torna a desavir, até que ressurjam ao longe (em meio à paisagem serrana, que a panorâmica percorre) Matriz e lugarejo (a Matriz como medida de São Gonçalo e entorno: veja-se o plano 55). Formalizando-se a desavença, a decupagem volta a lançar mão do recurso que desdobra falas (neste caso, as de Mariana, muitas vezes em *voz-off*) dum plano a outro (o que de certo modo, como já se apontou, é equivalente fílmico dos *enjambements* drummondianos: veja-se observação à nota 3 do Apêndice), e tal recurso enfatiza o esgarçamento do erotismo, a cerrar o ciclo aporético que toda a cena ao final (em chave tanática) comporta. Dessa forma, o episódio erótico, conquanto belamente subversivo em princípio, nem escapa ao tempo secular, que é o da finitude e o da corrupção carnal (a despeito da sacralidade empaticamente enunciada pelo nível metafórico da diegese: panteísta embora, em vez de neoestamental), nem escapa à *vigília* matricial (uma vez que a intimidade do casal terá sido vítima de voyeurismo, conforme a mencionada *confissão* de Vitorino), nem tampouco dá conta de afirmar as dimensões individuais contra as determinações coletivas (delito contra o qual intermitentemente vinha de vaticinar o *fado* teológico, em chave a um tempo erudita e popular). E a Matriz que ressurgue (a explicitar tal vigília), o Padre petrificado (verdadeiro autômato) passa a persegui-la com expectativas de *confissão*, *penitência* e *absolvição*. (Recusando-se a Matriz a conceder perdão a pecado tão venial, restará ao Padre refugiar-se noutro espaço

de sacralização: por entre as paredes rochosas da gruta, vejam-se os planos 43-49 da cena XII. Templo cujo incenso, no entanto, se traz redenção, o faz pela literal *mortificação da carne*: triunfo absoluto do *ethos* neoestamental por sobre ousadias individuanes, de que *marianamente* ao final não resta nenhuma *mácula*.)

Arquitetura, urbanismo e paisagem, em suma, não fornecem à diegese apenas matéria imediatamente referencial. Uma vez que à narrativa importa figurar o todo implicado no modo de vida local, aspectos ligados à produção e à reprodução da vida material enformam (e informam sobre) todas as relações do lugarejo, conforme já se apontou acima. O nexa que subjaz a uma representação assim tão completa, no entanto, implica também as formas de poder e pensamento que expressam, e retroalimentam, toda essa base material. E, assim, merece destaque o ideal ético de coesão societária: ideal esse que a própria coesão diegética mimetiza. Tal *ethos* não representa aspecto de menor relevância (documental inclusive). Sobre esse *ethos* assentam-se todas as bases da narrativa: temário, enredo, personagens, relações espaço-temporais e estilo. O impulso, no entanto, em tomar os aspectos éticos mimetizados às custas de referências objetivas põe a perder o sentido último da obra, que é a denúncia – a organizar toda a enunciação. Nesse sentido é que merecem destaque as presenças excêntricas de aspectos modernizantes em meio predominantemente arcaico. De resto, sob profundo sentimento de coesão neoestamental (mimetizado pela figuração), a multiplicidade de aspectos retratados (em chave a um tempo documental e metafórica) se encaminha (devido ao distanciamento que a diegese estabelece perante seu próprio objeto) para a denúncia (em chave alegórica).

Assim é que importam as menções cenográficas a cartazes publicitários e a índices (cenográficos e paisagísticos) da presença de energia elétrica no lugarejo, a par da própria postura do noviço: certamente diversa da postura do finado pároco: porque provavelmente inspirada em ideais teológicos avessos a práticas tais como servidão por dívida e licenças morais que o patriarcado toma em relação a seus interesses particulares (eróticos inclusive), de fundo patrimonialista (interesses portanto afeitos a desfigurar normas impessoais em prol da esfera pessoal). O combate, pelo noviço, a tais interesses (como, de resto, o remorso do Padre quanto à quebra de seus votos sacerdotais: ruptura formalmente condenada, ou pelo cânone eclesiástico, ou pela mitopoese, mas ainda assim sacramentada pelo costume luso-americano ao longo de todo o período colonial), – toda essa postura do noviço (combatente ou remordida) insere (por elipse, por indícios) no arcaísmo do lugarejo aspectos tão excêntricos (sob aquele prisma arcaizante) quanto

modernidades outras, de cunho material: luz elétrica ou publicidade de maquinofaturas. Modernidades até mesmo relacionais: como as que os cartazes (ou da farmácia, ou do armazém) anunciavam (o exercício emancipado da feminilidade, p.ex.: plano 9 da cena VI), e que Honorato muito enfaticamente refutava. Quando se percebem as excentricidades de tais aspectos (materiais: índices de eletricidade ou da publicidade de gêneros industrializados; morais: introjeção sacerdotal do veto a práticas clericais costumeiramente exercidas desde os idos coloniais, veto reproposto por orientações contemporâneas dum catolicismo por assim dizer novamente romanizado, entre o XIX e o XX), nota-se então a perspectiva a partir da qual se situa a diegese (qual seja: a do contrapelo ao arcaísmo renitente, favorável ao avanço modernizante). Essa temporalidade diegética, não à toa, escarnece (excêntrica do ponto de vista da tônica naturalista) dos arcaísmos que a mimese figurativa torna centrais (mas que, do ponto de vista do presente fílmico, deveriam soar excêntricos: é o que sublinha a consciência metalinguística), escárnio que explica as rupturas (em subtons, ou cômicos, ou expressionistas, ou fantásticos) que a narrativa insere na própria narrativa (em instantes nos quais o distanciamento da diegese perante sua própria matéria narrativa faz-se acentuar).

Também a paisagem, em suma, pertence à complexidade da malha diegética, sobre cuja matéria-prima (a pluralidade) incide o rigor da trama. Formações rochosas e vegetação serrana, a exemplo da própria abóbada celeste, dialogam com aspectos arquitetônico-urbanísticos: tudo, assim como todos, sob os imperativos de *vigília* e *confissão* – imperativos de que a Matriz *marianamente* é emblema. A Matriz dá à luz (*chiaroscuro*...) seu rebanho e, em seu desvelo, revela a Graça, ao mesmo tempo que conclama à coesão social (vigilante quanto aos desvios satânicos da individuação). Emblema contrarreformista de Maria Santíssima (paradigma *mariano*: inquebrável e inoxidável como diamante), a Matriz de São Gonçalo do Rio das Pedras é *mãe* da tipicidade, a ecoar o modelo imaculado da dissolução do indivíduo por sob os desígnios do Altíssimo. Assim é que, à exaustão (desde o paradigma cenograficamente reiterado), as relações entre arquitetura, urbanismo e paisagem no lugarejo (em seu núcleo urbano, em seu entorno rural) encontram e reencontram na Matriz forma e função. Desde sua designação, a Matriz é antes função social (pautada pelo paradigmático trânsito entre os espaços-tempos de Graça e Queda) que substância suficiente em si, o que de resto obedece à fatalidade da lei diegética (segundo a qual devem adjetivar-se, alheando-se de suas próprias substâncias, os substantivos próprios, em razão de funções societárias

– e em detrimento de interioridades). Não é de surpreender que, justamente sobre o cerco das beatas ao Padre, venham a incidir (numa mesma sequência) as figuras de parca Átropos (acompanhada das demais beatas-parcas, componentes do núcleo duro do coro feminino) e da mula-sem-cabeça (desde os zurros à banda sonora): desempenham ambas as figuras comentários (um, em chave erudita, outro, em chave popular, todos os dois pertinentes à dimensão feminina do divino patriarcal) ao *fates* contrarreformista.

Fora da concepção sacramental, não há experiência possível: esse é o enunciado forte do enredo (ou há: pela via de individuação transgressiva; mas o preço de tal experiência é a morte). Tamanha *fatalidade* preside dimensões societárias (a um tempo mimetizadas e metaforizadas) as mais diversas:

a) aspectos vários do modo de vida em questão (com destaque às carências e ao sobretrabalho, atravessados por ethos e práxis de fundo neoestamental), mimetizados pela dominante naturalista;

b) o drama da individuação (todo emaranhado no exercício de sacramentos vários: sacerdócio, matrimônio, confissão, penitência, extrema-unção), sobre o qual incide o campo semântico da aporia em chave metafórica;

c) a composição de personagens segundo uma hierarquia que constrange, de cima a baixo, à tipicidade (e que condena individualidades desviantes literal e simbolicamente ao *pó*);

d) a composição do território diamantino e de seu entorno sertanejo (que em sua estrutura espiralada faz com que meio, homem e conflito encontrem na mesma gruta ponto de partida e ponto de chegada).

A fatalidade subjuga a cidade dos vivos à cidade dos mortos, de tal maneira que nem mesmo a pecaminosidade incestuosa de Honorato, ou a pecaminosidade hesitante de Vitorino, carregam em si algo de fecundo; não há filhos, só há velhos ou mortos; à exceção de Padre e Mariana, o único moço, Vitorino, é a própria personificação da impotência (desvitalizado, fantasmagoricamente *roto*). O lugarejo está, em suma, fadado a asfixia e extinção. A referência minuciosa (num dos eixos diegéticos: o descritivo) de amplos aspectos do modo de vida local (aspectos de produção e reprodução da vida material, formas de poder e pensamento) alude todo o tempo ao curto-circuito (ao esgotamento de víveres, fármacos, pedras preciosas, relacionamentos...). A metáfora da aporia (noutro eixo diegético: o narrativo) reduz geometricamente a multiplicidade de tudo e todos à incessante réplica do mesmo.

Se a fatalidade preside o nível descritivo (com a mimese da insuficiência) e o nível narrativo (com a figuração da insolubilidade), resta então demonstrar de que modo a enunciação da *fatalidade* (descrita pelo nível mimético, figurada pelo nível metafórico) se encaminha para a denúncia (e, com isso, para a transfiguração) da aporia.

A marcada perspectiva do presente fílmico serve-se de recursos diegéticos que produzem distanciamento frente a enunciados e figuração. O caráter irônico desse distanciamento, no entanto, promove dinamismo intenso entre figura e fundo (em chave inversiva). É por se servir desse dinamismo que a *fatalidade* (a um tempo, por mimese referenciada, e por malha metafórica figurada) se encaminha para a denúncia, em chave de ampliação. O significado final da obra consiste na profunda aversão: a) aos arcaísmos renitentes do modo de vida, enunciados; b) à sociabilidade inflexivelmente coesiva (em detrimento da individuação), que se projeta por toda a pluralidade fílmica (temário, personagens, espaços-tempos) mediante a intransigência do rigor formal.

No fundo, todo o lugarejo resulta como um somente personagem (típico, coletivo, indissociável), de que os subgrupos (unidos, p.ex., na procissão) não passam de aspectos, e de que a Matriz representa o grande paradigma coesivo (em termos espaço-temporais). É contra esse pano de fundo que o drama do casal (que na verdade representa a tragédia da impossível individuação em determinado contexto) parece realçar-se. Porém, numa espécie de inversão entre figura e fundo (princípio estético que, de resto, os três últimos planos metalinguisticamente explicitam), é a sociabilidade local que passa à frente da narrativa (haja vista as três parcas à boca da gruta: últimas e triunfantes personagens do longa): sociabilidade que triunfa (mas em aporéticos termos) sobre o extermínio dos dois únicos moços em (fecunda) atividade.

QUE EXPLICITA SUA PRÓPRIA BATEIA

Devidamente localizado no processo figurativo, o nível referencial da obra contribui de maneira decisiva para a compreensão do todo fílmico. Os significados e os sentidos propostos pelos parâmetros de representação partem da mimese diegética daquela sociabilidade diamantina para encaminhar, por sob o drama da individuação de Padre e Moça, o curto-circuito da figura societária na direção duma aporia ainda mais ampla, que se denuncia. Por sob a narração dos processos de individuação de ambos os moços, aspectos por assim dizer descritivos (referentes à totalidade do modo de vida em questão) impregnam a diegese de maneira absolutamente vital.

* * *

PROSPECÇÃO DIAMANTINA

A descrição do lugarejo diamantino (São Gonçalo do Rio das Pedras), enquistado em plena Serra do Espinhaço, é parte fundamental do processo figurativo. O drama de Moça e Padre não se dissocia dos dramas diamantinos; tampouco o drama diamantino é apenas fundo contra o qual atua o drama amoroso. A mimese de aspectos de produção e reprodução da vida material, assim como de aspectos relativos a formas de poder e de pensamento, imbrica aquela totalidade societária nos percursos individuates de protagonista e antagonista, ao passo que tais percursos, por sua vez, contribuem para sublinhar a dramaticidade diamantina. A metáfora de Mariana como diamante (a se prospectar, ensaiar, lapidar) não se produz por acaso, ou por mero ornamento (cena VI, planos 16-24, p.ex.); as metáforas de prospecção, ensaio e lapidação por Padre e diegese tampouco são gratuitas (cena VI, planos 4-7 e 19, nota 45 do Apêndice).

A sociabilidade mineradora é referida intensamente, desde suas bases materiais. Nos planos 12-19 da cena X, cinco garimpeiros são figurados a trabalhar no rio (supõe-se que o *Rio das Pedras*: o mesmo que qualifica *São Gonçalo*); estão a separar o cascalho com suas picaretas e a pesquisar diamantes com suas bateias. Estacas sobre o leito do rio separam sua porção mais caudalosa dum braço mais delgado: o espelho d'água, ao que tudo indica, resulta artificialmente de desvio do curso principal. Sentado às margens secas e pedregosas (entre o curso principal do rio e o espelho d'água), Honorato supervisiona o trabalho, distraidamente embora (encontra-se sob o impacto da

visita furtiva de Mariana ao Padre, espionada na cena anterior e divulgada a todos no lugarejo, impacto que percorre toda a cena X).

Tal referência cênica à principal produção de riquezas do lugarejo é seguinte à explanação de Honorato ao Padre (pertencente aos planos 1-15 da cena VI: muito anterior portanto); na cena X, o nível por assim dizer descritivo, ao mimetizar o garimpo, já carrega consigo significâncias prévias. Já se havia narrado a espúria negociação do minúsculo diamante pelo minúsculo garimpeiro no armazém do autoritário Honorato; a absoluta assimetria nos termos de troca já havia sofrido o escárnio diegético, primeiro sob as sugestões da montagem vertical (planos 1-7), a denunciar o prisma ideológico do patriarca na abordagem ao histórico local, depois sob a dominância dos planos-sequência (planos 8-15), a denunciar os mecanismos perversos da servidão-por-dívidas. No contexto signifiante da cena X (já eivado de gama imensa de informações a respeito do todo societário), a paisagem fluvial da atividade mineradora, quando imagetivamente mimética, assume a forma pictórica da denúncia. A atividade de mineração em superfície de rios, desempenhada por senhores idosos com pés descalços em água fria mediante instrumentos e técnicas rústicas, e supervisionada autoritariamente pelo patriarca local, assume ares de um arcaísmo intolerável: arcaísmo infenso aos benefícios tecnocientíficos da mineralogia (racionalizada por saberes e maquinário desde as Luzes e a Inconfidência Mineira); e arcaísmo infenso a mínimas noções contemporâneas de direitos socioeconômicos (e com isso alheio a todo o amplo debate, e sobretudo aos embates, promovidos em torno de tais direitos). A atividade mineradora, em resumo, soa (na representação mimética da cena X) como eco (devidamente esgarçado) dum espaço-tempo anterior ao dinamismo contemporâneo; o mandonismo de Honorato e a submissão dos garimpeiros idosos soam como inércia insuportável de relações produtivas, de resto anacrônicas.

As referências à mineração e às trocas de diamantes por víveres se complementam com informações relativas a atividades de subsistência. Pomares são retratados como parte recorrente da paisagem urbana (plano 7 da cena IV, planos 5 e 18 da cena VI, plano 9 da cena IX, plano 16 da cena XI), assim como se veem e ouvem aves domésticas (galinhas, patos) a ciscar por ruas de terra (plano 1 da cena V, planos 13, 17 e 18 da cena VI, plano 5 da cena IX, plano 9 da cena X, plano 14 da cena XI). Honorato (plano 13 da cena VI) chega a especular (como estratégia retórica) sobre outras atividades econômicas que não o garimpo: *Melhor era mudar de negócio; mas tudo isso aqui em volta é pedra. Dá no máximo pra fazer... umas rocinhas de milho.* É de se deduzir que

exista produção local de farinha (haja vista a presença de moinho, desmontado embora: plano 11 da cena XII): farinha de milho, decerto. De qualquer modo, a informação mais relevante a respeito da satisfação de necessidades nutricionais tem a ver com as carências indicadas pela baixa estatura de vários personagens (planos 1-5, 14 e 17 da cena IV, veja-se a nota 18 no Apêndice, e plano 5 da cena IX, veja-se a nota 108) e pelo bócio de duas senhoras (plano 1 da cena II, planos 5, 12, 15 e 17 da cena IV, plano 1 da cena VII, plano 2 da cena VIII, plano 10 da cena IX, planos 6, 7 e 9 da cena XII, plano 34 da cena XII, notas 25, 75 115 e 116 do Apêndice).

Quanto à infraestrutura de transportes, sabe-se, através de Vitorino, que a estrada velha se encontra bloqueada pela chuva (plano 7 da cena V); através de Honorato se sabe (no imediatamente seguinte plano 1 da cena VI) que *a estrada nova passa longe dessas pedras*; por dedução, compreende-se que a *estrada nova* deva pertencer à lógica rodoviária, enquanto a estrada antiga decerto se faz percorrer por montarias (tal como nos planos 1-7 da cena I; ademais, existem índices vários do costumeiro transporte de pessoas ou cargas por animais: planos 18 e 25 da cena VI, planos 9 e 11 da cena VII, plano 4 da cena IX, plano 3 da cena X, notas 55, 106 e 123 no Apêndice). A retificação da *estrada velha* depende de *quando parar de chover*, o que denota que a racionalidade técnica praticamente não alcança a territorialidade de São Gonçalo, ainda submetida aos ciclos da natureza; assim é que se explica a falta de penicilina e, decerto, a morte anunciada (e de outro modo evitável) da *mulher de seu João Gonçalves*. Não que o isolamento do lugarejo seja absoluto, a despeito do enunciado ideológico de Honorato:

A estrada nova passa longe dessas pedras. Aqui não vem mais ninguém, Padre. Tem muita serra pra subir; descer pra ir embora é mais fácil. Quem tinha vontade de mudar faz muito tempo que foi embora; quem ficou foi porque quis. A gente gosta dessa calma. Aqui não adianta, Padre; as coisas não mudam. Elas mudam, sim; mas tão devagar que ninguém sente. Tem pessoa aqui que esqueceu o resto do mundo. Tem gente que nunca viu outro lugar. A gente aqui tá protegido.

Contradiz aquele enunciado que a revenda de diamantes, e a compra de víveres a revender, impliquem a utilização da malha e dos meios de transportes arcaicos por Honorato (ou melhor: por empregados a seu *serviço*), haja vista (no plano 13 da cena VI) a pergunta do Padre (*O senhor revende as pedras?*) e a evasiva de Honorato (*É. Mas quase não ganho nada com isso. Meu preço de vender é pouco maior que o de comprar.*)

Deve-se frisar: o pai de Mariana (*garimpeiro sem sorte*: plano 4 da cena VII) migrou porque foi constrangido a isso (*um dia, quando a fome apertou*), e não exatamente *porque quis*. Se carências nutricionais provocam raquitismo, bócio ou

mesmo o abandono de filhos (pelo menos dos mais crescidos: *Mariana tinha dez anos*), isso certamente é um problema ligado às relações de produção e distribuição da riqueza socialmente produzida, e não (como faz crer o ideólogo patriarca) à primeira natureza. A crer pela prosódia da personagem Moça (que ainda carrega a marca de sua primeira infância), as origens biográficas de sua família pertencem à vasta região tradicionalmente figurada, p.ex., por Euclides da Cunha (1998) e Guimarães Rosa (2011) (região que de fato coincide com as referências fílmicas à Mesorregião do Jequitinhonha, a que a Microrregião de Diamantina pertence). O trânsito quase imemorial de pessoas por aquele sertão desde épocas coloniais é evocado (elípticamente embora) pelo nível referencial (ou descritivo) da diegese, o que vai longe de constituir aspecto de menor importância; trânsito que traz em si (desde a organização societária colonial) as marcas da carência: nutricional inclusive. Mas não apenas: a forma de propriedade (fundiária, dentre outras) implica que níveis mínimos de subsistência não sejam satisfeitos. Portanto, a menção fílmica às origens biográficas de Mariana (personagem de primeira importância) se faz marcar pelo nível referencial (ou descritivo) de modo absolutamente significativo. O nomadismo sertanejo (como efeito de carências) sublinha-se como marca indelével tanto da microrregião quanto da mesorregião, ambas indubitavelmente imbricadas (mesmo que por índices, a um tempo, elípticos e metonímicos). O trânsito de pessoas pelo território sertanejo (ainda mais amplo que o da Microrregião e o da Mesorregião implicadas), sobre o qual as evasivas denotadas silenciam quase que por completo, sofre potente denúncia (tanto mais efetiva quanto mais elíptica): denúncia capaz de subverter as meias-verdades a respeito duma suposta imobilidade espaço-temporal, que se quer remeter a ciclos naturais – hídricos, geológicos – e de todo modo a-históricos (plano 1 da cena VI: *Aqui não adianta, Padre; as coisas não mudam. Elas mudam, sim; mas tão devagar que ninguém sente.*), e que se quer reforçar por fatalidades (ou mitopoéticas, ou político-teológicas).

Há, portanto, que delimitar em que termos o *isolamento* do lugarejo acontece: nos termos duma sociabilidade cujo espaço-tempo ainda guarda vínculos com estruturas arcaizantes, muito embora se percebam índices (sobretudo elípticos) de contemporâneo (mas *excêntrico*) avanço da modernidade (na *estrada nova*, p.ex.: que *passa longe*). De resto, não apenas as relações imediatamente ligadas à satisfação das necessidades de ordem material; também outras relações são satisfeitas através dessa malha pré-moderna: a própria institucionalidade político-religiosa, p.ex (prontamente restabelecida por ocasião da agonia do vigário antigo: presteza capaz de ministrar a

tempo o sacramento da extrema-unção). Em outras palavras, o isolamento do lugarejo não é absoluto, mas relativo; constatação que reforça o fato de que a perspectiva diegética figure o espaço-tempo do lugarejo, não apenas pelo que ele é, mas também por aquilo que ele *deixa de ser* (segundo critérios que pertencem ao presente fílmico: que é o da modernidade, cinematográfica inclusive). É nesse sentido que se compreende a importância de referências (excêntricas) à eletricidade (cena III, plano 4; cena IV, plano 7; cena VI, planos 11 e 14; cena VII, plano 7, cena IX, plano 8, notas 9, 20 e 109 do Apêndice), também integrante da linguagem cinematográfica.

Mariana menina certamente não se tornou enteada do patriarca apenas em razão dos impulsos incestuosos do tutor (cena VII, plano 3: *Olha aqui, Padre, eu criei Mariana como se fosse minha filha mas desde o princípio eu gostava dela demais.*); tais pulsões, a despeito de aparências beneficentes (cuidar da prole do *garimpeiro sem sorte*), decorreram do agravamento de relações produtivas assimétricas (servidão por dívidas, regime fundiário infenso à subsistência em pequenas propriedades). Mariana certamente passou a desempenhar, desde muito menina, funções servis em prol de Honorato: cozinhar, lavar (cena III, planos 6-12, cena VI, planos 16-32, nota 32 do Apêndice), até que depois viesse a *servir bebida pros homens no rancho a noite toda!* (cena VII, plano 1, plano 2, nota 50 do Apêndice) Sob Mariana (indivíduo que é fruto duma experiência biográfica marcada por dramas sócio-históricos), expressam-se relações societárias *típicas* de todo o lugarejo (e de suas regiões concentricamente mais e mais amplas: microrregião, macrorregião, vastidão sertaneja). Até mesmo as reiteradas expressões arquitetônico-urbanísticas referenciam a complementaridade opositiva dos *espaços de servir* e dos *espaços de estar*, em que Mariana representa fator de mediação (nota 44 e 48 do Apêndice). O sobretrabalho de Mariana, conforme já se pôde demonstrar, põe em trânsito (e em relevo) a complementaridade opositiva desses espaços. Mas, por sob o drama da Moça Mariana, são as relações servis (de produção ou reprodução da vida material) que encontram referência por toda a malha narrativa.

Trata-se de relações atravessadas de cima a baixo pelo constrangimento. A entrega do diamante pelo senhor garimpeiro no interior do armazém resulta de coerção, mais que de consenso (cena VI, planos 8-15). Os questionamentos de Vitorino às pretensões matrimoniais de Honorato (cena V, planos 15-20), questionamentos que terminam por denunciar a passividade de todos os habitantes do lugarejo (*Mas aqui todo mundo já é conformado com tudo!*), implicam sua expulsão à força do cemitério e das exéquias. A punição (com tintas de justicamento) que recai sobre Mariana (cena XII, planos 10-17

e 19-24) implica (ainda que pela cordialidade dos índices elípticos: nota 163 do Apêndice) a brutalidade das sevícias. E a execução sumária dos amantes (por ousarem ferir a integridade sacramental daquela sociabilidade) conduz o caráter compulsório e patrimonialista da sociabilidade local ao paroxismo. Significativo é que nesses três episódios de coerção, por mais que a vontade de Honorato esteja à raiz dos eventos, os executores de tais violências pertençam à base popular, e se encontrem a serviço de tal personagem. Amálgama de consenso e coerção, o fato é que as relações societárias figuradas indubitavelmente se atravessam pelo caráter *compulsório*. De tais relações, a começar pelo aspecto produtivo, sequer são entrevistas quaisquer aparências de contrato ou assalariamento: trata-se de relações servis de sociabilidade (anacronicamente pré-modernas), relações em que, no limite, as pessoas sob o mando patriarcal, desumanizadas ao extremo, se veem desapropriadas até mesmo do direito de pertença a família (como no caso de Mariana menina).

Ao fim desse quadro (pictórico inclusive, mas não apenas), a tese que resulta do filme (quanto à mimese do plano societário) é a de que se trata de território sob *ciclo econômico residual* (a extração de diamantes), agora no entanto sob o agravamento terminal de insuficiências várias, mal amparada por práticas subsistentes. (Há que se notar que o próprio Honorato, a despeito de todo o seu poderio, apresenta-se roto como todos, tanto em suas posses quanto em suas vestimentas: nota 165 do Apêndice.) Esse *ciclo residual*, entretanto, já não mais se prorroga: a senilidade e o curto-circuito são aspectos expressivos de tamanho anacronismo. Insista-se, no entanto, que o fundo por assim dizer pictórico (referencial, descritivo) da economia garimpeira nem diminui a figura dramática (o trágico processo de individuação dos moços) nem tampouco se atrofia perante o tema central (sacramento matrimonial, por sob o curto-circuito do sacerdócio). Os mecanismos figurativos, a promover intenso trânsito entre figura e fundo, tornam ambos os níveis da diegese (o descritivo e o narrativo) profundamente imbricados, e caberá ainda a demonstração de que ambos os níveis se encaminham para a superação.

GARIMPO E GINECEU

Mariana é a única figura feminina do lugarejo a se envolver em trabalho produtivo (no rancho, a servir cachaça: planos 16-25/32 da cena VI), muito embora tal função se sobreponha (sem substituí-las) a suas atividades domésticas, ou reprodutivas (cena III, planos 1-2 da cena VI), configurando-se assim o fardo de seu sobretrabalho – cuja denúncia, de resto, justapõe-se à denúncia do sobretrabalho masculino. As mencionadas intrigas das beatas junto ao Padre (plano 1 da cena VII) fazem notar que, para a moralidade local, as atividades virtuosas para o gênero feminino são as domésticas, e não as atividades produtivas, próprias ao espaço por assim dizer público (ou coletivo), idealmente masculino. A senhora que acompanha o garimpeiro ao armazém durante a venda do diamante a Honorato (plano 12 da cena VI), sua esposa provavelmente, decerto se motiva pela aquisição de víveres, não pela negociação em si, e de qualquer modo (cenicamente) faz sombra ao marido. A figuração das demais mulheres do lugarejo sempre implica a esfera de reprodução da vida material (cuidados espacialmente domésticos), quando não se restringe a tarefas religiosas (sempre sob a tutela do Padre: vejam-se os planos 1-2 da cena VIII, ou então subordinadas ao comando masculino: como durante as exéquias da cena IV), e aos derivativos do zelo moral (cena VII, plano 1, p.ex.). O conjunto da sociabilidade, portanto, a envolver as esferas de produção e de reprodução da vida material, ou mesmo a envolver formas de poder e pensamento, apresenta dimensões de gênero; existem atividades e espaços-tempos idealizados como masculinos ou femininos, e essa oposição tem o sentido da complementaridade. (Sintomaticamente, Mariana, que trabalha em espaço, por assim dizer, público, rompe outras barreiras na narrativa.)

Assim sendo, o fundo referencial, contra o qual se projetam os processos dramáticos de individuação de Padre e Moça, também obedece à complementaridade opositiva entre masculinidade e feminilidade, ainda que sob uma espécie de negativo fotográfico: haja vista a subversão de tal ordenamento consuetudinário, implicada no encontro erótico entre Moça e Padre (em que Mariana desempenha ativíssimo *papel*). Dois importantes momentos da figuração envolvem tal dinamismo (por assim dizer) fotográfico entre figura dramática (imagem revelada) e fundo referencial (negativo projecional), de cujo contraste resultam a enunciação do embate subversivo e a denúncia da inflexibilidade societária. Um desses momentos já foi esmiuçado: trata-se do confronto (em chave de escárnio laicizante) entre retórica cenográfica (a destacar

aspectos dogmáticos, sacramentais e paradigmáticos da iconografia sacra na casa paroquial) e jogo de cena (em que se desmembra o primeiro episódio de tensão erótica entre Padre e Moça), sob predominantes planos-sequência. O outro momento pertence à cena final, quando mulheres encerram o Padre na Matriz (cena XII, planos 1-9), enquanto homens entregam Mariana a Honorato (cena XII, planos 10-17) – até que a fuga de ambos venha a entrelaçar homens e mulheres na perseguição final. Ao se explicitarem definitivamente os fios da malha narrativa, a diegese se encaminha para o próprio esgarçamento, a par da incineração dos próprios personagens principais (cena XII, planos 43-50); e o entrecruzamento de feminilidade e masculinidade termina por expor a própria matriz literária, confrontando a figura dos versos (*Ninguém prende aqueles dois / aquele um / negro amor de rendas brancas.*) com o fundo monocromático (preto sobre cinza no plano 51, branco sobre negro no plano 52), ademais sob o expressivíssimo dinamismo de *fade-in / fade-out*. Tal figuração (em que literatura se torna objeto explicitamente apropriado pela cinematografia: literatura como matriz literalmente referida nos momentos de partida e chegada: início da cena I, alinhavo da cena XII) termina por evidenciar princípios da própria figuração, em que se destaca a inversão de figura e fundo.

Antes, nos planos 49-50, acompanha-se a incineração dos amantes refugiados sob a gruta, primeiramente (plano 49) com o indício da fumaça (que, em cinza, vai nublando fundo e frente do jogo de cena), e em seguida (plano 50) com a figura das próprias labaredas à boca da gruta, enquanto ao longe as parcas acompanham, impassíveis, o desfecho de tal justicamento. É daquela fumaça que se compõe a dinâmica de *fade-out / fade-in*, responsável por encerrar a figuração do plano 50 (em chave predominantemente naturalista) e por abrir o plano 51 (já em chave que evoca o informativo dos letreiros), plano cujo fundo se compõe pelos matizes de cinza da fumaça (o que termina por imbricar figuração e informação).

O arcaísmo do justicamento (que a diegese a um tempo enuncia e denuncia) entrelaça os fios da linguagem diegética (a explicitar sua matriz literária) e da própria sociabilidade figurada. Nesse sentido, o combustível de atividades reprodutivas (feixes de lenha) tais como cozimento (que já se enfatizara em momentos tais como os planos 4 e 6 da cena IX, vejam-se as notas 105 e 106 do Apêndice, ou mesmo as observações aos planos 6 da cena VI e 29 da cena XII) torna-se também o combustível de atividades por assim dizer político-jurídicas (rústicas desde o plano material). Com feixes de lenha se faz comida e se faz justiça; com fumaça se figuram justicamento e

(metonimicamente) poema. Algo de mesma natureza ocorre com animais de montaria, cujas figuras servem tanto a referenciar meio de transporte quanto a evocar aspectos da consciência local (vejam-se as notas 55 e 106 do Apêndice).

* * *

IRONIA, EROTISMO, ESCÁRNIO

Em São Gonçalo do Rio das Pedras, as dependências de Honorato são espaços ligados a produção e ócio, mas também fazem as vezes de câmara, cadeia e registro cartorial (quando não de sentinela: cena I, plano 8). Entre os altos do sobrado (núcleo de moradia e poder, espaço de reprodução do patriarca e de sua enteada) e os baixos de beira-rio, no rancho ao largo (espaço masculino de ócio dos servos por dívidas, e de sobretrabalho para Mariana), diamantes são inventariados e trocados por víveres (no armazém, à esquina do sobrado), enquanto delitos são punidos no quintal anexo (entre sobrado e armazém). Anexos imediatos do excêntrico sobrado, quintal e armazém efetivam o poder como apêndices da intimidade patriarcal. No quintal, índices de jurisdição (vejam-se o fiel da balança e o mourão à pelourinho: cena XII, planos 11 e 16, nota 163) agregam os garimpeiros em serviços outros que não os da extração de pedras preciosas: aos garimpeiros também se impõe que executem penas (como de resto ocorrera ao final das exéquias: cena IV, planos 19-20). No armazém, um livro-caixa registra haveres e deveres, sempre às expensas de quem troca pedras preciosas por víveres e dívidas; desvela-se a lógica cartorial: no endividamento de uns reside a fonte alienante do poder (diretamente econômico inclusive, mas não apenas) do outro. O que há de *coletivo* no lugarejo (termo mais adequado que *público*), em síntese, é extensão da intimidade patriarcal.

Já se apontou que a centralidade patriarcal do sobrado, com o entorno de seus anexos, gravita (por sua vez) em torno de dimensões ligadas ao conceito neoestamental de sacramento (dimensões institucionais, arquitetônico-urbanísticas, profissionais). Assim, Matriz e padres (desde o antonino até o substituto) representam poderes a que o patriarcado secular deve vassalagem (seja por gosto, em virtude do reforço ideológico ao poderio patrimonialista, seja a contragosto: vejam-se os obstáculos ao matrimônio). Tais poderes (os de Matriz e Padre) emanam dum *ethos* pré-moderno que, ademais, a iconografia do sobrado também evoca (vejam-se Marias e São João Batista: cena X,

planos 9-15). Mas mesmo a prevalência da cosmovisão sacramental torna-se (em virtude da demanda por matrimônio) projeção duma necessidade íntima que o núcleo familiar do patriarcado tem de replicar-se: e, nesse sentido, o retrato de noiva da falecida esposa na sala, assim como seu vestido guardado em arca, presidem a iconografia hagiológica como relíquias – de que a diegese escarnece. Imbricam-se (não sem escárnio) patrimônio e matrimônio, em suma.

Por duas vezes (nos planos 1-2 da cena VI e 3-18 da cena VII), o núcleo da intimidade patriarcal (no sobrado) torna-se licitamente acessível: os diálogos entre Padre e Honorato constroem a verticalidade da instituição sacerdócio à horizontalidade das relações homem-a-homem (num embate de cunho *cordial*). Em duas outras ocasiões, entretanto, o acesso a tal espaço (íntimo) faz-se indevido: a primeira, como conjectura; a segunda, como fato. Na primeira ocasião (cena VI, planos 27-30), a aparente memória (não se sabe se de Vitorino ou Mariana) não é senão conjecturas (expressão de alguma forma de desejo); e, a despeito de que a gravidade da conjectura seja menor que a do fato (conjectura ao final impotente – ou repelida), tais conjecturas ainda assim expressam aversão (por mais que impotente) aos mores patriarcais. A segunda ocasião (cena X, planos 9-15), factual, comporta o ápice do antigo embate entre patriarcado religioso e patriarcado secular, e reinaugura um crescendo erótico cuja gravidade (subversivíssima) corroerá ambos os patriarcados (dissolvendo instituições e *cordialidades* numa horizontalidade outra).

A mimese do todo societário abarca, portanto, níveis decisivos (e sobrepostos) para o encaminhamento do enredo. A produção e a satisfação da vida material no lugarejo diamantino revela carências de toda ordem. Raquitismo, bócio, tuberculose, relativo isolamento geográfico (cuja contraface é o nomadismo), desmembramento familiar como extremos de estratégia subsistente, assédio moral ou sevícias como mecanismos coercivos, servidão por dívidas: toda essa gama de carências chega a enunciar-se como fatalidade (geológica, mesológica, teológica). A contraface idealmente feminina das atividades produtivas complementa (por oposição) o ordenamento societário: todo de cujas bases servis se extrai (por endividamento) um patrimônio que, por sua vez, é lastro da (por assim dizer) institucionalidade patriarcal. De tal contraface (feminina) depende a reprodução da vida material, cuja espacialidade (a do gineceu) quer remeter à máxima intimidade (porosa a *vigília* e *confissão*): a do recato doméstico. Cozimento, asseio e demais atividades reprodutivas recaem sobre os membros femininos – e *devidamente* resguardados – de cada núcleo familiar; e mesmo

naqueles núcleos domésticos, o signo da carência também se faz sentir (de novo como aparente fatalidade), mas em termos ainda mais graves que os nutricionais ou sanitários: como esgotamento do ciclo vital numa mesologia estéril e decrepita. Duma tal divisão do trabalho (em que idealmente é masculina a produtividade na paisagem serrana, ou fluvial ou pedregosa, enquanto idealmente feminina é a esfera do gineceu reprodutivo, biologicamente estéril contudo), emana a institucionalidade do lugarejo. Da intimidade familiar paradigmática (materializada no sobrado), derivam apêndices relacionais os mais diversos: econômicos, cartoriais, jurisdicionais – sempre sob o pressuposto das relações homem-a-homem; mas também nela (ou *sobretudo* nela), patriarcado e senilidade se encontram *fatalmente* impedidos de réplica.

Por tudo isso, o Padre (ou, mais precisamente, o homem por debaixo duma vestimenta ritual, cujo negror e cujo emasculamento são emblemas do luto que os votos de castidade implicam) vem a dramatizar, em sua *pessoa* (ou em sua progressiva individuação), o curto-circuito de níveis concêntricos dum todo societário:

a) o nível da produção diamantina (apropriando-se de prospeção, ensaio e lapidação como formas de abordagem do fenômeno socioeconômico: abordagem que o encaminha para o desejo e para a subversão erótica);

b) o nível da reprodução que o trabalho doméstico (e generificado) implica (partindo da franquia que o emasculamento sacramental lhe confere para subverter decoros e interdições íntimos, de outro modo inacessíveis); e

c) o nível da institucionalidade patriarcal (apropriando-se da vassalagem devida ao patriarcado religioso pelo patriarca secular).

Para a figuração de tamanho curto-circuito, a mimese desses três níveis concêntricos se faz indispensável: porque de suas carências, e do enunciado de suas fatalidades, o nível por assim dizer narrativo extrai forças para o encaminhamento de suas denúncias.

Não por acaso, a enunciação das formas de poder e pensamento recorre invariavelmente a operações irônicas. A narrativa sobre a sociabilidade diamantina fala mais através do escárnio ao fundo da diegese (resultante, ou da montagem vertical, ou dos planos-sequência) que por meio da figura patriarcal de Honorato. Nos planos 1-7 da cena VI, Honorato, imageticamente central no início, logo se transforma numa excêntrica voz (*voz-off* e / ou *voz-over*: a diegese atribui os critérios para tais definições à atividade de fruição). Quando Honorato retorna ao centro imagético (no plano 8), as panorâmicas dos planos-sequência deslocam para as periferias (ou de jogo de cena ou

de cenografia) o centro de gravidade discursivo; e, assim, os microdiamantes que repousam sobre o estoque de víveres (cereais, talvez), ou então o microgarimpeiro com sua microesposa, tornam-se mais eloquentes que o patriarca, ademais acossado pela arguição sacerdotal (patriarca cujo gestual de guarda-livros termina por comunicar mais e melhor que sua retórica ideológica).

O Padre, por sua vez, se vê incapaz de assumir (ao mesmo tempo que de recusar) sua própria interioridade: interioridade em que se notam, desde impulsivas aversões à sociabilidade de sua paróquia (quanto à má consciência relativa à feminilidade, p.ex., ou à extrema violência em dimensões masculinas tais como mandonismo ou servidão por dívidas), até a impulsiva atração por Mariana. No entanto, igualmente incapaz de se manter distante de Mariana (ao mesmo tempo que incapaz de se manter próximo da sociabilidade local), e sobretudo incapaz de alhear-se de sua própria dimensão desejante (e individuante), o Padre põe em prática um plano de fuga em que mal oculta de si mesmo o que tentara ocultar de Mariana: que, por sob o projeto de remetê-la aos superiores do bispado em Diamantina, através de algum impossível cúmplice (nota 139 do Apêndice), o que há na realidade é a premência duma irresistível – e inconfessável – individuação. Sob tal premência, amalgamam-se (no íntimo do Padre) impulsos irresistíveis, aos quais maieuticamente Mariana (cuja percepção ademais já se informara o suficiente a respeito dos desejos do moço) ajuda a dar curso (contando para tanto com a plena empatia da diegese).

Desse embate entre batina (emblema de que emana o princípio *soturno e vertical* da sequência) e corporalidade (emblema personificado sobretudo por Mariana, a organizar os planos mais *luminosos e horizontais* da sequência: notas 143 e 144 do Apêndice), termina por resultar uma epifania tão potente que faz alterar sensivelmente a própria diegese: os princípios (até então antinômicos: cena XI, planos 1-28) passam a interpenetrar-se. Agora integrada aos mesmos planos (através de planos-sequência ou, então, de elipses e metonímias), a figura dos amantes (a partir de movimentos curvilíneos de câmara: panorâmicas p.ex.) ganha a dimensão (a um tempo literal e simbólica) da horizontalidade, ao passo que o fundo paisagístico passa a expressar outra sacralidade que não a dos dogmas e sacramentos contrarreformistas (nota 155 do Apêndice). Se o patriarcado secular já havia sofrido (de diversas formas) escárnio (por sob sua personificação mais típica: Honorato) entre as cenas VI e X, agora é o patriarcado religioso (de que ademais a diegese escarnece desde a ambígua e reiterada canção-litania) quem vem a sofrer decisiva corrosão, sobretudo na cena XI em questão.

Mariana (literalmente) rasgará o figurino-batina no plano 48 da cena XII; no entanto é nessa sequência (28-36) da cena XI que a Moça (agora presencialmente) faz com que a metonímia-batina (emblema de institucionalidade e cosmovisão sacramentais, que também pode ser associado a luto e ausência de cor) torne ao chão (a primeira vez havia sido sobre o assoalho da casa paroquial, como um misto de problemática, memória e desejo: cena VIII, plano 7), desta vez irremissivelmente (entre os planos 61-63 da cena XI e no imediatamente seguinte plano 1 da cena XII, o Padre, pela significativa terceira vez: *petreamente*, se prostrará ao chão: debalde, porque Matriz e até mesmo Cristo lhe darão as costas).

O patriarcado secular, em suma, sofre a corrosão a partir dum poder ao qual deve vassalagem; mas por sua vez esse *mais alto* poder (o patriarcado religioso) desaba (literal e simbolicamente) como efeito duma irresistível (e de mão dupla) individuação. O drama enunciado (o do amor que subverte o ordenamento neoestamental) traz em si a marca de potente ironia (a um tempo em forma e teor). Em teor, invertem-se fala e silêncio: a fala-figura troca de lugar com o silêncio-fundo. Assim é que se preenchem as lacunas do que Honorato expõe: preenchendo-se (*esclarecendo-se*) o escuro de suas meias-verdades. E assim é que se esvazia o luto emasculante da batina: sacralizando-se (*esclarecendo-se*) homem e meio. Baralham-se secularismo e religiosidade, em suma: mediante o prisma humanista (laicizante) da diegese. Tamanha laicização do enunciado (a respeito das formas de poder e pensamento secular e religiosa, aquela submetida a esta) é efeito dum dinamismo inversivo entre figura e fundo – formalmente produzido.

Se na obra por um lado a dominante remete à tonalidade naturalista (em que se nota o nível referencial do discurso), por outro a diegese está a explicitar todo o tempo aguda consciência sobre sua própria feitura, e assim é que (por entre a dimensão referencial) emergem subtons (cômicos, fantásticos, até mesmo epifânicos). A subtonalidade fantástica ao final vem plenamente à tona, de modo a encerrar a narrativa – tornando-se assim figura, não mais fundo. Tais subtons (emaranhados noutras estratégias retóricas) exigem a ampliação de significados e sentidos para além do meramente referencial (ou, mesmo, figurativo). A emergência desses subtons exige sublinhar-se na enunciação a denúncia embutida em metáforas ou demais figuras; e termina por exigir atenção a ampliações ainda mais complexas. No contrapelo da sociabilidade diamantina (eivada de carências em níveis concêntricos), o amor do Padre é prospecção, ensaio e lapidação, e Mariana (a Moça) é diamante cujo valor promove a denúncia de misérias várias (desde o sobretrabalho num ciclo residual). No contrapelo

da divisão generificada de tarefas, a complementaridade opositiva do cotidiano (estéril, decrépita) sofre a subversão duma outra complementaridade opositiva: a do erotismo viçoso entre dois moços. No contrapelo da hierarquia patriarcal (em que o secular é avassalado pelo sacramental), a epifania panteísta faz com que o meio serrano subjuguie (mesmo que por instantes) a sacralidade persecutória (suspendendo-se por expressivos instantes as interdições patriarcais); mas esses significados (enunciação mimética de carências diversas) e seus sentidos (denúncia promovida pela figuração), em razão da consciência que o fazer fílmico expressa (quanto à própria feitura), terminam por ampliar-se ainda mais.

* * *

ÁPORO ESPIRAL

As tensões entre o campo das objetividades (em que objetivações previamente estabelecidas apartam, relativamente, sociedade e indivíduo) e o campo da subjetividade (em que os indivíduos apropriam-se das objetivações segundo as perspectivas implicadas por suas específicas inserções societárias, com vistas a novas objetivações), – essas tensões no longa-metragem não abrangem apenas o enunciado do impasse. Envolve (por sob o impasse dramaticamente enunciado: entre as individuações de protagonista / antagonista e a tipicidade do corpo eclesial) a denúncia duma sociabilidade de fundo arcaico, cujo retrato (sob ponto de fuga contemporâneo) faz-se teimosamente refratário (apesar de suas graves carências) à modernização. A potência dessa denúncia resulta dum arcabouço diegético cujo vigor brota duma expressividade capaz de *lapidar* a si mesma (a partir das sugestões de seu próprio objeto); expressividade que marca (a despeito de mimetizar os arcaísmos daquela sociabilidade objetivamente existente) o próprio referencial (o de um contexto em que o processo de modernização enfrenta dilemas, ou *gargalos*): tornando-se (para tanto) elíptica (sob o dinamismo entre dominante e subtons). Assim sendo, a comunicação do teor (que é imagem figurativa da real sociabilidade diamantina) medeia-se por uma forma bastante singular: expressividade que, de resto, implica e explica a empatia (não raro isomórfica) que a dimensão autoral demonstra (através da narração) pelo drama individuante. Essa expressividade (singularíssima) estabelece, durante o processo narrativo (subrepticamente) e ao final do processo significativo (quando se subverte em definitivo

a dominante naturalista, em prol de que o esgarçamento da trama enfatize sua própria feitura), um salto cognitivo (afetivo inclusive) da objetividade denotada (sociabilidade diamantina) em direção ao contexto imediato (e objetivo) de produção e recepção da obra (contemporaneidade que, ademais, presidiu toda a obra, elipticamente embora, ao compor o ponto de fuga da representação). Tamanho salto (cuja sugestão significativa se explicita sobretudo na cena final, quando do esgarçamento da narrativa) não distende o embate entre o campo das objetividades (figuradas concentricamente: desde a arcaizante sociabilidade diamantina até o contemporâneo curto-circuito dos *gargalos* modernizantes) e o campo da subjetividade (igualmente estabelecida em níveis concêntricos: cujo núcleo lírico repousa sobre a dimensão autoral): antes, reforça o dinamismo de mão dupla entre os polos (transcendendo a antinomia denunciada), ao ampliar, melancolicamente, o alcance significativo do curto-circuito concêntrico (o da sociabilidade figurada, o do drama individuante, o da própria narrativa, o de seu contexto imediato de produção e recepção) – e, com isso, a potência dos sentidos artísticos.

Por sob todo o embate entre o fundo societário e a figura dramática (individuante), e para além desse embate, a perspectiva lírica está sempre a presidir a malha densa do discurso. À perspectiva lírica servem os aspectos dramático (cujo núcleo é o duplo – e imbricado – processo de individuação de Padre e Moça) e épico (cuja personificação são os populares do lugarejo: significativamente figurados por *eles mesmos* em chave de tipicidade, e portadores, sob o formato *coro*, da função *comentários*). Na tensão entre a mimese da objetividade (que lastreia a representação da tipicidade inflexível) e a dramatização da intersubjetividade (que promove o dinamismo entre as figuras principais e as figuras do fundo societário), o rigor coesivo (que ademais formaliza o caráter fractal de espaço-tempo, sob a perspectiva lírica), no limite (para além da enunciação de precariedades em ambos os polos antinômicos: objetividade e intersubjetividade figuradas), encaminha a denúncia de impasses postos no presente; e tal denúncia vem impregnada de dimensões cognitivas (afetividade inclusive). Que o sentido último da obra seja o lirismo, isso nem restringe ao segundo plano os enunciados referentes à irresolução de precariedades societárias, nem tampouco descentra a força dramática da denúncia quanto à aporia individuante: antes enfatiza a participação da obra (em termos cognitivos: afetivos inclusive) em seu contexto imediato de produção e recepção (em chave lírica).

A presente análise, desde o início, tem apontado a pluralidade (em teor e forma) como dimensão de coerência da obra. Por sob tamanha pluralidade (dinamismo entre núcleos temáticos centrais ou periféricos, embate entre tipicidade e individuação, figuração geométrico-fractal de espaço-tempo a entrelaçar centralidades e excentricidades), pluralidade a implicar dimensões dramáticas (implicadas nos processos de individuação) e épicas (implicadas nos processos societários, em bases referenciais no início e no final da representação), a coesão da obra reside na cognição lírica, capaz de promover o dinamismo dum conhecimento participante (afetivamente empenhado). A explicitação da própria feitura pela diegese (sub-repticiamente, ao longo da trama; explicitamente, no esgarçamento, ao final) remete a tal dimensão cognoscente (e, nesses termos, participante).

Já se mencionou que Vitorino e Honorato enunciam (quando arguidos pelo Padre) aspectos de modernização. Impotente para ajudar o Padre no amparo à *desenganada*, Vitorino atribui a ausência de fármacos (penicilina p.ex.) ao bloqueio da estrada pela chuva. Em sequência imediatamente seguinte, Honorato acrescenta (em nota marginal à explanação sobre o dificultoso acesso ao lugarejo) que *a estrada nova passa longe*: e é de se deduzir que as facilidades da *nova estrada* (em oposição à *difícil estrada velha*) pertençam já às modernidades da politecnia (cuja racionalidade técnica implica crescente autonomia perante os ciclos naturais). Objetos cenográficos (cartazes de propaganda da indústria farmacêutica, embalagens de fármacos) informam que *penicilina*, assim como sais de fruta, tônicos ou suplementos nutricionais, são benesses tipicamente urbano-industriais, portanto provenientes de áreas brasileiras já tocadas pela modernidade: para além dos antigos (desde o Império) núcleos de importação (por *interiorização da metrópole*), nota-se produtividade nacional (Sonrisal, Pílulas de Lússen, Emulsão de Scott: a pesquisa sobre o histórico de tais fármacos apontará: ou a incorporação pelo território nacional de matrizes estrangeiras, ou então esforços para o desenvolvimento de patentes e de produtividade propriamente nacionais). É de se supor que seja feito por montarias (como na chegada do Padre ao lugarejo), através da *estrada que a época de chuvas interdita* (é este o sentido de *só quando a estrada der passagem, quando parar de chover*), o fornecimento de matérias-primas para o artesanato de botica (o farmacêutico Vitorino é simultaneamente boticário), assim como o fornecimento de fármacos industrializados; e é de supor que transporte assim arcaico (por montarias) decerto complementa o transporte ferroviário (cujo núcleo, a exemplo da institucionalidade político-religiosa, talvez esteja na Diamantina próxima). Já quanto ao

ineditismo logístico da *estrada nova*, é de se supor que remeta à modernidade rodoviária. (O poema-matriz de Drummond, “O padre, a moça”, publicado na coletânea *Lição de coisas* de 1962, faz, no trigésimo-quinto verso, importante menção à *BR 15*, então conhecida como Macapá-Oiapoque; significativo que após o golpe de 1964 tal rodovia tenha se reestruturado, passando à denominação BR-156.)

As explanações de Vitorino ou Honorato enunciam a modernidade, desse modo (por elipse), como problematicamente distante (veja-se o barroco *desengano* da paciente: cuja infecção terminal a penicilina, em tempo hábil, talvez tivesse erradicado); mas (*problematicamente distante* em teor, ao mesmo tempo que *formalmente excêntrica*), a modernidade termina por enunciar a si própria: porque a perspectiva diegética (ao corroer a dominante naturalista) denuncia (com o estratagema dos ecos visuais, p.ex.) o amálgama de carências objetivas e *ethos* neoestamental resignante a partir de seu ponto de fuga (que é o presente fílmico), presidindo *em negativo* (desde o fundo fílmico) a perspectiva do enunciado societário arcaizante (que se revela processualmente).

A própria diegese também enuncia *excentricamente* a modernidade: p.ex., quando por diversas vezes incorpora, a cenário ou paisagem, poste (cena VI, plano 14; cena VIII, plano 7), fios (cena III, plano 4; cena IV, plano 7; cena IX, plano 8) e caixa (cena VI, plano 11) de eletricidade (o que intriga o espectador atento, uma vez que se sabe, por entrevistas, que a própria equipe de filmagem precisou contornar a falta de energia elétrica no lugarejo recorrendo a geradores ou baterias, o que obrigava a constantes deslocamentos entre São Gonçalo e Diamantina).

Significativamente, tal enunciação cenográfica (*excêntrica* em forma e teor), à semelhança do que enunciam Vitorino e Honorato, faz-se isomorficamente elíptica, fato que a seu modo também ocorre com o imbricamento de jogos de cena, *chiaroscuro* e enquadramento: durante o encontro de Padre e Vitorino na casa paroquial p.ex.. Naquele encontro (cena VII, planos 12-18), a iluminação fílmica mimetiza a pluralidade de luzes emitidas por velas e lampiões, de tal modo que os jogos de sombras e penumbras, além de sugerir uma ambiência fantasmagórica (em que o processo agônico de individuação do Padre sofre uma espécie de *vitorinização*), logram integrar (por sob a chave da ironia) hagiografia icônica (com sua retórica de dogmas, sacramentos e paradigmas societários) e dramatismo cênico (*oscilante*, entre tipicidade e individuação, como a própria pluralidade luminosa). Ora, uma estratégia diegética que se apropria de retórica assim sofisticada (em chave expressionista) com vistas a mimetizar o arcaísmo

societário (àquela altura já impregnado de significâncias complexas, mediadas por ironia ou mesmo escárnio), tal estratégia diegética promove a discussão de seu objeto de representação (arcaizante) por meio – de elipse. Por elipse, a perspectiva diegética (afeita a técnicas e linguagens *modernas*) produz conhecimento a respeito de seu objeto: o embate entre uma arcaizante rigidez societária e o antitético (tendencialmente modernizante) duplo drama da individuação. Conhecimento participante, portanto, a respeito dos impasses das personalidades dramáticas em formação, num contexto de arcaísmos contrarreformistas: a aversão (em chave irônica, ou inversiva) perante a rigidez societária (minuciosamente descrita em níveis concêntricos, ao mesmo tempo que figurada como repulsiva fantasmagoria) toma partido concomitante da antitética individuação (formalmente), engajamento possível por tornar a si próprio singularíssimo.

A apropriação crítica (singularíssima, significativa) de estilos cinematográficos está à raiz dum tal engajamento (cognitivo). Ao espectador atento, não deve escapar que a obra dispensa a utilização de repertórios desenvolvidos pelo então chamado (pejorativamente) *cinemão* (segundo o jargão cinemanovista). Diálogos compostos por campo e contracampo (p.ex.) se encontram praticamente (e de modo significativo) ausentes da obra, enquanto aspectos de gêneros como o *western* são elipticamente mencionados, mas num misto de paráfrase e paródia. Veja-se nesse sentido o cerco ao Padre por Mariana (planos 1-17 da cena XI, em que se combinam planos-sequência, *travellings* e ângulos fixos). No auge daquele cerco (plano 17), composto por um magistral plano-sequência de 1 minuto e 44 segundos (em que a decisiva interpelação de Mariana ao Padre sugere a *voz-off*, até que a antagonista se reinsira – mas provisoriamente – no campo visual), o *zoom-in* sobre o busto do Padre (que tira de campo o ermo da paisagem, em que a serpenteante estrada de terra pela qual caminhara de costas o Padre soava à faroeste, ao mesmo tempo que retira a própria interlocutora da imagem) termina por mimetizar (num brusco movimento de subida e descida) o carregamento dum rifle (pouco antes duma espécie barroca de *torsão salomônica* de tronco do Padre). O Padre, então, depois de retroceder alguns passos (agora em direção ao foco visual, a se aproximar da elíptica interlocutora), já com o rosto voltado à câmera (não mais de costas), e com feição que (a evocar tipicidade cubista: veja-se a análise de cena XI, plano 17 no Apêndice) expressa todo o curto-circuito de sua personalidade – o Padre lança à queima-roupa réplica (à *bangue-bangue*) que desencadeia a definitiva subversão dramática de seu papel social: *Eu tô olhando pra você. Eu tô olhando pra*

você e não sinto nada. Só raiva. Vontade de te bater na boca até você ficar quieta. Calada. Você fica aí. Fica aí ou volta, se quiser. Vam 'bora.

Outras apropriações de estilo ocorrem: veja-se a da própria chanchada. Como já se apontou acima, a escolha de Rosa Sandrini para o papel de chefe das beatas insere no subgrupo feminino, e por extensão no próprio grupo dos *moradores de São Gonçalo do Rio das Pedras* (grupo expressivamente representado por *eles mesmos*: pessoas selecionadas e dirigidas como atores, ainda que não-profissionais) prévias significâncias. Com isso, Joaquim Pedro (que no seguinte longa-metragem, em diálogo com a estética tropicalista, tornará a apropriar-se da chanchada, em sentido paralelo ao Glauber Rocha de *Terra em transe*, 1967, e *O dragão da maldade e o santo guerreiro*, 1969: no *Macunaíma*, de 1969), imbrica (criticamente) na malha diegética duas dimensões *populares*: a base popular da sociabilidade diamantina, de que a cinematografia de Joaquim Pedro se apropria, e a base popular duma nascente cultura de massas, já apropriada pela cinematografia da chanchada – e que, por especulação (e metonímia), insere-se (como figura) na obra, ao mesmo tempo que, em princípio, convoca o público de cinema-chanchada a participar do filme. A obra, por tais apropriações diegéticas, mira a dimensão popular em níveis concêntricos: o descritivo (que mimetiza a sociabilidade diamantina), o conativo (que chama ao diálogo o público de cinema) e o metalinguístico (que insere problemas de cinematografia na própria feitura), todos os níveis evidentemente presididos pela figuração lírica. Por tais estratégias, o filme busca diálogo com dimensões populares várias, recusando-se (nesse intento) a replicar uma postura patriarcal.

A incorporação do público como aspecto significantemente fundamental também é evocada pela obra em momentos nos quais se enfatiza a interlocução entre narrativa e espectador. Já foram apontados dois momentos em que ao espectador cabe ativamente completar o sentido das sugestões fílmicas. O que aparenta ser memória de Vitorino (em *flashback*: cena VI, planos 27-30) é dimensão que a própria narrativa (através da perspectiva de Mariana) problematiza: a feminilidade da Moça (progressivamente *maculada*, segundo a moralidade neoestamental do lugarejo, por: beatas fuxiqueiras, pretensões matrimonialistas de Honorato, atuação antimatrimonial de Vitorino) torna-se assunto entre ela e o Padre (e o espectador, naturalmente) durante o furtivo (*imoral*) encontro da cena VIII (planos 8-16), no qual Mariana (ao postular que *nunca fui mulher de ninguém*) obriga a compreensão (do espectador atento) a retroagir sobre o aparente *flashback*.

Já na digressão imagética, sobreposta à explanação de Honorato ao Padre a respeito do lugarejo (cena VI, plano 1-15), não se pode estabelecer com precisão se a fala do patriarca:

a) ainda se enuncia a partir da sala de jantar, mas já como memória, que atua sobre o Padre durante sua prospecção por ruas e casas do lugarejo – prospecção a um tempo objetiva (em razão de seu ofício paroquial) e subjetiva (motivada por seus impasses vocacionais), ou

b) já se enuncia a partir do armazém (imageticamente elíptico), tornando a sequência da prospecção por São Gonçalo memória do Padre (subjetividade evocada por sob o presente dialogal em que o microdiamante está a se aquilatar em razão das assimétricas trocas).

Seja como for, a *voz-off* de Honorato (em aberto) também atua como uma espécie de voz *over*, na medida em que funciona também como narrativa (que afeta distanciar-se do teor narrado) a respeito do histórico diamantino (narrativa de que se apropria a diegese – metalinguisticamente –, com vistas a denunciar seu caráter ideológico). E tanto a ambígua *voz-off* quanto a possível *voz-over* exigem a atividade do espectador para definir-se – o que de resto a singularíssima expressividade da obra impõe à fruição o tempo todo.

Um terceiro momento a se destacar é o desfecho erótico entre Mariana e Padre (cena XI). Diferentemente da sequência anterior (planos 1-27), em que o princípio de complementaridade opositiva assinalava o confronto entre *oclusão* e *graça*, os planos 28-36 figuram o pleno encontro entre Padre e Moça sob o mesmo princípio de complementaridade opositiva, entretanto agora a expressar profunda intersubjetividade (haja vista o emprego do *chiaroscuro*). Trata-se de uma entre outras sequências nas quais a dominante naturalista se suspende. A suspensão da dominante não se faz em respeito à moralidade do espectador, como se a convencional elipse de gestos e momentos mais íntimos (ao modo naturalista do *cinemão*) fosse insuficiente para amainar o sacrilégio diegético cometido. Não se trata de recorrer a outra expressividade (que não a de catacreses do *cinemão*) em função de alcançar catarse conformista. Ao contrário, a emergência duma tonalidade singular confere destaque à dimensão a um tempo sensorial e afetiva da *conjunção carnal*, sublinhando-se ainda mais seu caráter subversivo (sua ruptura com premissas católicas: antinomias entre corpo, demonizado, e espírito, sacralizado, p.ex.).

Recursos sinestésicos tornam ainda mais viva a pulsação erótica, na medida em que são entrelaçadas dimensões do ato amoroso: táteis (contato entre as peles dos amantes, p.ex.), visuais (volumes, texturas e contornos do corpo de Mariana), sonoras (a expressiva suspensão da melodia e de quaisquer ruídos à banda sonora, até o retorno de triviais gorjeios), gustativas (areia nos lábios do Padre, p.ex.) e olfativas (vejam-se as narinas do Padre, que se dilatam), a par de toda a mobilização e descarga de sentimentos. A representação enfatiza a dimensão sensorial do ato amoroso, figurando-se até mesmo o clímax erótico: veja-se o orgasmo de Mariana (planos 32-33), a evocar (não sem irônico laicismo) o berniniano *Êxtase de Santa Teresa* e, ao mesmo tempo, o drummondiano *desfal / ecimento teresino*. Em substituição à anterior verticalidade angulosa, linhas curvas agora dominam jogos de câmera, jogos de cena e porções dos corpos representados (trata-se de planos muito próximos), promovendo-se assim a horizontalidade (literal e simbólica) a que tende o encontro (ao *rés do chão*: nos planos 32 e 33, flores ao vento compõem expressiva metáfora de epifania e fecundidade panteístas). A proximidade (em afeto, ângulo, fotografia) é tão intensa que chegam a se enfatizar (sob especial luminosidade) os poros da pele de Mariana (veja-se o plano 30). Em campo visual, figura-se o Padre apenas:

a) no plano 28 (em que Mariana, embora ausente do foco, vem representada como centro da elipse que jogo de cena e jogo de câmera realizam),

b) no plano 34 (em que o sentido dos corpos entrançados, por conta de tamanha proximidade, não se pode definir), e

c) no plano 36 (em que os olhos do Padre, cujo rosto prostrado na areia ecoa o da amante no plano anterior, se estatelam, entre êxtase e remorso, ao despertar).

Nos demais planos (29-33 e 35), apenas Mariana estará em campo. Ainda assim, o princípio diegético de complementaridade opositiva faz com que Padre ou Mariana pertençam ao jogo de cena mesmo quando ausentes no campo visual, o que intensifica a representação do ato erótico. A maestria de jogo de cena e filmagem sublinha de modo muito expressivo a presença (elíptica) de Mariana como *graça* no plano 28 (mediante o encanto que provoca em Padre e enquadramento: ambos movimentando-se em torno dum centro, luminoso inclusive, que evoca à cena a antagonista); a elipse do Padre na sequência 29-35 (ausente do campo visual) é paradoxal (e especular) presença: por meio das *luminosas* reações de Mariana a suas carícias. Mesmo que estejam fora do alcance imagético, em suma, os estímulos eróticos incorporam-se à cena, em razão duma significância potentemente sinestésica, cujo sentido (laicizante, humanista, empático

diante da individuação dos amantes moços) participa da iminente subversão, que se enuncia de maneira muito mais *corpórea* do que permitiriam as convenções naturalistas (à materialidade dos corpos figurados se acrescenta a materialidade do corpo diegético). A singularidade da obra torna ainda muito mais específico (e expressivo, e sacrilegamente subversivo) o dinamismo entre ambas as subjetividades (imbricadas).

O enquadramento (a par de luminosidade e jogos de cena) cria uma forte pulsação erótica, sobretudo nos planos 29 e 30, que funcionam como uma espécie de subjetiva do Padre (presente, mas por elipse). Mariana então se *revela* como plena *graça* às carícias da subjetiva, ao mesmo tempo que suas interações terminam por envolver, no ato amoroso, a quádrupla perspectiva de protagonista, foco narrativo, autoria e recepção. Tal convergência de subjetividades numa mesma perspectiva (sinestesicamente erótica) apresenta importantes implicações. A *graça* que se expressa – e que se compartilha – potencializa a dimensão da afetividade; mas por não se tratar apenas de catarse mediante linguagem reificada (catacrese), tal dimensão de conhecimento (e de reconhecimento afetivo) termina por se inserir no movimento cognitivo mais amplo: exatamente no momento da obra em que mais subversivamente se enfrenta o conjunto societário. O misto de conação e metalinguagem, em suma, comporta uma expressividade singularíssima.

Tal expressividade (em chave sinestésica, conativa e metalinguística) é ainda mais potente em razão de sugestões metonímicas. O descenso curvilíneo do enquadramento (para o qual convergem as subjetividades de protagonista, foco narrativo, autoria e público) percorre amorosamente (em curvas lentas) o corpo nu de Mariana: rosto, pescoço e ombro direito (no plano 29), depois (no plano 30) o dorso, desde o ombro esquerdo até a cintura à direita. Projetando-se luz e sombra (num *chiaroscuro* a ressaltar, ora a nitidez dos contornos, ora a curvatura dos volumes) sobre porções à esquerda do dorso superior, ou à direita do dorso inferior, imprime-se à representação metonímica de todo o corpo nu ainda maior força (numa mimese ainda mais expressiva do ato amoroso) do que por estratégia naturalista (cujo misto de catacrese e elipse oferecesse, de chofre, o conjunto corporal), prosseguindo-se ademais a sugestão do dinamismo descendente. Que depois desse percurso (desde o alto até o baixo corporal) a representação de Mariana abandone a subjetiva, e que a Moça (em ângulo frontal, depois lateral) venha a se deitar lentamente sobre o chão – até atingir o orgasmo, isso reforça uma representação a um tempo sinestésica e cognitiva (em termos afetivos inclusive) em máxima potência.

Estratégias expressivas como a promoção da convergência de subjetividades por sob a perspectiva fílmica tornam o sensível (mas *excêntrico*) lirismo da obra algo complexo. Entre escárnio e melancolia, as variações líricas por sob a enunciação (e a denúncia) do impasse erótico (que envolve uma série de outros impasses concêntricos) não dispensam a *prospecção* do território diamantino (com sua mesologia, sua malha societária e seus conflitos). Mariana importa a diversas pessoalidades por diversos (e, por vezes, contraditórios) motivos: ao patriarca, em função de serviços e de replicar seu núcleo de poder (patrimonial); aos garimpeiros, em função de serviços como o de entretenimento no rancho; a Padre (e narrativa), em função do duplo processo individuante (capaz de explicitar o curto-circuito concêntrico de sociabilidade, drama e discurso). Daí a necessidade da mimese (e a presença duma dimensão por assim dizer descritiva) por sob o drama: que projeta sobre Mariana a condição de *valor diamantino* (entendendo-se tal valoração em termos a um tempo miméticos: porque relativos à sociabilidade descrita desde seus níveis objetivos, e metafóricos: porque impregnada de dimensões relacionais, subjetivas e simbólicas, portanto mais amplas que o lastro societário objetivo). A descoberta metafórica (por Padre e lirismo) do *valor mariano* (que põe a descoberto o todo societário, cujo lastro sacramental denuncia-se como *mariano* catolicamente, portanto a contrapelo da individuação) insere o percurso dramático, sob a dominante naturalista (envolvida na prospecção diamantina), como parte dum processo metadiscursivo mais amplo (presidido por um fundo irônico e melancólico). O fundo irônico (e ao mesmo tempo melancólico), operante (sob a forma de dinamismo entre parte e todo, figura e fundo, descrição e narrativa) mesmo quando a metalinguagem não se explicita (ou quando a dominante naturalista parece ocultar o eu fílmico), é também dimensão da personalidade diegética. Singularíssima, a expressividade amplia, por sob o drama narrativo, sua *participação* (no sentido do espectador e de *personae* como a dos amantes), e o faz em chave lírica. O lirismo da obra (e isso importa sublinhar) é uma personalidade comungável, cuja cognição (afetiva inclusive) deplora que sociabilidade e individuação se contradigam, e não se superem.

Mesmo em momentos nos quais as quebras na dominante naturalista surtem efeitos de maior distanciamento afetivo perante a narrativa (quando emergem subtons: cômicos ou fantásticos, p.ex.), ainda assim a perspectiva lírica está a se revelar, participante. Durante as exéquias da cena IV, encontram-se três desses momentos. Dois deles ocorrem ao final da missa, ainda no interior da Matriz. Após a missa, os paroquianos organizam um ritual para despedirem-se do corpo de Padre Antônio,

disposto no esquife (cena IV, planos 2-4); em formato hierarquicamente elíptico (com subgrupos compostos de acordo com papéis sociais), revezavam-se a beijar solenemente o cadáver: primeiro Honorato (sob o olhar reverente da *personagem de Sandrini*), seguido por Mariana (mas sob olhares de censura). Cumprido o ritual, dois garimpeiros se apressam a buscar a tampa do esquife, e a cerrá-lo; então, a *chefe das beatas* tem que cobrir sua cabeça por conta do descuido (ou descaso) dos garimpeiros. Essa nota de grotesco, embora não dissolva por completo o siso dramático (por periférica), vem em reforço ao argumento de que a diegese se apropria (ao menos em aspectos) das chanchadas. E tal apropriação (como já se pôde sugerir) é plena de significado e de sentido; a nota grotesca nesse contexto vem em reforço da empatia (sob o foco narrativo) por Mariana (autor e espectador reforçam sua empatia pela Moça), e ao mesmo tempo em reforço à repulsa pela sociabilidade local (personificada dramaticamente pelo olhar metonímico da personagem: cuja atuação evoca a recorrente *persona* das popularíssimas chanchadas).

Pouco depois, quando se vai organizar a procissão entre Matriz e *campo santo*, Honorato passa a comandar o posicionamento dos homens na solenidade de traslado do esquife (cena IV, plano 5): *Vamos; vamos levar; pega aí na frente*. E então se dá outra nota de comicidade: um ator idoso se atrapalha na composição do traslado, enquanto Honorato procura orientá-lo (mais autoritário que zeloso): *Aí não, no lado de cá; aqui que é o seu lugar. Vamos, passa pra cá, e fique aqui no seu lugar*. A desorientação do senhor idoso explica que Honorato acrescente ao comando verbal um gesto – que sublinha seu mandonismo (por isso, inclusive, o riso não chega a romper o siso: comunica-se mais o autoritarismo que a comicidade). Em meio ao desencontro, outro ator termina por assumir o posicionamento, e a procissão, que começa a se formar, parte em direção à porta principal. Mais à frente do mesmo plano (trata-se dum longo plano-sequência), o ator furtivamente recupera o lugar (ademais paralelo ao de Honorato) que *não era o seu* (veja-se a nota 19 do Apêndice). É evidentemente possível que tenha havido (por desorientação do ator não-profissional) qualquer engano involuntário, habilmente contornado pela presença de espírito do experiente Mário Lago, e talvez mesmo uma nova filmagem se tenha evitado por conta da escassez de película (dado que consta de entrevistas). No entanto, a incorporação do trecho (em que pese a precariedade material e os limites de atores não-profissionais) ainda assim se torna significativa; e sua admissão na película certamente não resulta de descaso do diretor: vem ao encontro duma expressividade que escarnece das dimensões secular e

sacramental do patriarcado.

O terceiro momento de comicidade (elíptica) durante as exéquias coincide com o fecho da cena IV (planos 19-20). Após sua indecorosa inserção ao meio das exéquias no interior da nave (plano 4: durante o ritual da despedida), Vitorino (cuja figura *excêntrica* já recebera expressivo destaque durante o traslado do esquife pela procissão) torna (indecorosamente) a interromper as exéquias, já no *campo santo*. Visivelmente embriagado, Vitorino toma a palavra, interrompendo com isso a fala ritual (e em latim) do Padre substituto:

Deus levou nosso vigário quando a gente mais precisava dele. Padre Antônio sempre dizia que a gente tem que se conformar com a vontade de Deus; mas aqui todo mundo já é conformado com tudo. Deus achou que ninguém mais aqui precisava de Padre Antônio; e ele morreu. Ele morreu mas aqui não pode mudar nada. Padre Antônio não deixava mudar nada aqui. Todo mundo aqui é conformado com a vontade de Deus, e quer as coisas como elas sempre foram. Padre Antônio nunca permitiu nenhum abuso aqui.

A fala de Vitorino sofre a repreensão de todos os olhares. Uma das personagens que compõem as três parcas tenta contê-lo, sem sucesso. Mas assim que Vitorino (espécie de bufão) menciona o *abuso* (que apenas mais tarde se esclarece plenamente ao espectador como espécie de incesto entre tutor e enteada), imediatamente atalha Honorato (num eco ampliado do mandonismo proferido no interior da nave): *Leva ele. Leva ele daqui.*

Os jagunços que, em cumprimento às ordens do patriarca, levarão à força Vitorino para fora do campo santo (no paradoxo duma *morte social*: que se efetiva com a expulsão do cemitério) são, no entanto, idosos; e é absolutamente inverossímil que um jovem como Vitorino (a despeito do alcoolismo) não conseguisse resistir vigorosamente à expulsão. Aos gritos (*Me larga! Me larga! Me larga! Me larga.*), seu tônus vocal não corresponde a sua falta de tônus corporal (o que certamente compõe o plano da expressividade, e não o de falha dramatúrgica). A resistência de Vitorino prossegue no plano verbal (*Padre Antônio não era nenhum santo... Padre Antônio não era nenhum santo!... Padre Antônio não era nenhum – me larga! Padre Antônio não era nenhum santo, mas nunca tolerou pouca vergonha de velho! Me larga! Me larga! Me larga!*), enquanto gestualmente não escapa ao espectador atento a inverossimilhança cênica. Deve-se notar, no entanto, que rupturas com a dominante naturalista e com a verossimilhança compõem parte importante da expressividade na poética adotada, e

nesses momentos a perspectiva lírica (embora sob distanciamento) faz notar sua presença (e a dimensão cognitiva de sua participação).

A *tipicidade* do fracassado Vitorino, e sua relação com a dimensão fantástica da obra (que encontra brechas por sob a dominante naturalista), escapam à recepção crítica. Constatam-se de entrevistas desentendimentos entre as diretivas de Joaquim Pedro e as propostas de Fauzi Arap quanto à composição do personagem farmacêutico. Numa confusão entre personagem e ator, costuma-se atribuir a Vitorino uma dimensão dissonante em relação ao todo fílmico (esquecendo-se, p.ex., de que Joaquim Pedro também se desentendeu no processo das filmagens com o igualmente fundamental Mário Carneiro – para, muitos anos depois, reconhecer sua decisiva contribuição à obra). É entretanto justo que se reconheça que, sob a figura *oscilante* do personagem obscuro, *excêntrico*, ambíguo, não raro fantasmagórico (*oscilação* ademais decisiva na composição do curto-circuito íntimo do Padre: cena VII, plano 12, nota 58), ecoa uma *opinião pública* difusa, cuja atuação se faz por *comentários* cênicos (trata-se do *coro* popular). Vitorino (figura importantíssima na obra) personifica – e sublinha – a impotência (e a imprecisão) dessa opinião difusa, haja vista:

a) a improvável defesa que fará de toda a ordem patriarcal junto às maledicências jocosas dos garimpeiros (à porta de sua farmácia: cena IX, plano 9) em relação a Honorato e Mariana (*Fora! Que tão fazendo aqui?! Cês vão morrer de podre, seus nojento! Tão caindo de podre, só pensam em porcaria e em safadeza! Cês também! Nem uma moça cês respeitam, nem ninguém, nem seu Honorato! Se não fosse ele cês já tinham apodrecido aqui, corja de mal-agradecido! Fora!!!*);

b) a ainda mais improvável (*conselheirista*, e sem efeito: nota 171 do Apêndice) defesa de Mariana durante as sevícias (cena XII, planos 19-23: *Nããã! Vem um castigo de Deus pra quem tocar nessa moça. Ela é sagrada. Só o demônio mesmo! Ou então um santo. Um santo mandado do demônio. Eu vi. Eu vi na serra. O amor deles. No meio das pedras. Eu vi o amor deles. É sagrado.*).

À semelhança das parcas (Átropos sobretudo), ou então da Mula-sem-cabeça (que vem a público reduzida à banda sonora: vejam-se os planos 8-9 da cena XII, ou com mais frequência reduzida a uma espécie de *poética das sombras*, recorrentemente produtora de expressivíssimas e significativas *acefalias*: vejam-se as notas 55, 88 e 124 do Apêndice), Vitorino também participa duma ruptura com a dominante naturalista (insista-se que reiterada pela obra), ruptura que incorpora aspectos da retórica expressionista (notavelmente, a integração de jogo de cena e cenografia). Nessas

rupturas, em suma (em chave de comicidade, de absurdo ou de fantástico), por sob a coerência diegética (que se assenta na multiplicidade de sugestões temático-formais), encontra-se a atuar a perspectiva lírica, que organiza a dimensão coesiva da dramaturgia (ora em movimentos que expressam maior empatia perante o objeto narrado, ora em movimentos que promovem notável distanciamento crítico, e de todo modo sempre a participar, com afetividade melancólica, de enunciação e denúncia).

A mimese inegável de aspectos do Barroco costuma impressionar a recepção crítica, sobretudo a mimese de interior (altares, nave, coro) e exterior (frontispício, dimensões monumentais ou em escala cotidiana) da Matriz. Mais que a dimensão por assim dizer estética (e estetizante) de monumentos político-religiosos, no entanto, importa ao filme mimetizar a relação entre o *ethos* de bases neoestamentais e os aspectos arquitetônico-urbanísticos de lugares como casas (com seus espaços de *estar* ou *servir* - veja-se a nota 44 do Apêndice) ou ruas (com soluções pré-modernas, p.ex., para captação de esgoto ou escoamento de águas pluviais - vejam-se os planos 22 da cena VI, 4 da cena IX, 13 da cena X e 57 da cena XI, mais a nota 107 do Apêndice); e essa mimese a exaustiva análise acima se esforçou por demonstrar. Há no entanto a interiorização expressiva de aspectos estilísticos do Barroco, a começar pelo expressivíssimo *chiaroscuro*. A pluralidade temático-formal às raias da saturação (a que não se pode ou deve furtar a análise); o gosto geométrico mais pela *excentricidade* da elipse que por concisão e clareza do círculo; a promoção de dinamismo incessante entre partes e todo; o trato curvilíneo da dimensão vertical (à maneira das torsões salomônicas em colunas, vejam-se os planos 5 da cena VIII e 17 da cena XI, mais a nota 141 do Apêndice); a remissão incansável e especular a perspectivas diversas (de que se origina o jogo de imagens indefinidamente refletidas por espelhos, vejam-se os planos 7 da cena VI e 23 da cena XII, mais as notas 39 e 174 do Apêndice); de todos esses aspectos formais, a expressividade fílmica de fato se apropria. Mas tal apropriação não se faz sem distanciamento crítico. A mimese temático-formal do Barroco participa da dimensão cognitiva do lirismo; tais aspectos temático-formais interessam à narrativa na medida em que compõem o todo societário e, que, portanto, importam como fundo contra o qual a figura do drama individuante contracenará. Da mesma forma através da qual o lirismo participa de enunciação e denúncia, desse mesmo modo, o distanciamento cognitivo referente às dimensões *barrocas* da sociabilidade mimetizada não implica ausência de afetividade. As dimensões *barrocas* da sociabilidade serão superadas ao final pela denúncia (por sob a figuração do curto-circuito); não sem antes sofrerem um

amplo processo de apropriação. No percurso de apropriações diegéticas das dimensões temático-formais *barrocas*, ocorre com o plano da expressividade algo similar ao que dramatizam as personalidades de protagonista e antagonista.

Aspectos de outros estilos, contudo, também se veem apropriados pela diegese. A projeção de estados íntimos sobre o meio externo, lugar-comum do Romantismo, impregna a diegese em momentos decisivos (c. VII, planos 6-8, p.ex.). Já se tratou do modo pelo qual a dimensão arquitetônico-urbanística da figurada São Gonçalo impregna (com seu *ethos* inflexível) o momento de epifania erótica: em chave irônica (panteísta), a sacralização da paisagem sugere a subversão da dimensão sacramental, enquanto o pós-coito torna a desfocar paisagem (e a *desnortear* a representação de espaço-tempo) até que a figura de São Gonçalo (presidida pela Matriz) leve o remorso do amante ao seu ponto máximo. Importa ressaltar, contudo (à maneira do que se fez com o Barroco), que se trata de apropriação crítica. Por sob mimese de aspectos barrocos ou românticos, à expressividade, importa desenvolver meios de participação (em chave profundamente cognitiva: com movimentos de aproximação e distanciamento, em termos afetivos inclusive). No caso de se projetarem aspectos de interioridade por sobre a paisagem (como no exemplo em questão), o que ocorre de fato (por conta da dimensão coesiva da diegese) não é o mero enunciado de aspectos dramáticos (o avanço do processo individuante em razão da epifania erótica), nem tampouco a simples denúncia da inflexibilidade societária (mediante a subversão imagética das dimensões sacramentais, dogmáticas e paradigmáticas), e sim (mais do que enunciação e denúncia) um meio (entre outros, dum vasto repertório) de participação lírica cognoscente. Tais meios de envolvimento cognitivo remetem à dimensão coesiva por sob tamanha pluralidade: à dimensão lírica.

A mais evidente de todas as apropriações que constam da expressividade diegética (e que a própria diegese insiste em que se note, vejam-se apresentação e esgarçamento da trama: extremos dum circuito que se abre no exato ponto em que tornará a fechar-se, retomando e explicitando no arremate da obra a matriz literária), a mais evidente de todas essas apropriações consiste no diálogo com a obra drummondiana: diálogo que parte do poema matricial sem, contudo, resignar-se a ilustração da matriz. Mais do que dialogar com o poema (ponto que adiante se retoma e aprofunda), o longa-metragem empreende diálogo com toda a obra – sob funda compreensão da poética implicada.

O que empreende o filho do modernista Rodrigo Mello Franco de Andrade (a exemplo de muitos do chamado Cinema Novo brasileiro) é, no final das contas, a

retomada e a atualização de preocupações vindas desde um contexto (o modernista) em que o avanço de dinamismos societários (propriamente *modernos*), sob os impasses da Era da Catástrofe de 1914-1945 (Hobsbawm, 1995), tornava-se alvo premente dos projetos de atualização estética (atentos ao dinamismo urbano-industrial) e ideológica (avessos ao ordenamento institucional oligárquico da *carcomida* República Velha) (Simon, 1999). Mais do que o diálogo estetizante com este ou aquele autor, o que se nota em Joaquim Pedro (e de certo modo nos demais cinemanovistas) é a intenção de dialogar com todo um conjunto de preocupações em que a dimensão estética visava a contribuir, como campo de pensamento (e, assim, como campo de participação), junto a todo um contexto societário mais amplo (FERNANDES, 1972, 1975, 1979, 1981). Em perspectiva processual, o contexto modernista dos 1920 (com ênfase na dimensão estética) e dos 1930-1940 (cuja participação torna-se mais imediatamente *participante*) comporta dinamismos intensos: avanço do *processo de mercantilização* produtiva mediante radicalização da *política substitutiva de importações*, aprofundamento da *sociabilidade de classes*, radicalização das *formas liberais de poder* (com frequência a implicar *curto-circuito autocrático*), institucionalização das formas de pensamento marcadas pela *racionalidade técnica*. De 1945 em diante, o reordenamento de Brasil e mundo no pós-guerra implicou impasses para o aprofundamento, no país, das forças produtivas em caráter urbano-industrial, e o *cinemanovismo* (no Brasil) envolveu-se (não apenas esteticamente) em tensões daí derivadas, retomando em grande medida preocupações vindas desde o universo modernista de 1922-1945.

Tal retomada (por Joaquim Pedro e por outros cinemanovistas) marca-se, primeiramente (na virada dos 1950 para os 1960), pela (participante) *consciência do subdesenvolvimento* e dos *gargalos* implicados em sua superação; a seguir (tomando-se como ponto de virada o agravamento da *aporia* sob o governo Jango, o Golpe e os momentos iniciais de institucionalização da ordem autocrática), pela perplexidade diante do *curto-circuito* que o processo modernizante tornou a sofrer. No longametragem de Joaquim Pedro, é indevido não identificar e examinar a interiorização de aspectos temático-formais de estilos os mais diversos (cinematográficos e literários p.ex.), assim como é indevido não compreender e refinar a sensibilidade para a interiorização de aspectos do contexto imediato de produção e recepção. São as especificidades daquele contexto imediato de produção e recepção que arrematam o devido alcance de significâncias (temático-formais) e sentidos (quanto à intervenção no real), implicados na rigorosa coesão lírica ou na múltipla coerência. Ademais, a

interiorização de aspectos do contexto imediato faz sublinhar a si mesma, na medida em que o lirismo explicita sua própria perspectiva (a duma modernização excêntrica) por sob a figuração dum impasse em níveis concêntricos (societários, dramáticos e diegéticos).

O diálogo entre filme e poema de fato transcende a mera transferência de temas e formas dum meio (literário) a outro (áudio-visual); ao dialogar com significados e sentidos implicados na *poética* drummondiana, o filme termina por evocar níveis concentricamente mais amplos (níveis de que se apropria). Daí, a importância de se notarem e interpretarem os parâmetros significantes da própria obra: uma dimensão coesiva cujo núcleo fundamental (o lirismo), embora excentricamente enunciado, invariavelmente preside os mais diversos aspectos duma diegese que se caracteriza por pluralidade temático-formal. Essa perspectiva lírica (capaz de imprimir dinamismo e rigor à multiplicidade da obra) explicita seu próprio fazer, encaminhando o enunciado mimético do arcaísmo societário no sentido dum curto-circuito de alcance ainda maior: que inclui, por sob a metalinguagem imbricada no drama, seu próprio contexto imediato de produção e recepção). De tal mimese, resultam metáforas que terminam por figurar a própria diegese, numa ampliação concêntrica de significados e sentidos: uma vez que a *obra* (metalinguisticamente) imbrica-se na internalização figurativa de *obra*, *público*, *meio* e *autoria*. Ora, a matriz dessa poética, sem dúvida, é drummondiana.

Em *O padre e a moça*, a figura do *curto-circuito* (à maneira do *áporo* drummondiano) imbrica geometricamente (por sob rigor lírico) os aspectos societário (nível mimético), individuante (nível dramático) e diegético (nível metalinguístico): são níveis plurais, mas indissociavelmente concêntricos.

No aspecto societário, a produção de diamantes é ciclo residual e agônico, cada vez menos capaz de empreender, nos termos de seu extrativismo à míngua, a própria subsistência, haja vista o acúmulo de carências insolúveis:

- a) materiais (nutricionais e sanitárias, p.ex.),
- b) relacionais (haja vista, em razão de decrepitude e esterilidade, a ausência de novas gerações),
- c) institucionais (haja vista a grave ruptura entre os poderes religioso e secular).

O aspecto individuante, fundamentalmente derivado dos impasses societários, também entra em curto-circuito dramático, submetido à metáfora de ciclo aporético (esta, como as demais metáforas de que a narrativa se serve, origina-se em significâncias do nível mimético).

O aspecto diegético, por sua vez, insere a si próprio no curto-circuito, insinuando-se ao longo do enredo (por brechas na dominante) até que, por fim, desfaça-se a si mesmo (no *esgarçamento da trama*). Cabe notar, a propósito do aspecto diegético, que a figuração metalinguística do próprio trabalho cinematográfico também se identifica com o plano societário mimetizado, na medida em que dele extrai todo o sistema de metáforas; e, dentre todas, a do trabalho fílmico (também ele) como *diamantino* (ato de prospecção e lapidação) é (do prisma metalinguístico) a mais significativa, e de resto imbrica o fazer diegético e a individuação dramática (em chave lírica). Ora, a mimese do plano societário torna anacrônica (ou excêntrica) a figura dos arcaísmos (formalizada dramaticamente pelo *coro* dos personagens-grupo), servindo-se para tanto da perspectiva (elíptica) duma modernidade *em negativo* (que é o ponto de fuga da representação, coincidente com a subjetividade lírica); o curto-circuito da sociabilidade arcaizante, quem o promove é a perspectiva lírica, que desde seu prisma *em negativo* (ao longo da trama, em subtons; no *esgarçamento da trama*, como dominante), promove dinamismo entre figura e fundo (sempre em chave irônica, ou inversiva).

Uma vez compreendidas e sintetizadas as significâncias a propósito do *curto-circuito* em dimensões concêntricas (presididas pelo metalirismo) que os próprios parâmetros fílmicos sugerem, a subsequente compreensão do sentido (participante, cognoscente) da obra requer:

a) que se reconheça em São Gonçalo do Rio das Pedras (por efeito da expressividade metonímica) um microcosmo de América Portuguesa, uma vez que o ponto de fuga de seu retrato (espácio-temporalmente processual) consiste no presente duma modernidade elíptica (ele também a compor o curto-circuito);

b) que se identifique, atuante sobre a microcósmica figura de São Gonçalo do Rio das Pedras, a perspectiva lírica (absolutamente melancólica), a denunciar o desfecho aporético, não apenas nos termos do arcaísmo (em primeiro plano ao longo da obra), mas também de sua própria pessoalidade (ponto de fuga para mimese e drama, marcado pela modernização descentrada e, ao final, esgarçada); perspectiva que, desde o fundo imagético em que atua, ao final sobrevém (juntamente com a ampliação concêntrica de significados) à posição de figura.

Aquele mesmo movimento geométrico de significação concêntrica implica, portanto, a equivalente ampliação de sentidos. Sendo assim, o diálogo com o poema de Drummond deverá ampliar-se (concentricamente) em direção à poética da obra drummondiana e, daí, ao contexto modernista, a partir do qual aquela obra se gesta, – e,

por fim, ao contexto societário mais amplo, a que o conjunto modernista pertence – e com o qual o contexto societário do cinemanovismo dialoga, contexto esse cuja periodização precisa considerar:

a) desde o após-guerra, a partir de 1945 (que encontra nos processos dramáticos de descolonizações e em marcos institucionais como a criação da Comissão Econômica para a América Latina – CEPAL em 1948, ou a Conferência de Bandung de 1955, o avultamento de esforços geopolíticos por autonomia no autodenominado Terceiro Mundo);

b) até os golpes civis-militares, que passaram a se generalizar por territórios de América Latina (em parte como reação a dinamismos tais como o da Revolução Cubana: 1959-1961), África (a partir do *Ano Africano*, em 1960, que marca o recrudescimento de independências, em sentido revolucionário) e Ásia (com o envio de tropas estadunidenses ao Vietnã, a partir de 1955).

Não se quer, com tal periodização, estabelecer conexões arbitrárias de sentido entre as significâncias do longa-metragem de 1965 e o imediato contexto societário de produção e recepção; ainda assim, significâncias tais como as do *curto-circuito* em níveis concêntricos fazem por si menção (ainda que figurada, mediatamente referencial) a um presente aporético. Coerente com a metáfora de polos dum circuito que, ao final, fecha-se sobre si mesmo (partindo e retornando – metalinguisticamente – o dinamismo diegético à gruta), o sentido participante da obra (quando situado em seu contexto imediato de produção e recepção) também remete (ao modo de suas significâncias) ao dinamismo societário objetivamente existente (mimetizado e figurado processualmente sob a perspectiva lírica). Tal dinamismo societário deve remeter aos esforços modernizantes desde a *política substitutiva de importações* (intensificada pela Era da Catástrofe de 1914-1945 em territórios como o Brasil) até o novo curto-circuito autocrático nacional, que o golpe civil-militar de 1964 desencadeou (mediante os impasses implicados por *gargalos* da modernização em curso).

Não é acaso que a obra de Joaquim Pedro de Andrade tenha se iniciado, em 1959, com o curta-metragem documental, logo desmembrado em duas realidades relativamente autônomas: *O Mestre de Apipucos* (sobre Gilberto Freyre) e *O Poeta do Castelo* (sobre Manuel Bandeira) (PASCHOA, 2004). Os esforços de conhecimento participante a respeito de figuras basilares do Modernismo (conhecimento capaz de captar afetiva e processualmente determinados fenômenos a partir de sua própria perspectiva autoral), de saída, explicitavam-se em chave evidentemente simpática

quanto ao *humilde cotidiano* (i.e.: quanto à especificidade da lírica) de Bandeira (que o documentário figura e ilumina), ao passo que em chave evidentemente irônica quanto ao ensaísmo de Freyre, por sobre cuja *persona* fílmica (denunciada indignadamente pelo próprio retratado como *um esnobe da riqueza*, em protesto contra a confiança dedicada aos Mello Franco, e ao final traída pelo *filho de Rodrigo*, segundo Freyre) a diegese expressa a recusa de dimensões que então começavam a atribuir à obra amplos setores da esquerda (a suposta apologia ao patriarcado luso-americano e, embutida nesta tese, a hipótese de que tenha sido democrática a ordem escravista). Em seus dois últimos anos de vida, 1986-1988, Joaquim Pedro retomará e aprofundará o projeto de conhecimento sobre a obra freyreana no longa-metragem *Casa-Grande, Senzala & Cia.*, desafortunadamente interrompido pelo câncer de pulmão (e publicado *post-mortem* apenas como roteiro).

O diálogo com Freyre (que significativamente abre e encerra a filmografia de Joaquim Pedro: à maneira fractal da gruta n’*O padre e a moça*) evidencia os níveis concêntricos dum diálogo (estético-cognitivo) mais amplo: a respeito do que se esforçava por compreender como *civilização brasileira* (desde o Modernismo até o Cinema Novo); não há como não notar (ou pela presente via de argumentação, desde aspectos exógenos, ou pela via anterior de argumentação, a partir de aspectos endógenos) a presença desse diálogo já por sob o lirismo de *O padre e a moça*. De resto, a apropriação de obras modernistas por Joaquim Pedro prosseguirá (de maneira absolutamente decisiva, e explícita) com *Macunaíma* (longa-metragem ficcional de 1969, que sucede a *O padre e a moça*) e *O homem do pau-brasil* (longa-metragem ficcional de 1981: o último da filmografia de Joaquim Pedro). A rapsódia de Mário de Andrade (e, dentro dela, o sentido – estético-cognoscente – de pesquisa e interpretação, de resto extensível a toda a obra marioandradina) sofre apropriação, por assim dizer, *oswaldiana* (numa obra que parcelas da crítica identificaram à Tropicália, a contragosto do próprio autor), enquanto Oswald de Andrade (ironicamente intitulado pela crônica jornalística de Drummond em 1925 como *O homem do pau-brasil*) sofre uma apropriação mediada pelo distanciamento crítico em aspectos, por assim dizer, *drummondianos*.

Em suma, o diálogo de Joaquim Pedro com Carlos Drummond apropria-se das fundas significâncias presentes no poema (dimensão essa a ser retomada mais à frente), mas não se quer restrito a tais significâncias: apropria-se também do *sentido* presente na obra drummondiana – obra que por sua vez interioriza o conjunto de preocupações

cognoscentes (estéticas, políticas etc.) do Modernismo, bem como o contexto societário a que conscientemente (metalinguisticamente) quer pertencer (inclusive em suas dimensões imediatas de produção e recepção). O imediato contexto societário de produção e recepção em filmes de Joaquim Pedro, e de companheiros cinemanovistas, vê-se apropriado, quando não por interiorização temático-formal evidente (ou *redução estrutural*), certamente em razão de dados por assim dizer exteriores à obra, como é o caso do circuito internacional de produção, circulação e recepção. A esse circuito, Joaquim Pedro e companheiros visavam, ainda mais fortemente, ao longo das dificuldades (impostas por dimensões autocráticas tais como censura, ou mesmo questões financeiras) do período ditatorial (haja vista artigos, cartas e manifestos, notavelmente os de Glauber Rocha: “Uma estética da fome”, de 1965, p.ex.). A participação em festivais e a conquista de circuitos internacionais de exibição (quando não de prêmios), assim como o diálogo teórico-crítico com autores e pensadores (europeus e latino-americanos, p.ex.) faz do Cinema Novo um fenômeno visceralmente atento a contextos mais amplos que o da imediata realidade de seu país. Desse circuito resultou, a Joaquim Pedro p.ex., a viabilização (financeira inclusive) de obras como *Os inconfidentes* (de 1972), ou pressões para a liberação, junto a censores, de filmes (como o próprio *O padre e a moça*: cujo autor, preso, chegou a contar com o surpreendente apoio da assinatura papal). De resto, em seu longa-metragem de 1965, Joaquim Pedro evoca seu aprendizado junto ao parisiense Institut de Hautes Études Cinématographiques, onde foi aluno do cineasta Robert Bresson, com cujo *Journal d'un curé de campagne* (longa-metragem de 1950) explicitamente dialoga; e, ao diálogo significativo, torna-se necessário evocar um diálogo mais amplo: o dos sentidos duma (auto)evidente *participação*.

O tema (que se interioriza também como forma) do *barroco mineiro*, conceituado por modernistas desde as viagens de prospecção nos 1920, não se encontra n' *O padre e a moça* por acaso, assim como não foi casualmente alvo das primeiras experiências de Joaquim Pedro (como assistente de direção durante as filmagens de *Rebelião em Vila Rica*, em 1957, ou, antes disso, como aprendiz no Serviço do Patrimônio Histórico Nacional – SPHAN, durante o restauro de *Os Passos da Paixão*, de Aleijadinho), tema que, ainda (duas décadas mais tarde), tornará a ocupar o cineasta na confecção do curta-metragem sobre *O Aleijadinho* (de 1978), com a colaboração de Lúcio Costa. O *Barroco Mineiro* (como campo de preocupações estéticas e históricas, mas também como campo de práticas político-institucionais, e inevitavelmente ideológicas) se reconhece como

objeto a partir daquelas viagens de prospecção, e se institucionaliza a partir das intervenções de Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Rodrigo Mello Franco de Andrade (à raiz da criação do SPHAN). Essas dimensões (que, do ponto de vista, de Joaquim Pedro são, a um tempo, autorais e biográficas) devem necessariamente se considerar na abordagem de *O padre e a moça*, não apenas como dados externos, mas sobretudo como elemento interno (apropriado pelo metalirismo). A escolha de São Gonçalo do Rio das Pedras como locação, mas também como figura (na medida em que o lugarejo também personifica, em seus aspectos territoriais, a dimensão coesiva do corpo societário), insere a ampla dimensão do *barroco mineiro* como aspecto significativo e cognoscente da *civilização brasileira* – e, nesse sentido, como alegoria de *América Portuguesa* (num contexto, internancional e nacional, de *gargalo e curto-circuito do avanço modernizante no subdesenvolvido Terceiro Mundo*).

Os aspectos internos dessa alegorização já foram apontados: desde a metáfora de *ciclo residual*, que se projeta sobre os níveis de produção e satisfação da vida material diamantina (mas que, segundo Caio Prado Júnior, 2014, caracterizam toda a *formação política e socioeconômica do Brasil*) até o alcance, para além do vasto *sertão* euclidiano-rosiano (GALVÃO, 1972, 1978), que as dimensões prosódicas dos personagens evocam (e que as menções ao bandeirismo invocam). Outros aspectos poderiam ser destacados: a ponte, cuja participação fundamental na trama já foi destrinchada (ou como elemento mediador de espaços-tempos, ou ainda como metáfora metalinguística da própria problemática metafórica, ou ainda de sua impossibilidade aporética), a ponte (ademais reconstruída pelo arquiteto Mário Carneiro, como se sabe através de entrevistas) é aspecto que evoca a hagiografia do santo popular (São Gonçalo de Amarante), mas ainda beato nos trâmites do Vaticano (FERNANDES, 2000). Sobre o rio Tâmega, atribui-se ao pároco Gonçalo a miraculosa reconstrução (no século XIII) duma ponte romana (erguida pelo imperador Trajano no século II), necessária à ermida daquela localidade no jovem reino de Portugal (daí atribuir-se ao santo popular a condição de padroeiro dos arquitetos). Ao santo popular, e *português* (nos quadros das rivalidades luso-hispânicas), assim como Antônio (e, tal como Antônio, considerado popularmente um casamenteiro), também se atribuem esforços evangelizadores junto a prostitutas, utilizando-se Gonçalo, para tanto, de alguns estratagemas catequéticos: arrebanhar as moças através de música e festa (daí que violeiros também considerem São Gonçalo seu patrono), mas com o cuidado de introduzir pedregulhos em seus próprios sapatos, tendo em vista mortificar a carne para, assim, melhor fugir a tentações carnavais. Essa tradição

hagiográfica, que certamente não deveria escapar à audiência nos 1960, torna a locação *São Gonçalo do Rio das Pedras* uma figura espaço-temporal plena de significâncias previamente existentes, das quais o longa-metragem (não sem carradas de ironia, ou mesmo sarcasmo) vem a se apropriar. As *pedras no sapato* do Padre protagonista (também ele músico, embora milagreiro apenas segundo o *fantasmagórico conselheirismo* de Vitorino) certamente deveriam evocar (junto ao público de 1965) uma alegoria semelhante à das beatas (representadas por prostitutas locais, duas delas desfiguradas por carências nutricionais, como se sabe a partir da entrevista de Mário Lago): beatas que equivalem (no sentido a um tempo literal e simbólico) a *senhoras católicas* – de quem a diegese escarnece.

A hagiografia sobre o padre Gonçalo (santo na acepção popular, beato nos trâmites institucionais) compõe parte dos esforços do nascente reino de Portugal sob os Borgonha, e do posterior império ultramarino sob os Avis, depois (do interregno filipino) sob os Bragança, quanto a disputar, perante a nascente e rival Espanha, no âmbito da Santa Sé, a primazia católica quanto às evangelizações de infiéis (ibéricos, americanos, africanos, asiáticos). Essa camada de significâncias certamente não terá escapado às dimensões imediatamente contextuais de autoria / produção e público / recepção (haja vista as perseguições do bispo de Diamantina ao filme – decerto, combinada a pressões diamantinenses outras, talvez a do general Olímpio Mourão Filho, figura central do integralismo, desde pelo menos 1937, e do Golpe de 1964). De resto, tal camada de significâncias é sugerida pela própria trama figurativa: ao sublinhar (p.ex.) aspectos figurativos como a ponte; o que vem em reforço à hipótese de que a obra se efetua em níveis de significações e sentidos concêntricos mais e mais amplos. *São Gonçalo do Rio das Pedras*, com suas dimensões:

a) miméticas (quanto ao *ciclo residual diamantino*, excentricamente inserido no avanço modernizador),

b) metafóricas (a entrelaçar drama individuante e coesão em bases neoestamentais), e

c) alegóricas (figuração microcósmica do território luso-americano cujo gargalo modernizador implicou nova etapa de curto-circuito autocrático),

São Gonçalo do Rio das Pedras é mais do que simples fundo contra o qual contracena a figura do erotismo; assim como o erotismo (que representa uma dimensão de interioridade muito mais ampla) é mais do que mera representação de dimensões apartadas do todo societário. (As bases miméticas do filme mantêm-se – a despeito da

ficcionalização – do início ao fim do longa-metragem: desde as menções a *São Gonçalo*, a *moradores de São Gonçalo*, a aspectos do *meio*, como *Gruta do Maquiné* e *Serra do Espinhaço*, até às enfáticas referências, em linguagem literal ou figurada, ao poema de origem, portanto às lendas a partir das quais poeta e cineasta constroem suas ficções. Assim é que cabe notar, para além da dramatização do erotismo, e da ênfase em sua tragicidade, antes – e após – a dramaturgia – cabe notar que sobrevivem as tradições populares, mimeticamente evocadas: tradições que o nome do lugarejo personifica. Nesse sentido, à arte – popularmente dedicada aos folguedos em homenagem ao *santo* –, arte que é moldura arquitetônico-urbanística (no espaço fílmico de *São Gonçalo*) – à arte cabe a palavra final. Note-se, em resumo, que São Gonçalo decisivamente *representa* espaço de transgressão.)

Joaquim Pedro, que de resto enunciará (em entrevista de 1988) sua preocupação cognoscente em relação à civilização brasileira (*Só sei fazer cinema no Brasil, só sei falar de Brasil, só me interessa o Brasil. Por isso acho importante fazer Casa-Grande, Senzala & Cia.*), Joaquim Pedro tornará a tratar do tema *santidade* em sua obra:

no episódio *Vocações Sacerdotais* de 1976, que versava sobre o bispo progressista dom Adriano Hypólito (mas que terminou arquivado por autocensura da Rede Globo, motivada por atentados de extrema-direita à emissora),

no longa-metragem *Guerra conjugal* de 1975 (em que, segundo entrevista do cineasta a Ute Hermanns em 1988, o tema, sarcástico, é *atingir a santidade pelo excesso de pecado*)

e no longa-metragem *O imponderável Bento contra o crioulo voador* (cujo roteiro, contemporâneo ao de *Casa-Grande, Senzala & Cia.*, também não chegou a ser filmado, e partia ironicamente da hagiografia de São José Cupertino, padroeiro da aviação).

O tema da *santidade*, assim como demais temas, constituía-se, portanto, como via de conhecimento crítico a respeito de questões relativas à *civilização brasileira*.

Presente e passado se entrelaçam processualmente, e em chave lírica, ao longo de toda a obra. Tal emaranhado espaço-temporal, que de resto se explicita n'Os *inconfidentes* de 1972 (haja vista o salto temporal do passado setecentista ao presente autocrático em fins do filme), constitui uma dimensão de coerência de toda a filmografia – o que se aplica, inclusive, ao longa-metragem de 1965. Aquela apropriação da Inconfidência Mineira (Ramos, 1996) com lastro em textos documentais e literários (como os *Autos da Devassa* e os poemas dos *inconfidentes*), mais do que mera contingência (estratagem para driblar a autocracia vigente), remete a uma dimensão

que se encontra presente em outras películas: n' *O padre e a moça* certamente, mas já em *O poeta do castelo* e *O mestre de Apipucos*. Se os imediatamente antecedentes *Couro de gato* (curta-metragem ficcional de 1960) e *Garrincha, Alegria do Povo* (longa-metragem documental de 1963, cujo título ironicamente remete à barroca peça *Jesus, Alegria dos Homens*, de Bach) representavam o presente como figura e não como fundo, em *O padre e a moça* os arcaísmos pressupõem o presente da perspectiva lírica como ponto de fuga participante e cognoscente, mas elíptico, à semelhança do que ocorrerá no longa-metragem de 1972. No curta-metragem documental de 1967 (*Brasília, contradições de uma cidade nova*), o presente das cidades-satélites insiste em preencher as lacunas ideológicas do discurso funcionalista (narrado em voz-over por Ferreira Gullar, mas redigido por Lúcio Costa) sobre o plano-piloto: algo semelhante ao que o cineasta já praticara em relação aos enunciados de Honorato em relação ao lugarejo diamantino.

Em *Cinema Novo* (curta-metragem do mesmo 1967, produzido por emissora de televisão alemã) e em *Linguagem da persuasão* (outro curta-metragem, apresentado em 1970), Joaquim Pedro explicita outra dimensão de coerência em sua filmografia: a consciência funda sobre a própria feitura cinematográfica. Assim como a abordagem processual de espaço-tempo (capaz de entrelaçar numa mesma malha conjuntura e dinamismo temporal em visada mais ampla), a dimensão linguística da filmografia se refina e singulariza, adquirindo com isso potência expressiva e perspectiva autoral. A presença recorrente de obras literárias nessa filmografia (a poética bandeiriana, o ensaísmo freyreano, a obra drummondiana com menções a poema e crônica, ensaios de Lúcio Costa, documentos e textos relativos ao fenômeno inconfidente, a obra de Dalton Trevisan, o conto de Pedro Maia Soares, a obra oswaldiana), assim como o recurso a outros repertórios plásticos (como n' *O Aleijadinho* e em *Garrincha, Alegria do Povo*), compõem a dimensão duma obra cuja coerência reside numa expressividade marcada por participação (a um tempo cognoscente e lírica) que exige o refinamento de seus próprios recursos: daí que o rigor expressivo recaia tanto sobre o objeto da representação como também sobre a representação em si mesma. Uma representação cuja expressividade sublinha a si como potência dialogal. Tais características devem ser destacadas inclusive em *O padre e a moça*: obra que, não por acaso, retira sua força expressiva da sociabilidade que mimetiza (ao modo de prospecção e lapidação) e dos impasses que dramatiza, encaminhando sua denúncia, por sob a metáfora / alegoria do *curto-circuito*, mediante níveis amplos e concêntricos de significância e de sentido.

PARTE II – LIÇÕES

FRACTAIS

Na coletânea *Lição de coisas*, Carlos Drummond de Andrade publicou poemas compostos entre 1959 e 1962 (entre eles, “O padre, a moça”).

A disposição da coletânea em nove seções é (também ela) significativa: os quatro poemas que também se estruturam em seções (à maneira da própria coletânea) posicionam-se de modo (considerando-se o uso matemático da disposição espacial) *excentricamente* lógico (e, assim, expressivo):

“A palavra e a terra” (primeiro e único poema da primeira seção),

“O padre e a moça” (primeiro poema da terceira seção, composta por três outros),

“Canto do Rio em sol” (terceiro dos três poemas que compõem a sexta seção),

“Isso é aquilo” (primeiro poema dos dois que compõem a nona e última seção).

A forma seccionada do livro (um todo, estruturado em nove seções), ao se espelhar nos quatro poemas-partes (isomorficamente seccionados), termina por atribuir a essas quatro partes uma expressiva pertença: sob a perspectiva do ordenamento das seções (porque os quatro poemas seccionados posicionam-se respectivamente na 1ª seção, na 3ª, na 6ª, na 9ª).

Trata-se de intrigante progressão, considerando-se o ordenamento das seções (no todo-coletânea) que contêm poemas seccionados: 3ª seção, 6ª seção, 9ª seção – sob a constante 3 (que entretanto não se aplica à 1ª seção).

Lógico-formalmente, era de se esperar (do ponto de vista dos valores matemáticos) que o primeiro termo do ordenamento regido pela *constante aritmética 3* já se apresentasse sob a referida constante (supondo-se que a 1ª seção da coletânea viesse a se quantificar de acordo com uma aparentemente ilógica – do ponto de vista quantitativo concreto, mas não do prisma numérico-matemático em abstrato – seção 0: muito embora se deva notar, no título de tal seção, “Origem”, que sua semântica, assim como sua primeira letra, contém, a um tempo, a dimensão matemática de *marco zero*, e a ideia de *ciclo*, com o retorno ao ponto de onde se parte). A frustração da expectativa (em termos lógico-formais) quanto à progressão aritmética, portanto, resolve-se de modo metafórico (*antieulidianamente*), quando se constata a sugestão dum geométrico *ciclo*.

A matematização das estruturas (macro e micro) da coletânea (com a expressiva frustração de expectativa quanto à progressão: no início do percurso leitor) lança a atenção para a expressividade contida no dinamismo entre partes e todo (sendo um entre muitos recursos expressivos a contribuir para tanto). Existe, no recurso signifiicante da matematização das estruturas, uma espacialização (macroestrutural) dos poemas a evocar uma geometria (imperfeitamente embora) *euclidiana* (de acordo com a lógica formal): geometria cuja regularidade suspende-se em momento decisivo (o das *origens* da obra, sob o poema “A palavra e a terra”: e cabe lembrar que *palavra*, ou *verbo*, também podem equivaler a *logos*). No momento de *origem verbal*, revela-se imperfeita a progressão aritmética (a matematizar o espaço da coletânea). *Euclidiana* em seu núcleo geométrico *regular*, *antieuclidiana* em seus princípios metafóricos. Ou, por outra: *excêntrica* (ou *displaced*) de início (ao deslocar o esperável valor 0 para o relativamente *adiantado* valor 1).

A 9ª e última seção (“Palavra”) pode sugerir que se cumpra o *retorno* ao primeiro (e matematicamente *imperfeito*) termo da progressão (metaforicamente *retificada*, sob os títulos de seção: “Origem”, e poema: “A palavra e a terra”). Nela (e não por acaso), encontra-se o último poema-parte (“Isso é aquilo”), que é o primeiro entre os dois poemas que a compõem (o segundo é “F”). Em vez de sugerir *encerramento*, na última seção da coletânea, o que se sugere é o *retorno cíclico* (muito embora *excêntrico*).

Como penúltimo poema de *Lição de coisas*, “Isso é aquilo” secciona-se à maneira das microestruturas dos três poemas similarmente seccionados que o antecedem, e à maneira da macroestrutura a que pertence. Com suas dez seções, “Isso é aquilo” parece incorporar a eneagonal disposição da coletânea-todo: sobrepujando-a, contudo, em 1 fração (às nove seções da macroestrutura, acrescenta-se uma). Na apropriação fractal¹ da macroestrutura do todo-coletânea pelo último poema-parte, a

¹ “Um fractal é, por definição, um conjunto para o qual a dimensão de Hausdorff-Besicovich exceda estritamente a dimensão topológica.” (MANDELBROT: 1983:15)

“Intuitivamente, a dimensão de um conjunto, por exemplo um subconjunto do espaço euclidiano, é o número de parâmetros independentes necessários para descrever um ponto no conjunto. O conceito matemático que corresponde a esta noção intuitiva é a dimensão topológica de um conjunto, que é sempre um número natural. Dizemos, por exemplo, que um plano é bidimensional porque um ponto de um plano é descrito por duas coordenadas cartesianas.

No entanto, há objetos muito irregulares, como as fractais, que se comportam de um modo contra-intuitivo para a sua dimensão topológica. Por exemplo, a curva de Hilbert, embora seja uma linha a uma dimensão (de dimensão topológica 1), comporta-se quase como um espaço com 2 dimensões - porque, para um número infinito de iterações, preenche totalmente uma área quadrada.

A definição da dimensão de Hausdorff-Besicovitch refina o conceito de dimensão topológica. A dimensão de Hausdorff-Besicovitch de um conjunto X pode ser definida a partir da consideração do número $N(r)$ de “bolas” de raio menor ou igual a r que são precisas para cobrir X por completo. Se formos fazendo r menor, $N(r)$ será cada vez maior. De um modo aproximado, podemos dizer que, se o modo como $N(r)$ cresce à medida que r tende para zero é uma potência positiva d de r -, então dizemos que X tem uma dimensão d .

A dimensão de Hausdorff-Besicovitch é uma dimensão que pode tomar valores não inteiros e é igual à dimensão

espécie de coda (que sugere a inserção de “Isso é aquilo” na última seção de *Lição de coisas*) está prestes a encerrar o ciclo implicado na *leitura* (*leitura* é um dos sentidos do termo *lição*) numa sugestiva espiral: que insiste em apontar o recomeço de dentro do palindrômico *oroboro* (para além das diversas aporias-bloqueios apontadas: pelo imediatamente precedente poema “A bomba”, p.ex.).

Ao enformar-se, “Isso é aquilo” desenvolve um jogo em que a sugerida (desde o título) sinonímia sintagmática implica, efetivamente, um sem-número de inusitadas aproximações, naquela excêntrica espécie de (quase interminável) *enumeração caótica* (com hiperonímias e antonímias, inclusive), enquanto o aparente (e monótono) ordenamento das justaposições lineares quer, de fato, subverter-se, mediante as infinitas possibilidades combinatórias (por acoplamentos, p.ex.), predispostas pela estrutura anafórica. Pois aquele jogo de enunciação e subversões de expectativas termina por repercutir (em razão da disposição dos poemas-partes no todo-coletânea) em “F”, poema subsequente (ele, sim, a estabelecer o acorde final da *opus*). A justaposição de “Isto é aquilo” e “F” na mesma seção sugere que o poema final seja eco (espécie de *aquilo*) do poema anterior (um *isso*): inclusive porque o título “F”, insólito, de certo modo replica os anteriores índices das dez seções (de “Isso é aquilo”) em algarismos romanos (letras à guisa de números). Em assim sendo, o acorde final se vê atraído pelo centro de gravidade da coda.

Em reforço a essa hipótese interpretativa, note-se que a afinidade temático-formal entre ambos os poemas da nona e última seção (intitulada “Palavra”) também se estende à primeira seção (“Origem”), cujo único poema (que inaugura a coletânea) significativamente intitula-se: “A palavra e a terra” (com a palavra *palavra* – acrescida de outra palavra, *terra*).

A significância que esses elementos de *secção* implicam nas mencionadas (macro e micro) estruturas da coletânea de 1962 (em diálogo com os quatro poemas apontados, dentre eles “O padre, a moça”) faz lembrar a significância reconhecida no poema “Áporo” (de *A rosa do povo*) pelo concretista Décio Pignatari (veja-se seu estudo homônimo, publicado em *Contracomunicação*, de 1971). Ao identificar aspectos semânticos e formais implicados nos tríplexes desdobramentos do vocábulo *áporo* (a

topológica para os “conjuntos bem comportados” (por exemplo, o espaço Euclidiano $\mathbf{R}^n$ tem uma dimensão de Hausdorff-Besicovitch n). Mas é uma dimensão que é aplicável a muitos outros conjuntos “menos bem comportados” - como as fractais - e não é sempre um número natural (é um número real não negativo).

Os objectos fractais são exactamente os objectos cuja dimensão de Hausdorff-Besicovitch é diferente da sua dimensão topológica.” (In: <http://to-campos.planetaclix.pt/fractal/fracind1.htm>. Acesso em 22 / 11 / 2015.)

começar pelos usos do núcleo *sec* do termo *insecto*), Pignatari extrai, da *materialidade linguística* do poema (em que o protagonista é um *inseto cavador*, enredado em labiríntica *aporia* – até metamorfosear-se em *orquídea*), consequências ricas em significação e sentido. A erudição e o engenho crítico do estudioso (e também poeta) revelam aspectos dum lirismo em que inventividade temático-formal e participação social (longe de entrechocarem-se) retroalimentam-se. Entretanto, se de um lado o referido ensaio é uma das conquistas mais potentes na fortuna crítica drummondiana, por outro ele se presta à valorização narcísica das próprias atividades concretistas (em criação e leitura), cuja positividade duma suposta linhagem mallarmeana (brasileira inclusive) implicava a simultânea desvalorização de outros percursos poéticos (os *padrescos*, p.ex.: segundo termo de seu parceiro, Haroldo de Campos). Pignatari, no brilhante ensaio, conquanto elevasse “Áporo” a conquista de máxima *inventividade*, pressupunha enorme hiato de potência artística (em termos de *inventividade* e *participação social*) entre o livro de 1945 (*A rosa do povo*, coletânea que apresentara “Áporo”) e o de 1962 (*Lição de coisas*, de “Isto é aquilo” – mas também de poemas *padrescos*: “O padre e a moça”, “Os dois vigários”).

No ensaio de Pignatari, em suma, iluminam-se *inventividade* e *engajamento* (com demonstração irretocável) drummondianos (de 1945 a 1962), enquanto se menosprezam (por sob o *negativo* da revelação) poemas supostamente menores (desprovidos de potência formal e participante). Com menor sutileza, outro concretista (do núcleo trino de poetas, teóricos, críticos, professores, tradutores, pesquisadores etc. ligados à Poesia Concreta, autointitulado Noigandres, em homonímia com a revista do grupo, cuja duração envolvera 1952-1962), Haroldo de Campos, também reagiu entusiástico em relação a *inventividade-engajamento*: aspecto que ambos louvaram na obra drummondiana, a propósito de *Lição de coisas*. Como Pignatari, Campos (1976, pp. 50-55) soube celebrar poemas identificados com o projeto concretista (daí o nome do ensaio: “Drummond, mestre de coisas”), ao mesmo tempo que detratava (nos seus pejorativos termos) *poemas padrescos*:

... o último livro de CDA é um livro que se coloca em cheio, e com alarde de recursos e experiências, na problemática da poesia brasileira (e/ou internacional) de vanguarda, perante a qual já se situaram, cada um por seu turno, com menor ou maior radicalidade, episódica ou definitivamente, poetas como Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Edgard Braga. Referimo-nos especificamente às questões levantadas pelo movimento de poesia concreta e às suas demandas em prol de uma nova linguagem poética apta a refletir a civilização contemporânea, às quais CDA, sobre a omissão cômoda de muitos,

soube enfrentar e replicar em termos de alta e personalíssima criação. Com isto não se está querendo fazer qualquer miúda reivindicação de possíveis áreas de influência ou contágio, pois antes, no caso, se poderia argumentar que, ao contrário, foi a poesia concreta que assumiu as conseqüências de certa linha da poemática drummondiana (aquela que o crítico Oliveira Bastos rastreou, à maneira de um ‘continuum formal’, de Oswald a Drummond e deste a João Cabral, num artigo publicado no dealbar do movimento) (...) Os acontecimentos voltaram a ‘ofendê-lo’ (é o que se lê na introdução do livro) e, sob o impacto deles, dissolveu-se feito uma bruma o ennui absenteísta de Claro enigma. A reabertura à ‘matéria do presente’, aos novos conteúdos do presente problemático e contundente, significou mais uma vez, neste poeta paradigmático, a insatisfação com o repertório formal fixado pela tradição e, pois, uma reabertura recíproca às novas formas provocadas por esse presente. Nisto sua poesia é isomórfica ao seu sentimento do mundo. (...) Várias coisas não contam e podem ser descartadas: certa poesia comemorativa e/ou memorial (inclusive uma esporádica recaída no soneto); certos poemas ‘padrescos’ que se salvam pelo fio fino do humor; alguma insistência no ‘discurso maior’. Mas o que conta, além de numeroso, é, principalmente, fundamental.

A geometrização que existe no trânsito entre todo-coletânea (de seccionamento eneagonal) e poemas-partes (isomorficamente seccionados) de fato é elemento que, entre outros, faz notar a apropriação drummondiana de aspectos vanguardistas e, com isso, o diálogo entre a coletânea de 1962 e matrizes (entre outras) construtivistas (como a da Poesia Concreta ou, antes, a *maiakovskiana*: que o gauchismo celebrara já em “Consideração do poema”): diálogo que a biografia de Cançado (1993) aponta como resposta a provocações dos concretistas (poetas-críticos que, de resto, compõem parte importante da fortuna crítica drummondiana): antes do que adesão, reconhecimento (ou, muito menos, apologia). Para além da dimensão marcadamente biográfica, contudo, tal caráter geometrizar da coletânea se internaliza ao modo rigoroso (e expressivíssimo) de outros aspectos duma poética que, em 1962, já conta com cerca de quatro décadas (considerando-se 1923 como marco de seu início, quando começam a ser compostos os poemas futuramente publicados em *Alguma poesia*: 1930). Poética (a drummondiana) dentro da qual poema (“O padre, a moça”) e coletânea (*Lição de coisas*) mantêm rigorosa coerência, a despeito de que se possa (como Merquior, 1975) apontar (mas provisoriamente: segundo critérios que nem de longe apreendem a pluralidade da obra em definitivo) *fases* (desde 1930): segundo aspectos temático-formais. Apontamentos (os de Merquior, p.ex.) que enfocam rupturas por sob continuidades, e que possuem utilidades virtuais, mas também restrições iminentes: quando tomados em absoluto, ou definitivo (despreocupados portanto com as *mediações* entre os planos, a um tempo,

relativamente sincrônicos e relativamente diacrônicos, implicados em aspectos da tríade autor / obra / público, de que uma obra necessariamente se compõe: Candido, 1976).

Uma disposição assim expressiva dos poemas seccionados – na seccionada *Lição de coisas* – mobiliza e exige (enquanto parâmetro significante) a atenção do leitor quanto ao dinamismo necessário entre partes e todo (dentro de cada poema – mas também na relação entre poema e coletânea); dinamismo sem o qual não se cumprem plenamente os significados (a se extrair de aspectos significantes do real literário do texto, em seus parâmetros sugestivos, em diálogo com a fortuna crítica) e os sentidos (extraídos a partir da inserção mediada do texto em seus contextos societários: o de produção e recepção imediatas inclusive), sugeridos pela obra. Uma tal desconsideração do necessário dinamismo entre partes (poemas, p.ex.) e todo (coletânea, p.ex.), na apreensão de significados e sentidos pertinentes à obra drummondiana, observa-se na recepção crítica parcialmente luminosa dos concretistas a respeito de *Lição de coisas*. Restringiram-se suas percepções (quanto a *inventividade* drummondiana, p.ex.) a poemas narcisicamente considerados: segundo critérios (e juízos de valor) que positivaram aspectos praticados e considerados em suas próprias atividades poético-críticas; assim, consideraram-se poemas como “Isso é aquilo” (com objetividade crítica) e desconsideraram-se poemas como “O padre, a moça” (com subjetividade: pejorativa e carente de demonstração).

O aproveitamento do próprio espaço bidimensional do papel como recurso significante é outro aspecto de poemas (como “O padre, a moça”: ademais, um dos quatro poemas-partes isomorficamente seccionados) e coletânea (*Lição de coisas*) a ser compreendido nesses termos: o da atenção a dinamismos sugeridos entre poema(s)-parte(s) e coletânea(s)-todo. Tal recurso (aproveitamento do próprio espaço bidimensional do papel) sugere vínculos entre os seguintes poemas: “A palavra e a terra” (único poema de “Origem”: título da 1ª seção); “Terras” e “Fazenda” (dois primeiros poemas dos seis que compõem a 2ª seção, intitulada “Memória”); “O padre e a moça” (primeiro poema dos quatro que compõem a 3ª seção, “Ato”); “Amar-amaro” (terceiro poema dos três que compõem a 4ª seção, “Lavra”); “A Carlito” (terceiro poema dos quatro que compõem a 5ª seção, “Companhia”); “Vi nascer um deus” e “A bomba” (os dois poemas que compõem a 8ª seção, “Mundo”); “Isso é aquilo” e “F” (ambos os poemas da 9ª e última seção, “Palavra”).

Em todos esses poemas, a disposição expressiva de palavras e / ou versos no papel compõe o adensamento discursivo, e reforça a consciência do fazer poético a

respeito de suas próprias ferramentas, assim como de seu próprio contexto textual. O trabalho gráfico da disposição de palavras e versos no papel (mecânico) é sugestivamente (simbolicamente) assumido pelo próprio poeta: que faz sublinhar (pela via da simbolização) aspectos materiais de sua própria feitura (poética). Tal expediente lança a atenção do leitor sobre aspectos da materialidade referida e da materialidade referente, jogando luz (metalinguística) sobre o dinamismo implicado no dinamismo simbólico; assim, a via da *materialidade linguística* (apropriação significativa do espaço bidimensional do papel pelo poeta, p.ex.) converge (como aspecto simbólico) para a produção (pela mediação sýgnica) da *imagem subjetiva* do real (no campo psíquico); será esse o sentido do expediente *inventivo* da metalinguagem. Um dos resultados (ou sentidos) dessa significação é que o trabalho poético exija inserir-se num contexto societário mais amplo: evidenciando-se como imagem do real (psíquica, mas linguisticamente mediada). (Nesse ponto, cabe notar que o expediente, longe de apenas *mallarmeano*, é sobretudo *maiakovskiano*.)

Por outro ângulo, ambos os recursos mencionados,

a) o de tornar expressiva (geometricamente inclusive) a organização da coletânea, imbricando poemas num todo mais amplo de significação, e

b) o de tornar expressiva a espacialização de palavras, versos e estrofes, imbricando o fazer poético numa metalinguística consciência de sua própria feitura (como ato social, inclusive, simbolicamente mediador entre o real e sua imagem psíquica),

transcendem a coletânea de 1962 (ano em que, ademais, Carlos Drummond de Andrade também lançou sua *Antologia poética*).

A espacialização expressiva de palavras, versos e estrofes já se encontra nas coletâneas de: 1923-1930, *Alguma poesia* (“Lanterna mágica”, “Sinal de apito”, “Família”, “O sobrevivente”, “Outubro 1930”); 1931-1934, *Brejo das Almas* (“O voo sobre as igrejas”); 1935-1940, *Sentimento do mundo* (“O operário no mar”); 1943-1945, *A rosa do povo* (“Campo, chinês e sono”, “Anúncio da rosa”, “América”, “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”); 1948-1951, *Claro enigma* (“Os bens e o sangue”), 1954-1958, *A vida passada a limpo* (“Poema-orelha”, “Os materiais da vida”, “Pranto geral dos índios”, “A um hotel em demolição”).

O seccionamento de poemas, por sua vez, também já se praticara expressivamente em: *Alguma poesia* (“Lanterna mágica”, em oito seções); *José* (“Edifício Esplendor”, em cinco sessões); *A rosa do povo* (“Nosso tempo”, em oito

seções; quatro seções em “Mário de Andrade desce aos infernos”; seis seções em “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”); *Claro enigma* (a própria coletânea subdividida em seis seções: “I / Entre lobo e cão”, “II / Notícias amorosas”, “III / O menino e os homens”, “IV / Selo de Minas”, “V / Os lábios cerrados”, “VI / A máquina do mundo”) (I: “Contemplação no banco”, em três seções; II: “Estampas de Vila Rica”, em cinco seções, e “Os bens e o sangue”, em oito seções); *Fazendeiro do ar* (“Cemitérios” em quatro seções); *A vida passada a limpo* (“Soneto dos pássaros” em duas seções; “Tríptico de Sônia Maria do Recife” em três seções); *Lição de coisas* (na seção “Origem”, o poema “A palavra e a terra”; na seção “Ato”, o poema “O padre, a moça”, com nove seções numeradas à arábica: diferentemente de todos os demais casos; na seção “Cidade”, o poema “Canto do Rio em sol”, em três seções; na seção “Palavra”, o poema “Isso é aquilo”, com dez seções).

Posto em perspectiva (desde 1923/1930 até 1962), o recurso expressivo da espacialização de texto ou componentes (articulado a inúmeros outros recursos: considerados ou desconsiderados pelo conceito concretista de *vanguarda*) de fato deve situar *Lição de coisas* numa linha de continuidade modernista (em permanente experimentação estética: critério de comparação capaz de borrar a suposição de fases supostamente estanques). Entretanto, a constatação de Campos, por narcísica (a despeito da aparente lucidez: quanto a que a *poemática drummondiana* tenha influenciado o concretismo, em vez do contrário...), põe a perder os vínculos drummondianos entre todo-coletânea(s) e partes-poemas (seja na própria coletânea de 1962, seja nos vínculos possíveis, ou desejáveis, entre aquela coletânea e as anteriores): ao selecionar (visando a efeitos egocêntricos, e de maneira a empobrecer textos e obras alheios) aquilo que os concretistas supunham como *inventividade*, ao mesmo tempo que literalmente *descarta* (como *discurso maior*, como *poemas padrescos*) recursos e textos que não viessem a confirmar (em suas projeções narcísicas) virtudes que supunham no próprio projeto (como espécie de quintessência vanguardista).

Partindo-se de tudo o que foi exposto, apontam-se:

a) o poema “O padre, a moça” apresenta singular expressividade na obra (na de 1962, na de 1930-1962), a começar pelo prisma dos poemas seccionados, quando se destaca (p.ex.) a numeração à arábica (em lugar da romana, de que os demais se servem); e essa (entre outras) singularidade contribui para adensar o discurso poético (para além de aspectos meramente referenciais do próprio texto), para o qual (como se poderá apontar adiante) o espaço-tempo se amplia vertiginosamente: desde o presente da

modernização periférica (problematicamente em curso naquele 1962) até os centros diversos (com suas diversas periferias implicadas) de experiências (objetivas e subjetivas) à raiz do chamado Ocidente;

b) considerando-se significação e sentido de “O padre, a moça”, a coletânea de 1962 (*Lição de coisas*) e a coletânea de 1951 (*Claro enigma*) apresentam surpreendente proximidade entre si (no contrapelo do que apontara a narcísica consideração concretista, relativa ao absenteísmo classicizante e filosofante, suposto em *Claro enigma*), fato que já se pode entrever na significativa singularidade de que ambas as obras (apenas ambas, no percurso duma poética que, em 1962, já contava com dez publicações) traziam agrupados seus respectivos poemas em seções:

numeradas à romana em *Claro enigma* (coletânea de sabor classicizante: consulte-se a citada periodização de Merquior, ao mesmo tempo que profundamente envolvida, mas à sua maneira, no próprio espaço-tempo de produção e recepção imediatas: veja-se Camilo, 2001),

provida de títulos apenas nominais (e não numéricos) em *Lição de coisas* (cuja dominante, em tom no geral rebaixado, comporta, para além da escala cotidiana que se sugere, e das *lições* de múltiplos *événements*, presentes ou pretéritos, o rigor de caráter geométrico, e o escopo onívoro duma síntese lírica não menos cognoscente que a de *Claro enigma*, p.ex.: síntese que por vezes implica, para usar a terminação de Campos, o *discurso maior*, sutilmente embora, ou mesmo aspectos, ao menos no temário, da anterior *classicização do modernismo*, para usar a proposição merquiorana de 1975);

c) tanto a coletânea de 1962 quanto a de 1951 encontram eco na *Antologia poética* mencionada (publicada no mesmo 1962): coletânea essa cuja disposição organizacional apresenta semelhante apetite por manter irredutíveis suas dimensões de coerência (uma pluralidade temático-formal inesgotável) e coesão (uma sempre mesma perspectiva lírica, servindo-se entretanto de diversas *personae*, seja por recursos predominantemente temáticos, seja por recursos predominantemente formais); irredutibilidade sugerida pelo parâmetro de abordagem que a própria disposição da *Antologia* esboça (ao propor seções que mais promovem dinamismo entre poemas e critérios de seleção do que compartimentos estanques, definitivos);

d) o significado e o sentido do caráter fractal de *Lição de coisas* (que se depreende da disposição geométrica de poemas seccionados na sequência de seções da coletânea: veja-se a metáfora dum *ciclo antieuclidiano*, ou *aporético*, disso resultante, bem como o sentido *participante*, nisso implicado) evocam o caráter emblemático do

primeiro poema da primeira coletânea drummondiana (Villaça, 1999): o “Poema de sete faces”, seccionado em sete estrofes que prenunciam sete vertentes temático-formais (sob o estratagema de sete *personae* distintas), e que prefiguram a poética drummondiana (cuja coesão remete ao rigor dum lirismo que se faz tanto mais idêntico a si mesmo quanto maior a pluralidade de temas e formas de que se serve o Gauche, com vistas a transfigurar encontros e confrontos entre eu e mundo);

e) e, por fim, a ligação entre poemas de *Lição de coisas* (“O padre, a moça” p.ex.) com o primeiro poema seccionado da obra drummondiana: “Lanterna mágica” (de *Alguma poesia*).

Das cinco hipóteses de trabalho enumeradas, as duas primeiras dependerão de que se apresente o poema “O padre, a moça” detida e sistematicamente, o que se pretende na próxima seção deste estudo, enquanto a quarta hipótese evoca e se apoia em demonstração prévia (trata-se da dissertação de mestrado que se publicou em livro: Talarico, 2011). As demais merecem desenvolvimento imediato: a terceira hipótese, por visar à extensão de importantes demonstrações da dissertação mencionada (obra citada, pp. 33-43) aos objetivos da presente tese; a última hipótese, por ser capaz de apontar aspectos de diálogo apropriativo, em *Lição de coisas* (vejam-se poemas como o “O padre, a moça”), com campos artísticos que não o exclusivamente poético-literário (veja-se o cinema).

* * *

Lição de coisas e *Antologia poética* compartilham entre si o mesmo ano de publicação (1962). Compartilham também (e para além disso) a estruturação de seus poemas em nove seções nominais.

O primeiro caso numa tal estruturação seccional fora *Claro enigma*, no distante (em onze anos) 1951. Afirma Vagner Camilo (2001, pp. 164-167), apropriando-se do argumento de Sebastião Uchoa Leite:

Claro enigma foi considerado com razão o livro mais rigorosa e ostensivamente arquitetado de Drummond. Esse rigor evidencia-se de imediato na ordenação dos poemas em seções ou cadernos (seis ao todo), que parece antecipar a triagem promovida por Drummond na Antologia Poética de 1962, de acordo com a tônica de suas composições, como sugere Francisco Achcar em estudo introdutório ao exame da obra.

A apropriação de Camilo termina por comparar o rigor da arquitetura em *Claro enigma* com o aspecto da justaposição simples de poemas em *A rosa do povo* (em nota de rodapé, à mesma página citada):

Como diz Sebastião Uchoa Leite, este [Claro enigma] é o livro mais “isolado” da obra de Drummond, “o mais encerrado em sua própria trama, o mais esquematizado, o livro mais livro (ao passo que Rosa do Povo talvez seja o mais não-livro)”.

Os (assim reconhecidos por Camilo e Uchoa Leite) *rigores* estruturantes, evidentes na composição de *Claro enigma* e *Antologia poética*, presume-se sejam extensíveis (sob o mesmo critério) a *Lição de coisas*: que ademais apresenta (como visto acima) expressivas (e muito *rigorosas*) disposições macroestruturais (veja-se a espacialização matemática dos poemas microestruturalmente seccionados nas seções do todo-coletânea).

Nessa tríade (a das únicas coletâneas drummondianas até então estruturadas *rigorosamente*: as de *livros-livros*), deve-se, entretanto, comentar, para além do denominador-comum (macroestrutural), possíveis especificidades. Enquanto *Claro enigma* empreende, em 1951, sua tônica (*classicização do modernismo*) à romana (em *VI cadernos*), ambas as coletâneas de 1962, ademais caracterizadas por notável *mescla estilística* (à diferença do provocativo purismo da predecessora), apresentam os títulos de suas seções apenas nominalmente (sem nenhuma enumeração). Em ambas (*Antologia poética* e *Lição de coisas*), de fato, encontra-se presente o *discurso maior* (em *Lição de coisas*, deplorado por Campos e Pignatari: entretidos apenas com as *inventividades* da coletânea, e com seus supostos prenúncios em retrospectiva); mas o discurso em *estilo elevado*, que constituíra a tônica (temático-formal) da antecessora *Claro enigma*, em 1962 vem (duplamente) a miscigenar-se com outras tonalidades (e dimensões), pluralidade que, de resto, caracteriza a coerência da obra drummondiana: veja-se (em *Lição de coisas*, p.ex.) a chamada *participação social* nos *événements* contemporâneos: como na figuração da *mutual atomic destruction* – MAD.

(As origens da MAD remetem à disputa, ainda nos quadros da Segunda Guerra Mundial, pelo desenvolvimento da bomba atômica: entre estadunidenses, então líderes dos Aliados, e alemães, líderes do Eixo. Os bombardeios estadunidenses sobre Hiroshima e Nagasque, em agosto de 1945, seguidos pela conquista soviética da bomba, quatro anos depois, estabeleceram a iminência da MAD nos quadros da *Primeira Guerra Fria*. A partir de 1956, distende-se o conflito soviético-estadunidense,

aparentemente desencadeado pela disputa geopolítica entre ambas as superpotências por influenciar territórios sob processo de descolonização. A morte de Stálin em 1953, o posterior comando soviético entre Béria e Krushev e os três congressos do Partido Comunista Soviético, de 1956 a 1961, vieram a empreender a chamada *desestalinização*, prenhe de consequências, internas e externas. Denúncias de supostos crimes e desmandos que o líder, recentemente morto, teria cometido vieram a agravar mudanças na política interna, assim como encaminharam reorientações na política externa da superpotência soviética. Em termos geopolíticos, a *distensão* entre a animosidade bélica das superpotências representa uma entre muitas consequências da mencionada *desestalinização*. Em outubro de 1962, as forças armadas estadunidenses, em voo secreto sobre Cuba, descobriram a implantação de mísseis soviéticos sobre o território caribenho, recentemente aliado a Moscou como estratégia de autonomia revolucionária contra novas intervenções estadunidenses (HOBBSAWM, 1995).

A coletânea *Lição de coisas*, como de resto as quatro outras coletâneas de Drummond após *A rosa do povo*, dialoga – de diversas formas: não apenas em evidentes tematizações – com a dramaticidade daquele contexto. Em *Claro enigma*, p.ex., há o poema “A máquina do mundo”, que aparentemente tematiza a recusa pós-moderna ao *enciclopedismo* e ao *esclarecimento*, e cujo título também se aplica à VI seção, em que o poema se insere; e tais poema e coletânea, segundo Camilo em obra citada, a seu modo dialogam com os *événements* e processos de seu imediato contexto de produção e recepção. Já em *Lição de coisas*, o poema “A bomba”, imediatamente anterior a “Isso é aquilo”, aponta explicitamente para *événements* de seu imediato contexto.)

Se a pluralidade temático-formal drummondiana é dimensão de coerência, perceptível

a) na microcósmica instabilidade psíquica do “Poema de sete faces” (Villaça, obra citada),

b) na guinada estilística de uma *fase* a outra (na guinada do *meio-dia do lirismo drummondiano* em direção à seguinte *fase*, a *classicização do modernismo*, p.ex.: veja-se Merquior em obra citada), ou

c) na relação estruturante dos três *livros-livros* com os demais *livros-não-livros*, p.ex.,

nem por isso se deve perder de vista a dimensão coesiva daquela obra poética, a lembrar:

uma sempre mesma personalidade lírica (o *Gauche*: Sant’anna, 1992), servindo-se permanentemente de diversas estratégias de representação como forma experimental de participar (à maneira de *personae*), cognitivamente (em termos afetivos, inclusive), dos eventos objetivos e dos eventos subjetivos, percebidos, invariavelmente, nos termos (metalinguísticos) de sua instabilidade (Candido, 1995). Numa poética que é mais a do processo que a do assunto, essa personalidade poética (que se serve de aspectos os mais diversos: biográfico-autorais inclusive: sem contudo delimitar a personalidade poética nos termos da personalidade autoral) logra refazer os pólos (não raro enunciados como antinômicos) de subjetividade e objetividade (ou, ainda, dos dinamismos de apropriação e objetivação) de acordo com uma permanente consciência quanto à própria feitura (feitura linguística: mas que se entende como *atividade social*, como *trabalho*, e que por muitas vezes se torna *figura* da própria *figuração*: vejam-se os metapoemas).

Essa poesia processual, aparentemente dilacerada na enunciação de eu e mundo, essencialmente refaz a polaridade que enuncia (objetivamente marcada por eventos tais como reificação e trauma: que se denunciam), recorrendo para tanto ao filtro metapoético: de acordo com o qual *autor*, *obra*, *público* e *meio*, longe de apresentarem apenas enunciados ou temários espargidos pela obra, representam a si próprios (com evidência, nos metapoemas). Assim, nunca se encontrará (puro) o poeta *social* (aclamado por seu engajamento antifascista, nitidamente igualitário e partidário), ou o *individualista* (que se recusa a igualar-se ou submeter-se às demandas coletivas), ou o *absenteísta* (de “Vida menor”, em *A rosa do povo*, p.ex., ou o da epígrafe de *Claro enigma*, tomada a Paul Valéry: *Les événements m’ennuient*, p.ex.), ou o *memorialista* (que, desde muito antes do significativo ano de 1968, em *Boitempo*, já extensamente figurara a própria biografia: veja-se p.ex. “Viagem na família” em *José*, não por acaso dedicado a Rodrigo Melo Franco de Andrade, pai de Joaquim Pedro); e assim por diante.

Sendo assim, os *rigores* do *livro-livro Claro enigma* (de certo modo extensíveis a *Antologia poética* e *Lição de coisas*) – *rigores de arquitetura* que se quer opor aos *menores* (ou nenhum?) *rigores* do mais *não-livro*: *A rosa do povo* (*rigores menores* que decerto seriam, nessa suposição, retrospectivamente extensíveis às demais coletâneas) – tais *rigores* explícitos já, sob esse critério (o dum metalirismo coerentemente plural, ainda que rigorosamente coesivo), se relativizam. Conforme demonstração prévia (Talarico, obra citada, pp. 33-43), o agrupamento de poemas em *A rosa do povo*, à maneira da significância dentro de cada poema (veja-se o metalirismo de “Procura da poesia”, “Consideração do poema”, “Áporo”, “Anúncio da rosa”, “Mário de Andrade

desce aos infernos”), obedece, sim, a *rigores arquitetônicos*, muito embora tão sofisticados (e apenas mediatamente perceptíveis) que exigem outras formas de abordagem, e de reconhecimento de pertenças, que não apenas a de supostos (e estanques) *blocos* (ou seções implícitas): como o *do engajamento* (Simon, obra citada), de que faria parte a chamada *lírica de guerra* (Moura, 1998), aparentemente antinômico em relação ao *bloco fechamento do discurso* (Simon), com poemas que parecem tematizar o absenteísmo ao recorrerem predominantemente a outras *funções linguísticas* que não a *referencial*. Presididos pelo *gauchismo* drummondiano, dimensões como *engajamento* transcendem aspectos de sugestão imediatamente, ou temática, ou formal, ou mesmo uma combinação (mas imediatamente perceptíveis) de ambos; tais dimensões (num contexto a um tempo coeso e coerente, como o drummondiano) exigem que se compreenda a *mediação* dum lirismo singularíssimo. Desse ângulo, *assuntos* aparentemente díspares:

cognição figurativa sobre aspectos do *espaço-tempo capitalista*: desde aspectos perceptíveis no ramerrão cotidiano (o que leva o eu-lírico a deplorar eventos objetivos, ou a refletir sobre eventos subjetivos) até momentos de subversão do ordenamento costumeiro (numa gama capaz de abarcar eventos objetivos como a Guerra, invariavelmente filtrados pela subjetividade, mas também eventos subjetivos, como esforços psíquicos no sentido da memória ou do autoconhecimento, impregnados de objetividade);

a *própria poesia*, enunciada por diversos ângulos: inclusive o de *atividade social*, ou *trabalho*, mas também o que aparentemente representa apenas o debruçamento da linguagem sobre si mesma, por vezes em chave aparentemente lúdica, outras vezes em chave absenteísta;

aspectos os mais diversos de *memória*: autobiográfica (numa amplitude: desde o personagem Gauche, passando por sua família patriarcal, que abarca parentela legítima ou ilegítima, *agregados* diversos, e mesmo *desagregados*, até alcançar a figura recorrente de Itabira, ou mesmo a ainda mais ampla figura da província, Minas), heterobiográfica (sob as *personae gauches* cabem dimensões autorais outras, assim como a figura do público), dinamismos psíquicos sobre o qual o eu-lírico reflete, ou a partir do qual elabora afetos, vivências e reflexões (ficcionalmente), dinamismos de individuação situada no presente figurativo, a abarcar, no entanto, processualmente, espaço-tempo;

o *absenteísmo* (ou, na expressão cunhada por Mário de Andrade, o *vou-me-emborismo*), num leque situado entre a máxima despersonalização e o confessionalismo desbragado (de um extremo a outro, sempre sob a mediação complexa do metalirismo);

formas de *amor* como o erotismo, mas em meio a outras formas, o que inclui (como central na obra drummondiana) o amor-amigo, assim como a dolorosa experiência do amor familiar (notavelmente personificada pela figura do Pai, mas também dirigida a demais figuras: filiais, maternais, fraternais);

a dimensão da individualidade, que sempre se descobre transitiva (segundo as inquietudes do metalirismo, entre eu e mundo), tanto quando enuncia abertura ao mundo quanto nos momentos em que enuncia o ensimesmamento: porque invariavelmente atenta (tanto faz se positiva ou negativamente) aos dinamismo de apropriação e objetivação (constituintes da personalidade);

questões de ordem (e / ou de tonalidade) filosófica, tais como a *condição humana*, o *ser* etc.: poeticamente (drummondianamente: à *gauchismo*) abordadas, no entanto;

assuntos os mais diversos (alguns aparentemente díspares, ou mesmo antinômicos) tornam-se aspectos duma mesma poética, que emana duma mesma persona poética, ou eu-lírico (à diferença, p.ex., da heteronímia pessoana).

Tal prisma lírico concebe-se (poeticamente, ficcionalmente) como uma pessoalidade plenamente historicizada: situada na complexidade moderna (em que o *individuum* se descobre, em verdade, fracionado). Na moderna concepção de tal fracionamento, cabem rápidas menções, a título de exemplo:

à proposição (sobretudo em teorias da personalidade de matriz liberal: a psicanálise freudiana, p.ex.) de aspectos inconscientes do psiquismo, em contradição com aspectos conscientes ou, mesmo, com o conjunto de normas introjetadas pelo indivíduo (abordagem do psiquismo que, muito embora hegemônica, vai longe de única: haja vista a corrente vigotskiana, lastreada pelo pensamento marxiano, e desenvolvida por pesquisas teórico-empíricas a respeito de aspectos tais como as *funções psíquicas*: MARTINS, 2013);

e aos dilemas entre, de um lado, a capacidade de compreensão (de fundo humanista) científico-filosófica (de vocação totalizante, e de matrizes modernas) e de intervenção em aspectos societários os mais diversos (que remetam a dimensões técnicas, produtivas, organizacionais, medicinais ou, mais amplamente, sanitárias, comunicacionais, educacionais etc.), e, de outro lado, os conflitos sócio-históricos (com

fundo classista, explicitado em perspectiva desde os primórdios da humanização do homem até a civilização burguesa, sobretudo a partir da filosofia de Marx e Engels – DUARTE, 2013), frequentemente a implicar embates (guerras civis, guerras internacionais, conflitos por domínio imperial etc.) e aporias (crises de superprodução p.ex.) que não se solucionam (ou apenas precariamente) com idealizadas negociações (reformistas, diplomáticas etc.).

Ao perceber (e ficcionalizar) as precariedades da subjetividade moderna, a poética drummondiana, sob a potência e a complexidade de seu prisma lírico (coesivo), não se pode reduzir (senão provisória e precariamente) a categorizações como, de resto, a que vem sugerida pela própria *Antologia poética* (p. 7):

Ao organizar este volume, o autor não teve em mira, propriamente, selecionar poemas pela qualidade, nem pelas fases que acaso se observem em sua carreira poética. Cuidou antes de localizar, na obra publicada, certas características, preocupações e tendências que a condicionam ou definem, em conjunto. A Antologia lhe pareceu assim mais vertebrada e, por outro lado, espelho mais fiel.

Escolhidos e agrupados os poemas sob esse critério, resultou uma Antologia que não segue a divisão por livros nem obedece a cronologia rigorosa. O texto foi distribuído em nove seções, cada uma contendo material extraído de diferentes obras, e disposto segundo uma ordem interna. O leitor encontrará assim como pontos de partida ou matéria de poesia: 1) O indivíduo; 2) A terra natal; 3) A família; 4) Amigos; 5) O choque social; 6) O conhecimento amoroso; 7) A própria poesia; 8) Exercícios lúdicos; 9) Uma visão, ou tentativa de, da existência.

Algumas poesias caberiam talvez em outra seção que não a escolhida, ou em mais de uma. A razão da escolha está na tônica da composição, ou no engano do autor. De qualquer modo, é uma arrumação, ou pretende ser.

O autor, ao estabelecer *pontos de partida* ou *matéria de poesia* como critério para as categorias que propõe, faz questão de assinalar o caráter provisório de suas próprias categorizações, haja vista que *algumas poesias caberiam talvez em outra seção que não a escolhida, ou em mais de uma*. Demonstram a validade dessa proposição alguns *enganos* cometidos pela fortuna crítica.

Iumna Simon, p.ex., categoriza o poema “Áporo” no suposto *bloco do fechamento*, que sua tese supõe como *antinômico* (do ponto de vista do assunto e das funções linguísticas predominantemente implicadas nos poemas) em relação aos *poemas participantes* (que ela atribui ao *bloco do engajamento*, identificando-o com a categoria drummondiana *Na praça de convites*): categorização essa que difere da *escolha* que empreende o próprio poeta. Na *Antologia*, “Áporo” remete exatamente a *Na praça de convites* (tópico que consta do “Sumário”, pp. 233-237, e equivale ao termo

5) o *Choque social*, empregado na, acima transcrita, “Informação. Nota da Primeira Edição”, p. 7).

Afirma Simon (p. 60):

A reunião dos poemas em grupos, de acordo com a “tônica da composição” (ou com o “engano do autor”, diz o poeta), é uma prática já utilizada pelo próprio Drummond, ao organizar sua Antologia Poética. A adoção desse mesmo critério em relação ao livro de 45 permite-nos atestar a variabilidade característica dessa obra, que, em geral, é considerada como exclusivamente participante. Podemos organizar os conjuntos de acordo com os seguintes constantes:

P = a própria poesia (“poesia contemplada”)

E = engajamento (“na praça de convites”)

F = fechamento do discurso

M = memória (“família, terra natal”)

I = indivíduo (“um eu todo retorcido”)

A = amor (“amar-amaro”)

D = dramático (“Ato”)

C = amigos (“cantar de amigos”)

Em nota de rodapé, a autora enfatiza:

Encontram-se entre parênteses os nomes dados por Drummond às “seções” ou agrupamentos de textos constantes de sua Antologia Poética. Observe-se que reunimos o tema da família e da terra natal em um só conjunto, bem como não incluímos algumas outras seções da antologia (“uma, duas argolinhas” e “tentativas de exploração e de interpretação do estar-no-mundo”). Atente-se ainda para o fato de que, à diferença dos outros, o nome do conjunto F (fechamento do discurso) leva em conta as afinidades formais, embora ocorra com frequência nos poemas desse conjunto a tematização do tempo.

O *engano* da pesquisadora, quando situa “Áporo” na seção *E=engajamento* (supondo replicar a categorização elaborada pelo poeta), é previsto (e de certa forma praticado, e reconhecido como possível) pelo próprio *autor* da *Antologia poética*; é, por assim dizer, *drummondiano*: uma vez que suas próprias categorias avisam sobre que a *arrumação* não se faz em definitivo. Mas o *engano* de Simon também se faz noutro nível (capaz de comprometer a estruturação de sua própria tese): na medida em que atribui ao *autor* (erroneamente) a mesma univocidade categórica, e não apenas na classificação de “Áporo”, mas também na de outros poemas (Talarico, obra citada, p. 33-43).

Algo semelhante ocorre na obra introdutória à poética drummondiana, por Francisco Achcar (2000, pp. 66-67):

Ativando esses três sentidos, o poema relata a estória de um áporo (inseto cavador) que, num áporo (uma situação sem saída, um impasse), se transforma num áporo (uma orquídea). O texto se monta, pois, sobre um jogo de palavras, motivo de sua inclusão entre os ‘exercícios lúdicos’. (...) “Áporo”, sob a capa de

uma brincadeira, um ‘exercício lúdico’, é um ponto de cruzamento de três áreas temáticas centrais de A Rosa do Povo, assim como de toda a poesia de Drummond: a existência, a sociedade e a própria poesia.

Tais *enganos* da fortuna crítica (em dupla dimensão: a de reconhecer, nem sempre voluntariamente, as múltiplas possibilidades de categorização dos poemas drummondianos, e a de crer que sua própria categorização é a mesma que praticara o poeta na *Antologia*), tais *enganos* (de certa forma previstos pelo próprio autor da *Antologia*), o próprio Drummond ilustrativamente os pratica (além de prever, e *prevenir*), tanto no chiste enunciado pelo Gauche:

A razão da escolha está na tônica da composição, ou no engano do autor. De qualquer modo, é uma arrumação, ou pretende ser.

quanto na dupla categorização que apresenta:

a) a da *Nota* (enumerada):

1) O indivíduo; 2) A terra natal; 3) A família; 4) Amigos; 5) O choque social; 6) O conhecimento amoroso; 7) A própria poesia; 8) Exercícios lúdicos; 9) Uma visão, ou tentativa de, da existência.

b) a do *Sumário* (com seus títulos transcritos a seguir, mantido o caráter nominal e sem numeração, ainda que aqui se apresentem os poemas entre parênteses, enquanto na origem a disposição é vertical):

UM EU TODO RETORCIDO (“Poema de sete faces”, “Soneto da perda da esperança”, “Poema patético”, “Dentaduras duplas”, “A bruxa”, “José”, “A mão suja”, “A flor e a náusea”, “Consolo na praia”, “Idade madura”, “Versos à boca da noite”, “Indicações”, “Os últimos dias”, “Aspiração”, “A música barata”, “Estrambote melancólico”, “Nudez”, “O enterrado vivo”);

UMA PROVÍNCIA, ESTA (“Cidadezinha qualquer”, “Romaria”, “Confidência do itabirano”, “Evocação mariana”, “Canção da Moça-Fantasma de Belo Horizonte”, “Morte de Neco Andrade”, “Estampas de Vila Rica”, “Prece de mineiro no Rio”);

A FAMÍLIA QUE ME DEI (“Retrato de família”, “Os bens e o sangue”, “Infância”, “Viagem na família”, “Convívio”, “Perguntas”, “Carta”, “A mesa”, “Ser”, “A Luís Maurício, infante”);

CANTAR DE AMIGOS (“Ode no cinquentenário do poeta brasileiro”, “Mário de Andrade desce aos infernos”, “Viagem de Américo Facó”, “Conhecimento de Jorge de Lima”, “A mão”, “A Federico Garcia Lorca”, “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”);

AMAR-AMARO (“Coração numeroso”, “Sentimento do mundo”, “Lembrança do mundo antigo”, “Elegia 1938”, “Mãos dadas”, “Congresso Internacional do Medo”, “Nosso tempo”, “O elefante”, “O desaparecimento de Luísa Porto”, “Morte do leiteiro”, “Os ombros suportam o mundo”, “Anúncio da rosa”, “Contemplação no banco”, “Canção amiga”);

UMA, DUAS ARGOLINHAS (“O amor bate na aorta”, “Quadrilha”, “Necrológio dos desiludidos do amor”, “Não se mate”, “O mito”, “Caso do vestido”, “Campo de flores”, “Escada”, “Estâncias”, “Ciclo”, “Véspera”, “Instante”, “Os poderes infernais”, “Soneto do pássaro”, “O quarto em desordem”, “Amar”, “Entre o ser e as coisas”, “Tarde de maio”, “Fraga e sombra”, “Canção para álbum de moça”, “Rapto”, “Memória”, Amar-amaro”);

POESIA CONTEMPLADA (“O lutador”, “Procura da poesia”, “Brinde no banquete das musas”, “Oficina irritada”, “Poema-orelha”, “Conclusão”);

NA PRAÇA DE CONVITES (“Sinal de apito”, “Política literária”, “Os materiais da vida”, “Áporo”, “Caso pluvioso”);

TENTATIVA DE EXPLORAÇÃO E DE INTERPRETAÇÃO DO ESTAR-NO-MUNDO (“No meio do caminho”, “Os mortos de sobrecasaca”, “Os animais do presépio”, “Cantiga de enganar”, “Tristeza no céu”, “Rola mundo”, “A máquina do mundo”, “Jardim”, “Composição”, “Cerâmica”, “Relógio do Rosário”, “Domicílio”, “Canto esponjoso”, “O arco”, “Especulações em torno da palavra homem”, “Descoberta”, “Eterno”, “Maralto”, “A um hotel em demolição”, “A ingaia ciência”, “Segredo”, “Vida menor”, “Resíduo”, “Movimento da espada”, “Intimação”, “Canto negro”, “Os dois vigários”, “Elegia”).

Conquanto exaustivas (sobretudo a segunda), tais transcrições permitem sublinhar importantes dados:

a) voluntário (e expressivo) é o *engano* do autor (o *Gauche*), quando *enumera* por duas vezes (na *Nota*, ao abrir a coletânea: numericamente disposta; no *Sumário*, ao final, apenas nominalmente disposta) as nove seções da *Antologia* (a cada vez, no entanto, segundo uma específica hierarquização); comparem-se:

o ordenamento da *Nota* (cujos números são transcritos, abaixo):

1) O indivíduo; 2) A terra natal; 3) A família; 4) Amigos; 5) O choque social; 6) O conhecimento amoroso; 7) A própria poesia; 8) Exercícios lúdicos; 9) Uma visão, ou tentativa de, da existência.;

e o ordenamento do *Sumário* (cuja numeração se transpõe, arbitrariamente, dos títulos presentes no primeiro rol, mantendo-se a hierarquia original, para os títulos equivalentes do segundo rol, visando o cotejo):

1) Um eu todo retorcido; 2) Uma província, esta; 3) A família que me dei; 4) Cantar de amigos; 6) Amar-amaro; 8) Uma, duas argolinhas; 7) Poesia contemplada; 5) Na praça de convites; 9) Tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo);

b) ainda mais explicitamente voluntárias (e expressivíssimas) são as inclusões, pelo *autor* (em alguns casos, pouco movidas pela *tônica* aparente), de determinados poemas em inesperadas seções (como no caso já citado de “Áporo”); vejamos-se:

o *engajado* poema de 1945, “Movimento da espada”, inserido na aparentemente *metafísico-ontológica* seção (que muitos supõem própria do *ennui* absenteísta de *Claro enigma*) *Tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo*;

o figurativamente *patriarcal* “Caso do vestido” (Cançado, obra citada, explora as dimensões autobiográficas do poema: no embate geracional, a propósito do desaprovado namoro da filha, de um lado, e a réplica filial quanto à poligamia paterna, de outro): poema integrante da *lúdica* seção *Uma, duas argolinhas*;

o *engajadíssimo* “Elegia 1938” (com o impotentemente enunciado desejo de *dinamitar a ilha de Manhattan* – exaustivamente glosado na Internet quando do bombardeio de 11 de setembro de 2001) na *amorosa* seção (que toma seu título do poema homônimo de *Lição de coisas*, cujo temário, acidamente tratado embora, é erótico) *Amar-amaro*;

o *ontológico* “Convívio” da (por uns suposta: Merquior p.ex.) *filosofante e absenteísta* coletânea *Claro enigma*, entretanto a compor *A família que me dei*;

“Prece de mineiro no Rio”, que, embora tematize (como os demais) *a terra natal* (Minas, mais que apenas *Itabira*), encerra entretanto sua seção (*Uma província, esta*) em expressiva referência ao tempo-espaço presente da enunciação (numa pouco percebida, pelo segmento da fortuna crítica que se dedica especificamente à *mineiridade* drummondiana, menção ao próprio fazer-se da atividade mnemônica: sempre obediente às vicissitudes do aqui-agora, pelo menos tanto quanto a aspectos selecionados, ou melhor: refeitos, da matéria pretérita); referência expressiva que, ademais, o dêitico do título (*esta*) ambigualmente enfatiza;

os poemas “Indicações” e “Consolo na praia”, que se dirigem a um *tu*, inseridos na personalíssima categoria *Um eu todo retorcido*: categoria que, a despeito de conter poemas (todos os demais) em primeira pessoa, indica (ela própria, em seu próprio título) o eu como um rimbaldiano (e *gauche*) outro; categoria que também contém os *engajados* “A flor e a náusea” e “A mão suja” (ambos de *A rosa do povo*, e este, de certo modo, gêmeo de “Movimento da espada”, que ademais pertence também à mesma coletânea).

De todo o percurso de argumentação acima (referente à macroestrutura da *Antologia poética*, e de ecos de seu *duplo engano*, que se desdobram, com menor ou

maior inconsciência – mas não sem proveito à reflexão: crítica e, assim, elogiosa – por conceituados estudos sobre a obra drummondiana), de todo esse percurso parece confirmar-se uma entre outras importantes hipóteses deste trabalho, qual seja:

a de que existe um dinamismo entre partes (aspectos expressivos dentro de cada poema; o poema em sua respectiva seção, ou nos possíveis *blocos*, duma coletânea; a própria coletânea) e todo (um poema tomado como realidade suficiente em si; cada seção ou bloco duma coletânea; grupos de coletâneas; antologia; toda a obra) que exige, na abordagem de aspectos parciais da obra drummondiana, a devida contextualização no todo da obra, assim como a abordagem do todo exige a consideração das partes sem que se reduza seu caráter plural, sob pena de considerar aspectos imediatos (temáticos, formais, temático-formais, contextuais) como significados e sentidos unidimensionais; considerações (as desse tipo) que, de acordo com recortes específicos, talvez possam mesmo ser demonstradas, mas sob o risco (e ao custo) de se perder a dimensão de coerência duma obra que insiste numa irreduzível pluralidade de abordagens de eu e mundo, no entanto invariavelmente refeitas pela consciência metapoética dum lirismo radicalmente singular (esta, a dimensão coesiva da obra que, a considerações do tipo, igualmente costuma escapar).

Sendo assim, “O padre, a moça” (que, à maneira de “A máquina do mundo”, de *Claro enigma*, não consta da *Antologia poética*; pertença que, por sua vez, coube ao imediatamente sucessivo *poema padresco* no “Ato” de *Lição de coisas*, “Os dois vigários”: penúltimo poema da última seção da *Antologia, Tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo*) – “O padre, a moça” deve ser capaz de revelar muito mais que:

*a terra natal (uma província: esta),
o conhecimento amoroso (amar-amaro),
a tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo (que é uma
visão, ou tentativa de, da existência),*

e assim por diante. Mesmo porque, no aparente contrapelo do igualmente excluído da *Antologia* (o *antológico* poema “A máquina do mundo”), “O padre, a moça” parece representar (ao contrário do que enuncia “A máquina do mundo”) uma síntese cognitiva de suas figuras – que vão muito além dos protagonistas *padre* e *moça* (fato a se demonstrar na próxima etapa da presente *Parte*).

A pluralidade da obra drummondiana, conquanto irreduzível, torna-se afeita a uma infinidade de temas e formas que se entrecruzam (e, com isso, multiplicam exponencialmente sua própria pluralidade), ou que, então, parecem repelir-se – mas que, ainda assim, demonstram (vejam-se temas-formas como o do absenteísmo ou do engajamento, p.ex.) que tais polaridades (ensimesmar-se ou engajar-se, p.ex.) são movimentos diversos duma mesma perspectiva lírica, invariavelmente processual (portanto, sempre a refazer, por provisórios, os assuntos: o das polaridades, p.ex.).

Uma tal coerência, a despeito da irreduzibilidade temático-formal, invariavelmente mantém o lirismo como dimensão coesiva: mesmo porque, uma sempre mesma pessoa poética está, desde 1930, a servir-se de *personae* as mais variadas – sem contudo abandonar sua personalidade literária, singularíssima. Assim é que as experimentações temáticas e formais são aspectos dessas *personae* – que, no entanto, emanam dum sempre mesmo prisma lírico (coesivo).

Por sob as mais diversas inquietudes dessa poética (antes processual que temática), o dinamismo entre eu e mundo brota duma consciência aguda quanto a seu próprio fazer. Duma tal consciência é que resulta o fato (perceptível sobretudo nos metapoemas, ainda que não exclusivamente, e fecundo) de que *autor*, *público*, *obra* e *meio* se transformem em figuras poéticas (Talarico, obra citada). Sob a persona de *autor*, p.ex., de fato (e não apenas denotativamente) *incorporam-se ao fatal lado esquerdo* (como em “Consideração do poema”: primeiro poema de *A rosa povo*)

poetas (Vinícius de Moraes, Murilo Mendes, Pablo Neruda, Guillaume Apollinaire, Vladimir Maiakovski, para ficar nas citações de um só – e fundamental – poema), mas não somente:

pintores (Cândido Portinari, p.ex., homenageado em poema homônimo de *Viola de Bolso*, mas também no poema “A mão” de *Lição de coisas*, um dos três poemas publicados em 1962 que constam da *Antologia poética*),

escultores (entre outros, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, *companhia* do pintor Manuel da Costa “Ataíde” no *cantar-de-amigos* de *Lição de coisas*, mas também personagem de outros poemas, como na seção “V / SÃO JOÃO DEL-REI” do – expressivamente – seccionado “Lanterna Mágica”),

cineastas (notavelmente, Charles Chaplin, a quem se dedica o “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin” de *A rosa do povo*, duplo do *Carlos*, segundo Sant’Anna, obra citada, a quem o *anjo torto*, *desses que andam na sombra*, dissera, no literalmente fundamental “Poema de sete faces”, que fosse *gauche na vida*; duplo *Charlie* que

reaparece, em 1962, tanto na Antologia poética, com o poema de 1945 replicado, quanto na homenagem de “A Carlito” na seção “Companhia”, logo após “Ataíde” e “Mário [de Andrade] longínquo”, e antes do Portinari de “A mão”).

e uma gama infinita de outros artistas (*Noel Rosa*, p.ex.: *rua* no poema “Pombo-correio” da seção “Cidade”, em *Lição de coisas*), artesãos (o *velho santeiro Alfredo Duval* de “Confidência do itabirano”, p.ex., que Cançado sugere ser meio-irmão do poeta, e de quem teria aprendido ideias libertárias e antipatriarcais, presentes no autobiográfico *menino de 1918* de “A flor e a náusea”, a quem *chamavam anarquista*), críticos (o próprio *Antônio Cândido*, *autor* da epígrafe de “O medo”, ademais ao próprio *Antônio Cândido* dedicado, crítico a quem Drummond tornará a mencionar quando alguma entrevista lhe dirigir a tola pergunta sobre o desejo de ser outro alguém, que não ele próprio) etc.

Quanto à figura do *público*, ela também cabe (à maneira do espectador em *Las meninas*, de Velásquez: Foucault, 1966) no tu, em relação ao qual o eu-lírico drummondiano frequentemente dirige-se em múltiplos tons (desde o *pathos* elevado até o mais ácido escárnio): mas que invariavelmente termina por equivaler ao próprio eu objetivado (não raro, a cumprir, reflexivamente embora: Arrigucci Jr., 2002, estratégias confessionais). Neste recurso (o do tu como persona do eu: um dos muitos que caracterizam o *gauchismo* lírico), o interlocutor se incorpora ao poema como aspecto textual. Mas também se deve notar o recurso de exigir a atividade leitora para que aspectos significantes possam se cumprir: haja vista a ambiguidade de métricas (em “Consideração do poema”, p.ex.), visando a que se efetive (tão-somente na fruição ativa) determinada expectativa rítmica.

A *obra* é, igualmente, figura drummondiana central. A *rosa do povo*, p.ex., é figura (e de certo modo personagem) decisiva da coletânea homônima (de 1943-1945), e personifica-se em diversas figuras (antropomórficas ou objetuais), dentre elas:

o *autor* paulistano, recentemente falecido (fevereiro do mesmo 1945), que se torna figura de “Mário de Andrade desce aos infernos”, sobre cujo *cadáver* se misturam dimensões de obra e pessoa do *amigo* (*tão de tal modo extraordinário*) que o eu lírico *revisita* (com vistas a elaborar o luto e, por sob a dor lancinante, enunciar sínteses: *a rosa do povo despetala-se / ou ainda conserva o pudor da alva?*),

a *mercancia estelar* que o *autor da rosa* sequer cogita (numa interrogação exclamativa) *vender por menos de oito contos* em “Anúncio da rosa” (figurando-se no

poema, expressivamente, o *ato poético* como *atividade social*, ou *trabalho*: para além da *reificação* enunciada),

a *feia* criatura em “A flor e a náusea”, a quem se dedica o remordido pequeno-burguês, a *flanar* (sob uma justaposição de emblemas: o de *minha classe*, *algumas roupas*, *melancolias*, *mercadorias* mais que *à espreita*: *a espreitar*, expostas talvez em baudelaireanas vitrines de bulevares) *de branco pela rua cinzenta*; *forma insegura* a quem o pequeno-burguês dedica a positividade de seu afeto (com ela identificado) em contraposição a *o asfalto*, *o tédio*, *o nojo* e *o ódio* (cárceres, ou *áporos*, por ela admiravelmente *furados*, mesmo que em tom menor);

e a *síntese* (para além de *tese* / *antítese* enunciadas), enfim, que o metamórfico “Áporo” (como *persona* do metalirismo) efetua.

O *meio*, como figura, também remete a uma pluralidade inesgotável de figuras e fundos, tais como nas representações (acima mencionadas, a propósito de *A rosa do povo*) de eventos pertencentes à civilização burguesa (em espaços-tempos de ordenamento cotidiano: como em “A flor e a náusea”, ou então nos espaços-tempos de sua subversão, como na *lírica de guerra*), tanto em chave de objetividade (quando tais espaços-tempos se figuram como fundo, contra o qual atua a subjetividade lírica) quanto na figuração de processos subjetivos (que o lirismo pesquisa em sua *intimidade*: haja vista o antepenúltimo poema de *A rosa do povo*, “Os últimos dias”, a sintetizar as experiências *biográficas* contidas na *coletânea engajada*). “O padre, a moça” (na coletânea de 1962) figura o *meio*, a um tempo, como *ambiência* espaço-temporal (*sertão* euclidiano / *roseano*, que se amplia para todo o *Brasil* / *mapa vela acesa*, mas que também se transfigura no *deserto* judaico-cristão) e como *temário* espaço-temporal (o da *modernização periférica*, tomada num arco que vai das *forças volantes* dos 1930, em combate *pedestre* ao cangaço, até à aviação dos 1950 / 1960, com helicóptero ultramoderno justaposto aos arcaísmos das infantarias em *patrulha* e da cavalaria *telegráfica*; *modernização* cuja *excentricidade* dialoga com núcleos ocidentais: desde o presente do *western* até o passado civilizatório no Crescente Fértil). Tal *mesologia* figurativa (espaço-tempo tematizado / formalizado) se faz de modo a ampliar-se ou contrair-se segundo escalas que demarcam o objetivo (referenciado) espaço-tempo da modernização periférica. Quando em poemas explicitamente metalinguísticos (presentes também em *Lição de coisas*: inclusive na metáfora – macro / micro – estrutural de *ciclo aporético*), a figura do *meio* termina por remeter às próprias *palavras*

(como metonímia de *linguagem* e *comunicação*), p.ex., ou ao suporte do texto (um dos recursos que enfatizam a *atividade poética* como *trabalho*).

Assim é que o poeta não restringe sua obra, nem ao campo especificamente literário, nem tampouco a gêneros como o poético. Estratégias as mais diversas (inclusive a do diálogo explícito entre coletâneas de poemas e coletâneas de crônicas ou ensaios do próprio autor, por vezes publicadas proximamente: *Confissões de Minas* em 1944 e *A rosa do povo* em 1945, p.ex.: Talarico, obra citada, pp. 290-311) exigem que se rompa a anterior (ao Modernismo, no Brasil) separação entre *temas poéticos* e *temas não-poéticos*, problema que o próprio Drummond (1973, pp. 832-836) tematiza no texto “Trabalhador e poesia” (texto em que enuncia sua desistência de publicar uma antologia de poemas sociais alheios):

A missão da poesia é um dos temas constantes na preocupação de nossos vates sociais, parecendo, contudo, que o enunciado dessa missão basta em muitos casos ao poeta, dispensando-o de cumpri-la. Já não me refiro à atitude revolucionária que o gênero suscita, senão implica. Mesmo sem o propósito de modificar a vida, o poeta se afirmará social buscando refleti-la nos aspectos que definam as relações de trabalho, as condições de existência individual ou coletiva, os traços característicos de cada profissão ou ofício, sob os artifícios habituais de estilização e romantização. Dir-se-á que nem tudo isto é poetizável, objeção aliás que seria lícito ao adepto das formas sociais da poesia refutar com a alegação de que apoéticos não são nunca os assuntos, porém os poetas quando não sabem tratá-los. De qualquer modo, observa-se em nossa poesia de caráter “público”, tão afeiçãoada ao prosaico, certa falta de familiaridade com os temas do trabalho, que por sua natureza são ricos e sugestivos.

O diálogo sistemático de Drummond com outros campos artísticos é, de fato, figura decisiva de sua própria poética, o que já a simples vista à seção *Cantar de amigos* da *Antologia poética* permite constatar. Nela, reúnem-se Manuel Bandeira (poeta), Mário de Andrade (poeta, romancista, músico, ensaísta, estudioso das artes plásticas, do folclore etc.), Américo Facó (poeta), Jorge de Lima (poeta), Cândido Portinari (pintor), Federico Garcia Lorca (poeta, dramaturgo, pintor, músico), Charles Chaplin (cineasta).

Prenúncios de tal diálogo já se encontram na primeira coletânea de poemas, *Alguma poesia*, de 1930 – e no primeiro poema seccionado de toda a obra (único poema seccionado da coletânea de 1930). Naquela coletânea, o *arquitetonicamente rigoroso* poema “Lanterna mágica” (composto por oito seções relativamente autônomas entre si: e, ao modo das seções *arquitetonicamente rigorosas* de *Claro enigma*, numeradas à romana) parece sugerir (já por meio do título principal, mas também por meio da rápida vista aos oito subtítulos das seções) a ideia de que imagens, mais descritivas que

narrativas (espécie insólita de instantâneos sobre: cinco cidades mineiras, uma cidade fluminense e a capital federal de então, que é o destino final do deslocamento, mais a cômica alusão final à *exótica* Bahia) se põem em movimento (quer à maneira de fotogramas cinematográficos, de que o mecanismo de meados do XVII é prenúncio, quer ao modo de uma viagem por ferrovia – que também terá prefigurado a forma cinematográfica: Certeau, 1996).

O recurso à justaposição (desde a imagética do poema em questão, p.ex.: que enumera descrições sobre sete cidades) é recurso da atualização estética que os modernistas brasileiros estavam a empreender nos 1920 (Simon, 1999). Nessa justaposição, nota-se a apropriação do repertório temático-formal das diversas vanguardas europeias (Cubismo e Cubo-futurismo, entre outras vertentes), com vistas a compreender e intervir no próprio espaço-tempo nacional, então marcado pelo contraste entre arcaísmos e iminências modernizantes (desde a base até à superestrutura) desencadeadas pela política substitutiva de importações em início (sob o contexto da *Catástrofe* de 1914-1945: HOBBSBAWM, *op. cit.*). Entre a plasticidade da pintura e a do cinema, a *lanterna-mágica* (que o todo das justaposições evoca, e o título principal nomeia) dá conta de sugerir tempos-espacos diversos (e relacionados: pela justaposição do arcaico e do moderno, na comicidade figurativa, e pela cognição lírica, a problematizar cognitivamente a inequação):

o espaço-tempo da oligarco-republicana capital de Minas (“I / Belo Horizonte”), cidade relativamente nova (inaugurada sob os ideais positivistas da Primeira República em 1897, e projetada, pelo engenheiro Aarão Reis, por inspiração em matrizes contemporâneas tais como a da emblemática Paris: reurbanizada pelo Barão de Haussmann no II Império de Napoleão III: GOUVÊA, 2005, ARRUDA, 1989), e, conquanto recente, chamada de *velha cidade!* pelo sarcasmo do eu lírico (o que faz notar o *aggiornamento* modernista, afeito a escarnecer da *carcomida República Velha*, numa das águas que convergem para *Outubro, 1930* – título de outro poema da coletânea que, de resto, figura a experiência com lastros autobiográficos);

o de “II / Sabará”, *a dois passos da cidade importante* (porque de fato a *cidadezinha*, em que *tudo tudo é inexoravelmente colonial*, pertence à região metropolitana de Belo Horizonte), *mas calada, entrevada / (Atrás daquele morro, com vergonha do trem.)*. E, a despeito dessas *coisas mortas, muito mortas* (desde as *coisas* coloniais: *Quede os bandeirantes? / O Borba sumiu*, até as pessoas do convívio recente, que a justaposição cômica reifica: *Dona Maria Pimenta morreu*), notam-se emblemas

de modernidade (além do vizinho urbanismo da capital), mesmo quando negativamente enunciada: *Nem Siderúrgica nem Central, nem roda manhosa de forde / sacode a modorra de Sabará-buçú*. A despeito da negativa enunciada (que parece esvaziar a importância dos emblemas expressivos: automóvel, ferrovia, industrialização de base), os arcaísmos mesológicos se veem inexoravelmente absorvidos pela modernização (mesmo se incompleta): *O presente vem de mansinho / de repente dá um salto: / cartaz de cinema com fita americana. // E o trem bufando na ponte preta / é um bicho comendo as casas velhas.*;

o de “III / Caetê” (outra *cidade histórica* que se passa a absorver pelo centro gravitacional da belo-horizontina *cidade importante*), com seus seis versos, organizados (à maneira de *Sabará-buçú*) pelo contraste (aqui, no entanto: sintético) entre a viagem por ferrovia (onde cabem eu-lírico e leitor) e *A igreja de costas para o trem. / Nuvens que são cabeças de santo. / Casas torcidas* (a passagem por Caetê *faz eco* à cena anterior, o que vem sugerido, não apenas pela síntese formal, duplamente trina – de resto como a numeração do título sugere –, mas também por tema-forma de: *E a longa voz que sobe / que sobe do morro / que sobe...*);

o espaço-tempo de “IV / Itabira” atualiza e problematiza ainda mais a justaposição entre arcaísmo e modernidade, quando enfatiza a matéria-prima (minério de ferro) que se destina a *siderúrgicas* (como a que “II / Sabará” mencionara), e que o poema expressivamente transforma em matéria-prima de *cada um de nós* (que *tem seu pedaço no pico do Cauê*) e da própria *cidade (toda feita de ferro)*; que tal matéria-prima se dirija a *siderúrgicas* (em Minas? Rio de Janeiro? Inglaterra?) por ferrovia, isso é o que parece motivar a *derrota incomparável* (e que enuncia, por sob a comicidade, tristíssima: haja vista a reificação à base estrutural do poema) que o ensimesmamento (lamentavelmente comunicável, e por isso cômico) de *Tutu Caramujo* (*persona* poética em que cabem eu lírico e leitores) personifica: uma ausência de *projeto* (perceptível a cada cidade que o trem visita, bem como – e sobretudo – na própria subjetividade lírica);

o espaço-tempo de “V / São João del-Rei”, sob o dinamismo que o trem parece imprimir (com seu *apito*), mas que acaba servindo (ironicamente) à sarcástica *projeção* lírica: sobre a estase de que a *tanática* cidade é feita (ou de que são feitas pelo menos as impressões pessoais do eu-lírico); o apito (*Quem foi que apitou?*), de resto, contamina-se pelos funéreos ares atribuídos ao *Rio das Mortes* (na *cidade paralítica / no sol / a espionar a sombra dos emboabas*: ainda dominada pelas mortes do embate colonial, às

vésperas de se desenvolver o complexo aurífero), para o qual se encaminha a *melancolia das legendas* (evidente trocadilho: com as descrições sintéticas que contextualizam imagens, fotográficas p.ex., e com narrativas mitopoéticas), destacando-se dentre elas a das *mulas-sem-cabeça* (de que *estão as ruas cheias, correndo* para o referido rio): legendas a emanar do *encantamento das alfaias*; se o poema se inicia pelo apito, encerra-se o poema porque *sinos começam a dobrar* (resposta local, talvez, à *incômoda passagem do trem*), o que, ao final, faz *encaramujarem-se* (equacionadas) tanto a cidade (dobrada sobre si mesmo, numa espécie de finados que se proclama) quanto o eu lírico, envolvido (*E todo me envolve / uma sensação fina e grossa.*) sonoramente inclusive (pelo *dobrado* de *apito* e *dobre*), pela anunciada *melancolia* (não se esqueça que tal estase, antes de pertencer ao lugarejo, parece emanar do sujeito que acaba de passar pela *terra-natal*, e de lamentar a *derrota incomparável*);

o espaço-tempo de “VI / Nova Friburgo”, que, já em solo fluminense, comprime a ironia num só verso (*Esqueci um ramo de flores no sobretudo.*), monoverso ademais expressivo quanto ao clima serrano que se faz (em pleno estado do Rio de Janeiro) quase tão *exótico* quanto *Paris, Londres, Hamburgo, Itália, Suíça, Turquia e Rússia* (figuras do poema imediatamente anterior, “Europa, França e Bahia”, cujo primeiro verso é o sarcástico: *Meus olhos brasileiros sonhando exotismos.*, e cujo desfecho é ainda mais sarcástico, e parece dirigir-se às próprias experiências-matrizes do Modernismo: *Chega! / Meus olhos brasileiros se fecham saudosos. Minha boca procura a “Canção do Exílio”. / Como era mesmo a “Canção do Exílio”? / Eu tão esquecido de minha terra... / Ai terra que tem palmeiras / onde canta o sabiá!*); (a interpretação sobre a seção VI vem sugerida pelo desfecho da seção “VIII / Bahia” – cujo exotismo, segundo a perspectiva do próprio eu-lírico, o proíbe de figurar terras que não as efetivamente conhecidas);

o espaço-tempo de “VII / Rio de Janeiro” é o metafórico *destino* da viagem figurada: *destino* duma modernidade emblemática cujos *trilhos* justapõem, a cada paisagem, mas também no todo do percurso (que vai da capital da *província* à capital do *país*), *instantâneos* imagéticos de *arcaico* e *moderno*; *destino* (o da viagem figurada, com suas transposições de sentido: *metáforas*) comum ao amálgama de matérias-primas e pessoas (tendo por denominador-comum o *desterro*);

a capital federal, além de *destino* e *desterro*, é também síntese dessa justaposição (cômica na dominante de todos os enunciados, ao mesmo tempo que *encaramujadamente* trágica, veja-se a *melancolia* que *meus olhos têm* já no primeiro

verso da I seção), justaposição tragicômica (de arcaico e moderno) ademais presente em cada uma das setes paisagens percorridas (onde não se sabe quem se *encaramuja* mais: se a *cidadezinha* da II seção, *atrás daquele morro, com vergonha do trem*; se a *igreja de costas para o trem* na seção III, se a mais explícita *personificação* de todas, o *Tutu Caramujo* da seção IV, se a *cidade paralítica* da seção V, se o núcleo melancólico e retraído que, por trás de *personae*, *paletós pendurados em cada ramo, sobretudo*, oculta-se habilmente na troça para, em seguida, buscar novas *roupagens* para a *melancolia* e o *desterro* particulares, como entre as seções I e VI, até, por fim, desembarcar da *ferrovia* – e embarcar no *táxi*);

o automóvel, ao final da *seção*, carrega metonimicamente um *pedaço* do eu-lírico (*Meu coração vai molemente dentro do táxi.*), pouco importa para onde, e tal *partição* da figura pessoal (cujo *destino* na *capital federal* o poema não precisa nem cumprir) já impregna a percepção do eu-lírico desde o primeiro verso (*Fios nervos riscos faíscas.*); *as cores* que *nascem e morrem* (*pulverização*, mais do que *morte*: *Onde meu vermelho? virou cinza.*) compõem narrativa *telegráfica* a respeito da velocidade, incomparavelmente maior na última (que nas demais) *parada* (cotejam-se percepções: a de experiências provincianas, a belo-horizontina inclusive, e a da *capital do país*); a velocidade (a um tempo objetiva e subjetiva) impregna elementos estéticos (que o eu figura em abstrato: as *cores* não pertencem a suportes objetivos, como adereços, roupas, vitrines); mas mesmo essa micro-narrativa (a respeito de *cores*) não se compara (em *velocidade*) com a descrição (que contém uma narração) sobre o impacto erótico desagregador das cenas de nudez (*Nas praias nu nu nu nu nu.*) por sobre a percepção lírica (*Tu tu tu tu tu no meu coração.*): esta (a descrição / narração do erotismo desencadeado pela corporalidade que o eu lírico percebe *nas praias*), muito mais (isomorficamente) *telegráfica* (ou, ainda melhor: *telefônica*) que as duas primeiras (a da enuneração caótica, que equiparara a sensibilidade humana a transmissões eletro-eletrônicas de mensagens, seguida pela menção ao frenesi das modas); o *impudor violento* que se atribui às *cores* (moda) parece ecoar, confusamente, numa profusão de sentimentos: desde a sincera atração erótica que os *nus* na praia despertam (haja vista as pulsões cardíacas), mas que a timidez não permite comunicar-se, nem mesmo por mediações (veja-se o índice, ou de que a ligação telefônica foi suspensa, ou de que ainda não se completou: índice justaposto às pancadas cardíacas), até à convencional condenação moralista (provincianíssima como a timidez: talvez a mascará-la, com seus lugares-comuns) de transgressões em leque (nivelados *assassinatos* e *adultérios* pela

reiterante interjeição, mais que quantificação: *tantos*, precedida por *meu deus*, e acrescida de *tantíssimos* quando refere, tornando-os mais concretamente perigosos que assassinatos e adultérios, *contos-do-vigário*);

o espaço-tempo de “VIII / Bahia”, por fim, encerra (sob a dominante cômica) a dramatização de complexos estados líricos que o eu projetara (num romantismo caricatural e, assim, explicitamente anacrônico) por paisagens diversas, apropriando-se de elementos objetivos ao mesmo tempo que objetivava aspectos subjetivos (notavelmente, o encaramujamento, a melancolia e a inadaptação, por sob o *desterro*).

Assim como é exato que o primeiro poema dessa mesma coletânea (a primeira duma vasta obra) antecipa, como *personae*, a pluralidade de temas e formas, mantendo a coesão lírica por sob a instabilidade psíquica (VILLAÇA, *op. cit.*), assim também parece exato que outra forma de *rigor arquitetônico* (*seccional*: à maneira da macroestrutura de *Claro enigma*, *Lição de coisas* e *Antologia poética*) se antecipe (espécie de prenúncio) no oitavo poema (considerando-se o “Poema de sete faces” como *marco zero*, “Lanterna mágica” consiste, então, no sétimo poema da coletânea). Como se não bastasse a expressividade na espacialização em *Alguma poesia* (em nítido diálogo com o microcósmico, ou fractal, “Poema de sete faces”), “Lanterna mágica” apresenta (em sua oitava posição, e em suas oito seções, cada uma das quais relativamente autônoma), apenas sete seções de fato (considerando-se que a última não figura nenhum instantâneo de efetiva experiência, quando, ao contrário, enuncia um não-poema: tão necessário quanto, do ponto de vista da experiência poética, irrealizável).

Por tudo isso, a interpretação acima (que situa a pluralidade enunciativa das VII / VIII seções do primeiro poema-seccionado em razão do gauchismo coesivo: fato que o aproxima do “Poema de sete faces” tal como o entende Villaça) – tal interpretação parece demonstrar a validade da proposição quanto aos parâmetros significantes da poética drummondiana, a implicar atenção às especificidades do lirismo e ao dinamismo dialogal entre partes e todo. Daí que se deva atentar para que “Lanterna mágica” preceda temas, formas e problemas notáveis em toda a obra drummondiana, em “O padre, a moça” inclusive, vejamos-se:

a) *as ruas cheias de mulas-sem-cabeça / correndo para o Rio das Mortes / e a cidade paralítica / no sol / espiando a sombra dos emboabas / no encantamento das alfaias*, p.ex. (trecho de “V / São João del-Rei” que, mais do que meramente referir a *melancolia das legendas*, imprime uma dimensão subjetiva de espaço-tempo como escala para a justaposição de *cidades*, quatro delas *coloniais*, e aspectos de

modernização: trata-se do desterro do eu-lírico, tragicomicamente expresso no percurso ferroviário pela *Central do Brasil*, em seu ramal mineiro; as *sombras dos emboabas* evocam o embate implicado no choque entre interesses paulistas e *rush* luso-americano para as recentemente descobertas *minas* no território tapuia, entre fins do XVII e princípios do XVIII);

b) *O presente vem de mansinho / de repente dá um salto: / cartaz de cinema com fita americana*. (o sarcasmo que “II / Sabará” dirige à justaposição de presente e passado escarnece não apenas da figura do *passado*, em que duas pontas comicamente se tocam: o *sumiço* de *Borba*, um dos *bandeirantes* evocados, e o da contemporânea *Dona Maria Pimenta*, que também *morreu*; escarnece também da *presente* figura da *modernização*, que a alegórica *fita americana*, de resto metonimizada pelo *cartaz de cinema*, parece ter imprópriamente transposto para local inóspito, não menos comicamente);

c) *Cada um de nós tem seu pedaço no pico do Cauê. / Na cidade toda de ferro / as ferraduras batem como sinos. / Os meninos seguem para a escola. / Os homens olham para o chão. / Os ingleses compram a mina. // Só, na porta da venda, Tutu Caramujo cisma na derrota incomparável*. (a transcrição de toda a “IV / Itabira” quer sublinhar, de todas, a seção em que a dominante se inverte, uma vez que a tragicidade sobrepõe-se – ironicamente – à tonalidade cômica, implicando o tom de lamento pelo *desterro* da riqueza mineral – justamente quando se explicita o lugar autobiográfico envolvido na *melancolia* que *viaja de trem*; daí que, por sob as *faces trocistas* que se sucedem na *lanterna mágica*, uma delas, justo a mais explicitamente melancólica, revela dimensões de engajamento inesperadas, capaz de iluminar, para além do *trajeto*, o *projeto*).

Se já se pôde depreender (exaustiva, porque sistematicamente) os parâmetros adequados à abordagem de cada poema drummondiano (todos eles líricos, inclusive na singularidade coesiva de sua escala, e na pluralidade irreduzível de sua maior coerência, qual seja, a do emprego das mais diversas *personae* temático-formais), parâmetros esses tomados a macro e micro estruturas presentes em toda a obra, então já se pode abordar incisivamente o poema “O padre, a moça”, visando a dele extrair mais do que temas ou formas de que o longa-metragem de Joaquim Pedro terá se servido. De qualquer maneira, já se terá sugerido a grandeza da síntese que o poema (incompreendido sob a narcísica categoria *padresco*) empreende, bem como a funda identidade entre poema e longa-metragem: pautada em significâncias, em aspectos de ambas as poéticas – e também no sentido participante de ambas as monumentais obras (tecidas no tom menor da intimidade lírica).

PADRESCAS

“O padre, a moça” é, antes de mais nada (e ao final de toda a figuração), um poema lírico. Pertence, como os três outros poemas que o sucedem (“Os dois vigários”, “Massacre” e “Remate”), à seção “Ato” (3ª seção da coletânea *Lição de coisas*). Ao campo semântico de *ato* remetem:

suas 10 seções, a evocar a significância de espetáculos dramáticos (ou *atos*);

a função das *personae* (*padre, moça, narrador, coro popular, bispos, forças volantes, Deus, anjo de asas secas, repórteres*), cuja interação, no poema, é recurso expressivo da personalidade lírica (a presidir cognitivamente o drama);

a ampliação de espaços-tempos (desde o *sertão*, de onde parte e aonde retorna o dramatismo), com suas ambiências diversas (em funções de cenografia e figurino);

o *enredo* (em que *rendas* – emblema a um tempo de amor ágape, amor eros e desistência provisória de perseguição e linchamento – e *chama* – emblema a um tempo de liturgia, redenção ansiada, excomunhão e incineração – são campos semânticos que *tecem e esgarçam* a malha narrativa).

Mas *ato* também implica a dimensão de *fato* (*aquilo que se fez, ação que se cumpriu*). A narrativa dramática do poema extrai o núcleo factual de seu relato (qual seja, o amor transgressivo dum padre e duma moça no sertão nordestino, que morrem incinerados numa gruta) de relatos preexistentes (Marques, 2009, p. 95); e, a despeito de se apropriar ficcionalmente de tais relatos, a figuração do poema faz questão de sublinhar (num metadiscurso) a dimensão referencial de suas figuras, tanto no que têm de concreto (porque, de fato, houve dois amantes que morreram incinerados) quanto no que têm de mitopoético (que é a dimensão de imaginário, objetivada coletivamente nos relatos sobre o casal).

O amálgama de *legendas* (como recurso ficcional) antes enfatiza que dilui a dimensão referencial do núcleo dramático. Trata-se do recurso à *mula-sem-cabeça* (*legenda* já referida no oitavo poema da primeira coletânea, a propósito de *São João del-Rei*), que vem sobrepor-se à ficcionalização da narrativa sobre a *Gruta do Padre* (local no interior da Bahia em que determinados padre e moça, amantes em fuga desde o *Piauí*, foram incinerados num justicamento). A partir de tais *fatos* mitopoéticos (em que aspectos societários, objetivos e de imaginário, compõem *renda* e *chama*), o poema evoca uma multiplicidade de referências espaço-temporais quase inesgotável, em razão do adensamento discursivo, terminando por justapor arcaísmos e modernidades de

Brasil / mapa vela acesa (no ciclo espiralado que a partida e o retorno ao *sertão* implicam) e de núcleos ocidentais os mais diversos (mediterrâneos: Crescente Fértil, Terra Santa, cristandade latina; atlânticos: Ibéria, Ibero-américa, Panamérica), concêntricos ou excêntricos. O poema, longe de torná-los difusos, hierarquiza tais *fatós*, especulando entre aspectos aparentes e essenciais (como que dentro ou fora da *gruta*); nesse sentido, a perspectiva lírica torna-se decisiva para a compreensão das referências, por sob modulações (notavelmente inversivas, ou *irônicas*). De todo modo, ao campo semântico de *ato* pertencem ambas as dimensões do poema: a que enforma (aspectos dramáticos da narrativa) e a que informa (sobre referências apropriadas ficcionalmente): presididas ambas por uma terceira dimensão. Portanto, para além das duas possibilidades de *Ato* (a ficcional, a referencial), o processo poético pertence, mesmo, ao dinamismo lírico.

Quanto à dimensão lírica por sob aspectos ficcionais (em chave dramática) e referenciais (em chave dinâmica), uma rápida vista aos demais poemas de “Ato” pode esclarecer (por cotejo) aspectos do próprio “O padre, a moça”.

“Os dois vigários” parodia narrativas sapienciais (a respeito da *pecaminosa condição humana*, que iguala e irmana os homens diante de Deus), com vistas a escarnecer da cosmovisão judaico-cristã. *Padre Júlio* chega a lembrar o *padre* do poema anterior:

*e Padre Júlio raptava
mulher e filhos do próximo,
outros filhos aditava.*

Mas a caricatura da *persona Padre Júlio* no farsesco “Os dois vigários” (que, ademais, não funciona sem o contraste com o antípoda *Padre Olímpio*, igualmente caricatural) não mescla riso e siso, à diferença da *persona* que protagoniza o drama de “O padre, a moça”: protagonista que serve ao enunciado trágico da encenação, enquanto a tonalidade irônica (por vezes sarcástica) responsabiliza-se por dinamismos inversivos (entre níveis aparentes ou essenciais da enunciação), de todo modo visando a enunciados graves. Não que no poema farsesco não seja grave o arremate (como aspecto da inteligência formal presidida pelo lirismo, ao longo de todo o dinamismo da farsa):

*Dois raios, na mesma noite,
os dois padres fulminaram.
Padre Olímpio, Padre Júlio
iguaizinhos se tornaram:
onde o vício, onde a virtude,
ninguém mais o demarcava.*

*Enterrados lado a lado
 irmanados confundidos,
 dos dois padres consumidos
 juliolímpio em terra neutra
 uma flor nasce monótona
 que não se sabe até hoje
 (cinquenta anos se passaram)
 se é de compaixão divina
 ou divina indiferença.*

A leveza da comicidade transmuta-se, ao final, no grave escárnio de toda a cosmovisão judaico-cristã, reduzida literalmente a cinzas pela figuração. Implacável, o agnosticismo: ao elencar (com potente sistemática) *ethos*, mores e imaginário duma tradição – para, ao final, reduzi-la a pó. Ainda assim, tal objetivo (gravíssimo) cumpre-se sob a dominante do riso.

O adensamento discursivo e o enunciado trágico que atravessam os 10 *atos* (ainda mais densos que longos) de “O padre, a moça” têm levado a crítica a enfatizar aspectos de preocupação ontológica no poema (restrita à categorização do igualmente *padresco* “Os dois vigários”, na *Antologia poética* de 1962: inserido, como já se apontou, em *Tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo*); mas a pouca (ou nenhuma) importância que se atribui à dimensão metapoética da narração (há um narrador modulando expressivamente as perspectivas de todas as *personae* envolvidas na encenação, assim como a presidir a própria trama, e a ampliar vertiginosamente tempos-espacos) implica que não se perceba a perspectiva agnóstica por sob a apropriação temático-formal (erudita) de aspectos (sobretudo mitopoéticos) do catolicismo luso-americano. Daí que a justaposição de ambos os poemas *padrescos* não ocorra por acaso, e deva ser observada com atenção.

Desse ângulo, o décimo e último ato de “O padre, a moça” termina por revelar (se se explicita o escárnio que a imagética da narração enuncia) todo o amargor do *chiaroscuro* enunciado (aparentemente como imagens barrocas: *esvair-se de males*, *desfal* / *ecimentos teresinos* etc.) por dentro da gruta:

*A gruta é grande
 e chama por todos os ecos
 organizados.*

*A gruta nem é negra
 de tantos negrumes que se fundem
 nos ângulos agudos:
 a gruta é branca, e chama.
 (...)*

*Prismas de luz primeira despertando
de uma dobra qualquer de rocha mansa.
Cantar angélico subindo
em meio à fauna cavernícola
e dizendo de céus mais que cristãos
sobre o musgo, o calcário, o úmido medo
da condição vivente.*

*Que coros tão ardentes se desatam
em feixes de inefável claridade?
Que perdão mais solene se humaniza
e chega à provação e paira em bênção?
Que festiva paixão lança seu carro
de ouro e glória imperial para levá-los
à presença de Deus feita sorriso?
Que fumo de suave sacrifício
lhes afaga as narinas?
Que santidade súbita lhes corta
a respiração, com visitá-los?
Que esvair-se de males, que desfal-
ecimentos teresinos?
Que sensação de vida triunfante
no empalidecer de humano sopro contingente?*

Por sob as sugestões imagéticas de sublime religioso, deve-se notar a denúncia irônica a respeito da perfídia (absolutamente sem transcendência) implicada no assassinato dos amantes (queimados vivos), que secunda e arremata a morte social (já de *per si* cruelíssima) de ambos os personagens: desde antes (veja-se todo o nono ato) condenados em instâncias religiosas, tanto *altas* (o *senhor bispo*, *trancado* em sua *Roma* / *de rocha*, *castelo de ar*) quanto *de base* (*Fora* / *ao crepitar da lenha pura* / *e medindo das chamas o declínio* / *eis que perseguidores se persignam.*). A figura da *comunidade eclesial* desautoriza, portanto (nos parâmetros de significação impostos), que se postule, a respeito do poema, qualquer representação do sublime religioso em chave de identidade lírica ou autoral (mesmo que para fins laicos). O escárnio explicita a perspectiva agnóstica e corrosiva (radicalmente *humanista*: veja-se o sétimo *ato*) do lirismo (por sob o dinamismo narrativo) a respeito de aspectos societários referidos pelo poema.

Quanto a “Massacre” (terceiro poema de “Ato”), reconhecem-se nele ecos (em sua forma relativamente concentrada: numa só estrofe de 17 versos) da *condenação* de “O padre, a moça” e “Os dois vigários”, muito embora a *execução* promovida pelos *mil*, em “Massacre”, não se atribua à *persona* do *acaso* (evidentemente a serviço da intenção lírica), como em “Os dois vigários”, mas à de *justiceiros* (que fazem lembrar a

comunidade eclesial do primeiro *poema padresco*). Em “Massacre”, a forma do *justiçamento* não evoca a de *chamas* (ou barrocas, ou farsescas), mas agressões mais diretas (*pedestres*, *explícitas*, *incisivas*), que as onomatopeias (de início a evocar linguagem de quadrinhos, ou *pop art*, depois, a dissolver-se em abstrações ironicamente construtivistas) (en / in) formam.

*Eram mil a atacar
o só objeto
indefensável
e pá e pé e ui
e vupt e rrr
e o riso passarola no ar
grasnando
e mil a espiar
os alfabetos purpúreos
desatando-se
sem rota
e llmn e nss e yn
eram mil a sentir
que a vida refugia
do ato de viver
e agora circulava
sobre toda ruína.*

Claro que o linchamento figurado se presta a todo tipo de parábola ou alegoria, inclusive metapoéticas (ao modo de *exercícios lúdicos*), o que a autonomia relativa do poema de resto evoca (ao não enraizar espaço ou tempo, ao manter indefinidos os *mil* que, anaforicamente, estruturam a narrativa, bem como a própria *vida* que *refugia* / *do ato de viver*). Mas a pertença ao mesmo “Ato” não deixa de evocar (pela terceira vez consecutiva) o trágico (e o dramático) das *execuções* anteriores – que este lirismo faz questão de sublinhar (para fins de denúncia, por sob o aparente distanciamento afetivo). De resto, o *só objeto* que se *arruína*, assim como o reificado (cuja enunciação narrativa esvazia, enquanto a perspectiva lírica denuncia) *ato de viver*, ecoam a dimensão objetiva das *coisas*, que o título da coletânea convida a que sejam *lidas* e *relidas* (decerto por conterem *ensinamentos*, acepção que também está contida no termo *lição*).

O quarto e último poema da terceira seção (ou “Ato”) faz lembrar o anterior (“Massacre”), do ponto de vista formal (uma apenas estrofe, ainda que com sete versos a mais), enquanto parece distanciar-se (sob esse prisma, macroestrutural) dos dois primeiros (como que gemelares: narrativas de muito maior fôlego – além de, ambos, *poemas padrescos*). Abordagens psicanalíticas encontrariam repasto (desistoricizante, contudo) no fato de que o último poema de “Ato” também seja, a seu modo, *padresco*:

por remeter (em seu *justiçamento* particular) à reiterada personagem drummondiana do Pai (por sob o amor *todo retorcido* do Filho) – e por tornar o ataque (*filial*) ainda mais ácido: quando amplia vertiginosamente o espaço-tempo autobiográfico no sentido (heterobiográfico) da própria *filiação* (literária inclusive) a uma das matrizes do Ocidente (o judaico-cristianismo: ele também às raízes do patriarcado familiar): filiação que o enunciado corrói.

*Volta o filho pródigo
à casa do pai
e o próprio pai é morto desde Adão.
Onde havia relógio
e cadeira de balanço
vacas estrumam a superfície.
O filho pródigo tateia
assobia fareja convoca
as dezoito razões de fuga
e nada mais vigora
nem solução.
Ninguém recrimina
ou perdoa,
ninguém recebe.
Deixa de haver o havido
na ausência de fidelidade
e traição.
Jogada no esterco verde
a agulha de gramofone
varre de ópera o vazio.
O ex-filho pródigo
perde a razão de ser
e cospe
no ar estritamente seco.*

Fatos do psiquismo lírico (em que traumas na relação dolorosa entre Filho e Pai procuram, pela via da memória e da linguagem, enunciar-se, como forma de reelaborar-se – e, decerto, repropor-se) servem-se da dramatização (mediante *personae*, ambientação espaço-temporal e trama narrativa) para tratar (sob o ocultamento aparente da pessoa que narra) de conteúdos que parecem sofrer distanciamento afetivo, mas que vêm (efetivamente) carregados de elevadíssimo *pathos*. Assim, um tema que pertence aos *fatos* referenciados (com aparente exterioridade em relação ao núcleo lírico) em “O padre, a moça” (a saber, a sociabilidade implicada, em termos relacionais ou de imaginário, no patriarcado luso-americano), esse mesmo tema torna a ser objeto de representação, muito embora em chave de lirismo diverso.

Seja como for, a consideração de aspectos de “O padre, a moça” tem a ganhar com o cotejo do texto com outros textos que compõem seu contexto linguístico imediato, qual seja, o da terceira seção (ou “Ato”) a que seus nove atos próprios expressivamente pertencem. Tal cotejo é capaz de evidenciar que:

a) aspectos de dramatização servem, em realidade aos propósitos do lirismo drummondiano;

b) tal lirismo não se deve confundir, imediatamente, com as perspectivas dramáticas que (em termos de irredutível pluralidade) assume, nem tampouco deve perder de vista dimensões duma pessoalidade (o reiterado agnosticismo do Gauche, p.ex.: de fundo autobiográfico) que já o recurso ao *anjo torto* do primeiro (e microcósmico) poema da obra ironicamente enunciava (pessoalidade incapaz de levar em definitivo, ou definitivamente a sério, ou mesmo definitivamente à cômica, e de todo modo ainda menos *à maneira católica...*, tanto a *persona* do Cristo em agonia: em *Meu Deus, por que me abandonaste*, quanto a *persona* condenada pelo satanismo, decerto de matrizes mais baudelaireanas que byronianas: *Vai, Carlos! ser gauche na vida.*);

c) conquanto lírica, tal dimensão é necessariamente *reflexiva: cognoscente*, mas a tal ponto integrativa (por sob o lugar poético que historiciza a condição moderna da subjetividade: fragmentária, pluralizante) que é capaz de figurar aspectos de eu e de mundo (tal como nas dimensões subjetivas e objetivas do patriarcado, aventadas acima) sob potência ao mesmo tempo afetiva e socialmente (intelectivamente) participante.

* * *

Impossível apresentar a totalidade dos significados sugeridos por “O padre, a moça”; a modulação de *personae* (com os respectivos comportamentos, vozes e estados íntimos) que resulta da voz narrativa (sendo o narrador, ele próprio, *persona* a serviço do eu-lírico), ao promover o entrecruzamento de perspectivas as mais diversas, termina por multiplicar (exponencialmente) a capacidade significante. Por sob a modulação de *personae*, diversos níveis da narrativa se entrecruzam e fecundam: há dimensões objetivas a que o enredo faz referências, embora a elas se sobreponham dimensões variadas (de fantástico, p.ex.) pela via ficcional, assim como há dimensões de subjetividade por sob aspectos referenciados; e nenhuma dessas dimensões dispensa as demais, ou a elas se sacrifica (são, todas, aspectos fundamentais da trama narrativa,

equivalentes ao contribuírem para a significância). Ao final, tamanha pluralidade significativa serve a preocupações líricas, que se revelam cognoscentes e integrativas.

Feita essa ressalva, e mapeados os recursos de narrativa por sob o poema lírico, cabe agora acompanhar o poema *ato a ato*, de modo a demonstrar aspectos minimamente decisivos de seu processo significativo (com seus parâmetros de significação).

1

No primeiro *ato*, de chofre (já nos dois primeiros versos), anuncia-se o conflito entre amantes e perseguidores. Para além do enunciado, contudo, o modo de enunciar torna o plano da expressividade, de longe, mais significativo que o da comunicação. Assim é que se pode notar, por sob o prisma do narrador, as mimeses:

a) da perspectiva patriarcal, que é a dos perseguidores (de acordo com quem o relacionamento erótico se faz duplamente transgressor: por transgredir votos sacerdotais, como o de castidade, e por transgredir o *pátrio poder*, relativo à *guarda* duma moça cuja *posse* – ou paternal ou marital – regula-se por moralidade e jurisdição ultrajadas pelo *padre* – daí a semântica implicada em *furto*, que, ademais, expressa a reificação da personagem feminina, e do próprio gênero feminino, desde aquele ponto de vista societário): *O padre furtou a moça, fugiu.*;

b) da perspectiva erótica (a dos amantes), cuja intersubjetividade (a baralhar contornos individuais) o emaranhado da trama narrativa expressa: ambos os figurinos (*batina* e *vestido*) servindo a importantes metáforas desde o início da narrativa; a densidade da imagem original fundamenta (como terceiro termo da sintaxe poética: versos 5-7) a anafórica justaposição (nos termos concomitantes de horizontal contiguidade sintática e vertical espacialização combinatória) do erotismo transgressor e *inextrincável* (que se *enreda* na condição erótica do amor sob matizes de *chiaroscuro*: *entrelaçando-se* os antinômicos preto e branco):

*Ninguém prende aqueles dois,
aquele um
 negro amor de rendas brancas.*

(Na proximidade formal dos figurinos (*batina* e *vestido*), esboça-se uma mínima igualdade entre os dois, no nível de direito ao desejo, sem que seja anulada a dicotomia macho/fêmea.)

O prisma do narrador em nenhum momento sugere distância objetiva das subjetividades *enredadas*, quando, ao contrário, parece:

- a) tomar partido (empaticamente) dos amantes,
- a.1) quando representa a *moça* (à romântica) como aspecto de paisagem, num fundo em que a personagem *naturalmente* se *emaranha* à figura masculina,
- a.1.1) porque se mantém (quando *vira sombra*) como *objeto do furto* (condição a um tempo moralmente condenável e juridicamente punível), mas já numa redenção panteísta em que o peso societário da transgressão dilui-se metaforicamente (dissolvendo-se aspectos de segunda natureza – moral, jurisdição – sob o retorno à *prima natura* – a que amor e amantes, *sublimes*, se *elevam*),
- a.1.2) e porque se torna, ao modo animista do panteísmo, *aragem matinal soprando no padre* (numa leveza de zéfiro: inalcançável, em seu paganismo erótico, por remorsos judaico-cristãos: portanto inimputável);
- a.2) e também quando expressa o caráter heroico da fuga (virilmente irreprimível – pelo menos até o terceiro ato) através da (intensamente reiterada) anáfora (*lá vai o padre lá vai o padre lá vai o padre*), cujo isomorfismo de galope (em que *cavaleiro* e *cavalgada* comungam a condição de *garanhões*) será capaz de atravessar as interdições por versos, estrofes e atos;
- b) ao mesmo tempo que escarnece (antipaticamente) de perseguidores, como *bispos* (que são *alguém*) e *populares* (por duas vezes personificados, em sua dimensão coletiva e anônima, num despersonalizante *ninguém*), haja vista a condição *pedestre* dos primeiros (*bispos correm atrás*), cujo descompasso sequer logra avizinhar-se de quem (heroica e eroticamente) foge *a cavalo* (*lá vai o padre / lá vai o padre lá vai o padre lá vai o padre*), e haja vista que *as pedras* atiradas pelo *coro* (dos *justiceiros*) *caem no padre, deslizam* (impotentes, portanto).

Sob o tom proverbial de

*todo amor é o amor e ninguém sabe
onde Deus acaba e recomeça.*

o narrador evidentemente escarnece dos *perseguidores*, parodiando o formato de sentença popular para, com isso, escarnecer de mores, *ethos* e premissas teológicas do patriarcado. A confusão semântica que enunciara (ao qualificar o padre em fuga, *garanhão transgressor*, como *diabo em forma de gente, sagrado*), tal confusão de termos (originalmente antinômicos: o sacro e o demoníaco, segundo a teogonia judaico-cristã) torna a se formular no arremate do primeiro *ato*. Reitera-se, portanto, o escárnio, não apenas dos *praticantes* da religiosidade judaico-cristã: mas também das raízes

teológicas de suas antinomias (por sob o tom de enunciação popular, em formato sapiencial), tornadas (pela paródia, por sob a aparente paráfrase) absurdas.

Deve-se notar, por fim, que o dinamismo irônico (ou inversivo) da narrativa (por sob o tom proverbial) não se dirige apenas à perspectiva dos perseguidores eclesiais (os da cúpula teológica, *bispos*, os da base popular, *coro*), quando também envolve (como objeto de escárnio e subversão) a própria trama narrativa, ou *enredo* (que se torna figura metalinguística). Se no terceiro *ato* há o enunciado de que *Deus tomou o partido do padre* (quando a condição heroicamente invicta do protagonista leva à *rendição* dos perseguidores-coro), a partir do oitavo *ato* (logo após os *atos* 6 e 7, que enunciam o esvaziamento do mito), diferentemente, afirma-se (por sob o retórico da pergunta) que *Deus se diverte castigando* (a propósito da encenação de remorsos); o que portanto baralha a compreensão sobre se *Deus*, quando *tomara o partido do padre*, havia *começado*, ou então se (ao contrário) *Deus* havia *acabado* (ao *tomar o partido padre*) para, agora (sob a forma de *castigos* e *remorsos*), *recomeçar*. (De que deus, afinal, se trata: duma divindade panteísta? do dionisíaco deus greco-romano, e ainda pagão? ou do *verdadeiro* e *único*, à judaico-cristã?). Seja como for, enquanto nos três primeiros *atos*, aparentemente, *Deus* é para com os amantes (e, sobretudo, para com o *padre*), nos três últimos *atos* (*degradando-se o eros*, por *intervenção divina*, entre o oitavo e o nono *atos*) *Deus* se converte em *castigo*: agindo, através de sua *eclesia* (considerada desde a cúpula até a base), para receber (*saturninamente*) os remordidos amantes com *excomunhão* (que se formaliza) e *pena capital* (com as *labaredas* dum implacável auto de fé, sarcasticamente descrito).

Em suma, o movimento de vitória do *eros* nos três primeiros *atos* é inversamente proporcional ao movimento de derrota que sofre nos três últimos *atos*, o que faz com que a narrativa (a despeito do enunciado) esteja plenamente consciente sobre quando e onde *Deus acaba e recomeça* (consciente, sobretudo, do baralhamento conceitual a respeito dessa figura teológica, *Deus*: que é outra *persona* do metapoema). Portanto, a pessoalidade de *ninguém* (que parece abarcar inclusive o *narrador*, para além de *coro*, *bispos*, *padre* e *moça*) não pertence, de fato, à perspectiva de quem narra: não porque ao narrador a narrativa atribua (ironicamente) *onisciência*, e sim porque a figura onisciente, onipotente e onipresente de Deus vê o enunciado de seu mistério subverter-se pela própria consciência que preside à narração (a cujo escárnio a *persona* de *Deus* se submete).

A perspectiva do narrador é, em resumo (por sob as modulações de vozes e perspectivas), irônica: inclusive em relação a si mesma (mas também em relação às *personae* de que se serve). E, conquanto *tome o partido do padre* (empaticamente) – e também da *moça* (mas com vistas a encaminhar a inversão trágica da condição inicialmente invicta de amante e de *sombra / aragem*), e conquanto escarneça da *comunidade eclesial* (de *alto* a *baixo*), tal perspectiva (onisciente, mas à humanista) dirige o próprio dinamismo irônico no sentido de sua própria figuração.

2.

Enquanto se comunica (no plano discursivo o mais imediato) que a perseguição aos amantes avoluma-se, com reforços *estatais* aos *perseguidores eclesiásticos* do início (ao passo que a condição invicta dos amantes só se faz agigantar: num espaço-tempo mais e mais *fabuloso*), o plano expressivo do lirismo retoma e intensifica sua estratégia metapoética, qual seja, a de promover a convergência entre *personae* (personagens da narrativa, mas também os lugares discursivos, que se explicitam como figuras do discurso) e narrador.

Forças volantes que *atacam o padre* são, à maneira das forças eclesiais,

a) as que *voam*: veja-se o *helicóptero* que, sob o escárnio narrativo, *desenha no ar o triângulo santíssimo*: objeto *aéreo* cuja linguagem afina-se à igualmente *aérea* sede diocesana, *Roma / de rocha, castelo de ar*, onde *trancou-se o senhor bispo* do nono *ato* (muito embora no primeiro *ato* a infantaria de *bispos*, que afoitos *correm atrás* do padre, tenha que *recorrer*, em sua perseguição, comicamente desvantajosa, à *maldição* que *monta cavalos telegráficos*: cavalaria relativamente mais ligeira – e, mais que a precária condição *infante*, afeita ao tratamento de *dom*, a que bispos fazem jus),

b) mas também as que *correm* (*patrulhas* e *exércitos*: infantaria em reforço ao *coro* dos paroquianos), certamente tão ligeiras em sua mobilidade que terminam por também merecer o qualificativo (*volantes*).

De todo modo, o jogo cômico entre *altos* e *baixos* da *perseguição* equaliza, numa mesma impotência horizontal, a convergência volumosa de forças *eclesiais* e *estatais* (desde a polissemia de *volantes*: *dardos* no plano militar, *tecido próprio para véus* no plano eclesiástico), o que também faz avolumar o escárnio humanista (laicizante, para dizer o mínimo) da perspectiva lírica. E mais: essa densidade de significados que o ironicamente hiperbólico amálgama de *Estado* e *Igreja* implica (por sob a repressão jurídico-moral que movem instâncias provincianas do patriarcado), tal densidade passa

a envolver outros níveis concêntricos (não menos volumosos): o espaço-temporal (à medida que *volantes* também designam forças policiaiscas de determinada época, em determinado tempo-espaço: a da Era Vargas no *sertão*, em que o *coronelismo*, conquanto devesse obediência ao comando que autocraticamente se federalizava, ainda assim lograva refazer-se, como forma de reverter os triunfos, ou do Cangaço, ou de ameaças com algum grau de autonomia em relação ao aparelho de Estado, como a da Coluna Prestes). A justaposição de *helicópteros* (cuja modernidade técnica ultrapassa os limites espaço-temporais da Era Vargas) e demais *forças do Estado* (*artilharia ligeira*, no arcaísmo evocado pela hábil polissemia) vem em reforço à densidade significativa de notáveis efeitos cômicos: cuja comicidade não denuncia apenas a condição excêntrica (e, nestes três primeiros *atos*, impotente) da institucionalidade político-religiosa (ainda em matrizes tardo-contrarreformistas, a despeito da ordem republicana e, em grande medida, positivista), mas também a excentricidade de que o arcaico se possa servir do moderno sem grandes desarranjos no conservadorismo societário, visando à sobrevida do mandonismo latifundiário (e demais formas de instâncias patriarcais).

O movimento hiperbólico de ampliação amplia o *cerco*, desde os *altos* (*aéreos*, *institucionais*) até os baixios (*pedestres*, a envolver *bases populares e autônomas*) societários, e passa a envolver todos os *quadrantes* (espaço-temporais, insista-se) do *território nacional*. Partindo-se do *sertão* (em localidades dos interiores de Bahia, onde se situam Gruta e lenda, e *Piauí*, que os amantes *atravessam*, já no primeiro *ato*), traça-se uma estratégia de *cerco* em leque. E, em tal estratégia, consideram-se, desde as *probabilidades posicionais* (daí que o *Leste*, representado por *Pernambuco*, seja aventado) até os lugares que, segundo *informes*, foram *efetivamente* percorridos por *padre* e *sombra* (reificada à patriarcal, *a moça vai dentro dele, é reza de padre*: daí bastar que seja *visto* apenas *o padre*). De *Goiás* (onde se encontram as nascentes do *Tocantins*, rio que o padre efetivamente *desceu* – a crer nos *informes*) a *Macapá* (onde o padre *foi visto*), parte um dos raios de ação. Do *sertão* a *Corumbá* (no Mato Grosso do Sul), outro raio de ação. Do *sertão* a *Jaraguá*, talvez a quarta radial do cerco pretenda se dirigir à localidade da *São Paulo*: antigo núcleo de bandeiras e aldeamentos jesuíticos; seja como for, o topônimo (*Jaraguá*), conquanto possa evocar homônimas diversas, de qualquer maneira envolve (efetivamente) a dimensão linguística do *nheengatu*, à raiz de todos os *Jaraguá* da América Portuguesa, o que por si remete aos esforços intelectuais dos jesuítas (responsáveis pelo amálgama da *língua geral*) e

bandeirantes (praticantes da língua geral que, de resto, já pertenceram, como figuras drummondianas, às seções “II / Sabará” e “V / São João del-Rei” de “Lanterna mágica”). O quinto e último raio do cerco estratégico se dirige aos extremos sulinos: trata-se de *Pelotas* (quarta região em que o *padre*, à maneira do Sumé de Sérgio Buarque de Hollanda, referido em seu *Visão do Paraíso, foi visto*). Mas os extremos sulinos, em que fica o arroio Chuí, encerram as radiais no extremo oposto do aporético *círculo / cerco*, que os perseguidores traçaram a compasso no *mapa* (com a ponta seca sempre no *sertão*: núcleo *eclesial* em que se origina e finda a *tragédia*); e, ainda assim (encerrados os traçados do *cerco*, com suas radiais), a ponta com grafite do compasso retorna: haja vista a menção final à antiga (até eclodir o regime autocrático de 1964) *Macapá-Oiapoque* (na qual, *em pé no caminhão da BR-15 com seu rosário / na mão / lá vai o padre*). Do *Oiapoque ao Chuí*, portanto (mas também de Leste a Oeste, nisso também inclusos Nordeste, Sudeste, Noroeste e Sudoeste), o cerco ao padre promete ser implacável (numa verdadeira rosa-dos-ventos aporética), e abrange todo o país.

Ainda assim, não são as referências espaço-temporais (de fundo nitidamente objetivo), por sob as figuras de linguagem (semânticas e sintáticas: portanto em nível simbólico, que se ergue por sobre o nível referencial), com seus ampliamentos núcleos concêntricos, o aspecto mais decisivo da fábula, neste segundo *ato*. O aspecto mais *eloquente* é o dinamismo das vozes, moduladas pelo narrador (e presididas pelo núcleo metalírico do poema). Tal retórica também se *avoluma*, porque prossegue o escárnio (em matrizes antipáticas) das figuras *eclesiais* (a que, agora, sobrepõem-se as figuras *estatais*), assim como prossegue a empatia perante os protagonistas eróticos (à romântica, o erotismo projeta-se ainda mais amplamente sobre a mesologia):

*o padre recebe bênçãos animais, ternos relâmpagos
douram a face da moça.
E no alto da serra
o padre
entre as cordas da chuva
o padre
no arcano da moça
o padre.*

Agora, no entanto, longe de apenas parodiar (por sob uma aparentemente empática paráfrase) o modo enunciativo do *coro* de perseguidores (*quem disse / que exércitos vencem o padre?*), enquanto de fato *toma partido* de *padre* e *moça* (estratégias semânticas, como a prosopopeia, ou sintáticas, como a anáfora, mitificam, como semidivinos, ambos os protagonistas, notavelmente o *padre*), o narrador também coloca

sua própria *fala* (lugar discursivo que também se torna figura, ou *persona*) a serviço do *coro*:

*Ai que não podemos
contra vossos poderes
guerrear
ai que não ousamos
contra vossos mistérios
debater
ai que de todo não sentimos
contra vosso pecado
o fecundo terror da religião.*

Perdoai-nos, padre, porque vos perseguimos.

Com tal recurso, pode-se aventar mudança de postura da narrativa perante o *coro*: empatia, agora, em lugar do escárnio; falsa aparência, contudo. Se de fato o narrador empresta sua voz ao *comando da perseguição* (*Vamos cercá-lo, gente, em Goiás, / quem sabe se em Pernambuco?*), isso se presta ao escárnio do *cerco* com ênfase ainda maior: uma vez que, sob as *personae* que compõem o *coro*, o eu-lírico passa a situar não apenas *narrador*, como também *leitor*. A figura do *narrador* passa a avolumar a perspectiva do *coro*, quando insere, por sob as máscaras coletivas, a si próprio, e ao próprio leitor. O resultado disso é tornar ainda mais heroica a figura invicta dos *amantes* (com destaque ao *garanhão*), ao mesmo tempo que insere, por sob a perspectiva da derrota e da impotência, um ângulo (o do *coro de fiéis*) cuja *fé* enuncia-se abalada. Ao reconhecer a *divinização* do padre (como portador de *mistério*, com desígnios portanto *incompreensíveis* – mais: *irrepreensíveis*), divinização que a própria voz narrativa já enunciara (desde o primeiro *ato*), o *coro* (por sob cuja perspectiva o eu-lírico situa os lugares de emissão e recepção do discurso) passa a servir à perspectiva da narração (humanista, escarnecedora da conjunção patriarcal político-religiosa), em vez do (apenas aparente) contrário. A confusão entre Criador e criaturas (que o monoteísmo da teologia judaico-cristã radicalmente desfaz, e que pertence a panteísmos pagãos), a voz narrativa já vinha (desde o primeiro *ato*) de enunciar; agora (por habilidade do metalirismo), quem a enuncia é o próprio *coro*; *coro* sob cuja perspectiva passam a caber (efeito da primeira pessoa do plural) emissor e receptores.

O próprio *padre* deixa a condição de *ele* (objeto da narrativa) para assumir (da quarta estrofe ao final do *ato*) a condição de *tu* (que é a de sujeito / receptor da mensagem), *pessoa* a quem a *litania* do *coro* (em primeira do plural) passa a se dirigir. Inverte-se, com isso, a condição (jurídico-teológica) de *putabilidade*: *culposos* e *dolosos* tornam-

se os *fieis* (porque *perseguidores*), enquanto o *pároco* (*perseguido*) torna-se (como *perseguidor iminente*), não apenas *isento de mácula*, mas portador, ou do poder de *castigo* (à mosaica), ou (à cristã) de *ágape* (e portanto de *mercês*, como a do *perdão*). Já não se trata mais (por evidente) da estrita cosmovisão judaico-cristã, mas de emersões pagãs (em que a criatura Homem, prometeica, se *eleva*: com atributos heroicos). Daí que a fórmula, à helênica, remeta ao trágico *ai que*: o que sugere o regresso da liturgia iberoamericana a outro espaço-tempo peninsular. (De resto, o *rapto da moça*, desde o primeiro verso do primeiro *ato*, está a evocar matrizes *helênicas*, de onde emana o eco de recursos tais como a enunciação do *coro*, a própria voz narrativa em sabor de épica e o embate entre Homem e Destino. Em conformidade com a dominante irônica, no entanto, a evocação de aspectos da épica helênica termina por discutir a condição civilizacional luso-americana, mas de modo em que se termina por escarnecer de qualquer traço de heroísmo ou mítica, em reforço à denúncia de absurdos teológicos implicados na desumanização do homem.)

3.

Neste terceiro *ato*, a ampliação concêntrica do *erotismo em fuga* (cujo núcleo é *sertanejo*) atinge seu clímax, terminando por *enredar* em si, definitivamente, todo o *território nacional*:

*Onde pousa o padre,
é Amor-de-Padre
onde bebe o padre
é Beijo-de-Padre
onde dorme o padre
é Noite-de-Padre
mil lugares-padre
ungem o Brasil
mapa vela acesa.*

A estrutura anafórica (de matriz tríplice: *lá vai o padre lá vai o padre lá vai o padre*, e exponencial), lançada de chofre desde o primeiro *ato*, agora replica-se por todos os *ondes* (sintáticos e semânticos, a indicar ao mesmo tempo espacialidade e temporalidade) que a figura (espécie de Midas erótico) *toca*. A par disso, *perseguição e perseguidores*, conquanto revelem a máxima potência de suas forças confederadas (agora, com o recurso a *um anjo de asas secas*: irônica personificação do Mal como suprema liderança das *forças estatais-eclesiásticas*), ainda assim terminam por sofrer o refluxo do *cerco*, sob o reconhecimento (*amargo*) de tamanha derrota:

*Só um anjo de asas secas, voando de Crateús,
senta-se à beira-estrada e chora
porque Deus tomou o partido do padre.
(...)*

*Em cem léguas de sertão
é tudo estalar de joelhos
no chão,
(...)
Quem tem sua filha moça
padece muito vexame;
contempla-se numa poça
de fel em cerca de arame.*

O cerco ao negro amor de **rendas** brancas (v. 7, ato 1: primeira ocorrência do vocábulo *renda*), a despeito de avolumar-se em crescendo neste terceiro ato, já vinha de sua primeira *rendição* desde o início da narrativa. No ato 2, reforços *estatais* (*Forças volantes atacam o padre, quem disse / que exércitos vencem o padre? patrulhas / rendem-se*: v. 19-21) vieram apenas a sublinhar a impotência dos esforços *eclesiásticos* (sob a segunda ocorrência do polissêmico **renda**). Agora, no terceiro ato, a *rendição* alcança o clímax. De cima a baixo, e de baixo a cima (note-se a sarcástica revelação de que a *cúpula estatal-eclesiástica* recorra ao *Príncipe dos baixios infernais...*), *rendem-se* todos os *perseguidores*, notando-se, ainda (por sob o dinamismo entre *timos* e *baixios*), que o Todo-Poderoso *Deus* (a crer no enunciado) *tomou o partido do padre* (completando-se, portanto, a subversão de Norma e Desvio: porque se *Deus*, assim como o *Cristo*, está ao lado de quem porta o *Crime*, o *anjo de asas secas* está ao lado de *Igreja e Estado*). E, enquanto se *queda* à beira-estrada o *anjo de asas secas* (decerto, o mesmo *Príncipe* do vindouro sétimo ato, ou no mínimo um membro de sua *coorte infernal*), de todos os *perseguidores* resta apenas o *coro* popular (i.e, os *baixios* da *perseguição eclesiástica*).

Da base à *cúpula*, da *cúpula* à base, em resumo, nota-se o refluxo do *cerco*, a par do baralhamento (ainda maior que o anterior) dos referenciais teológicos. Nesse sentido, a *fuga* (até então ainda mais *volante* que o *cerco*, num *galope de Pégaso*), agora *desce* à Terra por um instante: *e deixa marcas de sola na poeira*, que os calçados (alpercatas? botas?) do *padre*, apeado, imprimem no *sertanejo* solo (argiloso, ainda que ressequido?). Atribuem-se ao *descimento* efeitos miraculosos (segundo o *testemunho coral de tudo*):

*Chagas se fecham, tocando-as,
filhos resultam de ventre estéril
mudos e árvores falam*

tudo é testemunho.

De *testemunhas* a *testemunhos*, sugere-se que o *Crime* veio a prescrever, sacralizando-se o erotismo: como se o padre, agora, se tornasse o *Redentor*. De regresso ao chão (cujo húmus ao Homem, quando úmido, origina, e, quando seco, descompõe), a dimensão humana do herói (ao *pousar, beber, dormir*) parece imprimir à Terra marcas divinizantes: cura, fecundidade, de tal maneira que o protagonista é figurado, de fato, como a *pessoa filial* que a *Graça paterna* prometera (e agora torna a remeter) ao mundo dos *caídos* (regido pelo *Príncipe das Trevas Materiais*).

O *Ente*, que a figuração supõe personificar-se na *persona* filial (à diferença da matriz judaico-cristã), apresenta heterodoxa (para dizer o mínimo) essência (considerando-se a especulação teológica do *coro* popular, sob a qual torna a se imiscuir a voz narrativa):

*Mas se foi Deus quem mandou?
Anhos imolados,
não por sete alvas espadas
mas por um dardo do céu:
que se libere esta presa
à sublime natureza
de Deus com fome de moça.*

Para além do *Senhor dos Exércitos* (o *Yaweh* hebraico, de cujas hostes arcangélicas são emblemas as *sete alvas espadas*), ou mesmo do greco-romano *Zeus / Júpiter* (lançador do relampejante *dardo celeste*), esse *Deus* (assim, com maiúscula), *virilmente antropófago* (de quem a figura do *padre* se enuncia à maneira de *Enviado*: e que a enunciação enforma e informa antes como *eros* que *ágape*), mais sugere um pré-cabralino *Nhanderu* (em sua epifania celeste), ou os pré-colombianos *Quetzalcóatl* e *Inti* (com seus gostos, respectivamente asteca e inca, por *sacrifícios de virgens*). É bem verdade que a personalidade da enunciação (em primeira do plural) já se fez pouco merecedora de objetividade estrita desde o *ato* anterior (quando se sublinhava o amálgama de narrador, populares e leitor por sob a *persona* do *coro*); portanto, a confusão teológica (que faz miscigenarem-se *Jeová / Zeus / Júpiter / Nhanderu / Quetzalcóatl / Inti*) talvez informe mais sobre expectativas do *coro* que sobre os fatos (comunicados) e o *Ente* (objeto de especulações – e confusões – teológicas).

Cristo e Crime no alforje é paronomásia capaz de anunciar, desde o (re)início (dionisíaco / bacante) da narrativa deste terceiro *ato* (que retoma a anáfora *lá vai*, com vistas a ampliações concêntricas de tempo-espço), o *desenraizamento* de mitos

mediterrâneos (judaicos, greco-romanos, ibéricos) com novo *enraizamento* em pleno interior americano (com núcleo na *civilização do couro*), o que dá conta de realizar a justaposição (concêntrica) de fronteiras míticas: *em cem léguas de sertão*. A lógica de tais geométricas justaposições (geometria *antieuclediana*: para remontar mais uma vez ao seminal poema “Áporo”) é louvar (por enquanto) a vitória da subversão local contra normas patriarcais, desde o *litoral* transpostas. Em seus referenciais de superestrutura, as formas patriarcais de poder e representação se subvertem: a começar por antinômicos *Bem e Mal*, *ágape e eros*, *Criador e Criação*. A retomada anafórica (*E o padre não perdoa: lá vai, / levando o Cristo e o Crime no alforje*) do verso imediatamente anterior (v.49: conclusão do segundo *ato*, com brusca alteração na perspectiva do *coro*: *Perdoai-nos, padre, porque vos perseguimos.*) dá conta de expressar, com poder de síntese, o esvaziamento do *ágape* judaico-cristão. O *erotismo miraculoso* (a multiplicar exponencialmente *fecundidade* e *sanidade biopsíquica*, de que é índice a *desfabianização* telúrica de pessoas e árvores: referência a *Vidas Secas* em que não resta claro se são as coisas que se animam, se são os homens que se descoisificam), tal *erotismo miraculoso*, se de um lado expressa a *Graça* (mas uma *Graça* já bem sincrética), de outro também expressa (e enfatiza) a recusa ao *ágape* (em cujo percurso figurativo, judaico-cristão, é de se notar a troca dos princípios punitivos do *Antigo Testamento* pelo princípio do *perdão*, a partir da *Boa-Nova* messiânica).

O *estalar de joelhos no chão* (efeito dum *tudo* expressivamente reiterado: curioso sujeito que equivale ao *território*, em cujas dimensões geográficas Terra e Homem parecem influenciar-se reciprocamente) quer sugerir que o *coro* reconhece, mais que a derrota, a subversão de seu próprio *credo* (ao tornar-se o *réprobo*, de *venial*, em objeto de *veneração*), no cerne de suas premissas teológicas. Contudo, em tal reconhecimento, o *ethos* e os *mores* patriarcais não são efetivamente abandonados: antes, o que há (por sob a *rendição*) é o pedido para que outros *furtos* não ocorram (a bem do menor dano à normalidade societária), ou, se inevitáveis, para que tais furtos impliquem a *morte social* das *donzelas desonradas* (*amortalhadas*: para menor *desonra* parental); ou, ainda, para que tais *furtos* ocorram (sob o consentimento parental), caso pertençam aos desígnios do (já sincrético) *Ente* patriarcal. Assim, a subversão da normalidade societária se transforma em ocasião (paradoxal) de reforço ao patriarcado costumeiro, terminando por institucionalizar-se (com tais objetivos) o *ofertório das virgens* (note-se que às custas de absurdos teológicos).

Imensamente significativo, pois, é que, em meio a tais *sacrifícios* (em que o patriarcado, pela via do simbólico, quer refazer-se – como que sacramentalmente), a estratégia consista em obter a *rendição* (na terceira ocorrência do termo) do *Garanhão de Deus* justamente pelo recurso de se aplacar sua *fome de moças*:

Padre, levai nossas filhas!
 (...)
 E o padre, sem se render
ao ofertório das virgens,
lá vai, coisa preta no ar.

Os *derrotados*, portanto, não derrotam o *Invicto* (suposto como emissário de *Outro ainda mais faminto*): nem mesmo quando procuram lhe aplacar a (suposta) *fome de moça*. O *ofertório das virgens* (contraditória tentativa patriarcal: de encerrar os ataques ao patriarcado) fracassa: porque não restabelece o canal comunicativo. E tal dramatização de absurdos (que ademais chegam a soar becketianos), com se servir do *coro*, termina por escarnecer de seus temores, de sua cosmovisão, de sua práxis – e de seu *ethos*.

A malha narrativa (que, neste terceiro *ato* faz menção a *Crateús*) parece toda composta por *rendas-do-ceará* e *bordados em couro*, alinhavando-se as *idas* e as *vindas* de *amantes*, *pais* e demais antinomias: *Cristo* e *Crime* (reunidos nos dois lados do mesmo *alforje*), *marcas de sola* cujas *aterisagens* imprimem maravilhas enquanto *decolagens* (tão indiferentes quanto os *pousos*) mantêm intacta a dupla transgressão viril (ao *voto de castidade* e à *desonra da moça*), *mudos que falam* (como *testemunhos*, e não *testemunhas*), o *amor que queima* / *como fogo de coivara* / *não saberia queimar* – e que no entanto encaminha-se para a incineração. *Cristo* e *Crime* não podem ser apenas equivalentes, o que corresponderia à negação pura e simples desses critérios à luz da tradição judaico-cristã. O *Crime* (Eros) se revela sagrado (*Cristo*).

Para além das referências, contudo, e para além, mesmo, das *rendas narrativas* (destacando-se as *idas* e *vindas* de contrários, num contexto que indica o desenraizamento de premissas teológicas), o que de fato torna a decidir a significância neste *ato* é o jogo de *personae*, presididas, não pela voz narrativa (como pode parecer à superfície), mas pela subjetividade lírica (a quem se deve o transplante e o baralhamento de dogmas e premissas teológicas, visando ao escárnio da sociabilidade patriarcal). Trata-se, certamente, do mesmo eu-lírico cuja coerência consiste em, desde sempre, servir-se de diversas *personae*, sem, contudo, reduzir-se a nenhuma: nem *Carlos*, nem *Carlito*, nem *padre*, ou *Deus com fome de moça*, nem ninguém. À primeira de todas as

experiências líricas (veja-se a primeira estrofe de “Poema de sete faces”: *Quando nasci, um anjo torto, / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida*), parece corresponder a vinda (ao modo de retorno) do *anjo de asas secas, voando de Crateús* (e, logo, *Príncipe*), em seu *satanismo literário*. Experimentada pela dramatização, a primeira ocorrência dramática de satanismo literário já se entrecruzara com *personae* diversas, dentre as quais a antinômica *persona* do Cristo (haja vista, no mesmo “Poema de sete faces”, a quinta estrofe: *Meu Deus, por que me abandonaste / se sabias que eu não era Deus / se sabias que eu era fraco.*); ainda assim, nenhuma daquelas experiências dramáticas tornara-se definitiva, nem mesmo expressão imediata (porque, antes, sob mediação) da subjetividade lírica.

Assim como nos dois *atos* anteriores, e sob o mesmo crescendo, a voz lírica agora torna a experimentar a perspectiva do *coro* sertanejo, dele partilhando (mas, de novo, com vistas ao escárnio, a despeito da aparente empatia):

a) impressões (confusas: vejam-se os *testemunhos*, com vistas a beatificar, para aplacar, uma conduta que se percebe como reprovável e incontrolável),

b) incertezas (dialogais: veja-se o percurso que vai da pergunta, *Mas se foi Deus quem mandou?*, à interpelação, *Padre, levai nossas filhas!*)

– e, sobretudo,

c) o formato da redondilha (maior: da segunda à quarta estrofes, com as expressivas exceções dos versos 62, com a pancada seca de seu dissílabo: *no chão*, e 75, com a precocidade do pentassílabo: *Anhos imolados*; menor: na quinta e última estrofe, exatamente depois do retorno ao *ar* da *coisa preta*, rompendo-se a interlocução entre *coro* e protagonista). A métrica se une à espacialização das estrofes, ambas metalinguísticas, para sugerir a ambiência literária do cordel e, assim, configurar um esforço de compreensão ainda mais sinceramente empático junto a Homem e Meio; a dominante irônica, contudo, restringe tal esforço à perspectiva do narrador, capaz de empatizar com o drama parental, sobretudo durante as redondilhas maiores, muito embora também pareça ter-se condoído (ao final da primeira estrofe) de que

*Só um anjo de asas secas, voando de Crateús,
senta-se à beira-estrada e chora
porque Deus tomou o partido do padre.*

Ou, então (coerente com esse jogo de perspectivas), a perspectiva do narrador pareça mudar de prisma (já panoramicamente: não mais à altura do *coro*) quando a redondilha se reduz de maior para menor:

*Onde pousa o padre,
 é Amor-de-Padre
 onde bebe o padre
 é Beijo-de-Padre
 onde dorme o padre
 é Noite-de-Padre
 mil lugares-padre
 ungem o Brasil
 mapa vela acesa.*

De todo modo, quando novamente enuncia a transformação do *padre* em *interlocutor*, aplicando a segunda do plural (num amálgama de *narrativa* e *coro*, a par duma percepção que se enforma num confuso misticismo), o poema reforça expressivamente que a função sacramental, a depender das necessidades corais, de nenhuma forma permitirá o abandono da *batina* (em prol de que se humanize o homem), como de resto já haviam afirmado (ironicamente, por seu turno) os versos 14-15 do primeiro ato:

*Na capela ficou a ausência do padre
 e celebra missa dentro do arcaz.*

E, se o padre se transforma num *vós* (assumindo a condição interlocutora de *destinatário*), a essa segunda pessoa do plural nos dirigimos *nós*: *narrador* e *leitores*, por sob *coro* e *cordel*. Para além de identificação imediata (assim como também não há repulsa imediata), as diversas perspectivas de quem *ama* (à patriarcal, à erótica) terminam por servir a uma forma de distanciamento (diante daquilo que se comunica e expressa) que predispõe à cognição: tanto mais potente quanto menos catártica, quanto mais troca de pares (à maneira do poema “Quadrilha”, também ele pertencente a *Alguma poesia*).

4.

No quarto *ato*, a voz que narra deixa de referir a perseguição (somens perseguidores, assim como abandona-se a ampliação espaço-temporal de perseguição e fuga a partir do núcleo sertanejo), enquanto passa a relatar uma dimensão mais íntima (e menos óbvia) do embate *épico*. Não se trata, contudo, de mera intimidade, à burguesa (avesso do espaço-tempo público em que forças confederadas, *eclesiásticas* e *estatais*, combatiam o *sobre-humano amante*). *Deus* (onisciente, onipresente, onipotente – incompreensível ao homem, em seus desígnios), deixa a condição de fundo (proverbial,

apenas) para tornar-se figura (a crer no enunciado narrativo), revelando-se ainda mais decisivo (*Deus é astúcia*), em momento tão íntimo (e de modo tão ferino).

O novo recurso da narrativa (versos 98 e 100) a tal divina *persona* (vejam-se também as ocorrências anteriores: v. 18, 59, 74, 80) fazem saber ao leitor que a *Primeira Pessoa* do *triângulo santíssimo* (que, no v. 23, *o helicóptero / desenha[ra] no ar*) *tudo vê*, e *em tudo* (e *por trás de tudo*) *está* (a bem da *normalidade patriarcal* – surpreendentemente, embora). A voz narrativa, em resumo, enuncia *Deus-Padre* como responsável (*astuto*, plenipotente – e *punitivo*) pelo *entristecimento* do *Filho*: que *esgota / o amor humano*. Trata-se, portanto, de cosmovisão (parodiada pela voz narrativa) em que o *encantamento* do mundo, de fundo teológico, ainda integra a ambiência do enredo: anterior (ou melhor: avessa) à laicização do núcleo civilizacional do Ocidente.

Insondável como *Deus-Pai* (a crer no enunciado), *o padre sabe / o que não sabemos nunca*. A uma das três pessoas que compõem a primeira do plural (qual seja, o *leitor*), contudo, o enunciado (paródico) termina por revelar (especulativamente) aspectos do novo (e surpreendente) *mistério*:

*A moça beija a febre do seu rosto.
Há um gládio brilhando na alta nuvem
que eram só carneirinhos há um instante.
- Padre, me roubaste a donzelize
ou fui eu que te dei o que era dável?*

A *febre* (percebida pelo *voyeur*) no *rosto do padre*, a despeito do (falso) pudor (habilmente afetado pela enunciação), e a despeito de referir o *remordimento* sacerdotal, também (ou antes) faz referir o imediato pós-coito (destacando-se os efeitos do orgasmo). O fálico *gládio* (emblema anterior de *sedução* e *invencibilidade*, mas que, agora, a ironia do *Deus*, o mesmo das *sete alvas espadas* e do *dardo do céu* precedentes, faz que simbolize *maior pena*, em lugar da primeira *maior pompa*), *há um instante* (*agora há pouco*, portanto: antes do *ato*) ainda não se imprimira à paisagem *celeste*: porque ainda (antes do *defloramento*) não ocorrera o *roubo* (segundo a perspectiva patriarcal) da *donzelize*. Sobre o céu, projetavam-se (*há um instante*) *infantis* (ou *puros*, e *pascais*, segundo cosmovisão e repertório judaico-cristãos) *carneirinhos*, mas agora a narrativa torna a projetar aspectos do divinal *eros* (no exato momento em que começa a se desfazer a condição *invicta* – que antes se fabulara, através das vozes de *coro* e *narrador* – do *garanhão*, faminto como o *Pai* por *donzelas*). (O *céu*, portanto, continua a servir, como elemento da narrativa, a confusões entre premissas teológicas e

referenciação do *ato* amoroso, imageticamente projetáveis: a serviço, portanto, do *nós*, que reúne *narrador, coro e leitor*.)

Em *mas* (primeira palavra do primeiro verso, que se opõe à pompa do ato anterior) e *não* (que antecede a reformulação da ontologia sobre o Inefável, logo no segundo verso), a expressividade adversativa já sublinhava o castigo divinal ao *eros* transgressor:

*Deus é espinho. E está fincado
no ponto mais suave deste amor.*

Conquanto a alusão a aspectos *dolorosos* (e muito *carnais*) do *defloramento* possa escapar (devido aos pseudopudores que a narrativa afeta, e que eventuais puritanismos dos leitores gostosa e rapidamente podem acatar), ainda assim a alusão (ao *ato* erótico) se cumpre, muito embora à *dor* tátil do *espinho fincado* (por sob o *gozo*) também se acrescentem demais níveis biopsíquicos de significação, tais como o *refluxo do gozo* (que de imediato se justapõe ao *extermínio*: v. 119). A crer na reação *culposa* do *padre* (notável, por especulação, através da *interlocutora*), por sob o *himeneu*, a *virgindade* desfez-se para ambos os *noviços* (a *moça* do *vestido de rendas*, o *padre* da *batina enlutada*), muito embora com diferentes impactos: *contentamento* para a *moça* (*feita mulher*), *remorso* para o *padre* (*feito homem*). Por fim, o *espinho fincado* (signo do *Deus*: que *é espinho*, para todos, e que *está espinho*, para os amantes) também faz evocar (na perspectiva do remordimento sacerdotal) repertórios hagiográficos (veja-se o mito de Margherita Lotti, reconhecida como a católica Santa Rita de Cássia), nos quais *rosa* e *espinho* remetem aos mistérios do *rosário* católico (não apenas aos *dolorosos*, mas também aos *gozosos*, que os precedem, e os *gloriosos* e *luminosos*, sucessivos, cada qual composto por cinco seções, que em conjunto integram, como sacramento, a *Graça messiânica*). Sendo assim, tornam-se a enfrentar, neste quarto *ato* (mas agora em combate, por assim dizer, *íntimo*, a despeito do persecutório teologal e do voyeurismo narrativo), *ágape* e *eros* (aquele, já não mais *aliado*, este, já não mais *invicto*).

A *persona* de *Deus-Pai*, como se sabe, *elevava* (nos três primeiros atos), o *amor erótico* à condição, mais que *invicta* – *miraculosa* (como aspecto de *Sua Graça*); mas agora o narrador informa (afetando surpresa) que tais atos divinais (ironicamente) visavam à melhor (e mais didática) forma de *punir* ambos os transgressores (de *ethos* e mores patriarcais): *Deus é astúcia*. A metade da segunda estrofe:

*Se toda a natureza vem a bodas,
e os homens se prosternam,*

e a lei perde o sumo,

equivale, na admirável síntese que empreende (dos três *atos* imediatamente anteriores), a *se por um lado*, enquanto a segunda metade da estrofe

*o padre sabe
o que não sabemos nunca, o padre esgota
o amor humano.*

equivale a *por outro lado*. E esse eco adversativo (precedido por *mas* e *não*) leva o próprio narrador a rever (com a afetiva empatia implicada na surpresa diante dos *atos* / *fatos*: veja-se, p.ex., a dêixis em *deste amor*) o que antes enunciara (sobre a condição invicta dos transgressores), mantendo-se (muito embora) o enunciado (em tom sapiencial) a respeito do decisivo *Ente* (*Deus* por duas vezes *é: astúcia, espinho, e falicamente está: fincado / no ponto mais suave deste amor*).

A desconfiança que já se depositava sobre os relatos de *maravilhas* (que atribuíam ao padre, além de *milagres*, a própria condição de *persona* filial duma exótica, porque heterodoxa, *Trindade*), tal desconfiança parece, agora, desautorizar definitivamente (por confusa, contraditória) a subjetividade da voz de quem narra. Sem prejuízo da verossimilhança na fábula (dependente de que o leitor aceite a validade ficcional de seu testemunho sobre o ato amoroso), a perspectiva do narrador revela toda sua (própria) precariedade (em termos de confusão e contradição) a respeito de referir o divino *Ente* – e, portanto, ambas as *personae* (a de *Ente* e *narrador*) se prestam à problematização de premissas teológicas, em contexto de amor erótico. O *ágape* (à patriarcal) torna a se imiscuir no *erotismo* (já em ambiência *íntima*, muito embora impregnada de *ethos* societário, pela via do simbólico); e tal estratégia narrativa termina por revelar, antes, a perspectiva lírica (afeita ao escárnio de *ethos* e mores patriarcais), por sob um dinamismo irônico que transcende a *persona* do *narrador*, e a quem o baralhamento das antinomias judaico-cristãs serve como denúncia.

Há, portanto, três níveis *emaranhados* na *trama* do quarto *ato*:

a) um deles é a referência ao *remorso* que o *himeneu* acaba de acarretar para a *subjetividade do Padre*, em função de se *romperem* – transgressivamente – as problemáticas *virgindades* de ambos os *noviços: padre* (cuja *castidade* se impõe desde normativas institucionais do patriarcado católico, contrarreformista, com base em dogmas repropostos e na cosmovisão sacramental) e *moça* (cuja *castidade* se impõe desde normativas institucionais do patriarcado laico, cujos mores e cuja jurisdição decalcam-se do *ethos* eclesiástico);

b) o segundo nível (que ao primeiro se sobrepõe, mas dele é inseparável) é o recurso lírico às *personae* de *narrador* (amalgamada às figuras, igualmente metapoéticas, de *coro* e *leitor*), *Deus* (que envolve, heterodoxamente, as pessoas da Trindade, com destaque a *Pai* e *Filho*) e *moça* (através de cuja interlocução se introduzem informações valiosas); a esse nível se deve a inserção do tema amor (potencialmente aplicável a variados contextos) em contexto espaço-temporal preciso (qual seja, o duma sociabilidade pertencente ao universo ocidental, mas com inserção excêntrica);

c) o terceiro nível (que torna expressivamente denso o *enredo*, e alinhava os dois primeiros) é o da polissemia implicada nas duas importantes metáforas: a de *renda* e a de *flor*.

Quanto ao segundo nível, o caráter metafigurativo, por sob as alusões do *narrador* à *divindade punitiva* (e portanto ao reordenamento, ultraconservador, violentíssimo, da *sociabilidade patriarcal*, duplamente transgredida pelo erotismo: em seus planos laico e religioso), termina por revelar todo o dinamismo cognoscente da personalidade lírica. O recurso lírico às *personae* (*narrador*, *divindade*, *moça*) extrai ficcionalmente, a partir de narrativas preexistentes (referentes a fatos e imaginário da sociabilidade luso-americana: veja-se o amálgama das duas mitopoeses), conhecimento (afetivamente participante) a respeito de seu próprio presente espaço-temporal (mas considerado em larga perspectiva processual). A inclusão da *persona* feminina, nesse sentido, é riquíssima em consequências, uma vez que torna possível problematizar

b.1) a perspectiva patriarcal sobre o *furto* / *roubo* da *donzelve* (portanto, sobre a legitimidade do encontro amoroso, para além da *normalidade* cristalizada em instituições tais como família, Estado e Igreja, com seus *ethos* e *mores*):

- *Padre, me roubaste a donzelve*
ou fui que te dei o que era dável?

b.2) o caráter conflituoso que o erotismo implica, a despeito de equalizar os amantes na condição de encontro, mas que também implica confrontos e assimetrias – contradições hiperbolizadas pelo contexto ético que a cosmovisão de matriz ocidental / católica / estamental implica (com antinomias tais como *graça* e *mérito*, *submissão* e *conquista*):

Não fui eu que te amei como se ama
aquilo que é sublime e vem trazer-me,
rendido,
o que eu não merecia mas amava?

b.3) a reversão do amor erótico (até então visto como plenipotente), devida ao retorno cênico do amor ágape (reinserido no *íntimo* da subjetividade sacerdotal), que (paradoxalmente) transforma a individuação iminente (típica do exercício intersubjetivo, e, neste *ato*, notável na subjetividade feminina) em regresso (notável na subjetividade masculina) a estágios psíquicos anteriores (e, como se verá em b.4, egocêntrica):

*Padre, sou teu pecado, tua angústia?
Tua alma se escraviza à tua escrava?
És meu prisioneiro, estás fechado
em meu cofre de gozo e de extermínio,
e queres libertar-te? Padre, fala!*

b.4) a capacidade *dialética* (daí, a menção, acima transcrita, da proposição hegeliana quanto ao dinamismo entre senhor e escravo), implicada na individuação (que o erotismo promove, quando fundamente vivido), quanto à potência do sujeito amante em compreender a subjetividade do sujeito amado, ainda que tal compreensão, que *descoisifica*, não implique a concordância com o ponto de vista coisificante (quando, ao contrário, o trecho acima transcrito é habilíssimo em expressar a tristeza da moça, em suas constatações); e (por sob o enformar-se de tal psiquismo, o da personagem feminina, portanto), a denúncia do egocentrismo que o regresso do amor ágape (identificado a Deus-Pai, como fator causal, e ao homem que, feito sacerdote, personifica a dimensão filial, como efeito) efetivamente representa;

b.5) a apropriação (dialogal, eroticamente dialética) de psiquismo e conduta do amante (interlocutor: cuja emissão comunica-se especulativamente), em reforço ao forte índice de individuação, representado pela personagem feminina – apropriação que, a despeito de denunciar toda a violência societária, revela-se capaz de subverter a condição reificada da personagem e da própria condição feminina, que a sociabilidade patriarcal (mimetizada pela voz narrativa) tantas vezes havia figurado:

*Ou, antes, cala. Padre, não me digas
que no teu peito amor guerreia amor,
e que não escolheste para sempre.*

Portanto, ainda que a denotação insista no protagonismo do personagem masculino (ao enunciar seu *remorso* como índice da *ironia divinal*, derrotando-se o *amor eros*, que até então o herói parecia personificar, mediante o reaparecimento do *amor ágape*, a bem da aparentemente derrotada *sociabilidade patriarcal*), ainda assim

o recurso metapoético à *persona* feminina (que, na terceira estrofe, recebe *voz*, deixando com isso a condição, desde a etimologia do termo, *infante*: *in*, sem, *fans*, fala) vem a inserir (potentemente) outros níveis de significação (que, se incompreendidos, comprometem a *leitura* das *coisas* ficcionalizadas). Tal recurso (à *voz feminina*), além de enunciar *atos psíquicos* do padre (em flagrante contradição com o caráter sobre-humano, a ele atribuído por coro e narrador), dá conta de nova (e mais potente) problematização da *sociabilidade patriarcal luso-americana*: do que derivam proposições fundas a respeito do tema *amor* (isentas de *cor local* ou, por outra, capazes de dialogar com tradições literárias, ou, ainda: intelectuais, mais amplas, sem abrir mão do próprio lugar da enunciação).

Há, por fim, que destacar o terceiro nível significativo implicado no *enredo* deste quarto *ato*, qual seja, o da *polissemia* aplicada a *renda* e *flor*.

Em *rendido* (única palavra do v. 114 que, ademais, também se destaca graças à espacialização do vocábulo / verso), encerra-se a intercorrência de *renda* / *rendição* (em sua quarta incidência), ao mesmo tempo que se prepara nova reiteração de termo (a de *chama*: já anunciado em *vela acesa*, ao final do terceiro ato). Assim, o movimento *rendeiro* da *trama narrativa* (ou *enredo*), no qual se vão a entrelaçar (enquanto se apresentam ao leitor) dimensões variadas (e conflituosas) de *amor* (*divino* e *familiar*: dimensões societárias do *patriarcado*; *erótico*: dimensão *transgressivamente individuante*, e intersubjetiva), esse movimento encerra-se no quarto *ato* – em que, não por acaso, se efetua o duplo *defloramento*.

É assim que a *flor* (que se *colhe*) também apresenta fundo *emaranhamento* semântico. Num de seus níveis, insiste na remissão à *fecundidade* (e, portanto, à *reprodução*, frisando-se sua dimensão *material*): veja-se o verso 102 no presente *ato* (*toda a natureza vem a bodas*), eco do verso 54 do *ato* 3 (*filhos resultam de ventre estéril*), o que por sua vez resume toda a estratégia (à romântica) de se projetar, sobre a *paisagem*, a força do *erotismo* (numa expressiva *epifania panteísta*). Noutro nível (antinômico), *flor* (com *espinho*) faz remeter (como visto acima) aos *mistérios* (a um tempo *gozosos* e *dolorosos*) do *rosário*, insistindo-se na ascese judaico-cristã pela via da *penitência* (ou *mortificação da carne*), o que por sua vez faz a *paisagem* refluir para a *esterilidade* típica do *deserto*. Daí que o *duplo defloramento* (o de *padre* e o de *moça*) seja prenúncio de que a *fecundidade* (projetada por *narrador* e *coro* por sobre a *paisagem* figurativa como efeito da figura *faminta*, *monumental* e *virilíssima* do *padre*, à *imagem e semelhança* de *Deus-Pai*) venha a refluir, espácio-temporalmente

(*saturninamente*), para a *intimidade* dum *remordimento* (*íntimo*): cujo cenário propício são *desertos judaico-cristãos* (concentricamente ampliados – a partir do *sertão* nuclear, que não se abandona, a despeito de se tornar *interior* à *paisagem*). Não por acaso, o regionalismo lexical contido em *tudo engoiva* (no primeiro verso do quarto *ato*) impregna-se, tanto do sentido de *alegria* (contido em *goivo*: vocábulo que também designa *flores* tipicamente mediterrâneas, ibéricas inclusive) quanto do sentido mais próximo de *o padre entristece* (qual seja, o de *enlutar-se*), enquanto ainda faz evocar uma fálca *goiva* (*instrumento de entalhe, antiga lança curta, ou ainda agulha para fins militares*).

5.

O metadiscurso promove nova sobreposição de níveis significantes. No nível mais imediato da comunicação poética, a *estratégia dramática* (ou *encenação*) ocorre, agora, em reforço à narrativa sobre o *remordimento sacerdotal*. O foco em dimensões da *intimidade psíquica* do protagonista faz desaparecerem as figuras da *amante* (que aliás já se percebera preterida desde os últimos versos do *ato* anterior: *não me digas / que no teu peito amor guerreia amor, / e que não escolheste para sempre*) e do próprio *entorno* (substituído por uma espécie de artifício cenográfico). Curiosamente, a sugestão de *intimidade* (que se sublinha) vem figurada pela *mediação de repórteres*, que buscam *entrevistar* o protagonista; e, a essa *mediação figurativa*, sobrepõe-se uma *segunda mediação*, qual seja, a da *voz narrativa* (numa série de *questionamentos* que terminam por *representar* uma *entrevista da entrevista*). Desse modo, a *intimidade*, visada por *duplo filtro*: o de *repórteres*, o de *narração* (filtros para os quais converge a dupla *opinião pública*: a dos *leitores de jornais*, a dos *leitores da narrativa*) – a *intimidade* (*duplamente figurada*), desse modo se *publiciza* (*mediante a dupla espetacularização*).

Vem do estranhamento na figuração da *intimidade* o carácter *excêntrico* do *ato*, construído por uma convergência (complexa, densa) de estratégias discursivas:

a) a *voz narrativa* vem a retomar a (imediatamente anterior) *retórica* (interrogativa e especulativa) da *persona* feminina, o que termina por colocar em perspectiva (especular) não apenas a *intimidade do protagonista masculino* (por via similar à que praticara a *voz feminina*), como também a *objetividade da própria mediação*: cuja problematização ocorre a par da problemática aparentemente central (qual seja, a da *intimidade* que se dilacera entre *ágape* e *eros* – e que, assim, se *desloca*);

b) a encenação recorre às *personae* de *narrador*, *equipe de reportagem* e *padre*, mas o *metadiscorso* (o *discurso narrativo*, ao figurar o *discurso jornalístico*, termina por figurar a si mesmo, objetivando-se) passa a transcender o teor central (a intimidade psíquica do padre), deslocando-a (ao mesmo tempo que realoca a si próprio);

c) no plano formal (a um tempo, o da *informação* e o do *enformar-se* discursivo: o que implica o plano semântico dos vocábulos selecionados, a par de demais estratégias de metafiguração), a *entrevista* (vocábulo que pressupõe dimensões empíricas do fenómeno: o *ver* / *ouvir* e o *ser visto* / *ouvido*) termina por incidir sobre o *invisível* (que se *telef* / *otografa*) e um *silêncio* (que se *inquire* e *registra*), e se faz tanto mais *fabulosa* (sem que se perca a *verossimilhança*: entretanto deslocada do universo *objetivo*, de onde se extraem suas *referências*, em direção a uma espécie de *realismo maravilhoso*) quanto mais implique (em chave cujo *absurdo*, no entanto, faz referência a aspectos inerentes ao *trabalho jornalístico*, que efetivamente não consiste na mera reprodução de *fatos* e *conjunturas*: já em razão dos próprios recursos de representação, *mediatos*, mas não raro também por dolo) *ficcionalização*: haja vista a *pose* que *alguém* (algum *repórter*, ou *fotógrafo*, ou *cinigrafista*) *roga* ao *padre* que execute, e que, uma vez executada, impregna-se de *verossimilhança* até mesmo por parte de quem a empreendera (*a rogo*); por fim, a simulação do *fato retratado* (que se *informa* por recursos *calculadamente formais*) comporta que a *pose* do *ator* (a *rogo* do *diretor*) também envolva *pose cenográfica* (*entre secas oliveiras* / *de um jardim onde não chega* / *o retintim deste mundo*), o que torna o *fato* que se *noticia* um *evidente* (porque *especulativamente evidenciado*: pela *mediação narrativa*) *jogo de cena* (em *deste*, a *dêixis* ironiza a neutralidade afetada pelo discurso ao final, denunciando sua *artificial naturalidade*);

d) à maneira das estrofes 2-4 do terceiro *ato* (em que o *narrador* se imiscuía no *coro*, enformando-o em redondilhas – majoritariamente – maiores, ademais grafadas espacialmente como sugestão de *cordel*), assim também a estrofe única do quinto *ato* recorre às redondilhas maiores, com exceções expressivíssimas (v. 127: em que se inicia o neologismo, *telef* / *otografando*, cindido por *enjambement* à maneira do que tornará a ocorrer nos versos 301-302; v. 129-130: que, se amalgamados, formariam redondilha maior, o que de resto a grafia do segundo verso sugere: *Quem alça / a cabeça pensa*; v. 134 e 137, igualmente espacializados em destaque); esse eco da métrica popularíssima (no contexto ibérico e ibero-americano, luso-americano inclusive) dá conta de repercutir (formalmente) a perspectiva do terceiro *ato* (em que *narrador* e *coro* convergiam) num novo contexto: em que outro nível de *opinião pública* também se faz

presente (qual seja, o dos *consumidores de jornal ou revistas*, como os da capital federal: *O Correio*, *Globo* e *Manchete*, em que o próprio Drummond trabalhava, ou o paulista *Estado*, e ainda a antiquíssima agência de notícias *France-Presse*);

e) em substituição ao campo semântico de *renda* (que se vira esgotado em sua quarta incidência: uma em cada *ato*), campo semântico responsável pelo movimento do *enredo* em que a *transgressão erótica* se efetua em crescendo (a par do crescente *cerco*), a partir de agora (quinto *ato*) notam-se as primeiras incidências dum novo (e antinômico) campo semântico (que irá *tomar corpo*), qual seja, o de *chama* (que já despontara no v. 96: *mapa vela acesa*, mas ainda sob a acepção inversa, e então dominante: *renda / enredar-se / render-se*, e não sob a acepção futura: a de *esgarçamento de trama e personagens*); a dupla incidência de *luz* (em: *Quem alça / a cabeça pensa / e nas pupilas rastreia / uma luz de danação, / mas a luz fosforescente / responde não?*), muito embora *entrelace* o *flash fotográfico* da *telef / otografia* ao seu *reflexo imagético* (especular) *nas pupilas* (ou *meninas-dos-olhos*: veja-se o v. 148) do *padre* (o que também *entrelaça* na figura do protagonista a *amante que vai dentro dele*), ainda assim faz evocar (pela primeira vez) o mito da *mula-sem-cabeça*; quem *projeta* (e *evoca*) tal mito faz parte da *equipe de reportagem*, e a tal *rastreamento* (em busca de *uma luz de danação nas pupilas do entrevistado*) a *resposta* resulta *negativa* (*mas a luz fosforescente / responde não*); sabe-se (desde a *dupla legenda*, produzida pela *opinião pública* muito antes de que a *épica drummondiana* viesse a *enformar* tais narrativas) que a *luz* (a que *emana* da *mula*, a que *incinera* os *amantes* na *gruta*) efetivamente carrega consigo a *danação* (*acusação, culpa, condenação*); mas a *narrativa* desautoriza que os *repórteres antevejam*, na *pessoa do entrevistado*, o *estereótipo* que a *opinião pública* anseia *projetar* nos *fatos rastreados*; e tudo isso, em resumo, conquanto não desfaça o *fado* implicado na *tragédia de domínio público*, certamente o põe em perspectiva – que, lírica, é notavelmente irônica.

Tal adensamento discursivo, ao passo que impede (como parâmetro significante) que se frua e interprete apenas um dos níveis de significação, também exige que se note que há uma dimensão cognoscente a participar das *informações / formalizações* textuais. Cognoscente, essa dimensão, muito embora se sirva das *figuras* (ou *personae*) dramáticas, e o faça mediante uma complexa consciência metalinguística, essa dimensão remonta (é bom que se reprise) à personalidade lírica. O lugar lírico, conquanto afetivo (daí o recurso à dramatização), serve-se de aspectos da *épica* (ao se apropriar duma narrativa previamente elaborada por pessoas visceralmente ligadas a determinado

espaço-tempo) e da tragédia (ao destacar os limites da individuação por sob os embates entre normativas societárias, que o *ágape* personifica, e impulsos intersubjetivos, que o *eros* acarreta); mas subordina tais aspectos a um esforço de conhecimento e intervenção.

É inerente a esse esforço cognitivo (a um tempo afetivo e intelectual), além da dimensão metadiscursiva, a promoção (lírica) dum dinamismo linguístico fundamente dialogal (ou, mais que isso, *dialético*). Neste quinto ato, p.ex., tal dinamismo sublinha a relação entre os planos de *essência* e *aparência*. Em

*E que vale uma entrevista
se o que não alcança a vista
nem a razão apreende
é a verdadeira notícia?*

parece comunicar-se que a *verdade* não está na dimensão dos *fatos*, por não ser *apreensível* por via, nem *sensória*, nem *lógica*. Entretanto, a assertiva (sob forma interrogativa) a respeito da *verdadeira notícia* subordina-se ao *juízo de valor* a respeito de *uma entrevista* (assim, em específico: qual seja, a que o poema transforma em figura dramática), *juízo de valor* que, ademais, já se vinha de empreender ironicamente (por estratégia metadiscursiva) ao questionarem-se, por meio da *voz narrativa*, métodos *ficcionais* (notavelmente, os de *projeção*, pelos *mass media*, de *estereótipos* *previamente existentes* por sobre *eventos* tais como o do *encontro erótico*, iminentemente individuates, em confronto com normativas societárias rígidas e implacáveis). Portanto, no caso do presente *ato*, a *aparência* figurada remete à *ficcionalização* duma *essência* que não pertence à *intimidade psíquica* do entrevistado, mas a estereótipos objetivados sob o formato de opinião pública; e a denúncia, desse modo, se dirige tanto à *aparência* que os *mass media* querem simular quanto à dupla *essência* (à de sua mediação, e à da própria opinião pública).

Vêm em reforço a tal interpretação, não somente a *desautorização* relativa a *projeções midiáticas* (sobre a *intimidade* do *entrevistado*) duma *luz de danação* (a despeito de que isso não possa interferir na *fatalidade* do enredo, de origem formalmente *épica* e ideologicamente *trágica*), como também a elevação de *silêncio* e *invisível* a *fala* e *imagem*, sem contar a composição dum cenário (o do *jardim das secas oliveiras*) que, a despeito de afetar *neutralidade* (*ficcionalizada*, entretanto), oferece às *vistas* da *opinião pública* um teor de *entrevista falseado*. O *falseamento* da *verdade* se explica pela *ficcionalização*: a *jornalística*, em específico, na qual se atribuem, ao evento retratado, *fatalidades* previstas por normativas, moralidades e repertórios anteriores (e

exteriores) à essência íntima do *fato* em questão. Assim, a despeito de aparências filosofantes sobre eventuais descompassos entre platônicas *aparências* e *essências*, ou kantianos *noumenon* e *phainomenon* – e assim por diante, o problema da *individação* e do *eros*, contraposto ao da *sociabilidade patriarcal* (vistos, ambos os problemas, em funda perspectiva espaço-temporal – mas em nenhum momento em caráter a-histórico, ou para-histórico) é o que se propõe (ou repropõe) neste quinto ato.

Quem (re)propõe tal problema é o poeta em cujo percurso se encontram coletâneas como *A rosa do povo*, e cuja personalidade lírica comporta uma poética que não se reduz a fases (tais como a supostamente filosofante). Poeta que, ademais, *ganhava a vida*, não apenas no serviço público, como também (desde muito antes de publicar sua primeira coletânea, em 1930) em atividades jornalísticas (em 1962, não por acaso, em pelo menos dois dos veículos jornalísticos mencionados: *O Correio da Manhã* e *Manchete*). A reflexão crítica sobre a imprensa (assim como sobre o funcionalismo público), de resto, se faz presente em sua obra (meta)poética desde a primeira coletânea, e não é de se estranhar que “O padre, a moça” venha a misturar aspectos de drama, épica e lírica a questões de fundo mais contextuais (ou *prosaicos*): algo de resto praticado desde a chamada *fase heroica* do Modernismo. O caráter metapoético do discurso drummondiano dá conta de *mesclar* discussões líricas (como a que se faz a respeito do erotismo ou do sentimento religioso) e dimensões contextuais, resolvidas (ambas as polaridades de seu universo poético: *eu* e *mundo*) pela refeitura da potência discursiva. Em meio a essa *mescla* (em teor e estilo), temas plurais (e, a princípio, infensos a qualquer amálgama) como mitopoese (mulas-sem-cabeça, Gruta do Padre), questões teológicas (dogmas, sacramentos), impasses societários (como os da América Portuguesa em contexto civilizacional mais amplo), dilemas da individuação, o próprio fazer poético, outros fazeres, intelectuais como também artísticos – essa pluralidade temático-formal irreduzível (dimensão de coerência) encontra na perspectiva lírica especificamente drummondiana fator de potente coesão.

O tema do conhecimento filosófico não é novo na obra do poeta. Já “O mito” (em *A rosa do povo*) o evoca (embora em tom menor), em razão da temática erótica:

*Sou eu, o poeta precário
que fez de Fulana um mito,
nutrindo-me de Petrarca,
Ronsard e Capim;*

*que a sei embebida em leite,
carne, tomate, ginástica,*

*e lhe colho metafísicas,
enigmas, causas primeiras.*

*Mas, se tentasse construir
outra Fulana que não
essa de burguês sorriso
e de tão burro esplendor?*

Em “O padre, a moça”, a clivagem (de matriz platônica) entre *aparência* (oferecida à percepção) e *essência* (alcançada pela inteligência) rende a menção à gruta (no décimo *ato*), na qual se projetam imagens em *chiaroscuro* mimeticamente barrocas (em chave irônica). O *cofre de gozo e extermínio* (que a voz da moça enuncia: maneira de compreender a compreensão remordida do amante no imediato pós-coito, entre *eros* e *thanatos*) parece anunciar, no quarto *ato*, uma imagem que se vem a reiterar (e a se ampliar, concentricamente), desde o *remorso culposo* do *amante* até que a *subjetividade coletiva* (que se apropria de *ethos* e *mores* dum *patriarcado* de vasto percurso espaço-temporal) objetive sua implacável *condenação*: cuja ambiência remete, exatamente, à gruta. Os ecos do platônico *mito da caverna* que expressivamente se *projetam* sobre essa gruta são evidentes; mas recebem tratamento irônico (através de níveis discursivos sobrepostos: com destaque ao metalirismo). Assim, o jogo entre *fato íntimo*, *percepção do fato* pela *opinião pública* (mediada por repertórios de fundo teológico ou mitopoético), *ficcionalização* por *mass media* e *narrativa* dá conta de apresentar uma malha de significâncias perante as quais a pessoa lírica apresenta maior, menor ou nenhuma empatia (o que é dimensão de afeto), mas a partir da qual extrai (e oferece) cognição (afetiva inclusive). Perante a *individação* resultante do *erotismo*, p.ex., a personalidade lírica apresenta evidente afinidade; perante atuação de *personae* patriarcais, evidente distanciamento crítico; por sob o dinamismo dialogal (em que se entrelaçam esses mais diversos níveis de significação), tais afetos apresentam (por sob os jogos de aproximação ou repulsa) movimentos de inteligência – nitidamente participantes. Em relação à *execução dos amantes*, não há como não notar a denúncia, promovida por ironia (implacável). Nesse sentido, o aparente elogio à ascese implicada na *mortificação da carne* etc. (retórica e imagens mimetizadas pela *voz narrativa* junto à tradição do catolicismo luso-americano) não representa senão escárnio e denúncia. Parcela desse movimento já se deve notar em relação às *personae* dos *mass media* e da *opinião pública*, neste quinto *ato*.

Destaque-se, por fim, que se, de um lado, a dominante neste quinto *ato* já não mais remete a personagens e ambiências espaço-temporais de fundo objetivo (forças eclesiásticas e estatais ligadas ao núcleo sertanejo, sobreposição de arcaísmos e modernidades em níveis concêntricos), antes aprofundando o refluxo do amor erótico (já presente no quarto ato) em chave de intimidade, por outro lado prosseguem menções (mesmo que em segundo plano) a arcaísmos e modernidades. Assim é que se quer sobrepor à *aridez sertaneja* o *jardim das secas oliveiras* (e, por extensão, a ambiência judaico-cristã da Terra Santa), enquanto (paradoxalmente) tais exotismos se projetam a partir de *centros modernos*, quais sejam, os do *Sudeste* em vias de desenvolvimento (veja-se o recurso figurativo aos *mass media*), em diálogo com a *agência de notícias francesa*.

6.

O sexto *ato* sugere a paráfrase do episódio bíblico contido nos *Evangelhos* de *Mateus* (capítulo 4, versículos 1-11), *Marcos* (1: 12-13) e *Lucas*, (4: 1-13; é deste a transcrição seguinte – GARMUS, 2004). Vinícius de Moraes (poeta mencionado por Drummond em “Consideração do poema”, da coletânea *A rosa do povo*) utilizara os versículos 5-9 do *Evangelho de Lucas* como epígrafe de seu poema “O operário em construção” (publicado em 1956 no quinzenário *Paratodos* – CITELLI, 2010).

Cheio do Espírito Santo, Jesus voltou do rio Jordão e foi levado pelo Espírito para o deserto;

sendo tentado pelo diabo durante quarenta dias. Não comeu nada nestes dias e, terminada a quarentena, teve fome.

Disse-lhe o diabo: “Se és Filho de Deus, manda que esta pedra se transforme em pão.”

Jesus respondeu: “Está escrito: Não é só de pão que vive o homem.”

Levando-o para o alto, mostrou-lhe o diabo, num instante, todos os reinos do mundo

e disse: “Eu te darei o domínio e a glória de todos estes reinos, porque a mim me foram confiados e eu dou a quem quiser.

Se te prostrares, pois, diante de mim, tudo será teu.”

Respondendo, Jesus disse: “Está escrito:

Ao Senhor teu Deus adorarás

e só a ele servirás.”

E o levou ainda para Jerusalém, e o colocou no pináculo do templo e disse: Se és Filho de Deus, joga-te daqui abaixo,

porque está escrito:

A teu respeito ordenou aos anjos

que te guardem

e te levem nas mãos

para não tropeçares em alguma pedra.”

*Em resposta disse Jesus: “Está escrito: Não tentarás ao Senhor teu Deus.”
E, tendo terminado, toda espécie de tentação, o diabo se afastou dele até o momento oportuno.*

No poema, o *Príncipe* parece *tentar o padre*, à semelhança do que narram os *Evangelhos de Mateus e Lucas* (os mais detalhados) a propósito do confronto entre *Cristo* e *Satanás*; e, à semelhança de *Jesus*, o *padre* parece derrotar seu oponente (quando já não pode ser tentado e, quando, em toda a sua *púrpura*, / o *Príncipe* desintegra-se no ar).

O tratamento de *príncipe* (*primeiro*, na etimologia latina) aplicava-se aos imperadores romanos (desde Otávio Augusto). Designando-se o imperador como *primeiro cidadão*, evitava-se que a concentração de poderes pudesse soar antirrepublicana (ainda que instituições como Senado e Assembleia restassem de fato reduzidas a caráter mais consultivo que deliberativo). Já no imaginário judaico-cristão, o tratamento (que guarda algo da plenipotência imperial romana: *pecaminosa*, ao supor dimensão *augusta* no *Primeiro Cidadão*) dispensa-se ao *príncipe das potestades do ar* (veja-se *Efésios*: 2, 2), ou ainda ao *Príncipe das Trevas*, *Satanás* (a quem Jeová teria atribuído o comando sobre as *hostes demoníacas*, e também sobre a *dimensão material*, ou *reino deste mundo*).

No poema, a *persona* do *Príncipe* vê-se, de fato, *defrontada* pelo *padre*, o que denota (no contexto da aparente paráfrase) *ousadia*: por se tratar de *oposição* ao *Opositor* (tradução do termo hebraico *Satanás*). Contudo, ainda que tal *acareação* pareça confirmar que o *padre* (de alguma forma) continua a cumprir a função *sacramental* de suceder (enquanto *sacerdote*: *ordenado* pelo *bispo de Roma*) a *Cristo* (na permanente atualização da *Graça salvífica*), ainda assim há que se notar, cuidadosamente, diversos níveis significantes por sob o adensamento discursivo. Esses níveis problematizam a aparência de paráfrase, e terminam por revelar propósitos paródicos.

As referências temporais confirmam o caráter *excepcional* da *acareação*: *um dia* (v. 149-152) já é expressão capaz de sublinhar, por si, o caráter incomum do *encontro* (por muito poucos *merecido*). A *revelação* do *Príncipe* se faz em chave dum expressionista *chiaroscuro*. Entre *fitar o padre / na menina-dos-olhos ensombrada* (nova alusão à *moça* que *vai dentro do padre*, e é *seu pecado*, e *sua angústia*), a *um breve clarear*, e *revelar-se* (note-se a expressivíssima elipse verbal) o *Príncipe*, em toda a sua *púrpura*, tal *ambiência* já faz referir muito mais que a dimensão *cronológica* (ao

amanhecer, possivelmente, sugerido por *meia-treva*); sugere (avolumando-se o diálogo entre poema e *Evangelhos*) o contato entre *ar* (de onde o *Príncipe* vem, quando *baixa*, e onde se *desintegra*) e *terra* (a *paisagem de couro e ossos*: evidentemente *sertaneja*, ao mesmo tempo que *desértica*).

É equívoco, entretanto, sustentar que o *tempo mítico* vem meramente a suspender o *tempo cronológico* no *ato*. O exame de como o *ato* formaliza o *espaço-tempo* tem muito a informar, nesse sentido. Na mencionada *paisagem de couro e ossos*, os *cactos* entre os quais o *Príncipe baixa* remetem tanto ao prosaico *sertão* (de onde partiram *erotismo* e *cerco*) quanto ao mítico *deserto bíblico*. Como visto (em relação aos três primeiros *atos*), a ampliação espaço-temporal de *cerco* e *fuga* mantém o *núcleo sertanejo* durante o fluxo da ampliação (que se faz concêntrica); o movimento inverso (*refluxo* de *cerco* e *erotismo*, dirigidos à *intimidade culposa*), desde o quarto *ato*, mantém o *núcleo sertanejo* como referência. A *ambiência* (a um tempo *fantástica* e *intimista*) não abandona a justaposição de referências espaço-temporais. Assim, uma mesma *paisagem* logra entrecruzar, no *interior da América Portuguesa*, heranças (mediterrâneas) marcadas (na América Ibérica) por *sincretismo* ou *aculturação* (notavelmente, o *endógeno* e o *mediterrâneo* se encontram e confrontam, em fluxo e refluxo). Mas o curioso é que outro mito venha a se justapor ao *núcleo sertanejo*: veja-se que o *surdo entendimento dos poderes* se faz à *western*.

Toda a primeira estrofe figura (*cinematograficamente*) um *duelo*. Primeiramente (v. 145-148), o *Príncipe baixa*, e (*sem mover palavra*) *fita o padre* (na *menina-dos-olhos ensombrada*). Em seguida (v. 149-152), sob o *flash* (a um breve *clarear*), a espécie de *contracampo* marca a *subjetiva* do padre (não por acaso, a *elipse verbal* dá conta de expressar o impacto da *revelação principesca* na *intimidade heroica* do protagonista: empaticamente). Por fim (v. 152-154), o *campo visual* abarca simultaneamente a *ambos* (*os dois se medem / na paisagem de couro e ossos / estudando-se*), e a espécie de pleonismo (do ponto de vista verbal: reiteração do que já se acabara de enunciar), mas virtuoso (do ponto de vista da apropriação linguística), explicita a *paródia* das convenções narrativas próprias ao *faroeste* (haja vista, p.ex., que o *estudando-se* espacializa, *isomorficamente*, o *avançado* que os *passos* de ambos representam, no *cinematográfico duelo*). O restante da sequência (v. 152-154) mantém a interminável *suspensão* do tempo (o *suspense*, próprio à convenção narrativa do gênero *bangue-bangue*), enquanto o teor verbal (por sob a retórica negativa: *nem / nem / nem / ou*) enumera substâncias que (a despeito do enunciado sintático) terminam por compor (em

conjunto) a *ambiência* anafórica (*desafio, malícia, arrogância, medo encorajado*). No último verso (154), o enunciado (sobre *o surdo entendimento dos poderes*), mais do que explicar (em seguida aos dois pontos que encerram a anáfora anterior) aquilo de que *não se trata* (e que, ainda assim, ocupara *longamente o jogo de cena*: formalizando o *suspense*), no âmbito do *duelo* (já em *close-up*) – o enunciado parece sublinhar a *equivalência* de *mocinho* (que, a crer no verso 13, é *diabo em forma de gente, sagrado*: de algum modo, portanto, equivalente ao *demônio*), humano, e *vilão*, mítico. (A perspectiva do verso 13, entretanto, o *narrador* a tomara de empréstimo ao coro, no contexto do primeiro *ato*, enquanto a *objetividade* afetada no sexto ato, ao remeter à paródia de fundo cinematográfico, simpatiza com o *heroísmo* atribuído ao *mocinho*: cuja significação reside no fundo *laico* da personalidade lírica.)

O verso 159 (*O padre já não pode ser tentado.*) parece contradizer o (contraditório) verso 13 (em que o *padre* se enuncia como, a um tempo, *diabo* e *sagrado*), ironizando-o (com atribuir ao padre potência semelhante à de *Cristo*, no enfrentamento de *tentação* e *tentador*). Mas que os versos finais (v. 154-155: *Em toda a sua púrpura / o Príncipe se desintegra no ar.*, versos que incorporam e recombina sintaticamente o v. 150: *O Príncipe, em toda a sua púrpura*) possam sugerir tal vitória de tipo *messiânico*, tal interpretação só se faz possível em desatenção aos (decisivos) versos 160-164:

*Há um solene torpor no tempo morto,
e, para além do pecado,
uma zona em que o ato é duramente
ato.*

Em *tempo morto*, deve-se notar a *suspensão* (como *catarse*, proposta como *desfecho* para a *tensão* que a paródia da convenção à *faroste* formalizara), não apenas da *cronologia*, mas também da *temporalidade mítica*. A vitória é, portanto, a do Homem (*vitória* que todo o sétimo *ato*, seguinte, torna a enunciar). O avançado espacial de *ato* (vocábulo reiterado, e que evoca a própria seção em que o *padresco poema* se insere), literalmente enfatiza (*para além do pecado*) a recusa dos termos de embate à judaico-cristã (*transgressão, culpa, expiação e redenção*: embutidas no conceito de *pecado original*, característica da *condição humana*, à raiz da teologia *messiânica*); com isso, *desintegra-se* (em medida notavelmente metalinguística) a referência aparentemente parafraseada (mas de fato parodiada), com o reforço à *mitologia do indivíduo* (Cony, 2012), contida no gênero *western* (outra referência não menos parodiada). O retorno à temporalidade cronológica (que não é a do cotidiano patriarcal, mas de sua dupla

transgressão) se faz pela (dupla) superação do *mito* (o *ibero-americano*, de matriz contrarreformista, o *anglo-americano*, de matriz calvinista). O recurso à *espacialização do tempo* (*personificado* em *zona*) dá conta de reinserir a narrativa ao *chão nuclear* (em que o *homem luso-americano* soube *dialogar* com outros *espaços-tempos*, de *igual para igual* – ainda que sem desconsiderarem-se assimetrias).

Na paródia do texto judaico-cristão (em que o *diabo* tenta seduzir a *Cristo* mediante apelos *sensoriais* e *pecaminosos*, ou *transgressores*) já se nota, de saída, que o *pecaminoso* é, antes, o *tentado*; e que o *tentador* queira (desde o terceiro *ato*) a punição ao *pecador* (fato que levava o *anjo de asas secas*, uma vez constatando que *Deus tomara o partido do padre*, a *sentar à beira-estrada* e *chorar*, num *desconsolo*). No presente *ato*, é de se supor que, em vez de *tentação*, houvesse a tentativa de *cobrar a alma* da espécie de *Fausto luso-americano*, o qual, entretanto, terá frustrado a *penhora*. Num caso (o dum irônico *Opositor* que, curiosamente, deseja impor *castigo* ao *pecaminoso padre*) ou noutro (o duma *penhora* que, ou não se estabeleceria em *contrato*, ou não pôde se *efetivar*), a vitória é a do Homem: indubitavelmente.

Por fim, há que notar o esvaziamento do repertório evocado: *bíblico* (à maneira do poema “Remate”, companheiro de “Ato”, ou das primeira e quinta estrofes de “Poema de sete faces”), a bem, não do *satanismo literário* (à Byron ou Baudelaire), tampouco da *persona messiânica*, e sim de objetivos laicos – e humanistas.

7.

O que eram entrelinhas numa aparente paráfrase (a do *episódio evangélico* sobre a Tentação de Cristo, de que se apropriara a narrativa), agora (no que aparenta ser apenas discurso referencial: *eco explicativo*) vem a primeiro plano; confirma-se, agora (pelo plano imediato da referenciação), que o *substancioso* (nos termos do substantivo que, replicado, adjetiva a si mesmo) *ato-ato* (no *além-pecado* espaço-temporal: o de *zona / tempo morto*) versara, efetivamente, sobre a *angústia* (não apenas a da *persona padresca*, mas também, e sobretudo, a do *homem apenas homem: o moderno*) frente ao *desencantamento do mundo* (em cujo núcleo *desintegram-se* os *etéreos Deus e demônio*); *angústia* que (uma vez *desintegrado no ar* o *duplo mito*: em suas facetas *mediterrânea e anglo-americana*), soa, menos como *vitória do Homem sobre o Mito*, mais como *alegoria do processo de individuação*.

A aparência referencial do sétimo *ato* (que desvela, com ênfase referencial, um tema até então velado: por *personae* e *jogos de cena*) não deve minimizar, no entanto, que o *comentário* do *narrador* torna a situá-lo por sob a *persona* dum *coro*, ainda que tal *máscara dramática* difira das anteriores. (O amálgama das *personae* de narrador e coro, daqui até o encerramento do poema, já não mais envolve *cosmovisões*, como nos versos 16-18, 74-81, 98-101, de fundo *mitopoético*.) A discrição da nova dêixis, p.ex., que pode sugerir distanciamento afetivo (porque já não recorre à primeira do plural), atesta efetivamente a *recusa*, por parte de *narrador*, de supostas *onisciências*: a *própria*, inclusive. (A aproximação *rastreada* da *narrativa* junto à *intimidade* de *padre-e-moça* dá conta de explicar as novas formas de tal convergência: as projeções, anteriores, de *sincrética*, e *heterodoxa*, *sacralidade*, que consideravam a *subjetividade* das *bases eclesiásticas* antes do *cinematográfico zoom-in*, agora – que se promovem crescentes níveis de *laicização*, e em *plano próximo* –, já não fazem mais sentido.)

Em tal *comentário narrativo*, conquanto a dominante referencial não sublinhe o caráter bastante figurado da linguagem, enfatiza-se (numa espécie de nova *suspensão* temporal da *narração*, mas agora sob um distanciamento de sabor *didaticamente brechtiano*: figurativamente, portanto), o *cerne* do *ato*: qual seja, a dimensão *trágica* do duplo processo de *individuação*. Assim é que (v. 168-172)

quando o homem é apenas homem
por si mesmo limitado,
em si mesmo refletido
e flutua
vazio de julgamento

no espaço sem raízes

vem a soar como núcleo forte do sétimo *ato*, em reforço a que o tal *ato* (i.e., a sétima seção duma *narrativa dramática*) soe como *duramente ato* (i.e, *ação*, ou *feito*, em que a *práxis* vem impregnada de *ethos* e *mores* efetivamente *transgressivos*, sob a perspectiva societária do patriarcado, inclusive em termos de religiosidade e representações mitopoéticas). A referência, em suma, se faz ao tempo-espaço da modernidade periférica (devendo-se, portanto, considerar que o núcleo dramático, luso-americano, apresenta marcados arcaísmos, inclusive no antagonismo à individuação laicizante).

O *comentário* do *narrador* (cuja fala, sob aparência objetiva, avizinha-se da épica brechtiana), contudo, aponta diversos (e expressivos) ecos de figuração da linguagem – sob os quais, nota-se participação intelectual e afetiva da personalidade lírica. Assim é, p.ex., que o campo semântico de *eco*

a) faz exigir dinamismo do *ato leitor*, reconhecendo-se, entre o sétimo *ato* (aparentemente singular e isolado: mas em reforço ao *cerne individuante* do *drama*) e os demais *atos*, fundo emaranhamento dialogal: daí, a centralidade da *estrutura anafórica*. A *lá vai o padre* (tônica estruturante do *movimento de fluxo* entre os três primeiros *atos* do *enredo*) e *onde* (responsável por figurar o *Brasil / mapa vela acesa*, através dos *mil lugares-padre*, nos últimos versos do terceiro *ato*), agora (por sob o movimento de *refluxo do erotismo*, e por entre *fluxos* de *remorso*: desde o quarto *ato*), vem a corresponder o anafórico *quando* (que é por três vezes diretamente aplicado: v. 166, 168 e 178). Deslocando-se o eixo narrativo da tônica *espacial* (no *primeiro movimento* do *enredo*, a figurar *cerco* e *fuga*) em direção à tônica *temporal* (no presente movimento, a figurar *intimidade*), a incidência anafórica de *quando* (de matriz tríplice) sintetiza-se, nos dois versos finais (que podem perfeitamente compor um apenas pentassílabo, conforme a sugestão das demais redondilhas, neste ou noutros atos): *Quando. Quando. / Quando*.

b) para além da dimensão sintática (em que o *acoplamento* de *si mesmo* nos *narcísicos* versos 169-170 enfatizam expressivissimamente a individuação de *quando o homem é apenas homem*), a habilidade semântica (com fecundidade metafórica) combina-se às sugestões sintagmáticas e paradigmáticas, de modo a evocar que o *espaço sem raízes*

b.1) não deixou (muito embora se tenha vertiginosamente ampliado) de referenciar o núcleo sertanejo (contrarreformista),

b.2) nem muito menos a motivação da *angústia* (em toda sua carga *individuante*) deixou de referir (por sob nova evocação ao repertório bíblico, veja-se o capítulo 4 de *Gênesis*, relativo à consciência de Homem e Mulher quanto à *nudez* de ambos, mencionado pelo verso 178) ao *dilema amoroso* (que é a *elíptica*, e *erótica*, *companhia de seu presente*, enquanto o *perdido ágape* da *dimensão sacerdotal* é o *eco* / *de seu passado*, e a *incineração* de ambos os *amantes*, quem sabe até mesmo a da *prole* já *semeada*, está contida na irônica menção à *semente de seu futuro* – irônica, porque será *tragicamente extirpada* pelo *fado* narrativo),

b.3) ou, ainda, a evocar que sobrevivem aspectos da ambiência *western*, por sob referências já mais explícitas à *individuação* (em espaço-tempo *enraizado* na modernidade periférica, a despeito do *espaço sem raízes* evocado), mas que ainda assim mantêm o recurso à metáfora (contida, p.ex., em *o jogo, feito / até a última cartada da última jogada*, muito ao gosto dos *saloons* de *faroeste*).

De qualquer maneira, os *quandos* deste *ato* efetivamente evocam um *tempo íntimo* (à diferença dos *ondes* do terceiro ato), e *secular* (por oposição às mitopoéticas: ou *lusó-americanas*, sincréticas; ou *mediterrâneas*, que a seu modo também efetuam síncrese de *paganismos*, como os *dionisíacos*, e *judaico-cristianismos*, como a dimensão messiânica, incorporada àquele amálgama teológico desde os *Livros dos Profetas*; ou, ainda, mitopoéticas *anglo-americanas*, em que imagens da *Expansão a Oeste* contidas no *western*, embora sob o princípio laico da *mitologia do indivíduo*, evocam as virtualidades do *Destino Manifesto*, *puritano*).

Vai longe do *discurso narrativo*, portanto, qualquer discussão imediatamente filosofante (a despeito de que temas como *a morte de Deus* venham a se incorporar, evidentemente, ao texto): o *desenraizamento* do protagonista (tornado *homem* – inclusive no sentido *erótico* do termo) é apenas *recurso expressivo* (em chave *narrativa*, mas metalinguística), que não põe a perder (exceto na *intimidade* figurada) as referências *biográficas* da *persona* em questão (ainda que ampliadas no sentido de comportarem outras *heterobiografias*: a de *autor*, a de *leitor*, a de *eu-lírico*).

No próximo *ato*, o *enredo* tornará a empregar uma *figura mitopoética*. Trata-se do *jogo de cena* em que vem a se manifestar (explicitamente) a (já de antemão enunciada) *persona* da *mula-sem-cabeça*. (Note-se a menção, nos versos 129-134 do quinto *ato*, à *luz de danação*, que *repórteres* investigavam nas ambivalentes *pupilas* do

padre: evidente alusão à *moça que vai dentro do padre*, e que a opinião pública pretende *demoníaca e transfigurada*. Note-se, ainda, e com igual sentido de alusão, a não menos polissêmica *menina-dos-olhos ensombrada*, que o *Príncipe* – de modo igualmente *infrutífero* – *fitara* nos versos 145-149 do sexto *ato*.) Que a *persona* da *mula-sem-cabeça* venha a surgir (de modo já não mais alusivo) no oitavo *ato*, isso também consistirá em *eco* figurativo, em contexto de *esgarçamento da trama* (em que o campo semântico de *chama* passa do anúncio da *culpa* à enunciação do *castigo* efetivo). Por isso, se, no sétimo *ato*, *desintegram-se*, diante do *homem*, o *demônio* (*quando lhe falta*) e *Deus* (*quando não o socorre*), nem por isso a dimensão espaço-temporal *laica* e *secular* constitui *triunfo* (no âmbito *cênico*) em definitivo (é, antes, *provisório*, e, ademais, *parcial*, ou *íntimo*); *triunfo* que, de resto, implica funda *angústia*: a da *solidão* (como alegoria do *desencanto*, que a *modernidade* implica).

(Cabe antecipar, a propósito, que o poema, a despeito de tematizar o *desenraizamento* do *homem moderno*, faz *enraizar-se* tal *núcleo dramático*, entretanto, no *sertão luso-americano*, e faz respeitar-se o referencial *assassinato dos amantes*, *padre* e *moça*, tomado à *legenda* baiana da *Gruta do Padre*. Portanto, quando *delimita* a *narrativa* às sugestões matriciais, o lirismo interessa-se, antes, pela denúncia duma *modernidade periférica*, que pela mera – e filosofante, insista-se – *ilustração de dramas universais*, *filosoficamente* percebidos e enformados.)

(Vem, também, ao parentético propósito, situar que Glauber Rocha, em 1964, estreará com o seu *Deus e o Diabo na Terra do Sol*: cuja temática, quando não aspectos do próprio fazer formal, faz lembrar, em muito, o *poema padresco* em questão – e, em assim sendo, de forma antecipatória, o próprio longa-metragem de Joaquim Pedro.)

8.

Conforme já se apontou, os três primeiros *atos* do poema referem, em *panorama* que se avoluma, o *cerco a padre e moça, fugitivos*. Tal *cerco* parte da *base paroquiana* (*populares que atiram pedras*) e, logo, envolve *cúpula eclesial* e *reforços estatais*. Com tais *personae* (entremeadas por outros recursos discursivos), a dinâmica narrativa do *cerco* compõe a figura dum *mosaico societário de tipo patriarcal* (com aspectos relacionais, comportamentais, éticos e de representação) *em território luso-americano*. Naquele primeiro *movimento*, a *narrativa* (empática diante do *erotismo* dos protagonistas, irônica em relação às *formas de poder e pensamento societárias*), faz do *narrador* (por recursos metalinguísticos) *pessoa* que se imiscui ao *coro eclesiástico* para

expressar *conteúdos* que, por sob a atribuição de *caráter sobre-humano* ao *padre*, terminam por informar mais sobre a *cosmovisão societária* que sobre a *personalidade* e a *subjetividade efetiva dos amantes*. Assim, enquanto se anunciam as *rendições* da *comunidade eclesial* ao *Garanhão de Deus* (naquele primeiro *movimento* do *enredo*), é antes sobre o *entorno social* que sobre o *erotismo* em si que incidem as *informações*.

Já no quarto *ato* (que, sozinho, constitui um segundo *movimento dramático*), *padre* e *moça* contracenam em plena *intimidade*, conquanto a voz narrativa (em primeira do plural) mantenha a projeção de expectativas societárias por sobre a intersubjetividade de ambos os amantes. Não existe, então, *interferência* dos demais *personagens* (embora a *intervenção* da *personae Deus* consista em projeção societária, mediada pela narrativa), nem *ambiências* (*paisagens* e *panoramas* com *núcleo sertanejo*) relativos ao mencionado *cerco*. O *jogo de cena* (embora sob a mediação da voz narrativa) refere apenas o *ato amoroso* (*deflorando-se* ambos os *amantes*) e o imediato *remorso sacerdotal* (*servindo-se* da *voz feminina* para refletir, especularmente, a *subjetividade masculina*). Enuncia-se, dessa forma (agora diretamente), a problemática do embate entre *eros* e demais concepções de *amor*.

O terceiro *movimento* (composto pelos *atos* 5 a 7) mantém o foco na *intimidade psíquica* (bem ao centro do *ato amoroso*), mas já se nota uma progressivamente maior *aproximação do foco narrativo*. A *moça*, conquanto não desapareça de todo (vejam-se menções a *pupilas* e *menina-dos-olhos*), torna à (dominante) condição de *sombra*, ou *reza de padre* (que *vai dentro dele*). De *repórteres* (no quinto *ato*) a *Príncipe* (no sexto *ato*), parecem tornar-se sem efeito as tentativas de *projeção* de *aspectos societários* sobre uma *intimidade* que, mesmo sob *remordimento*, procura (como *persona* regida pela intenção lírica) desfazer-se de *parâmetros* alheios ao *impulso erótico* de *individação*; assim é que, no sétimo *ato*, no *espaço sem raízes*, o *homem-apenas-homem* (em seguimento ao *ato-duramente-ato*), *angustiosamente*, não conta mais, nem com o *demônio* (que *lhe falta*), nem com *Deus* (que *não o socorre*).

O oitavo *ato* parece retomar o segundo *movimento*, porque torna a enquadrar *homem* e *mulher* no mesmo *campo visual*. Entre a segunda e a penúltima estrofes, no entanto, ocorre a *fantasmagórica transmutação* da *mulher do padre* em *mula-sem-cabeça*. Com isso, nova (e *fatal*) *etapa projetiva* de *aspectos societários* (de natureza *conservadora* e *punitiva*) começa a encaminhar (desde a *intimidade* do oitavo *ato* até à *objetividade* do décimo *ato*, final) o quarto (e decisivo) *movimento narrativo*, que

consiste no *esgarçamento da trama* (como expressão de *vitória da normalidade* por sobre a *transgressão*).

Neste oitavo *ato*, como antes, para além das informações que se possa referir imediatamente, vale interpretar o emaranhado de níveis discursivos, a enformarem a narrativa metapoética (presidida pelo lirismo). Deve-se notar que, sob a *corporeidade* dos *amantes* (figurada na primeira e na última estrofes), cabem múltiplos (e emaranhados) aspectos de significância. As metáforas que incidem sobre *os corpos entrançados transfundidos* encaminham as dimensões particulares dos *indivíduos* (sob a *renda* que o *erotismo* elabora) a dimensões mais amplas

O *enraizamento* expressivíssimo dos *corpos* (ambos *sorvem o mesmo sono de raízes*) *entranha* o *erotismo* de *padre* e *moça*, *organicamente*, num espaço-tempo *prenhe* de significâncias (a partir do adensamento do discurso).

a) Uma delas remete a uma (ambígua) suspensão de *normativas* (e *constrangimentos*) *societários*:

*Espaço sombra espaço infância espaço
e difusa nos dois a prima virgindade,
oclusa graça.*

Ao justapor o *presente amoroso* (marcado pela *erótica companhia* dos *corpos*, *adormecidos* após o *ato*) à *inocência de passados biográficos* (anteriores à *puberdade*), a narrativa parece anular a *pena tipificada e destinada* à *dupla transgressão* (*desonra patriarcal, quebra de votos sacramentais*) de *homem* e *mulher* (quando *refluem*, ambos, à *infância*). Vale lembrar, no entanto, que tal expediente (o da justaposição de *presente erótico*, passível de *pena*, e *passado infantil*, ainda não – supõe-se – *maculado* pelo *erotismo*) não desfaz (antes, reitera) a dimensão *transgressiva* (segundo a perspectiva patriarcal), conquanto remeta à *pacificação* das *intimidades* (*exauridas* pelo *amor recente*).

b) E, de fato, o (ambíguo) enunciado prepara (ironicamente) a *irrupção* do *castigo* (em crescendo), destinado a ambos os *indivíduos* (a começar pela *transfiguração monstruosa* da *mulher do padre*, e a terminar pela incineração). Tal preparo explica que, no *sono* (às *raízes* que *nutrem* e *amparam* os *corpos adormecidos*), encontrem-se importantes alusões ao repertório bíblico. A *prima virgindade* sobrepõe aos amantes a *edênica* condição de *Homem* e *Mulher genesíacos*, ainda em estado anterior à *Queda* (*oclusa graça*). Logo (*de rompante*), irá se interromper o *fluxo mineral* da *seiva judaico-cristã* (no episódio da *transfiguração luso-americana*), até que se possa *desintegrar* a

asinina mitopoética local (de origens ibéricas) e retornar (a partir do *terceiro canto do galo*) à mitopoética propriamente bíblica (numa *aurora* de sabor mesopotâmico: no *barro vermelho da alva*).

c) Mas a *corporeidade* do *ato* não remete apenas às dimensões (bíblicamente antinômicas) de *eros* e *ágape*. Comporta também outras *raízes*, em seu *noturno* movimento de *diluição* das *individualidades* (sob o *sono*), em direção às *origens*. À *infância* dos *indivíduos amorosos* (dimensão biopsíquica, *ontogenética*) e à *infância* da *humanidade judaico-cristã* (dimensão *mitopoética*), também se sobrepõe a *origem objetiva* do *gênero humano* (dimensão *filogenética*), sugerida pela *pedra lascada* (*sílex*) em que a metáfora transfigura o espaço (*pedregoso*) e o tempo (*noite*), ou então sugerida pelo próprio nomadismo (*errância*) que caracteriza a *unidade amorosa*. Na *pedra* (em que, de resto, *resta deitar a febre*, e *aguardar*), enfim, *Homem* e *Mulher* (e, sob o *erotismo*, sua *reprodutibilidade*) apresentam múltiplas *dimensões* (*psicológicas*, *mitopoéticas*, *antropológicas*: cada qual a seu modo *genesíaca*), muitas delas irreconciliáveis.

d) Que o espaço penetrado pelas raízes dos corpos comporte origens por assim dizer *ontogenéticas* (dimensão biopsíquica dos indivíduos) e *filogenéticas* (dimensões objetivas e simbólicas implicadas na humanização do gênero humano), isso se faz a partir do *núcleo luso-americano* da figuração. A ele remetem as *sete freguesias* mitopoéticas, percorridas pela *grande mula aflita* (dimensão de imaginário), como também a evocação de *sítios arqueológicos* naquele mesmo *Piauí* (dimensão antropológica), a propósito das origens *rupestres* do gênero humano. Em coerência com o movimento de ampliação de temas e formas, no entanto, a esse *núcleo primeiro* (*luso-americano*) vêm a se somar diversos outros núcleos espaço-temporais (concentricamente dispostos).

Tal sobreposição de significâncias sobre as figuras de *moça* e *padre*, em suma, comporta níveis por assim dizer:

a) ontogenéticos, tais como as etapas de infância e maturidade sexual, implicadas no desenvolvimento do psiquismo),

b) filogenéticos, tais como os processos de hominização (às *raízes* da *Pedra Lascada*: ganho crânio encefálico, bipedalismo etc.) e humanização (emprego de ferramentas, desenvolvimento das funções psíquicas superiores por mediação do signo, em função da atividade social etc.), que originam, nos planos de primeira e segunda naturezas, o gênero humano), e

c) mitopoéticos, como tentativas de compreender e normatizar, por recurso a valores e símbolos, aspectos da existência (haja vista a interdição judaico-cristã ao erotismo: o feminino, que não pela via patriarcal do sacramento matrimônio; o sacerdotal, sob votos de absoluta castidade, por imitação a Cristo; o humano genesíaco), todos os três níveis profundamente *enraizados* em solo *luso-americano* (conquanto empreendam diálogo com outras dimensões espaço-temporais).

Na primeira e na última estrofes, a *dimensão ontogenética* (com sua ênfase nos *amantes*) assume o *primeiro plano* da *narrativa*, ainda que as demais *dimensões* (a *filogenética*, a *mitopoética*) instituem uma espécie de fundo figurativo; entre a segunda e a sexta estrofes, no entanto, a *dimensão mitopoética* salta (*de rompante*) do *fundo*, tornando-se *figura*, como forma de *dramatizar* o *refluxo do erotismo* (soterrado por *remorsos* – valores e poderes). E, assim, tornam a *enfrentar-se* (*dramaticamente*) *eros* (como dimensão individuante) e *ágape* (como dimensão objetivante): numa *transfiguração fantasmagórica da intimidade* (mas atravessada de aspectos *objetivos*, de que a *subjetividade* do padre angustiosamente se apropria).

A tríplice estrutura que arremata as quatro estrofes em que a *fantasmagoria* se *encena* (v. 220-222):

*Resta deitar a febre na pedra
e aguardar
o terceiro canto do galo.*

constitui parâmetro para interpretar o recurso ao maravilhoso como efeito (figurativo) do *real*. Tão furiosas as intermitências do remordimento que todo o *sinestésico horror* (entre o *tatear suspenso*, o *soluço que trespasa a noitidão feito relâmpago*, a *chama de tátil galope*, o *tinido mastigado*) é certamente índice de *desvario*, implicado numa *febre* (v. 220), ademais *reincidente* (v. 107 do emblemático *ato 4*, sob o *segundo movimento*: *A moça beija a febre do seu rosto*). Desse ângulo (o da verossimilhança), mesmo a *entrevista* (com *repórteres* dos *meios de comunicação em massa*) ou o *duelo* (com o *Príncipe*) podem perfeitamente resultar do *delírio* de uma *consciência atormentada* – e *reiteradamente febril*. (Os *milagres* atribuídos à *suprema virilidade* do *padre* pela *voz narrativa*, p.ex., sob a mimese da *cosmovisão sertaneja* no *terceiro ato*, vejam-se os v. 53-56, e o *cordel* seguinte, entram em desacordo, não apenas, com a recusa do *garanhão de Deus* à primeira *tentação* encenada, que o *desdenhado ofertório das virgens* nos v. 85-87 implica, como também em relação ao *remorso* pela *perda da castidade* devotada ao sacerdócio, e que pelo visto implicou, também, o

próprio *desvirginamento*. Tais *milagres* querem informar, antes, sobre o *universo mitopoético*, impregnado nas *consciências* da *base eclesial*, que sobre eventos *efetivamente* ocorridos.)

Em reforço à hipótese de que o delírio do padre preside à figuração do remordimento (entre a *abertura* e o *fechamento* do *segundo ciclo de encenação erótica*, no oitavo *ato*: de resto simétrico ao *primeiro ciclo*, que se *abre, culposos*, no quarto *ato*, e retorna à *angústia* do *amante* no sétimo *ato*, após o *delírio* de duas *entrevistas* consecutivas), há que, neste oitavo *ato*, a *voz narrativa* torna a configurar a *subjetiva* do *padre* (a primeira vez terá sido nos v. 149-152). Não por outra razão, *eis que* (v. 196) é dêitico, a demonstrar a empatia de quem se *envolve*, mais do que *narra*, na *experiência* de (*delirante*) *sinestesia*, assim como *utiliza* (novamente: em paralelo à *retórica* da *moça / mulher* nos v. 111-117) *perguntas retóricas* no sentido (inclusive) da *exclamação* (v. 204-215). Imediatamente após situar (no sétimo *ato*) a *subjetividade* do *protagonista* diante da contemporânea morte de Deus (*quando o homem é apenas homem*), a *reiteração* de *fórmulas em estilo proverbial* (veja-se a exclamação do v. 211: *Por que Deus se diverte castigando?*), ou mesmo em chave de maior problematização (veja-se a afirmativa, por sob o questionamento do v. 212: *Por que degrada o amor sem destruí-lo?*), não pode comportar outro sentido que não o de *subjetiva* (por sob a qual a *subjetividade do padre* se deixa impregnar de *castigos* previstos pela *cosmovisão eclesial* – a *popular* inclusive). Tanto assim que a *mão* (na última estrofe) que *descobre / o dormir de moça misturado / ao dormir de padre* (num *amalgama*, entre *genesíaco* e *humanista*, a *ecoar o barro vermelho da alva*) é certamente a mesma do v. 192 (*a mão do padre*): mas, nela, habilmente, cabem *as mãos de narrador e leitor*.

9.

Avança o (quarto e último) *movimento dramático* (o de *esgarçamento do enredo*), promovido pelo campo semântico de *chama*. No *ato* anterior, a *grande mula aflita* fazia-se representar por *chama galopante* (v. 199-203). Assim como a *revelação* do *Príncipe* ao *padre*, em *duelo* (*a um breve clarear*, que *rompe a meia-treva* nos v. 149-152 do sexto *ato*), assim também a *dramatização* da *mula-sem-cabeça* evoca *iluminação expressionista*: consonante com a *objetivação* (a unir jogo de cena e cenário) da *intimidade remordida* do *amante* (*acometido por febre*). Pois entre a *excomunhão* dos *amantes* que este *ato* anuncia (veja-se o *decreto* do *senhor bispo*: *chamado*, certamente pelo *casal*, com *voz rouca de implorar*) e a *incineração* que o próximo (e

último) *ato* efetiva, a *culpa* deixa os limites da *apropriação íntima* e ganha o *pleno fulgor* da *objetivação* (não por acaso, com o *retorno de padre e moça* ao *núcleo sertanejo*).

De *mapa vela acesa* (v. 96: quando o *território luso-americano* sofria o *enlace erótico*, por sob a *derrota do cerco projetado a compasso*, v. 32-39) à *luz fosforescente* da *telef / otografia* (v. 129-134: incapaz de reconhecer *luz de danação*), o *castigo*, ou *fracassava* (sob as *tentativas de projeção da opinião pública* por sobre a *intimidade, mal compreendida, do amante*), ou apenas se *esboçava* (*intermitentemente*: na *intimidade culposa do amante*). Neste último *movimento*, entretanto, a *chama* (em sua *dupla potência*: a de *atração luminosa* e a de *consumação do castigo*) efetiva a *brevidade do enlace amoroso* (por sob a *rendição dos amantes* ao *reordenamento eclesial*), assim como demonstra a *reposição dos aparatos litúrgicos* (*vela, rendas, batina*) à *sacristia da capela* (com seu *arcaz*).

Não por acaso, conquanto o *ato*:

a) mencione o *retorno iminente à terra* (v. 239-242: *ao fim da rota poeirenta, / ouvese a igreja cantar*; ou mesmo o paradoxal *desejo de pouso*),

b) e atribua a tal *elemento (terra)* toda a *gravidade*, através da *tensão* diante

b.1) das fantásticas *suspensões do navio* (não se trata mais dos *galopes do Garanhão de Deus*, ou da *mula-sem-cabeça*) e do *templo diocesano* (*Roma / de rocha, castelo de ar*),

b.2) e da obsessiva (e expressiva) *reiteração de ar* (como *vocábulo*: ao final de cada uma das seis estrofes, como *infinitivo verbal* ao final das redondilhas maiores, bem ao meio das seis quadras),

c) esvaziando-se, portanto, a *liquidez do fluxo* (seja porque é ainda mais fantástica a *ancoragem do navio* que sua *suspensão*, ou ainda porque, de *rios e mares*, se encontra apenas a *projeção sublimada de duas nuvens no ar*),

ainda assim (sob os três *elementos* constitutivos do nono *ato*: *terra, ar e água*), o que se prepara (neste *ato*, com a ênfase em sua *ausência*) é o *quarto elemento*: o *fogo*.

A ênfase no *esgarçamento de eros e amantes* (e do próprio *enredo*), não por acaso, implica (novamente) a estrutura anafórica. Pela segunda (e penúltima) vez, o conectivo (*E*: logo no início do *ato*) pode sugerir o contraponto (*integrativo*) à estrutura seccional da *narrativa / dramaturgia* (iminentemente *disruptiva*), quando (ao contrário, e de fato) representa (novamente) *oposição*: agora, trata-se de *encenar o trânsito regressivo dos amantes* ao *núcleo eclesiástico* (por *oposição* ao anterior *dormir* de

ambos, *ao relento*), e de *enunciar* seu *desenraizamento* (em contraposição ao *refluxo arraigante do sono*), enquanto, no terceiro *ato*, tratava-se de enfatizar o *desdém* do *amante sobre-humano* diante das *súplicas* do *patriarcado eclesial*. Desse modo, o *lá vai o padre* (característico do primeiro *movimento*: o de *cerco em panorama*) dá lugar a uma espécie de *lá vêm padre e moça* (já não mais *a galope*, já sob a *fuga da fuga*: v. 255-256). (Desse modo, a *coerência disruptiva* da narração aponta para a *coesão lírica*, a servir-se de *personae* e *narrativa dramatúrgica* mediante objetivos de *compreensão*.)

O dinamismo inversivo (ironicamente integrativo) que a sintaxe apresenta também organiza a semântica neste oitavo ato, cujo núcleo fundamental gira em torno de:

desenraizamento (no plano metafórico, implicado na passagem do oitavo ao nono atos),

excomunhão (no plano do *enredo*, por sob a figuração de *fuga*, *cerco*, *remorso*, *condenação* e *execução* dos amantes)

e *desterro* (no plano contextual, que imprime *diálogos* entre a *América Portuguesa* e demais *espaços-tempos*).

Embora venham a ser *tragados* (ou *deglutidos*) pela *gruta* (o que faz pensar em que ambos se *entranham* nas *profundidades* do *território* de onde *partiram*, e ao qual *retornam* – sina de todos os viventes), os *amantes* (cuja *incineração* já se *decreta*, veja-se o que enuncia o *senhor bispo*) terminam, mesmo, por *volatizar-se*. Embora o primeiro *movimento* tenha enunciado *ritos sacrificiais*, *milagres* e diversos índices de *culto* ao amor e à *virilidade* fabulosos, o que se formaliza (já sob a trivialidade violentíssima de *persignações* e *decretos bispais*) é a mais dolorosa (e absolutamente desprovida de compassividade) *excomunhão*. Embora pareça *arraigar-se*, em *núcleo luso-americano*, um *sincretismo mitopoético*, o que se nota é o entrópico *desterro* de *homens* e *crenças* (sem a menor afeição à *síntese*).

A nova menção da narrativa ao *núcleo sertanejo*, a despeito das *inversões* (e *confusões*) *elementais* entre *terra*, *água* e *ar* (cuja *ambiência fantástica* é *prenúncio* de *fogo*), retoma referências *familiares*:

a) à *capela* do primeiro *ato* (v. 14-15), que o *padre* abandonara, e que agora (v. 239-242) é certamente a *igreja a cantar*, mas de *portas* expressivamente *cerradas*;

b) ao *templo diocesano* (v. 243-246: *Roma / de rocha, castelo de ar*), *sede* do *poder local*, em que o *senhor bispo* (cujo *decreto* acena com o *perdão* ao *padre*, desde que o *amante* abandone a *moça*, a quem se reserva, à diferença do *perdão*, que *se esfume*

no ar, porque *resto*) é, certamente, um dos que haviam *comandado* a *perseguição* ao casal em fuga, no primeiro ato (v. 10).

E tal menção prepara a *irreversível* (ou *fatídica*) *degradação do amor* (desta vez, a *pulverizar-se*) – *degradação* que, de resto, a voz *narrativa* já vinha de *anunciar* (sempre atribuindo-a aos *desígnios divinos*):

*Mas o padre entristece. Tudo engoiva
em redor. Não, Deus é astúcia,
e para maior pena, maior pompa.
Deus é espinho. E está fincado
no ponto mais suave deste amor.*

(v. 97-101, quarto ato)

*Por que Deus se diverte castigando?
E por que degrada o amor sem destruí-lo?*

(v. 211-212, oitavo ato)

Após *divinizar a transgressão erótica* (veja-se a desesperada estratégia de *reordenamento patriarcal* que o *cordel* do terceiro ato apresenta),

*Mas se foi Deus quem mandou?
Anhos imolados,
não por sete alvas espadas
mas por um dardo do céu:
que se libere esta presa
à sublime natureza
de Deus com fome de moça.
Padre, levai nossas filhas!*

(v. 74-81)

a *antropofagia* presente no *erotismo panteísta*, *genesiacamente ameríndia* (agora, que o *erotismo* se *degrada*) cede espaço a novos ritos (e *teogonias*). Assim é que

*A moça, o padre se fartam
da própria gula de amar.
O amor se vinga, consome-os,
laranja cortada no ar.*

(v. 235-238)

A despeito de toda a calculada *ambiguidade* dos termos (*fartar-se* remete a *saciar-se* ou *enfastiar-se*? a *vingança do amor* implica que se subverta *apetite* ou *fastio*?), é de se reconhecer, entre a *gula de amar* e o *consumo dos amantes* pelo próprio *vingativo amor*, *ecos*

a) greco-romanos:

a.1) veja-se o *saturnismo* do deus-titã (Cronos / Saturno) que devora aos próprios filhos, e cujo engano (pela esposa, Reia) salva a Zeus de ser comido pelo pai, o que leva

o filho a subverter o reinado paterno, e fundar o antropomórfico ordenamento olímpico, sob o qual ocorre a *gênese humana*);

a.2) ou veja-se a narrativa (sobre a narrativa) do comediógrafo Aristófanes (apropriada pela dialogia platônica *n'O banquete*) a respeito das metades psíquicas que, em razão de refundirem-se no erotismo, complementam-se; e veja-se, sobretudo, a reapropriação (também metanarrativa) pelo poema (que reabilita, em aspectos, a cosmovisão cômica, quando ironiza o platonismo);

b) judaico-cristãos: veja-se o *ágape*, que tem na sacramental Eucaristia núcleo decisivo (o que, por sua vez, reelabora aspectos do banquete dionisíaco / bacante); deve-se notar que o núcleo eucarístico, na reafirmação contrarreformista dos Sacramentos, vem em reforço à Ordenação (e, portanto, ao sacerdócio), e ambos (o ministrante, padre, e a ministrada, hóstia) importam decisivamente na atualização mística da Graça (que a pessoa filial, pertencente à Trindade, instituíra).

Sendo assim, *ecos* (ou *cacos*) de *mitopoeses diversas* parecem soterrar (fragmentariamente) qualquer possibilidade de *epifania* em chave de *encontro* e *individação amorosos*. (Mediante a *entropia*, triunfa o *reordenamento societário* em *meio pouco fecundo*, ou talvez francamente *decrépito* e *estéril*.)

Todos aqueles (e os demais) *ecos* organizam-se (em cada ato, ou no desdobramento de atos e movimentos dramáticos pelo poema) segundo um dinamismo nitidamente irônico:

inversões (que se servem de ambiguidades, ou polissemia) em campos semânticos,

alterações bruscas entre figura e fundo,

confusão (sarcástica) entre campos mitopoéticos e premissas teológicas.

Deve-se enfatizar que tal dinamismo é presidido pela participação cognoscente (afetiva inclusive) do lirismo em questões humanas (que se figuram sobrepostas):

processos de individuação, dramatizados pelo dinamismo erótico,

processos de modernização que, em dupla chave (objetiva / subjetiva), confrontam (e restringem-se por) arcaísmos objetivos (vejam-se alusões a *jaguncismo* e *mandonismo*) e subjetivos / simbólicos (vejam-se todas as *angústias patriarcais* relativas à *dupla transgressão*: a do *pátrio poder* sobre a sexualidade feminina, a da *castidade* implicada no *sacramento* sacerdotal).

A menção ao *navio* (que formaliza a *clandestinidade dos amantes*) faz lembrar (ao leitor familiarizado com a obra drummondiana) a personagem do *cantar-de-amigos*

“Mário de Andrade desce aos infernos”. Naquela figuração (de 1945: ano em que o intelectual falecera, e que se publicara a coletânea *A rosa do povo*), a metáfora náutica (que não deixa de evocar a barca de Caronte) é emblema de pesquisa e problematização sobre o território luso-americano (em contexto do avanço conservador de processos modernizantes), personificada por biografia e obra daquela figura monumental.

Naquele poema (de resto, seccionado), a barca de Caronte, pela via do luto em elaboração (com o recurso à memória), dá a vez (no núcleo da quarta é última seção) ao

*navio de São Paulo no céu nacional,
colhendo amigos de Minas e Rio Grande do Sul,
gente de Pernambuco e Pará,*

em explícita referência figurativa à *casa da Rua Lopes Chaves, 546*.

*Casas ancoradas saúdam-na fraternas:
Vais, amiga!
Não te vás, amiga...
(Um homem se dá no Brasil mas conserva-se intato,
Preso a uma casa e dócil a seus companheiros
Esparsos.)*

Pois no poema de 1962, e no *ato* em questão (o nono), o *eco* metafórico vem a sublinhar a problemática (intelectual, inclusive) que vem de, pelo menos, quarenta anos. Passadas quatro décadas, um *mosaico de impasses* (entre modernização incompleta e arcaísmos renitentes) serve-se de diversos recursos dramáticos (no contexto dum poema lírico e metalinguístico), dentre os quais a potência duma imagem-emblema (que servira como metáfora para a vida-e-obra de Mário de Andrade). Deve-se notar, entretanto, que a questão de fundo (no poema de 1945),

*A rosa do povo despetala-se
Ou ainda conserva o pudor da alva?
É um anúncio, um chamado, uma esperança embora frágil, pranto infantil no
[berço?*

relativa tanto ao *amigo* que se acabava de perder quanto às esperanças diante dos rumos luso-americanos (sob a Era Vargas, terminal) e mundiais (sob o encerramento da Catástrofe de 1914-1945), agora (em 1962) cede espaço à perplexidade e à denúncia. O *já sem rumo* dos *desterrados* (que *prosseguem, clandestinos de navio, na descrença de pousar*) os *recoloca* como *insetos (áporos)* na *teia* que o *cerco patriarcal* minuciosamente *cartografara (a compasso)*, por sobre o *mapa do território luso-*

americano. (E é esse o novo sentido do navio, mais uma vez suspenso, e da falta de rumo, que a rosa dos ventos, ao despetalar-se, comunica.)

O buarquiano *desterro em terra própria* (Buarque de Holanda, 2005) encaminha para a *radical excomunhão na província natal*. O *defloramento* não permite aos *desterrados* que novamente se *enraízem*:

ao *pecaminoso padre*, o *senhor bispo* (*chamado / com voz rouca de implorar*) oferece o *retorno à castidade* (*que venha o padre sozinho*);

quanto à *moça* (*maculada* pela condição *transgressiva* de *mulher*, sob critérios patriarcais), que *se esfume no ar* (*distinguindo-se pecado e pecado no epilogar bispal*).

Há que notar, por fim, que as redondilhas maiores (indefectivelmente: em todos os versos) das sete quadras (eco das *sete freguesias* que o ato anterior menciona?), sob destaque gráfico, retomam o aspecto de *cordel* (que já havia marcado, mas com expressivas quebras métricas, o terceiro e o quinto *atos*). Também esse aspecto formal (estruturante) envolve o *esgarçamento da trama*: uma vez que a *narrativa* (apropriando-se novamente do espaço em branco como elemento expressivo) torna a se colocar sob a *perspectiva popular* (mas já sob um *comentário* que se aparta, explicitamente, da *cosmovisão* implicada no *justiçamento*). Que na sexta estrofe caiba o (metalinguístico) *decreto* do *senhor bispo* (veja-se o *há muito que epilogar*), esse *empréstimo vocal* escarnece da *nobre crueldade* (em vez de compreendê-la, empaticamente), reduzindo-a ao mesmo plano do *justiçamento popular* (veja-se, por exemplo, que *chamado* embute, sob trocadilho trocista, menção à *pena por incineração*, por ele mesmo decretada).

10.

No desfecho da narrativa, encerra-se o ciclo dramático no mesmo local de onde partiram

figuras (ou *personae*: padre, moça, comunidade eclesial, reforços estatais),

figuração (em que tomaram forma dramática as *personae* sob um jogo de cena aparentemente presidido pela voz do narrador, mas a serviço metadiscursivo da personalidade lírica)

e as próprias referências duplamente *legendárias* (a propósito da mitopoeticamente objetivada *legenda* da Gruta do Padre, no interior baiano, sobre a qual o poeta entrelaçou, figurativamente, a *legenda*, de resto muito próxima, da mula-sem-cabeça).

Nesse sentido, o problema que o enredo propusera em primeiro plano (tensões entre as dimensões intersubjetivas que o erotismo implica e as dimensões societárias que o ordenamento patriarcal mobiliza) dirige-se ao *epílogo* pela figuração multívoca da *gruta*. Deve-se notar que, sobre aquele local de execução (em que os amantes morrerão carbonizados), a voz narrativa emula um *ensaio*, presidido por intenções irônicas e marcado pela figuração de aspectos imagéticos do catolicismo contrarreformista.

Uma série de sete perguntas consecutivas (v. 290-304) termina por reforçar as irônicas alusões anteriores a um *templo católico* (v. 271: *entram curvos, como numa igreja*), marcado por *coro de anjos* (v. 285: *cantar angélico subindo*) e indicações do *sublime teologal* (v. 287: *e dizendo de céus mais que cristãos*).

*Que coros tão ardentes se desatam
em feixes de inefável claridade?
Que perdão mais solene se humaniza
e chega à provação e paira em bênção?
Que festiva paixão lança seu carro
de ouro e glória imperial para levá-los
à presença de Deus feita sorriso?
Que fumo de suave sacrifício
lhes afaga as narinas?
Que santidade súbita lhes corta
a respiração, com visitá-los?
Que esvair-se de males, que desfal
cimentos teresinos?
Que sensação de vida triunfante
no empalidecer de humano sopro contingente?*

A *inefável claridade* (em *feixes*) retoma o, muitas vezes (e de muitas formas) *pronunciado* (v. 96. 129-134, 149, 199, 243-244, 264-266, 270, 283-284, 290-291, 305-308), campo semântico de *chama* (sempre alusivo a *culpa* e *castigo* que, ao final, vem movido a *lenha pura*). O *perdão* enunciado (que, solene, se humaniza) contradiz a pena à mosaica (implacável), assim como a *bênção* (ou bem-dizer) enunciada vem a ser o exato contrário da *maldição* vigente (desde quando, no primeiro *ato*, montava *caballos telegráficos*). O amálgama de *eros* e *ágape*, evocado pela troça em *festiva paixão*, transforma a *presença de Deus*, que de fato é o sisudo mote do *castigo*, em *sorriso* (como se, no processo *doloroso*, ainda que *luminoso*, também estivessem misteriosamente presentes aspectos *gozosos* e *gloriosos*). O *fumo de suave sacrifício* parece nublur o caráter de extrema brutalidade imposto na morte por incineração aos amantes, assim

como a *santidade súbita*, que se evoca, parece justificar a cruelíssima morte por asfixia, de que certamente resulta qualquer outra *sensação*, que não a de *vida triunfante*.

Assim, evidencia-se uma deliberada confusão entre imagens (promovidas pela sobreposição de metáforas ao jogo de cena do assassinato) e conceitos (uma vez que se embaralham as jurisdições mosaica e cristã), potencializada por estruturas sintáticas (destacando-se a anáfora) cujos *ecos organizados* (v. 265-266) são promotores do adensamento discursivo. O dinamismo por trás da tamanha confusão que o *ensaio* narrativo provoca é, sem sombra de dúvidas, irônico, e serve à proposta cognoscente da perspectiva lírica.

Ao lirismo interessa o dinamismo numa narrativa que, primeiro, *ensaia* muito de perto (e sinestesicamente) a experiência dos amantes na gruta para, na última estrofe, romper bruscamente com o *close-up*, sob acentuado distanciamento (que parte do interior para o exterior da gruta). A proximidade afetada pela voz narrativa entre a segunda e a sétima estrofes (sugere-se a partilha de sensações e demais funções psíquicas entre narrador e amantes, mas não em chave de onisciência), promove, de fato, distanciamento irônico da leitura em relação às imagens e aos conceitos figurados, enquanto o distanciamento entre narrativa e jogo de cena que a primeira e a última estrofes enunciam vem a expressar a perplexidade do lirismo diante dos fatos figurados.

A voz narrativa parece atribuir à gruta o caráter de acolhimento aos amantes, mas o jogo de cena (assassinato por asfixia, promovido pelos perseguidores) deixa claro que aquelas imagens e aqueles conceitos não passam de sombras. A nítida apropriação da alegoria platônica (em evidente chave de ironia) torna a imagética (de fundo contrarreformista) sombras numa essência (a realidade do justicamento) muito mais prosaica (perversamente desprovida de transcendência). Símile numa igreja, a gruta é na realidade catacumba em que se exterminam mais que os corpos dos amantes: exterminam-se os aspectos mais fundos de ambos os psiquismos, irremediavelmente emaranhados pela condição erótica (v. 251-252: *Padre e moça de tão juntos / não sabem se separar.*) Conquanto a confusão imagético-conceitual refira a gruta como experiência transcendente (a encaminhar os amantes a uma vida mais plena etc.), denuncia-se a essência criminosa da comunidade eclesial (trata-se, portanto, da exata contramão das aparências).

Confusão (semântica, sintática), perplexidade (sob o terceiro recurso à retórica de questões na verdade interjectivas) e distanciamento (no *zoom-out* da última estrofe) dão conta, não apenas, de exigir do leitor a percepção de que os elementos constitutivos

de trama / drama (ao se esgarçarem) explicitam-se, mas também de aguçar a percepção quanto à denúncia dum ato criminoso e reificante (por sob os quais residem premissas societárias hediondas).

A *degradação do amor* explicita-se no verso 212 do oitavo *ato*, remetendo tal anúncio já aos versos 98-99 do quarto *ato*. A primeira estrofe do último *ato* atribui tal *degradação* não somente à *pena de morte* (executada com requinte de crueldade pela *base eclesial*, decretada pelo *senhor bispo* e promovida por *Deus*, a crer na *voz narrativa*), mas também à decisão de *entregar-se* (aos *executores*), tomada pelos próprios *amantes*.

*E de tanto fugir já fogem não dos outros
mas de sua mesma fuga a distraí-los.
Para mais longe, aonde não chegue
a ambição de chegar:
área vazia
no espaço vazio
sem uma linha
uma coroa
um D.*

A sintaxe dessa estrofe decisiva (vejam-se a elipse de *fuga / fogem*, a espécie de enumeração caótica promovida pela pontuação que se suprime, o esvaziamento promovido pela espacialização icônica dos versos) faz remeter o tema (*fuga da fuga*) a poemas de *A rosa do povo* como “Vida menor” (veja-se que o termo *fuga da fuga* pertence ao quarto verso daquele poema), responsáveis por exprimir dor psíquica através duma aparente despersonalização do lirismo, mas que na realidade dá conta de evocar dor ainda mais dilacerante. O esvaziamento dos significados, na estrofe acima transcrita, atinge o paroxismo ao transformar um significante literal (a letra *D*) em ícone (que o termo *sem* torna até mesmo imagetivamente desprovido de significação).

Desse modo, o lirismo (por sob a narrativa) vem definitivamente ao primeiro plano (quando a linguagem sublinha a si mesma), enquanto as figuras principais se desintegram (e com ela a própria narrativa). Resta a denúncia enfática do eu-lírico a respeito das individuações, que as travas societárias vieram a sustar. A *aporia* figurativa em “O padre, a moça” (vale sublinhar que “Áporo” é um dos poemas de *A rosa do povo* cujo lirismo comporta aparente despersonalização), não por acaso, faz que o ciclo figurativo retorne ao mesmo ponto de partida e, assim, o obstáculo intransponível (que é a individuação dos amantes, mas que também envolve um emaranhado de dimensões espaço-temporais) termina por ganhar o centro da figuração. (A propósito: o devir, que

a convergência narrativa – narrador, coro etc. – haviam projetado por sobre o *eros* da individuação, tal devir – quando se extirpa – aniquila o devir das figuras aniquiladoras – e, com elas, a própria figuração.)

* * *

As minúcias contidas na leitura cerrada de poema e longa-metragem dão conta de delimitar os parâmetros de significação que estruturam ambas as obras. Apenas por essa via (a da leitura cerrada) pode-se refutar determinados equívocos, tais como a atribuição de imediata mimese (ou, então, de recusa à mimese, em prol de universais) por estudos cujas perspectivas venham a descuidar de aspectos (figurados, figurativos) referentes a um território em largas medidas refratário a modernidade e modernização. O contexto em que ambas as obras foram compostas (1959-1962 o poema, 1964-1965 o longa-metragem), de resto, aponta para a participação de filme e poema em impasses graves; reduzidos estruturalmente ao campo artístico, tais impasses esclarecem o sentido dos recursos (em poema e filme) ao maravilhoso, à metalinguagem e à ironia (recursos organizados, em ambas as obras, pela perspectiva lírica). Em ambas as obras (poema, longa-metragem), as perspectivas líricas recorrem à dramatização para compor suas narrativas. Para tanto, confeccionam personagens cuja dimensão não é, exatamente, a de personalidades em escala (por assim dizer) naturalista.

No poema, conquanto a fabulação por vezes atribua a padre e moça (quando suas figuras representam-se eroticamente entrelaçadas) traços (imagéticos, conceituais) de fundo heroico, ou sobre-humano (poderes míticos: invencibilidade, fecundidade, epifania), fica claro (a olhares mais atentos) que tais imagens decorrem da fusão (e da, liricamente deliberada, confusão) entre os olhares narrativo e coral (veja-se o primeiro movimento dramático), ou, então, da empatia entre a voz narrativa e a percepção culposa do amante (vejam-se os delírios provocados pela *febre*, sob o *remordimento*). Isso não significa, contudo, que os protagonistas ficcionais, para além de fusões e confusões de prismas (que emanam da perspectiva coral ou da vivência erótica remordida, filtradas pela voz narrativa), intencionem representar personalidades empíricas. Por sob padre e moça, *tipificam-se* processos de individuação: que falham, ao tentar se apropriar de aspectos societários patriarcais (pela via do erotismo), ao mesmo tempo que falham ao

tentar objetivar tais apropriações (pela via da reintegração comunitária); e não por acaso sofrem assassinato (por justicamento).

Ora, guardadas as diferenças estratégicas, o longa-metragem mantém, rigorosamente, tal recurso à dramatização. Ainda que os protagonistas Padre e Moça possam soar verossímeis à dominante naturalista (e a tonalidade naturalista é, de fato, a dominante no longa-metragem, enquanto, no poema, dominante é o tom de fabulação), ainda assim deve-se sublinhar (a bem da adequada percepção dos parâmetros significantes) que incidem, sobre ambos os protagonistas fílmicos, elipses a respeito de suas personalidades (vejam-se a composição de ambas as biografias: escassa, além de ambígua, no que diz respeito a Mariana, praticamente nenhuma, ou, quando muito, apenas especular, no que diz respeito ao Padre) e, por vezes, índices de projeção dos ambientes (cenográficos ou paisagísticos) sobre os personagens (ou de projeção dos personagens sobre os ambientes), com destaque à epifania da cena XI (quando a Graça, que Mariana eroticamente personifica, passa a envolver Padre e toda a paisagem, que, assim, sacraliza-se). Ademais, a tipicidade de ambos os protagonistas fílmicos (a despeito de inverter dominante fabular e tipicidade naturalista de fundo: como há no poema) atua, exatamente, na mesma zona de temário e problematização, qual seja, a de processos de individuação e objetivação que tanto mais revelam sobre os impedimentos societários quanto mais insistem na reafirmação dos percursos particulares (e, assim, encerram-se no brutal justicamento).

Ambas as narrativas (a do poema, a do longa-metragem) veem-se traspassadas por dimensões épicas (valores, crenças e símbolos referentes a determinada experiência civilizacional, e objetivadas em narrativas coletivamente elaboradas). O aspecto mais evidente de épica remete à decisiva presença do coro, que recorre, no poema, ao formato de cordel (graficamente espacializado), enquanto, no longa-metragem, recorre ao uníssono de cantilena (que se espacializa na Matriz de São Gonçalo, e atravessa, por onze vezes, a banda sonora). Ambos os coros (os de poema e longa-metragem) exercem a função de comentário sobre a narrativa, e tal função torna-se vital para ambas as perspectivas de narração, afeitas a enunciações irônicas e a denúncias sarcásticas. Tais recursos (ao coro) reduzem à figuração de ambas as obras (como estruturas figurativas fundamentais) a dimensão referencial, haurida da dupla legenda (trata-se dos mitos referentes à baiana Gruta do Padre e à lendária Mula-sem-cabeça). Aspectos da sociabilidade luso-americana (desde os aspectos objetivos até às dimensões éticas, morais e de imaginário) veem-se, assim, representados, e, a partir de tais perspectivas

(reduzidas estruturalmente às obras), interagem com os processos de individuação (por via erótica) de poema e longa-metragem.

Sem tais recursos figurativos, a figuração do erotismo não seria capaz de entrelaçar aspectos de apropriação e de objetivação em chave, por assim dizer, íntima – e ainda assim fundamente marcada por impasses societários. Do início ao fim (i.e., no ponto de partida de ambas as narrativas, que também é, com exatidão, o ponto de chegada), a dimensão coletiva (impasses societários, de natureza patriarcal) e a dimensão íntima (processos de individuação, promovidos pela via do erotismo) compõem enunciação e denúncia referentes ao todo de determinada experiência sócio-histórica, sem prejuízo de questões válidas também a outros espaços-tempos (com os quais dialogam).

Notam-se, também, dimensões trágicas em ambas as obras. Não é outra a importância de se manterem as incinerações dos amantes como arremate das narrativas. A empatia que os narradores de longa-metragem e poema apresentam (a serviço de ambas as perspectivas líricas) diante do enlace erótico é diametralmente oposta à antipatia que destinam aos constrangimentos societários do patriarcado. Tais dinamismos (empatia, antipatia) estendem-se aos embates entre os processos de individuação e coerção, terminando por envolver leitores e espectadores (quando minimamente atentos) à recusa das brutais condenação e execução: brutalidades atribuídas à fatalidade mitopoética que, no entanto, revela-se (a leitores e espectadores minimamente atentos) como aspecto projetivo da sociabilidade figurada. Em narrativas decalcadas do domínio público, o trabalho com o *pathos*, a par de operações intelectivas (em que leitor e espectador minimamente atentos veem-se envolvidos), termina por promover cognição (em termos afetivos de aproximação e repulsa, inclusive), a bem duma perspectiva laica (afeita a recusar, por desumanizadoras, determinadas projeções ético-morais, teologais e mitopoéticas de cunho patriarcal e arcaizante).

A figuração (por poema e longa-metragem) de aspectos da *civilização brasileira* (crítica: sem exotismos de *cor local*, ufanismo patrioteiro ou obediência a cartilhas) é, portanto, resultado de recursos dramáticos, que, conquanto mantenham (por mimese) fundos vínculos com aspectos societários (objetivados na dupla legenda matricial), apresentam, contudo, profunda intervenção ficcional (haja vista a redução estrutural, pela via do coro, duma cosmovisão arcaizante, de que ambas as narrativas escarnecem, mas que termina por implicar, como inevitável, e em rigoroso respeito às narrativas matriciais, o justicamento dos amantes). Os dois processos de significação remetem a

melancólica denúncia de tal justificação (a par de enunciações irônicas, empáticas para com o erotismo, antipáticas para com mecanismos societários, objetivos ou simbólicos, de coerção reordenadora) ao dinamismo lírico: responsável (em poema e longa-metragem) por organizar aspectos dramáticos, épicos e trágicos da figuração.

Traço comum a ambos os lirismos (para além das especificidades nas duas estratégias ficcionais, por vezes divergentes em aspectos, mas não no todo poético) é a dimensão metadiscursiva. A metalinguagem serve para manter (em ambos os discursos líricos) a sobreposição entre níveis (mimese da sociabilidade implicada na elaboração da dupla legenda, metáforas implicadas na figuração dramática), a bem duma participação cognoscente que atinja tanto o contexto imediato de produção e recepção quanto o contexto linguístico. A reelaboração de eu e mundo, em ambos os lirismos, refaz as precariedades de ambos os polos (reificados no real objetivo, a que fazem referência) através da reflexão sobre suas próprias práticas linguísticas. Que em ambas as obras o esgarçamento da trama narrativa esteja a par do dilaceramento dos amantes, isso se explica mediante o recurso poeticamente comum (a despeito de escolhas divergentes, no mais explicáveis já pela diferença de campos artísticos). O sentido de ambos os metalirismos, cujas significâncias são evidentemente participantes e cognoscentes, é o empenho em seus respectivos contextos.

Ambos os lirismos comungam uma perspectiva totalizante, em que partes e todo (de figuração e / ou referentes) amalgamam-se num mesmo dinamismo. Essa é a razão para que o rigor coesivo do longa-metragem (veja-se, p.ex., a microcósmica cena I) evoque o rigor coesivo de poema e obra drummondianos. Longa-metragem e poema apresentam semelhante traço (de ironia ou, não raro, sarcasmo) por sob a pessoalidade lírica, o que exige a percepção de que figura e fundo venham a revezar-se, ao longo de ambas as narrativas (o que vale para a relação entre: personagens e ambiências, dominância tonal, níveis de mimese e metáfora).

Não por acaso, o tema comum aos dois textos (o curto-circuito de aspectos objetivos e subjetivos da modernização) recorre à metáfora comum (ao ciclo que se encerra aporeticamente), capaz de se estender, por alegoria, ao contexto imediato de produção e recepção (e que remete às duas décadas: entre 1945 e 1965). Daí que, em ambas as obras (com diferentes ênfases), o dinamismo entre fundo e figura venha a contrastar aspectos societários profundamente arcaicos e, mesmo, anacronicamente pré-modernos (relações de produção, reprodução e simbolização neoestamentais, e em

chave barroca), e aspectos societários já propriamente contemporâneos (desde os aspectos materiais até os aspectos psico-filosóficos).

É a essa perspectiva totalizante (inerente a ambas as obras) que se deve remeter a comunhão de traços de estilo, ou temático-formais, tais como:

ecos (anafóricos ou semânticos no poema, visuais no longa-metragem);

descentramento (ou ampliação concêntrica) de vozes e espaços-tempos (em poema e longa-metragem);

apropriações de estilos artísticos diversos (que frequentemente transcendem o próprio campo artístico), notáveis na projeção de aspectos íntimos sobre ambiências externas ou internas (que evocam, em poema e filme, aspectos expressionistas ou românticos, ou mesmo convenções expressivas, como no caso do *western*, ou do barroco);

apropriações de renda e chama como recursos, a um tempo, de mimese societária e de metáforas dramáticas (a despeito das especificidades de campo, literário ou cinematográfico);

tensão entre fecundidade (que os protagonistas personificam, ou que sobre eles se projeta) e esterilidade (que ambos os núcleos figurativos comportam);

manutenção do núcleo societário de onde partem as narrativas (sertão baiano, sertão diamantino) com vistas à representação de todo o território luso-americano.

O que se pretende ressaltar, portanto (e em termos de síntese), é que, a despeito de eventuais divergências entre ambas as obras (e as divergências entre elas já foram suficientemente apontadas pela fortuna crítica, tanto com vistas às significâncias quanto com vistas ao sentido), o que se deve notar é a profunda comunhão entre as poéticas (fílmica e literária). Uma investigação que se dê ao trabalho sistemático de acompanhar (por análise e síntese) os parâmetros (por assim dizer objetivos) de significação de ambas as obras (o que se fará, inevitavelmente, no contrapelo das políticas de qualificação e fomento a pesquisas então vigentes, quando não da pouca disposição a escrita e leitura em profundidade), tendo em vista o sentido de ambas as obras (para além da recusa pós-moderna a totalizações) – tal investigação poderá constatar que o sentido último (de significação e sentido) consiste num lirismo cognoscente, ao qual servem dimensões de dramatização, épica, tragédia e participação. (Para tanto, evidentemente, dimensões de historicidade devem ser consideradas: desde a abordagem dos aspectos relativamente sincrônicos da linguagem nos textos até os aspectos relativamente diacrônicos dos contextos; e tais considerações, por sua vez, implicam,

necessariamente – com maior ou menor consciência – a elaboração dos contextos de que parte a própria feitura crítica.)

De resto, o diálogo entre campos artísticos (tal como o que empreende o primeiro longa-metragem ficcional de Joaquim Pedro de Andrade) já se faz presente na própria obra drummondiana – e a ela a adequada abordagem deve, necessariamente, remeter. (Haja vista as figuras metalinguísticas de obras e de autores, como no caso dos *cantares-de-amigo* “Mário de Andrade desce aos infernos”, de *A rosa do povo*, e “A Carlito”, do próprio *Lição de coisas*, ou então o lirismo *encaramujado* em “A lanterna mágica”, de *Alguma poesia*: são três emblema de tais práticas –e de tal poética dialogal –, entre muitos outros.)

PARTE III – O CURTO DOS CIRCUITOS

CRÍTICO

Em 14 de abril de 1966, o *Jornal do Brasil* (carioca) publicou um texto intitulado “Glauber e a fala do Cinema Novo”. O texto traz a defesa, por Glauber Rocha, de *O padre e a moça* (primeiro longa-metragem ficcional de Joaquim Pedro de Andrade, cuja estreia comercial remonta a março daquele ano). Tal defesa, no entanto, mobilizou mais argumentos em prol do Cinema Novo (parágrafos 2-14) que a crítica propriamente dita ao longa-metragem (parágrafos 15-18): isso porque as manifestações prévias, francamente desfavoráveis ao filme, vinham de julgar a película (a pretexto de comentários estéticos ou ideológicos) em função de concepções (e preconceções) relativas a todo o Movimento. (Com modificações, Glauber Rocha republicará o texto na coletânea de 1981, *Revolução do Cinema Novo*, sob o título “O padre e a moça 66”. As citações a seguir partem do texto original, mais extenso que a edição posterior. Na tese de Luciana Araújo, 1999, pp. 234-258, há detida apresentação da recepção crítica ao filme, resultante de farta pesquisa.).

A primeira parte do texto (que coincide com o primeiro parágrafo) anuncia tema (recepção a *O padre e a moça* pela crítica) e problema (observações desastrosas – e nefastas – a respeito do filme).

O desastre de uma má observação determinou um outro maior: divulgou-se a impossibilidade comercial de um filme que, por isto mesmo, foi lançado com este complexo, já tendo sugestionado produtores e exibidores. Somente uma positiva reação de público, que não complementou o anúncio dos azares, veio dar ao filme maldito a distância suficiente. Porque agora, embora ainda ferido e com lenta recuperação, O Padre e a Moça não pertence mais aos críticos, observadores, teóricos e diletantes, mas sim ao público.

Entre o segundo e o décimo-quarto parágrafos, o autor:

- a) delimita o Cinema Novo (2º-5º parágrafos);
- b) problematiza a relação entre público e cinema, aplicando-a aos termos do nascente Cinema Novo (6º-8º parágrafos);
- c) aponta o despreparo da crítica (9º-14º parágrafos).

Quanto ao Cinema Novo, Glauber Rocha o identifica ao *filme de arte* (ou *cinema de autor*), contrapondo-o ao *condicionamento industrial das massas* (a *fenômenos tipo James Bond e etc.*, ao *industrialismo da mentira e da moral rotulada*):

Somente nos países subdesenvolvidos o novo cinema, isto é, o cinema de autor (o cinema como conhecimento e não divertimento; o cinema como linguagem e não como espetáculo; o cinema como método e não como ilustração; o cinema como revelação e não como descrição do óbvio etc...) pode, deserdado de tradições industriais e culturais, mergulhar rumo ao desconhecido, exercitando a sua impotência até ganhar estatura de linguagem que pode, redescobrir o mundo, sugerir reformulações.

O cinemanovismo, portanto (segundo um de seus autores), define-se, não apenas, por suas escolhas estéticas (uma vez que a dimensão da linguagem quer fundamentar-se na dimensão dum método cognoscente), mas também pela intervenção sócio-histórica (mas *reveladora*, e não imediatamente descritiva) em determinada territorialidade (nos termos do *subdesenvolvimento*). Daí que a abordagem de suas obras não se possa fazer de acordo com parâmetros (estéticos ou ideológicos) decalcados em territorialidades alheias.

É a partir dessa colocação que os equívocos (quanto aos parâmetros de abordagem) dos críticos ao Cinema Novo passam a ser contrapostos à *reação* do público em formação. Glauber Rocha não desconsidera, com isso, que também o público costumava pautar-se por parâmetros equivocados (tomados aos *filmes americanos, colorscope*); mas observa que tais parâmetros podem explicar, inclusive, a relativa insatisfação daquele mesmo público com as produções cinematográficas nacionais pautadas por aqueles modelos (daí a menção a *a chanchada, a pornografia, o musicanalhismo etc.*), ao mesmo tempo que também explica o aspecto positivo da *reação* (entendida como algo mais amplo que *aceitação* ou *negação* imediatas) aos primeiros filmes identificados ao Cinema Novo.

Quando veio o cinema novo, isto é, quando vieram estes já tão badalados filmes como Os Cafajestes, O Pagador, O Assalto ao Trem..., Porto das Caixas, Ganga Zumba, Garrincha, Vidas Secas, Deus e o Diabo, São Paulo S.A. etc. - o público reagiu. Reagiu, ferido, como reage um desprevenido que recebe uma injeção experimental. Reagiu: uns bateram palmas, outros choraram, outros detestaram, outros rasgaram poltronas no cinema. Mas um fato inegável: mudou a face do cinema no Brasil. É lamentável que quatro anos depois, após tantos acontecimentos significativos, eu tenha de outra vez explicar este fato. [grifos no original]

Assim é que as *reações* do público (segundo o autor) devem apontar à crítica (como dimensão de sensibilidade e inteligência) o vir-a-ser das novas produções e da própria recepção ao Cinema Novo – como aspecto da intervenção cinematográfica no real. A essa dimensão dinâmica e dialógica entre autoria e público (que é componente

da própria obra), Glauber Rocha denomina *dialética da percepção* (o conceito, aplicado ao segundo parágrafo, reitera-se no oitavo).

Hoje podemos manter um diálogo com nosso público, mesmo que seja um diálogo de gogos; mas o fato é que o mantemos; e tanto o mantemos, eis os fatos, é que continuamos a produzir; e se continuamos a produzir é porque, com tostões esparsos, as bilheterias se capacitam a fomentar o desenvolvimento deste tipo de cinema. Logo, o público não é tão insensível como dizem os teóricos e intelectuais à margem; o público pode, também, como pessoas que sentem e pensam, participar desta dialética da percepção; pode pensar um pouco e, como no caso das drogas, se ir viciando aos poucos neste novo tipo de cinema que, nos dias de amanhã, será no Brasil o cinema normal, por excelência, reflexo e discurso.
[grifos no original]

Tendo apontado o necessário dinamismo entre as dimensões de autoria, público e meio emaranhadas na significação e no sentido de obras artísticas (com ênfase na cinematografia cinemanovista brasileira), o autor passa a esmiuçar aspectos da crítica (despreparo, irresponsabilidade, leviandade) na abordagem a *O padre e a moça* e a demais filmes do Movimento. O nono parágrafo reitera a irresponsabilidade nefasta de tais intervenções (já apontada no início do texto):

Torna-se quase um vício discursar sobre o cinema novo toda vez que se necessita fazer a crítica de um filme do CN. Eis outro desdobramento: a crítica do filme em si é um segundo estágio. O que não se pode é negar todo um movimento a partir do fracasso ou da incompreensão de um filme. E, o mais grave, quando a incompreensão determina o fracasso: o pseudofracasso que foi atribuído ao filme de Joaquim Pedro pelo simples sadismo inconsequente de anunciar o fracasso.

Atendo-se por mais um parágrafo a *O padre e a moça*, Glauber Rocha aponta que, do desafio representado pelo longa-metragem à sensibilidade e à inteligência, não estiveram à altura, nem a leviandade dos *diletantes de première*, nem a alienação da crítica purista. (Ao apontar a leviandade diletante, o cineasta talvez esteja a criticar a comparação, certamente com inspiração à esquerda, entre *O padre e a moça*, ambientado na região de Diamantina, e dois outros filmes cinemanovistas ambientados no sertão nordestino: *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, 1963, *Deus e o diabo na Terra do Sol*, do próprio Glauber Rocha, 1964; a comparação explicita-se nos parágrafos 15 e 16). Daí que, com o filme de Joaquim Pedro, tenha acontecido algo semelhante ao que acometera *Porto das Caixas* (de Paulo César Saraceni, 1962) e *A falecida* (de Leon Hirzman, 1965).

A respeito de *A falecida*, Glauber Rocha aponta o provincianismo da crítica, que veio a calar suas recusas a partir da excelente acolhida internacional (veja-se o veto do

Itamarati para a participação em Veneza, que o posterior convite pelo próprio Festival veio a desautorizar). Quanto a Paulo César Saraceni, os parágrafos 11 a 14 comentam (longamente) a recepção a *O desafio*. Finalizado no mesmo ano de 1965, o filme de Saraceni (à maneira de *O padre e a moça*) foi *atacado sem tréguas pela direita e pela esquerda*, assim como previamente *condenado ao fracasso* e (pela crítica, mais que por órgãos públicos) à censura. As razões de tais equívocos consistiram, ou na incapacidade de perceber e valorizar o tema (discussão sobre a crise política a partir da subjetividade de um intelectual), ou na exigência de linguagem convencional para o tratamento de algo grave, portanto infenso a ideias e abordagens costumeiras).

Assim é que (após quatorze parágrafos) o artigo (por fim) passa a abordar diretamente o filme de Joaquim Pedro: já suficientemente identificado aos aspectos estéticos e programáticos do movimento a que pertence.

A minha impressão, contra a maioria, é de que se trata de uma obra-prima, a mais bem acabada já feita no cinema brasileiro, a mais pessoal e madura, superior em muitas escalas a Vidas Secas e Deus e o Diabo na Terra do Sol, considerados os melhores filmes deste movimento. O Padre e a Moça encerra todas as ligações culturais com o meio, todas aquelas exigidas para que uma obra de arte seja fundamentada.

Ao destacar o caráter *maduro e pessoal* da obra (tomando-a como *obra-prima*), Glauber Rocha torna a sublinhar o traço fundamental do Cinema Novo, qual seja, a busca pelo *cinema de autor*, cuja potência cognoscente resulta numa linguagem capaz de intervenção (compreensiva e transformadora) nas especificidades dum real delimitado espaço-temporalmente (nos termos sócio-históricos do *subdesenvolvimento*). Ao destacar *todas as ligações culturais com o meio*, Glauber Rocha não se limita ao elogio da recriada *atmosfera itabirana* (inspirada, *menos pelo tema, mais pelo estilo*, por Drummond e Cornélio Pena) a partir do dinamismo entre figuras e figuração; o autor tem em vista a capacidade de intervenção da obra em seu próprio espaço-tempo (através do diálogo com o público, capaz de provocar *reações*, e através da relação entre o espaço-tempo figurado e o espaço-tempo imediato de produção e recepção, sugerida pelas *alegorias que não disse*) – outro traço apontado como fundamental para o Cinema Novo. E, por fim, a comparação (extremamente elogiosa) com os dois filmes considerados (sobretudo pela esquerda, certamente) como os melhores do Cinema Novo (*Vidas secas* e *Deus e o diabo na Terra do Sol*) decerto visa a desfazer equívocos (como a recusa ao filme motivada pela imagem de povo em desacordo com as propostas originalmente cepecistas).

Glauber Rocha passa a atribuir ao diretor de *O padre e a moça* identidade com o estilo intimista:

Joaquim Pedro, numa linha que o desloca para o time dos grandes cineastas - Dreyer, Bresson, Resnais, Bergman - ou seja dos grandes intimistas, elabora na mise-en-scène, no estilo, o seu ritmo e sentido poético: propõe a reflexão a partir do seu clima, lança abertamente, sem recursos e sem filigranas, um mundo transfigurado à análise e à contemplação: em última instância à experiência estética, tão rara no Brasil, a não ser no próprio Drummond ou em Cornélio Pena, afins ao gênero e aos quais Joaquim se equipara.

Essa filiação (ao *intimismo*) objetiva rebater as exigências (certamente situadas entre o espectro nacional-popular da frente de esquerda, capitaneada por resquícios do cepecismo) quanto a que as obras de arte viessem a seguir determinados pontos de cartilha (inspirados pelo realismo socialista) – ao mesmo tempo que reafirma o empenho cognoscente do Cinema Novo.

Medíocre seria nossa arte, mais medíocre do que é, se tudo aqui fosse apenas epopeias; se toda nossa música fosse apenas Villa-Lobos ou se Villa-Lobos excluísse Lamartine Babo - não poderíamos viver de exclusividades nem de exceções; temos de viver da fecunda complexidade das experiências porque somente assim poderemos desvendar o nosso brasileiro mistério: não será pois de Vidas Secas ou de Deus e o Diabo que terá de viver o cinema brasileiro, exemplos invocados como socorro pelos críticos e observadores para apressadamente, pela comparação, anular filmes como O Desafio e O Padre e a Moça, tão encarregados, como os outros, de elastecer a contribuição cinematográfica brasileira. E no caso de O Padre e a Moça, os silêncios que se opõem aos gritos de Deus e o Diabo são tão fortes como as dramáticas negativas que certos fatos sociais e humanos nos propõem. Esquivando-se do escândalo, Joaquim Pedro retirou dos trilhos o carro do "poderia ser"; driblando um tema digno do Buñuel para um ascetismo próximo a Robert Bresson, Joaquim Pedro revigorou o tema pelas alegorias que não disse; e sua arte do não se fez pois arte do sim; o seu silêncio é o seu grito; a música de câmara tem o mesmo valor de sinfonia; Antônio das Mortes nunca se poderia desencadear em Diamantina assim como os silêncios de Diamantina nunca poderiam povoar Sodoma. Se formos negar a liturgia estilística de O Padre e a Moça, rasguemos a obra de Drummond (da qual Joaquim se aproxima não pelo tema mas pelo estilo), queimemos a obra de Cornélio Pena (da qual Joaquim se aproxima pela atmosfera itabirana), joguemos no mar todos os grandes sonetos da literatura luso-brasileira, quebreemos as cordas dos quartetos, destruamos as capelas coloniais do nosso passado: em suma, neguemos uma manifestação viva de nossa alma para negar a validade artística de O Padre e a Moça. [grifos no original]

As observações de Glauber Rocha (relativas, ao mesmo tempo, às dimensões linguística e participante do Cinema Novo) não refutam a dimensão engajada de filme

e movimento; ao contrário, sublinham a potência de intervenção e expressividade como ponto forte. A *Vidas secas* e *Deus e o diabo na Terra do Sol* parecem opor-se *O desafio* e *O padre e a moça*, segundo a comparação evocada; mas o crítico desfaz *epopeias* e *intimismos* como antinomias estético-ideológicas – e a menção à *obra de Drummond*, nesse sentido, soa como argumento decisivo. O recurso (analógico) a: *Lamartine Babo* (em oposição a *Villa-Lobos*), *música de câmara* (em oposição a *sinfonia*), *liturgia estilística*, *sonetos luso-brasileiros* (decerto em oposição a *epopeias*), *quartetos de cordas* (em oposição a *sinfonias*), *capelas coloniais* (decerto em oposição a *monumentos arquitetônicos*) visa a sublinhar o *intimismo* cinematográfico, ao mesmo tempo que o vincula a uma vasta tradição cultural (no tempo e no espaço luso-americano) em que reside potência cognoscente. O *não* que se transfigura em *sim*, o *silêncio* que se transfigura em *grito* dão conta de sugerir a dimensão inversiva que subjaz ao longametragem. E o termo *alegorias que não disse* sublinha o caráter parabólico sugerido entre o espaço-tempo da representação e o contexto imediato de produção e recepção.

Daí as menções (no parágrafo seguinte) a: *a tristeza brasileira*, *o esquecimento dos horizontes frustrados*, *a impotência dos ciclos precocemente destruídos*, ainda que, em tais *revelações* (a respeito da especificidade luso-americana de *subdesenvolvimento*) venha sublinhada a potência do método cinematográfico (*o cinema como conhecimento e não divertimento; o cinema como linguagem e não como espetáculo; o cinema como método e não como ilustração; o cinema como revelação e não como descrição do óbvio*: nos termos do segundo parágrafo, que definiam *cinema de autor*):

tudo criado não pelo discurso moralizante mas pela dialética do homem com o décor: aqui, movimentando dois excelentes atores contra o testemunho histórico da decadência (a cidade e as serras) (...).

O termo *dialética do homem com o décor* é decisivo, e sugere o vínculo (antitético) entre a dimensão individuable do erotismo e a dimensão coercitiva da sociabilidade figurada (por mimese de aspectos societários diversos: espaço-temporais inclusive):

Joaquim Pedro aciona um canto livre do amor, um amor que se faz da tortura e da impotência, da negação e do silêncio, um amor do não que se afirma pela morte: pois é não, para uma moral de tal sociedade, o amor da moça pelo padre, da moça que para escapar arrisca a fuga pelo caminho mais proibido, o amor do padre.

Embora não enuncie, a tese de Glauber Rocha sobre a *dialética do homem com o décor* permite supor um terceiro nível de significação (para além do confronto entre erotismo e sociabilidade):

Ciclo trágico, fio simples, de uma exemplar clareza psicológica semelhante aos contos mais puros do nosso folclore, O Padre e a Moça soa como uma sucessão de quadrinhas, romance cantado, reescrevendo Drummond, imitação de Drummond, exercício de estilo da alma.

Trata-se da consciência aguda sobre o próprio fazer artístico (de resto, já tipicamente drummondiana), capaz de permitir o diálogo (desde a dimensão de projeto artístico) com determinada poética.

Desalienado, porque ancorado em nossas tradições, tão brasileiro que soa alienado aos olhos e ouvidos daqueles que, redescobrimos os estereótipos a cada momento, pensam ter o caminho seguro da verdade.

O último parágrafo mais sugere que afirma (talvez em razão do estilo chave de ouro) – mas, de qualquer forma, torna a apontar a relativa distância entre figuração (o fazer fílmico) e figuras (tensões entre erotismo e constrangimentos societários):

O que consagra O Padre e a Moça (e será consagrado cada vez mais, quanto mais se distancie deste tempo confuso de hoje) é justamente sua moderna classicidade: seu ritmo tenso, seus delicados golpes de amor, sua personalidade artística. Porque Joaquim Pedro de Andrade, afirmando seu estilo e negando as teorias que a respeito do seu estilo até mesmo seus amigos mais íntimos fizeram, marca o difícil ponto da autoria cinematográfica. Escolhendo o pior caminho chega ao ponto mágico da criação.

A expressão *moderna classicidade* pode evocar o conceito de *classicização do modernismo* (proposto por Merquior, obra citada, a propósito da fase drummondiana, em que se inclui *Claro enigma*), o que, ainda assim, não esclarece o termo (ainda que faça pensar no rigor coesivo da obra fílmica, por sob tamanha pluralidade figurativa). De qualquer forma, o artigo se encerra sob o mesmo ponto de início (tão caro à definição de Cinema Novo), qual seja, a dimensão *autoral* da obra.

* * *

A evocação do artigo acima não tem apenas o intuito (restrito) de apontar identidade entre a intervenção glauberiana (a quente) e o presente estudo monográfico (posterior a ele em, praticamente, meio século). Tem também o intuito de mapear ideias de que outros estudos vieram a se apropriar: de modo a discutir tais apropriações. O

caráter *intimista* do estilo fílmico (adequado ao contraste figurativo entre o impulso erótico dos protagonistas e a rigidez societária do meio, e decalcado de poéticas por assim dizer *mineiras*, sobretudo a drummondiana), intimismo densamente poético, e por essa via profundamente empenhado na intervenção (crítica, cognoscente, pautada pelo emaranhado de dimensões linguísticas, mas também contextuais, da obra fílmica) junto ao real historicamente delimitado (intervenção de matriz tipicamente cinemanovista, embora sob relativa distância da tonalidade épica, então dominante) – tais características de *O padre e a moça* (mapeadas pelo artigo de Glauber Rocha) seguem a inspirar os (pouquíssimos) estudos sobre o longa-metragem. (É, mesmo, impróprio desconsiderar traços de lirismo e empenho na película de 1965.)

Ivan Marques publicou, em 2009, o artigo “O padre, a moça e um ‘brasileiro mistério’ – Drummond nas lentes do Cinema Novo”. Trata-se duma potente síntese de estudos prévios (alguns nomeados, outros não). Em formato ensaístico (ocupa doze páginas da revista *Via Atlântica*, número 15), o artigo enfrenta questões, previamente apontadas (por outros estudos), a respeito de significação e sentido (embora o autor não diferencie conceitualmente ambas as dimensões textuais) em filme (*O padre e a moça*) e poema (“O padre, a moça”). Com isso, tem em vista (evidentemente) o cotejo entre ambas as obras: considerando, inclusive, a dimensão mais ampla de suas respectivas poéticas (a literária, a fílmica).

O destaque (desde o título) à expressão de Glauber Rocha (que remete ao *desvendamento do nosso brasileiro mistério*: aspecto programático fundamental para o *cinema de autor* daquele movimento artístico-intelectual, na passagem dos 1950 aos 1960) já sublinha a preocupação de Marques com o sentido (empenhado) da obra:

O filme de Joaquim Pedro de Andrade, embora tenha sido acusado de formalista e alienado, também oferece, com base na lição negativa do poeta, um retrato dilacerado dos impasses que caracterizam a história do país, antecipando o debate que estaria no centro da produção cinematográfica após a desilusão provocada pelo golpe militar de 1964. (Trecho do “Resumo”).

Assim sendo,

a) enquanto o poema-matriz (drummondiano) *aproveita sugestões do folclore e da estética barroca para compor uma profunda reflexão sobre o Brasil*, mesmo porque

A exemplo de Mário de Andrade, Drummond foi um dos intelectuais empenhados na redescoberta do barroco. O estilo parecia contrariar as propostas estéticas da década de 1920, mas os escritores modernistas não demoraram a perceber que, em sua busca pelas raízes, deveriam valorizar o barroco como uma síntese exuberante da cultura brasileira. Essa reavaliação

prosseguiu mais tarde com os intelectuais do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, dirigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade – chefe de Drummond e pai de Joaquim Pedro de Andrade.

*Segundo Mário, o folclore e o barroco conteriam o elemento popular e o erudito que estariam na base do caráter brasileiro (...). Em “O padre, a moça”, Drummond reuniu as duas categorias, sem aderir ao “folclorismo” que tanto combatera no período inicial do Modernismo. O que lhe importava era **revelar uma tradição arcaica, ainda não exorcizada, sob as ruínas da modernização brasileira**.* (Trecho do 18º parágrafo, grifos nossos.)

b) o filme (com maior precisão espaço-temporal, e *em violento contraste com a ideologia das primeiras obras cinemanovistas*), versa sobre a *permanência das velhas estruturas*.

*Não é apenas por ser intimista que O padre e a moça se distingue dos épicos produzidos primeira fase do Cinema Novo, como Vidas secas e Deus e o Diabo na terra do sol. Rodado nas difíceis circunstâncias do ano de 1964, o filme parece **refletir sobre os horizontes (mais uma vez) frustrados do Brasil**. A irresolução entre o ato e a inércia, a consciência dos obstáculos interpostos à ação do sujeito e a consequente falta de rumo – aporias que o cineasta colheu na poesia negativa de Drummond – mais tarde estariam figuradas no **impasse característico dos filmes alegóricos, dilacerados, que aparecem depois do golpe militar**.* (Trecho do 22º parágrafo, grifos nossos.)

O sentido de poema e filme, portanto, assentaria (segundo Marques) mais no apontamento de aspectos renitentes do passado (a *tradição arcaica*, em Drummond: em chave, ao que parece, *culturalista*; as *velhas estruturas*, em Joaquim Pedro: em chave sócio-histórica) que no empenho (estético e ideológico) junto a questões do presente (como no avanço desejado à centro-esquerda, vigoroso e democrático, em vez de tíbio e autoritário, da *modernização brasileira*). Daí que, segundo Marques,

Não espanta a gritaria produzida por artistas e intelectuais de esquerda em relação ao enredo (avaliado pessimista e até mesmo reacionário) e à linguagem (supostamente hermética) do longa de estreia de Joaquim Pedro de Andrade. Em violento contraste com a ideologia das primeiras obras cinemanovistas, o diretor fez um filme sobre a permanência das velhas estruturas. (Trecho do 23º parágrafo.)

O termo pejorativo (*gritaria*) é dêixis capaz de indicar a temporalidade da própria crítica: certamente avessa, senão à totalidade da esquerda brasileira nos 1950 / 1960, ao menos acidamente crítica aos rumos que certos (quais?) grupos de esquerda então imprimiam ao debate estético-ideológico (sabe-se que artistas de orientação comunista mais ortodoxa, Oduvaldo Viana Filho p.ex., defendiam a representação positivada de membros da base popular, bem como a convocação à resistência contra a autocracia em formação).

Censurado pela igreja, que o acusou de imoral, e também por intelectuais e artistas de esquerda, que lhe lançaram a pecha de aristocrático, O padre e a moça foi visto em sua época como um “filme frustrado”. Da primeira acusação, defendeu-o o próprio Drummond, num artigo de 1966 que contém elogios ao “senso artístico” do diretor e à sua “concepção severa da cinematografia”. *Contra a sabotagem da esquerda*, rebelaram-se Glauber Rocha e Rogério Sganzerla, reafirmando a filiação da obra ao movimento cinemanovista, seu status de “cinema de autor”, seu anticonformismo. (Trecho do 5º parágrafo, grifos nossos.)

A aplicação indistinta do termo *censura* a igreja (setores da igreja católica de fato pressionaram o Estado autocrático, e dele obtiveram a censura ao longa-metragem em alguns estados – ARAÚJO, 1999, pp. pp. 234-258) e também a *intelectuais e artistas de esquerda* (que se serviram de vias não-estatais, a imprensa p.ex., para apresentar negativamente a película), tal aplicação (indiscriminada) do termo *censura* acrescenta novas informações sobre as premissas críticas de Marques: recusa (como indistintamente *autoritárias*) a mecanismos (institucionalmente diversos) de setores à *esquerda* (assim generalizada: *a sabotagem da esquerda*) e à *direita*. Reduzidos ao mesmo denominador comum da *censura* (com o acréscimo de *sabotagem* à suposta *censura* praticada por *toda a esquerda*, a crer na terminologia empregada), faltou apenas o emprego do termo *totalitário* para completar o senso-comum da desqualificação. (Essa observação, aparentemente lateral, poderá esclarecer sobre as premissas teórico-metodológicas do artigo, que é o que importa à discussão.)

Seja como for, o significado (estético) por sob tal sentido (o de remissões cognoscentes ao passado como forma de intervenção no presente) estaria, segundo Marques, no denominador comum (a poeta e cineasta) da *negatividade* (há menções explícitas ao termo: *lição negativa do poeta* no *Resumo*; *poesia negativa de Drummond* no 22º parágrafo, parcialmente transcrito acima; “*um filme sobre o negativo*”, na citação de termo cunhado pelo próprio cineasta, ao 25º parágrafo). O sentido forte da intervenção de ambas as obras consistiria (por inspiração na tese de Adorno a respeito da lírica na modernidade) em incorporar textualmente a *negatividade* do contexto histórico objetivo, mantendo com isso (e somente assim: por *negatividade absoluta*: entranhada na obra mais como cifra linguística, menos como tematização imediata) a possibilidade de enunciar (pela via do código) a dimensão da *utopia* (BISCHOF, 2005, pp. 35-36).

Esse aspecto de *negatividade* evocado por Marques (reconhecida na poética drummondiana, mas também no diálogo, *estético-ideológico* mais que temático, entre

poema e filme: veja-se o 6º parágrafo) busca amparo em dois outros estudos: o de Betina Bischof (*Razão da recusa*, 2005: explicitamente incorporado ao artigo entre os parágrafos 13º e 15º) e o de Fernando Barros (2002: incorporado à bibliografia, mas certamente envolvido nas menções às figuras drummondianas de *idades mineiras*, nos parágrafos 16º e 17º). É nesses dois lastros que se esclarece o termo (originalmente adorniano) que fundamenta o artigo (*negatividade*). A cisão (suposta por Marques a propósito de filme e poema) entre dimensões do *passado* (*claramente delimitadas*: no poema, pela *incorporação* de aspectos *estético-ideológicos* da *tradição arcaica* que se supõe *síntese* no *barroco brasileiro*, em contraposição às *ruínas da modernização brasileira*; no filme, pela denúncia das *intermitências* de *velhas estruturas*, no que parece incluir-se o *golpe militar de 1964*) e dimensões do *presente* (reduzidas *esteticamente* a uma *opacidade*: que o *empenho utópico* de obras líricas na *modernidade* deve oferecer à *negatividade* contextualmente latente), tal cisão faz-se *necessária* desde os pressupostos teórico-metodológicos do artigo. Tais pressupostos implicam (como *imprescindível*: desde a dimensão do juízo de valor estético) a *redução* da dimensão *contemporânea* da história (a *modernidade*, em que tudo é supostamente *fragmentário*: para além de aparências tais como no fenômenos da *alienação*) a sentimentos (*melancolia*, *nostalgia*) que fazem recuar a sensibilidade lírica (*portanto intimista*) a reservas de sentido pregressas (buscadas no passado biográfico ou em passados outros: *pré-modernos* todos) – recuo tanto mais afeito a expressar a *utopia* (*implicada* na recusa ao presente *fragmentário*) quanto mais tal *negatividade* souber enformar-se (para além da mera tematização).

Ora, resta pôr à prova (sobretudo por trabalho monográfico, em demonstrações relativas aos parâmetros por assim dizer objetivos de significação textual) se *barroco / tradições arcaicas / velhas estruturas* (interpostas por Marques à *condição humana* dos protagonistas, em *fuga metafísica*, muito embora incinerados em vida), assim como os demais aspectos temático-formais da suposta *negatividade* estético-ideológica, são, efetivamente (dentro e fora das respectivas obras), aspectos de *negativa* (tomado o termo como *antinomia*, portanto infenso a ideias tais como *totalidade* e *superação*, de fundo teórico-metodologicamente dialético) frente a uma *modernidade contextual* (e *contemporânea*) – *negativa* que, apenas por *via lírica* (i.e.: *melancólica*, *nostálgica* – *subjetiva*), ademais temático-formalmente *cifrada* (e, por isso, *opaca*), faz-se presente. (Espera-se que a Primeira e a Segunda Partes desta tese tenham demonstrado, de modo minimamente objetivo, a arbitrariedade dessas suposições quanto a poema e filme, haja

vista o escárnio que as consciências metadiscursivas de ambos os lirismos apresentam perante aspectos por elas apropriados, barrocos inclusive – aspectos que, de resto, não são decalcados apenas de níveis estéticos, mas também éticos e relacionais, em bases inclusive objetivas, não apenas simbólicas, de mimese societária, considerada em sua totalidade.) Ademais, o que se entende (no artigo, nos dois estudos que lhe dão lastro, e na própria filosofia dos frankfurtianos) por *modernidade*? (Será, o conceito de *modernidade*, invariavelmente válido em quaisquer dos tempos-espacos? O escopo, de fundo idealista, e voltado a problemas delimitados – quais sejam, o das vanguardas europeias –, é imediatamente transponível a duas obras, filme e poema, para as quais o *subdesenvolvimento*, em suas dimensões inclusive objetivas de referência, vem claramente tematizado?) Em quê a *modernidade* (a que referem os apropriados frankfurtianos, Adorno e Benjamin: mas a propósito de determinadas experiências artístico-intelectuais europeias, e no entorno da Catástrofe de 1914-1945) difere da *modernidade brasileira* (observando-se, sobretudo, seus impasses nos 1960)? – admitindo-se as diferenças entre tais espacos-tempos (i.e., *historicidades*), e que tais diferenças (em havendo) importam para significação e sentido das obras em questão. (A *historicidade*, que Adorno supõe cifrada por experiências líricas como as de vanguardas europeias, surrealismo p.ex., pode ser tomada – de modo pouco ou nada *historicizado* – como idêntica, ou semelhante, à *historicidade* do *subdesenvolvimento*?) O *barroco alemão*, proposto por Walter Benjamin, até que ponto equivale (sem as devidas mediações – mesmo quando se faz a escolha pelo *ensaio*) ao *barroco brasileiro* (nas supostas reservas de sentido, operadas pela melancolia e pela nostalgia, sob a negativa duma historicidade percebida como fragmentária)?

Existem melindres, em determinadas vertentes da crítica literária, quanto à relação entre aspectos sociológicos (portanto históricos) e aspectos estéticos (cuja historicidade guarda idiossincrasias). Nas recusas (especialmente sob o contexto da Catástrofe e da Guerra Fria) quanto a que a arte (e a crítica de arte) viessem a servir (de modo imediato) às teses (estratégicas e / ou táticas) revolucionárias (notavelmente às do comunismo vinculado a Moscou) – proposta de resto insustentável, do ponto de vista da eficácia estética e teórica (quando imediato proselitismo) – muitas vertentes críticas cavaram trincheiras visando a repudiar qualquer mimese de aspectos objetivos: ou por *rebaixar*, *necessariamente*, o valor estético duma obra (de *mal* empenho), ou por *rebaixar* (quando postulada sua presença pela crítica em obras de valor estético consensual) o próprio objeto de exame crítico. Esse talvez não seja o caso das abordagens adorniana

ou benjaminiana sobre determinados objetos artísticos (de resto delimitados com precisão: textual e contextual); mas parece ser o caso de muitas de suas apropriações, como a propósito do diálogo entre o poema de Drummond e o filme de Joaquim Pedro.

Marques supõe apropriar-se das colocações de Glauber Rocha a respeito do sentido empenhado de filme e poema, mas significativamente desconsidera o aspecto decisivo (reiterado pelo crítico-cineasta) do *subdesenvolvimento* (aspecto apontado por Glauber Rocha a propósito de variadas dimensões do fenômeno cinematográfico, estética mas também sociologicamente compreendido: dimensões de autoria, público e meio implicadas na estrutura significante da obra). Marques supõe o empenho de ambos os lirismos (o de Drummond, o de Joaquim Pedro) com a *revelação do país primitivo, eternamente preso a suas bases arcaicas* (4º parágrafo); mas não explicita o que vem a ser tal ente suposto (*país primitivo*): alguma territorialidade (ou algum Espírito do Tempo?) anterior ao processo de independência de 1808-1850 – processo que logrou tal unidade por imposições violentas do nascente Estado, em detrimento de levantes e reivindicações populares centrífugos? trata-se da América Portuguesa, de cuja situação *barroca*, nos XVII-XVIII, andava longe qualquer esboço de mínima unidade territorial? (O inventário dos termos ontizantes no ensaio de Marques aponta para a reiteração quase obsessiva de conceitos relativos à suposta *brasilidade*, com destaque ao campo semântico de *raízes*, vejam-se, nos parágrafos 1, 4, 15, 17, 18, 19, 20: *enraizar-se, entranhas da terra, investimento nas raízes, busca pelas raízes, revelar uma tradição arcaica, caráter brasileiro, poema das raízes brasileiras, extraído de mitos populares ... bastante rente ao substrato barroco do original*.) Na apropriação culturalista (entendido o termo *cultura* segundo o viés do idealismo: que permite pensar fenômenos ideais sob autonomia, ou precedência, diante de relações de base material), por Ivan Marques, do artigo de Glauber Rocha (que, por sua vez, entende *cultura* como aspecto que decorre da *materialidade* presente no *subdesenvolvimento*), o termo glauberiano (*ligações culturais com o meio*) sofre uma notável *desmaterialização*: *meio* passa a equivaler (à diferença do contexto primeiro do termo) a (supostas) tradições mitopoéticas e estéticas (*portadoras dum ser nacional*). (É exemplar que Marques atribua às pesquisas modernistas sobre o *barroco*, institucionalizadas inclusive sob o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o caráter, não de *formulação* dum conceito, mas duma *redescoberta* de algo objetivamente preexistente.)

Não surpreende, com isso, que aspectos propriamente estéticos (de filme e / ou poema), tais como ironia (com que ambas as narrativas apropriam-se de mitopoeia e

temas *filosóficos*, p.ex.) e dinamismo entre partes e todo (capaz de entrelaçar, p.ex., o que Marques denomina de *painel sociológico* – 21º parágrafo – e aspectos dramáticos numa mesma sequência fílmica: a da explanação de Honorato ao Padre sobre o lugarejo) não sejam apontados pelo ensaio em questão (que, diferentemente, postula a existência duma *primeira parte* sociológica, esvaziada de dramatismo, temático-formalmente morosa, e duma *segunda parte*, propriamente dramática, temático-formalmente dinâmica). Também não surpreende que não sejam apontadas dimensões ideológicas (que filme e poema inegavelmente tematizam, para delas escarnecer – por *redução estrutural*) duma sociabilidade (mais que meramente *barroca*) de fundo neoestamental (em que formas de pensamento e expressão consistem em aspectos dum todo mais amplo), a compor o fundamento mimético de ambas as obras. O limite para a percepção crítica (em suma) está dado pelos pressupostos teórico-metodológicos: insuficientes, quando se consideram os parâmetros significantes de ambas as obras.

* * *

Há um notável descompasso entre potência (no apontamento analítico quanto a decisivos aspectos de significação; na apropriação sintética da fortuna crítica) e restrição (interpretativa, por efeito de pressupostos teórico-metodológicos) no artigo de Ivan Marques. Quando aponta

a) a comunhão estilística entre filme e poema (mais que de tema, ou mesmo dos recursos figurativos em si), haja vista: a.1) a tentativa fílmica de *captar a essência da persona poética de Drummond (...) pelo tratamento rigoroso da linguagem, em sintonia com a lição do poeta* (3º parágrafo); a.2) a *atração pela dificuldade* como proximidade metodológica entre poeta e cineasta (6º parágrafo);

b) o empenho programático de ambos os projetos, haja vista: b.1) a fundamentação em mitopoese e religiosidade popular que o poema apresenta, e de que o cineasta terá se servido (tendo em vista a mútua fecundação entre o projeto cognoscente drummondiano, de raízes modernistas, e o projeto *estético-ideológico* do Cinema Novo) (6º parágrafo; cabe observar que Marques não emprega o termo *ideologia* no sentido de *falsa consciência*, mas no de *ideário teórico-programático*); b.2) a ampliação (pelo recurso à mitopoese) do imaginário local (luso-americano), em direção a cenários mais amplos (ibérico, ibero-americano) (15º parágrafo); b.3) a relação entre a *forte inclinação para o conhecimento da realidade brasileira* e a conjuntura (contemporânea

a poema e filme) dos 1960, ademais traspassada pelo *golpe* (*militar* é o qualificativo de *golpe* por Marques empregado); b.4) a atenção de cineasta e poeta a aspectos significantes do barroco, apropriado em termos estilísticos como via de empenho cognoscente (16º-20º parágrafos);

c) a importância de aspectos *sociológicos* na mimese fílmica (o termo empregado é *painel sociológico*, e é significativo que o termo *histórico*, sob a visada culturalista, não se interseccione com o termo *sociológico*), em confronto com aspectos *dramáticos*) (21º parágrafo);

d) a dimensão (tomada à poética drummondiana) da *aporia* no longa-metragem (atribuída a aspectos de: enredo – retorno à cidade, em lugar da permanência na estrada, como em demais filmes cinemanovistas até então –; e estilo: identidade entre a confusão mental dos personagens e a diegese truncada), com sentido fundamente vinculado às *difíceis circunstâncias do ano de 1964*; *aporias que o cineasta colheu na poesia negativa de Drummond*, e que *mais tarde estariam figuradas no impasse característico dos filmes alegóricos, dilacerados, que aparecem depois do golpe militar* (22º parágrafo);

nesses momentos, o artigo retoma debates pertencentes à fortuna crítica de poema e filme (nem sempre a explicitar a origem das ideias de que se apropria, certamente devido à restrição de laudas imposta pela revista, como é o caso, p.ex., da tese de Ismail Xavier, 2012, a respeito de que as figurações, alusivas ao *subdesenvolvimento* até o Golpe de 1964, venham a se transformar em figurações referentes ao *desengano*, mantendo-se o fundo alegórico), e tal retomada (com potência) faz levar adiante o debate.

Semelhante descompasso (entre potência analítica e restrição interpretativa) ocorre na tese de Meire Oliveira Silva (*Passos da paixão mineira*, 2011), que amplia a dissertação de mestrado (*Liturgia da pedra*, 2007). A dissertação pesquisara a relação entre o “O padre, a moça” e *O padre e a moça*; a tese retoma aquelas conclusões, passando a se debruçar sobre mais dois outros filmes de Joaquim Pedro de Andrade (*Os inconfidentes*, 1972; *O Aleijadinho*, 1978). Ao postular que os três filmes configuram a *cinematografia mineira* na obra de Joaquim Pedro de Andrade (conceito que supõe uma espécie de periodização), o estudo procura argumentos em prol de que tenha sido decisiva a influência (ao mesmo tempo intelectual e afetiva) da *linhagem paterna* por todo o percurso filmográfico, haja vista os traços *memorialísticos* na tríade em questão (traços capazes de iluminar, por cotejo, outros momentos da obra).

Por vieses diversos (institucionais: como o do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN, p.ex.; psicanalíticos: misto de reverência e irreverência dedicados pelo filho a símbolos vinculados à figura paterna; relacionais: convívio com intelectuais e grupos decisivos aos rumos brasileiros, modernistas p.ex., orbitando em torno da esfera familiar), a influência de Rodrigo Melo Franco de Andrade (pai de Joaquim Pedro, diretor do SPHAN desde sua criação, membro do movimento modernista) parece imprimir-se a tal ponto na cinematografia do filho que parece explicar guinadas estético-ideológicas (veja-se que a seriedade d'*Os inconfidentes*, em 1972, sucede a irreverência de *Macunaíma*, finalizado no ano em que o pai morreu).

O viés institucional do SPHAN marca a fundo a biografia de Joaquim Pedro. Quando, p.ex., recém-bacharel em física, o aspirante a cineasta decide abandonar a carreira científica para dedicar-se ao universo das artes, o pai (diretor do SPHAN) o põe em contato com a restauração do conjunto arquitetônico e escultórico em Congonhas do Campo, Minas Gerais, o que implica a apropriação de fundo conhecimento sobre as artes plásticas e sobre o barroco (aspectos fundamentais da *cinematografia mineira*). Mas tal legado (o compromisso com atividades de pesquisa ligadas ao *patrimônio histórico*) parece remontar a épocas (e gerações familiares) ainda mais antigas que a do modernismo dos 1920 (cuja vertente mineira está diretamente ligada à criação do SPHAN). Exemplo disso seria a biografia de Aleijadinho, composta em 1858 por Rodrigo José Ferreira Bretas (bisavô de Joaquim, membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB), a partir de pesquisa em arquivos.

Assim é que, numa malha de informações relativas a dimensões biográficas (com destaque ao núcleo familiar de Joaquim Pedro e, nele, ao pai, o que não exclui, antes reforça, o legado de diversas gerações duma família de origens oligárquicas) e a dimensões institucionais (pesquisas de aspectos artísticos do território brasileiro, notavelmente ligadas ao SPHAN, mas que fazem remontar ao IHGB do Segundo Império), pretende-se aclarar aspectos da filmografia de Joaquim Pedro de Andrade (com foco na *cinematografia mineira*).

Decifrar a imbricada teia de relações entre cinema, memória, pesquisa e identidade nacional é o desafio aqui proposto e isso implica resvalarmos, em alguns momentos, em traços demasiadamente biográficos, na tentativa de abrangência do conjunto da obra do cineasta, porém é essencial destacar que todo esse trajeto levará ao encontro do cerne da cinematografia de Joaquim Pedro de Andrade que, neste estudo, aparece justamente como a busca pela preservação da memória nacional mais autêntica, flagrada pelas lentes de um cinema capaz de estabelecer essa relação entre o passado e o presente – coletivo, porque retrato de uma nação, mas profundamente

individual, já que parte das experiências pessoais de um brasileiro que se debruçou sobre os aspectos mais peculiares da cultura e da história de seus pais. (pp. 10-11)

Silva (à semelhança de Ivan Marques) realiza apontamentos importantes (muitas vezes originais) à compreensão de poema (“O padre, a moça”) e filme (*O padre e a moça*), em dimensões:

a) temáticas:

a.1) a subversão (irônica) das dimensões humana e divina, o que envolve a tematização da descrença (pp. 67-68, 70), ou mesmo o amálgama de aspectos cristãos e *pagãos* sob a evocação da Eucaristia (p. 64);

a.2) a problemática da individuação, encaminhada já sob a forma de anonimato dos protagonistas, e emblemática no figurino *batina* (pp. 56-57, 105, 109);

a.3) a enunciação do embate entre aspectos arcaicos e modernos, figurados (p. 94);

a.4) aspectos *trágicos* (compreendidos segundo a proposição de Vernant / Vidal-Naquet) como elementos decisivos da figuração (p. 107);

a.5) o tema da *santidade*, num percurso que abrange obras diversas (literárias, fílmicas, não raro num diálogo entre si, ou mesmo com as chamadas artes plásticas), e que chega a manifestações luso-americanas (é especialmente feliz o trecho sobre o *anacoreta euclidiano*, Antônio Conselheiro) (p. 111-119);

a.6) a dimensão, por assim dizer (a autora não emprega o termo), *pedagógica* da obra de arte (absolutamente relevante para o debate do fenômeno artístico, desde o ponto de vista da história social até o ponto de vista estético), haja vista:

a.6.1) a acusação (por parte da crítica de inspiração nacional-popular) de formalismo / hermetismo / aristocratismo (é de se observar que tais apontamentos guardam, como critério para o juízo de valor, a dimensão de *esclarecimento das massas*), dirigida a Joaquim Pedro desde *Couro de gato* (pp. 40-42), com a qual de certo modo a pesquisa parece convergir (p. 318);

a.6.2) os esforços do cineasta (que a autora faz remontar à *linhagem familiar*, que terá desaguado na confecção do curta-metragem documental, *O Aleijadinho* – p. 270-314) em *conservar, valorizar e divulgar* aspectos do *patrimônio histórico* (desde o membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, e *ascendente direto* de Joaquim Pedro, Rodrigo José Ferreira Bretas, biógrafo de Aleijadinho premiado pelo governo imperial – p. 270, até o pai, diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional);

a.7) o vínculo familiar entre Afonso Arinos (autor de *Pelo sertão*) e Rodrigo Melo Franco de Andrade (que, órfão aos três anos, foi criado pelo tio Afonso – p. 23);

b) e estilísticas:

b.1) a dimensão do *pathos* (em chave de aversão ou aproximação) capaz de promover convergências entre as perspectivas de *eu lírico* (em poema) e “*narrador*” *implícito* (no filme: a autora não considera que haja narrador no poema, ou eu-lírico no filme) em relação ao casal (p. 53);

b.2) a apropriação, pelo filme, do que há de *estória extraordinária*, com *efeito fantástico*, no poema (p. 88);

b.3) a pluralidade de *vozes* e *pontos de vista* como desdobramento do *eu lírico* no poema (p. 70): *Um discurso polifônico estabelece-se então, trazendo as vozes de moça, padre, eu lírico e espectadores do ato profano e sagrado da fuga.* (p. 80);

b.4) a concepção rigorosa dos enquadramentos (p. 94: *como se o cineasta buscasse um equilíbrio entre formas e volumes para preencher todos os espaços com profundidade e simetria*), com lastro em seu percurso formativo (desde o aprendizado em restauro em Congonhas do Campo), em que as artes plásticas imprimem funda influência no futuro cineasta, a par das influências literárias (p. 290).

A despeito da pertinência e da contribuição de todos esses apontamentos (bem como dos próprios objetivos da tese), contudo, os pressupostos teórico-metodológicos terminam por diminuir o brilho dos melhores percursos argumentativos (fruto de notável esforço de pesquisa).

Não há, p.ex., maiores reflexões sobre conceitos basilares, a partir dos quais enunciam-se objetivos (veja-se o trecho supracitado) e conclusões de pesquisa. Não resta claro o que se entende por a) *identidade* (ou *nação brasileira, brasilidade, mineiridade*); b) *memória* (*patrimônio histórico, preservação*); c) *autenticidade* (*originalidade*); d) *família patriarcal*; e) *indivíduo* (e a *relação entre indivíduo e sociedade*); f) *história*.

O cinema de Joaquim Pedro será exatamente isso, uma tentativa de abarcar o Brasil, a exemplo de seus maiores ídolos inspiradores, os grandes nomes da inteligência nacional, entre eles, seu próprio pai. É a tradução também de uma cinematografia baseada em uma literatura e uma história eminentemente paterna ou patriarcal que, ainda tendo sido uma herança ibérica, foi a constituição primeira do patrimônio nacional, da identidade brasileira, baseada mesmo na original formação de nossa pátria, profundamente contaminada pelo modelo europeu que a engendrou, de tal arquétipo querendo livrar-se, mas recaindo constantemente em erros que reproduziam essa mesma constituição social antagônica. Essa recuperação do “clã patriarcal” seria não só uma homenagem, mas a reprodução mesmo de um modelo que se enraizou no país como algo imanente. Sendo também essa forma de expressão um elemento que reproduz os mesmos modelos contra os quais se pretende insurgir, dialeticamente. É o próprio conflito presente na relação baseada em admiração, mas também negação da

imagem paterna, como autoafirmação de sua própria identidade, questão evidentemente emblemática na obra do cineasta e também do "autor mote" de seu primeiro longa. (p. 76)

O trecho citado ilustra algumas das orientações na abordagem a aspectos temático-formais (com visada mais temática que formal, sublinhe-se) de ambas as obras (a consideração do *patriarcado*, p.ex., como *modelo* que se *reproduz* em filme e poema: este trabalho espera haver demonstrado exatamente o contrário, especialmente ao apontar a expressivíssima perspectiva de sarcasmo, dirigida por ambos os lirismos às dimensões patriarcais figuradas). O trecho também importa porque evidencia hipóteses e concepções problemáticas. Se, nas obras em questão, de fato houvesse (p.ex.) a marca duma *história* movida a *grandes nomes* (hipótese carente de demonstração, e, mesmo, improcedente: a crer nos resultados desta pesquisa, p.ex.), seria então necessário investigar (criticamente: na contramão da apologia) a dimensão *ideológica* por sob os percursos do SPHAN (dirigido por Rodrigo de Melo Franco até sua morte), dimensão que se supõe ecoar em ambas as poéticas *mineiras* (algo a que, de certa forma, alude o trabalho de Sérgio Miceli, 1979, e que Antonio Candido, no prefácio, refuta). Quanto a que o *modelo patriarcal*, recuperado por ambas as poéticas, seja *reproduzido* e *homenageado* (mesmo quando negado), devido a seu *enraizamento* (ou *imanência*) em *nossa pátria*, isso é algo que carece de fundamentação e demonstração, e deixa claros os pressupostos naturalizantes, aplicados à abordagem de fenômenos sócio-históricos. O *modelo europeu* (como equivalente de *ibérico*) que *primeiro* terá *constituído sociabilidade e identidade nacionais*, com lastro *patriarcal*, tal *arquétipo* (a abordagem pretende uma visada historiográfica em bases junguianas?) vê-se transposto ao temário de poema e filme por vias *edípicas* (aparentemente estendidas a *todo* o espaço-tempo *nacional*, desde suas *origens*, por *enraizamento* e *imanência*).

A *paternidade* do *modelo ibérico / europeu* de *sociabilidade / identidade* (reconhecida e investigada nas obras por via psicanalítica) acaba por repercutir o *mito fundador das três raças*:

Nesse sentido, pode-se afirmar que, dentro dos três filmes que constituem a cinematografia mineira do cineasta, existe uma certa alusão à mitologia cristã. Uma certa tendência voltada para a religiosidade e para o misticismo, própria da mineiridade, apoiada pelas reminiscências e pelo poder do tempo. O povo mineiro sempre esteve associado à religiosidade, seja pelas inúmeras edificações de igrejas ou pelas imagens religiosas surgidas desde os tempos da colonização. Essa imaginária religiosa exprime-se pelos diversos objetos litúrgicos espalhados por todas as cidades de Minas Gerais, representando a fé professada por esse povo através dos tempos, através dos cultos dos elementos populares de brancos,

índios e negros, a verdadeira religiosidade mestiça do Brasil. Os próprios cultos aos santos no país sempre foram permeados por um caráter humano e afetivo, subtraindo às imagens a aura distanciadamente divinal para que elas pudessem compartilhar da vida e das aspirações dos fieis em troca de vestimentas, altares e festividades. A própria religião mineira, desde seus tempos mais remotos, desenvolveu um grande sincretismo de crenças, sobretudo devido à grande mistura de raças naquela região concentradora de trabalhadores para se dedicarem à extração de ouro e outros metais preciosos. (...) O que se pretende retomar aqui é o caráter espiritual, mas profundamente humano, dos cultos religiosos brasileiros, mesmo no catolicismo, considerado a religião oficial, percebe-se ser uma prática religiosa embebida por diversas outras crenças, formando o próprio sincretismo religioso brasileiro. (pp. 308-309, grifos no original)

Na adesão à narrativa (ideológica) sobre a *formação do povo brasileiro*, a *miscigenação* equivale imediatamente a *sincretismo*; não se alude a aspectos de conflito, domínio, expropriação (*aculturação*, p.ex.). Expressões como *sempre* (reiterada) e *origens mais remotas* indicam que *identidade* (*mineiridade*, *brasilidade*) é termo que pertence ao plano (exclusivo) das *permanências* (inverso a conflitos de natureza socioeconômica e a rupturas). Daí que aspectos de *memória* (o *patrimônio histórico*, p.ex.) *sejam capazes* (supõe-se) de *atestar* (em si) o *caráter nacional* (em vez de comportarem aspectos de seleção / exclusão, presididos por escolhas sócio-historicamente orientadas). (À página 8, são definidos como *pilares da história nacional*, sobre os quais *se apoia* a *originalidade* da cinematografia joaquiniana: *crenças, ritos, festividades, personagens históricos, eventos nacionais, entre outros*. Memória e história supõem-se como equivalentes.)

Nota-se que os pressupostos teórico-metodológicos, pertinentes ao campo da historiografia, são tomados ao campo dos estudos idealistas (por considerar que as formas de poder e pensamento, ou mantêm autonomia quanto às relações de base material, ou as determinam). O recurso a estudos sobre o *imaginário* é notório, principalmente no terceiro capítulo (“Passos da Inconfidência”), relativo à conjura de Minas Gerais (fenômeno que Capistrano de Abreu, 1976, exclui de seu *Capítulos de história colonial*, considerando-o factualmente irrelevante). Silva (no contrapelo dos *Capítulos*) interessa-se pelos aspectos *míticos* – p. 233, implicados na construção de Tiradentes ao longo do XIX e do XX (com interessante síntese de obras a respeito). No diálogo com outros estudos (notavelmente com a pioneira pesquisa de Alcides Freire Ramos, 2002), Silva discute apropriações sobre o fenômeno mineiro no contexto

autocrático de 1964-1985, tanto entre as forças de esquerda (foquistas, inclusive) quanto em níveis institucionais (sob o sesquicentenário da independência brasileira).

Além de apontar pesquisas (algumas entendidas como *historiográficas*) que Joaquim Pedro e equipe realizaram antes de elaborar roteiro e filmagens de *Os inconfidentes*, Silva procura explicar as escolhas figurativas (composição de personagens: Tiradentes p.ex.) de acordo com aspectos edipianos de sua relação com o pai (morto em 1969, a quem o filme é dedicado).

No caso de Minas Gerais, seu passado histórico e sua intervenção política sempre contribuíram muito para a constituição desse imaginário, desde seus escritores com sua literatura de inegável importância à expressão nacional, seus historiadores, intelectuais de diversas ordens e, sobretudo, os personagens do que foi considerado o maior conflito insurrecional da história do país, a Inconfidência Mineira. (p. 83; notem-se, implícitas, a comparação, sob juízo de valor, com a Conjuração Baiana de 1798, p.ex., e a adesão à linha, mais memorialística que propriamente historiográfica, de cunho conservador, eivada de *civismo*.)

A transcrição acima revela uma entre abundantes outras linhas de argumentação em prol de sustentar que *mineiridade* e *brasilidade* (considera-se Minas Gerais *berço cultural do Brasil* – p. 6) estejam à raiz do projeto estético da *cinematografia mineira* (em que memória biográfica e *patrimônio nacional* se entrecruzam). De *Os inconfidentes* a *O Aleijadinho*, não se considera a hipótese de que a trama de aspectos biográfico-familiares, político-institucionais e estético-ideológicos (em que se supõe *identidade*, mesmo por sob as *irreverências* da cinematografia joaquiniana, *Macunaíma* p.ex.: supostamente explicáveis por conflitos edipianos) possa (num sentido contrário) ter sofrido rupturas. A *linhagem familiar*, ou *estirpe* (de Rodrigo José Ferreira Bretas a Rodrigo Melo Franco de Andrade: ao que se sugere, afeita a matrizes liberais: pp. 282-284) poderia ter se rompido com a guinada à esquerda, em razão, ou de aspectos de formação pessoal, no percurso de individuação do cineasta (processo paralelo, nessa hipótese, à problemática figurada em *O padre e a moça*), ou de transformações societárias (a passagem familiar da condição aristocrática, no Segundo Império, ou oligárquica, na República Velha, à condição classista, entre a Era Vargas e o Golpe – FERNANDES, 1972, 1975, 1981, 2010; MICELI, 1979).

Em 2008, uma publicação muito polêmica voltou a discutir o mito criado por Rodrigo Bretas, em 1858. A professora Guiomar de Grammont aprofunda-se nesses questionamentos (...) afirma, em seu estudo, que a biografia de Bretas teria sido feita para receber o prêmio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, outorgado pelo próprio imperador Pedro II, e que os documentos posteriormente reunidos pelo SPHAN seriam apêndices dessa biografia, não sendo assim possível afirmar que Antonio Francisco Lisboa era mesmo filho de Manuel Francisco

Lisboa ou que ele tenha sido sequer escultor. Logo, segundo ela, Aleijadinho não passaria de uma invenção romântica, nacionalista e idealizada por Rodrigo Bretas, que teria forjado a imagem desse herói mulato, brasileiro e filho de escrava, que teria superado a deformação física, por meio de sua genialidade, atingindo a altura de um semideus, servindo, na verdade, aos interesses políticos de épocas distintas, do Brasil do Império ao Estado Novo. (p. 277)

Os vínculos ideológicos que Grammont aponta na construção dum *grande personagem histórico* (o que, de resto, faz evocar o roteiro de *O imponderável Bento contra o crioulo voador*, em que Joaquim Pedro satiriza, justamente, a dimensão de heróis forjados pelo jogo político-institucional e classista, com fins ideológicos – sátira que, ademais as conclusões de *Macunaíma* e *Os inconfidentes* explicitam) – tais vínculos, Silva os refuta convictamente:

E estudos que caminham nessa direção de desabonar a vida e a obra do artífice mineiro são publicações cada vez mais numerosas com o passar do tempo, desde que o SPHAN não conta mais com um grupo de intelectuais tão empenhados em defender a memória dos heróis nacionais. (p. 277)

A razão para o lamento de Silva quanto aos rumos do SPHAN (a que estariam atrelados os debates sobre vida e obra do Aleijadinho) é a morte de Rodrigo Melo Franco de Andrade, o que em grande medida implica a hipótese de que o *adequado* funcionamento do órgão público dependesse sobremaneira do empenho *pessoal* de seu diretor (e não do ordenamento institucional em si, por cuja estrutura burocrática terão sido responsáveis, em última instância, Rodrigo e os quadros de poder associados a seu núcleo de convívio: de supostas matrizes *mineiras, patriarcais*). Ora, os pressupostos de tal hipótese remetem a uma concepção *personalista* de poder institucional; os rumos (ou *descaminhos*) do *patrimônio histórico* assim se explicam por via – acriticamente considerada – *patrimonialista*. Caso se demonstrasse a validade de tal hipótese (mediante dados objetivos), tal constatação *deveria* implicar (como critério teórico de reflexão acadêmica, portanto crítica, antes mesmo que da consideração moral a respeito da coisa pública), não a apologia do personalismo (em se considerando empenho e eficiência do gestor Rodrigo Andrade), mas a crítica a suas insuficiências de ordem político-institucional (carência de racionalidade e profissionalismo na institucionalidade político-burocrática – carência portanto de eficácia, certamente imbricada em projetos de poder concretos, associados a interesses de determinados grupos socioeconômicos).

Há historiografia crítica sobre apropriações da *memória* a partir de decisões institucionais quanto a seleção (para restauro) ou exclusão (por desinteresse) de objetos

materiais (edificações, coleções etc.) – decisões invariavelmente ligadas a interesses político-ideológicos. A discussão sobre os objetos de memória na cidade de São Paulo, p.ex. (SANTOS, 2008), são paradigmáticas, nesse sentido: tanto porque revelam (no conjunto arquitetônico-urbanístico que sofreu tombamento) aspectos dum passado sobre o qual houve interesse (no contexto de *modernização* da cidade: 1890-1915) por parte do poder público (muitas vezes recriando formas já corrompidas, como no caso do Pátio do Colégio), quanto porque reforçam silêncios, esquecimentos e exclusões deliberados (quanto a edificações e lugares urbanos, os ligados à cultura caipira, p.ex.). Antes do juízo de valor (implicado na *defesa* de gestões institucionais: inevitavelmente eivadas de interesses, notavelmente os de classe), cabe a discussão dos conceitos e dos recursos teórico-metodológicos (envolvidos na problemática de história e memória) que se consideram (e por quais critérios) adequados, ou inadequados. (O escamoteamento de tal discussão, por critérios positivistas, p.ex.: como a suposta neutralidade que se deve embutir sob interesses como os *nacionais*, tal escamoteamento, pouco importa o *quantum* de consciência nele imiscuído, estará impregnado de empenho – ideológico.)

O filme de Joaquim Pedro [O Aleijadinho] encontra-se na contramão dessa afirmação [contestações em torno de veracidade e valor atribuídos a vida e obra do artista mineiro] porque, assim como Mário de Andrade, [o cineasta] também buscava redescobrir um Brasil repleto de originalidades [a esta altura, Silva transcreve versos do poema “Hino nacional” de Carlos Drummond: um poema que escarnece da ideia de brasilidade...]. E, com esse documentário de 1978 (O Aleijadinho), conclui a terceira de suas obras que fazem referência direta a Minas Gerais, realizando uma arte que trouxe à luz o cinema como irradiador e principal incentivador da busca de uma verdadeira cultura brasileira na modernidade, corroborando toda a pesquisa empreendida por seu pai e reproduzindo a ideia do mito de modo a fazer renascer num Brasil, que vivia ainda a época dos grandes terrores da ditadura, um sonho de nação envolto em beleza, mistério e espontaneidade, numa pátria digna de um povo imerso em mazelas, mas genuinamente vencedor por driblar as situações adversas do cotidiano, assim como fizera o mestre mineiro. (p. 277-278)

O silêncio sobre a autocracia do Estado Novo (sob cuja responsabilidade foi criado o SPHAN: o que, evidentemente, não implica, como automáticos, vínculos de responsabilidade recíprocos entre instituição e autocracia) é capaz de pôr em suspeição a retórica, empregada pela autora, que parece condenar (por que critérios, exatamente?) a autocracia de 1964-1985; muitos dos líderes envolvidos no golpismo civil-militar (o *diamantinense* Olímpio Mourão Filho, p.ex.: às bases, tanto do golpe de 1937, por envolvimento no farsesco Plano Cohen, quanto do golpe de 1964) representam vínculos processuais (*mineiros* inclusive), por sob a distância que o discurso lacunoso faz supor

(e dilatar mais do que deveria). (Ademais, cabe lembrar que o discurso de *autenticidade / brasilidade* etc., contraposto a *ideologias exóticas* e *inimigos internos* etc., compôs um dos eixos golpistas, tanto nos 1930 quanto nos 1960, voltado ao combate do *antipatriótico comunismo*.)

E a maneira como a história do artífice é trazida às telas pelo cineasta empenhado em preservar a memória nacional é exatamente o que se poderia esperar da obra de um homem que acompanhou a formação da ideia de patrimônio no país, que conviveu com os responsáveis por toda essa movimentação, sendo o herdeiro direto de uma cultura a ele apresentada muito cedo e que se refletiu direto em sua cinematografia. Uma nova ideia de arte nascia com o surgimento do cinema brasileiro, sobretudo a partir da década de 60, com o chamado Cinema Novo, e uma nova alternativa de preservação da identidade nacional também. (p. 278)

É argumento importante para a tese que a *cinematografia mineira* – desde seu início (com *O padre e a moça*, em 1965), passando por seu núcleo (sob a morte do pai, em 1969, que se reflete n’*Os inconfidentes*, de 1972) e chegando ao arremate (com *O Aleijadinho*, de 1978) – toma para si *empenho* e *projeto* a cargo do SPHAN (enquanto dirigido por seu *criador*). Mas a ideia de *empenho* remete a uma concepção de história em que o *presente* da *modernidade* (*fragmentário* em sua *essência*, ou *natureza*: haja vista a *escatologia* na concepção de *progresso*, cuja promessa de *esclarecimento* a *racionalidade técnica* vem a *contradizer*) busca encontrar no *passado pré-moderno* (marcado por regularidade cíclica) reservas de sentido (BARROS, 2002).

O olhar drummondiano sobre a dissolução do passado como um modo de pensar também o presente – época de declínio (para usar um termo de Benjamin) que torna significativa, também nesse tempo, a visão da história como destinada à derrocada e à queda – reflete-se, de certa forma, no direcionamento que muitos veem no estudo do crítico alemão, ou seja: uma reflexão sobre o barroco que é também uma reflexão sobre a modernidade – época mais afeita à dissolução e ao que é negativo e esfacelado do que os períodos que, afastando-se do aspecto fragmentário da alegoria, se aproximam da possibilidade de representação simbólica. Estão contidos, nesse modo de ver a história: a melancolia; o caráter fragmentário e não passível de totalização do mundo moderno; o sentido da inevitável queda; a ausência de transcendência. (BISCHOF, 2005, apud SILVA, op.cit.: 85)

O núcleo de intersecção do artigo de Ivan Marques (que também procura fundamento em Bischof) e da monografia de Meire Silva consiste no recurso às teses de Walter Benhamin e Theodor Adorno (a respeito da *condição moderna*, i.e., do contexto espaço-temporal em que o modo de vida capitalista universaliza-se: condição que ambos os filósofos abordam tendo em vista, sobremaneira, determinadas formas de

representação e expressão daquele contexto, qual seja, o núcleo da civilização ocidental) – teses já devidamente filtradas (em vertentes da crítica literária) por apropriações como as de Bischof (apropriações que se esforçam por transpor, ao estudo de fatos, sobretudo *culturais*, ligados à *modernidade periférica*, aportes teóricos hauridos de outro espaço-tempo, aplicados portanto a objetos diversos. A suposição duma modernidade universalmente válida, *não passível de totalização*, apenas perceptível aos fragmentos, a implicar determinada forma de *melancolia* – tal suposição tornou-se majoritária (e indistintamente replicável) em vertentes dos estudos literários.

O que se apresenta, como condição fatal, na poesia drummondiana, é a iminência da melancolia e o desafio de lidar com o tempo presente, Existe uma tensão constante entre mergulhar nas experiências da modernidade ou manter-se recluso à nostalgia do passado. A atmosfera contraditória que envolve o poeta só consegue confirmar sua instabilidade em seu tempo. A melancolia, de fato, é uma sombra que vai pairar sobre muitas obras de Drummond, sobretudo em seus primeiros livros – Alguma poesia (1930), Brejo das Almas (1934), Sentimento do mundo (1940), José (1942) e A rosa do povo (1945) – até a realização de Lição de coisas. No entanto, essa condição melancólica pode ser compreendida como uma reação à condição estática e conformista que não consegue transcender a realidade. Atitude coerente com a trajetória de um poeta que nunca se rendeu à conformidade das coisas e sempre elevou sua criação ao patamar de gesto transformador da realidade. É compreensível a eleição de um poema de Drummond para dar continuidade a outra obra de protesto contra a estagnação e conformismo diante das agruras do mundo, por Joaquim Pedro, em seu primeiro longa. E o próprio tratamento dado ao texto vai ao encontro dos desígnios desse cineasta que, mesmo sempre pautado pela preservação da memória e do passado, tem como marca uma obra de contestação e questionamento. (Silva, op.cit.: 85)

Em duas obras artísticas nas quais é evidente a dimensão de empenho (do texto nos dilemas imediatamente contextuais, mediados por linguagem figurada, a que presidem perspectivas líricas), o recurso a apropriações sobre Benjamin e Adorno revela inclinação a despolitizar embates que, no entanto, os parâmetros de significação referem (desde seus níveis miméticos). O conceito de *crise expressiva* (que igualmente orbita em torno das apropriações das matrizes frankfurtianas) confirma tal inclinação:

(...) é nesse “poema-ato” [“O padre, a moça”], como em toda a poesia drummondiana, que a opressão do mundo moderno também aparecerá, como em todas as obras da modernidade, completamente permeadas pelas próprias contradições de seu tempo. Em sua constituição está clara a crise expressiva na impossibilidade de equilíbrio entre forma e conteúdo; traduzindo a angústia que envolverá aqueles que lidam com a linguagem para a edificação de uma outra realidade, buscando libertar-se de todas as amarras e injustiças do mundo, através de sua força expressiva. Por isso, essa forma é testada o tempo todo na tentativa de se alcançar a mensagem exata, porém o que se manifesta verdadeiramente é a incoerência do próprio discurso que se almeja veicular. Ao contrário do drama clássico, não existem mais elementos de suporte à

mensagem – o prólogo, o coro ou o epílogo. Apenas a palavra, em sua exatidão e inteireza, conseguirá dar conta do eixo dramático que continuamente se desenrola na vida cotidiana. Os acontecimentos, como organismos vivos da tessitura dramática, aparecem como essenciais, e o homem torna-se mero produto desse universo contra o qual precisa embater-se para transmitir qualquer subjetividade. É a partir do mundo que a obra – fruto da produção humana – se constitui, porém, tendo subtraídas sua completude e harmonia originais e, somente através dos fragmentos, ela poderá se manifestar. (SILVA, *op. cit.*: 79)

A reificação (como elemento objetivo, mas também como aspecto reduzido estruturalmente à criação literária) é percebida pela autora, cujos pressupostos teórico-metodológicos, no entanto (acriticamente considerados), constroem a que figuras e figuração não sejam vistas senão como enunciado e denúncia: jamais como capacidade (transfigurativa) de compreensão totalizante (quanto aos fatores causais implicados em *todas as amarras e injustiças do mundo*). Em tais pressupostos, crê-se impossível, à subjetividade lírica (*necessariamente* marcada por *angústia, melancolia, crise expressiva* etc.), transcender as aparências fragmentárias, *uma vez que* o indivíduo estará constrangido (*necessariamente, naturalmente*) a uma espécie de mimese do caos e de cacos. Não por acaso, a restrição mimética, que se atribui a uma tal percepção (lírica) da conjuntura moderna, vem a se complementar (em estudos como o de Silva) por termos indefinidos (mas aparentemente portadores de negativa e criticidade), tais como *opressão do mundo moderno, contradições de seu tempo, todas as amarras e injustiças do mundo, universo contra o qual precisa embater-se*. Tais termos, em suas indeterminações, fazem crer que não se torna necessário discutir as dimensões objetivas do contexto societário a que se faz menção (a propalada *modernidade*), *uma vez que*, nem ao artista, nem ao crítico, está posta a capacidade de cognição *totalizante* (o conceito de *totalização* parece impregnar-se, automaticamente, de dimensões *totalitárias* – termo que tais estudos invariavelmente propõem).

Assim, tão prontamente identificados à proposição benjaminiana sobre *historicidade* e *drama barroco alemão* (ver, a propósito da poética drummondiana, BISCHOF, *op. cit.*, pp. 93-94), os *embates entre arcaico e moderno* – evidentemente importantes em ambas as poéticas – são de fato nomeados pela fortuna crítica, que, no entanto, dispensa-se de apontar (como figura, como aspecto de figuração, como elemento a ser debatido no plano dos pressupostos teórico-metodológicos) aquilo que Glauber Rocha (e demais cinemanovistas) nomeavam como *subdesenvolvimento*.

A par da concepção (paradoxalmente desistoricizada) de *história* (... *um conceito baseado na concepção arcaica dos ciclos onde, no fluxo e no refluxo, as coisas vão mas*

depois retornam. A história é vista como repetição. BARROS, op.cit., p. 144) que (apropriando-se dos frankfurtianos) reconhecem nas obras consideradas (e transformam em seus próprios recursos de interpretação), tais estudos literários (coerentemente com seus pressupostos) vêm também a postular (como se fossem enunciados dos próprios textos):

(...) os exercícios de desvelamento das camadas mais perturbadoras da realidade [na filmografia de Joaquim Pedro], propalando as verdades egoístas e as ironias dolorosas da condição humana, quando parece estar somente apontando e representando sutil e recatadamente a sociedade brasileira. (SILVA, *ibidem*: 9)

Apesar de voltar às raízes memorialísticas mineiras, [Joaquim Pedro, na cinematografia mineira] realiza um trabalho mais audaz ao revelar um Brasil formado por contradições universais. (*idem, ibidem*: 35)

Pode-se dizer que o poema “O padre, a moça” está intimamente ligado à questão da cisão fundamental do ser humano diante das agruras do mundo, não só na modernidade, mas também pela certeza de incompletude desde os primórdios de sua existência. (*idem, ibidem*: 53)

Na lenda popular, Drummond reencontrou, portanto, o dilaceramento barroco entre a carne e o espírito, entre o peso da terra e a leveza transcendental. A epifania, ao mesmo tempo em que é celebrada, parece ser abafada e comprimida. É como se, ao fim da jornada, os amantes fossem reconduzidos às entranhas da terra. A “gruta funda” – onde eles “entram curvos, como numa igreja”, “baixos / terreaux / na posição dos mortos, quase” – figura tanto a condição humana, terrestre, quanto a poderosa “nostalgia das origens” (expressão usada por Drummond na crônica “Viagem de Sabará”, do livro *Confissões de Minas*), que é uma espécie de tema subterrâneo do poema. (MARQUES, op.cit.: 17º §)

A história, como se vê, parece ter aqui [no poema de Claro enigma, “Morte das casas de Ouro Preto”] uma inclinação para naturalizar-se (virar pó, tornar a ser árvore. O poema se oferece, sob essa faceta, como um emblema do declínio que ronda a existência – questão que, por mais de uma razão, se aproxima do aspecto estudado por Benjamin em *A origem do drama barroco alemão* – livro que se debruça, justamente, sobre a concepção barroca da história destinada à destruição: “Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio” – e com isso o crítico alemão abre também a sensibilidade barroca para a dimensão moderna – a outra época de declínio que o seu ensaio, indiretamente, focaliza. (BISCHOF, op. cit.: 93)

A “melancolia de suas legendas” (termo transcrito do poema “Lanterna mágica”, de Carlos Drummond) faz pensar também no conceito benjaminiano de melancolia, que, pela alegoria, cultua o passado enquanto morto e “reflete a visão barroca da história como crônica, como o girar sem descanso da roda da fortuna, sucessão que não pode ser contida, de acontecimentos no palco do poderio do mundo” (MATOS, 1995: 33). (BARROS, op. cit.: 151)

Em Silva, expressões como *as verdades egoístas e as ironias dolorosas da condição humana, certeza de incompletude desde os primórdios de sua existência, contradições universais* harmonizam-se com o recurso à psicanálise:

(...) uma tentativa de Joaquim Pedro de Andrade afirmar a sua arte cinematográfica para além dos limites impostos pela presença da figura paterna que sempre irá ser motivo de reverência e inspiração para suas criações. Essa tentativa de libertação ocorre de maneira dialética, pois, ao mesmo tempo que a imagem de Rodrigo Melo Franco será sempre um motivo de inspiração temática, política e artística, não só para o filho, como a referência inevitável para todos de sua geração, que se dedicaram a compreender e explicar o Brasil, significará também o tabu do qual o cineasta, numa pulsão vital e instintivamente humana, tentará se libertar durante toda a sua trajetória. Fator este que pode dar conta de esclarecer a constante oscilação de suas temáticas e da própria delineação do perfil dessa cinematografia que pode ser caracterizada como hesitante entre o recolhimento e a exposição. (...) É sabido que o inconsciente emerge, manifestando-se nas diversas realizações humanas. E, nesse sentido, seria interessante investigar como tais manifestações do inconsciente se mostraram na produção de 1965. (Silva, *ibidem*: 103)

Desse modo, a explicação para dimensões artísticas (o empenho político, p.ex.) de toda a filmografia joaquiniiana (e não apenas na *cinematografia mineira*) parece remeter (antes de mais nada, e em última instância) à *esfera do indivíduo* (a psique), sob o núcleo (que pressupostos liberais supõem *primeiro*) de sociabilidade (a *família*).

A própria escassez de luz e os contornos das silhuetas dos espaços e dos atores, em O padre e a moça, sempre tenderão a uma atmosfera onírica de imersão no inconsciente humano. O aspecto barroco das imagens trará, em si mesmo, de maneira latente, as contradições presentes nos mais subterrâneos da alma humana. E o padre, em sua estagnação, será motivado por Mariana, a sair de sua apatia, ao mesmo tempo que ambos se completam e formam uma só força, capaz de ir contra as amarras e tradições que dominam e entorpecem o vilarejo. São como ego e id de um só indivíduo que se contradiz o tempo todo, por um lado, entre a razão que o refreia, através das repressões, e, por outro, às voltas com as paixões e os prazeres próprios da natureza humana. (SILVA, *ibid.*, pp. 103-104)

Em Silva, o entendimento sobre a *natureza humana* (que se supõe atuar na psique), a par da *condição humana* (que se decalca da *benjaminiana* concepção de *história* como *retorno do morto* – BARROS, *op. cit.*: 145), é coerente com a concepção de *indivíduo* e *família*:

É na trajetória familiar que se concentra a significação da vida dos indivíduos, porque muitas das crenças humanas se baseiam nos estereótipos a elas transmitidos por outras pessoas em quem confiavam ou tinham experimentado situações diversas daquelas vivenciadas por outro grupo. (SILVA, *ibid.*: 36)

A apologia à família *patriarcal* (que se supõe às origens da *brasilidade*) e à projeção do núcleo familiar por sobre o espaço-tempo coletivo (o que não deixa de compor aspectos de *patrimonialismo*), em suma, fazem com que se sacrifiquem aspectos

por assim dizer objetivos de significação (que são decisivos e, em grande medida, evidentes em ambas as obras) ao sentido que se quer (arbitrariamente) atribuir (em detrimento da realidade das obras).

E, com esses três filmes, fechamos a nossa discussão sobre a memória como a catalisadora de questões intimamente biográficas, mas não só por isso, potencializadamente inclinadas às discussões políticas, históricas e artísticas da nação brasileira, tendo como pano de fundo o crivo paterno e a tradição de uma estirpe de mineiros que contribuíram para consagrar a história nacional, estudando-a, desnudando-a, ou reafirmando-a incessantemente. (...) a nítida influência paterna que o perseguiu e motivou durante toda a sua obra. Inclusive, as declarações de sua filha, Alice de Andrade, atestam que a memória e a preservação do patrimônio nacional são ideias que ainda estão intrínsecas à família Melo Franco, hoje Andrade, amanhã um outro sobrenome ainda mais brasileiro, mas cada vez mais misturado e, por isso, ainda refletor dos anseios nacionais. (p. 317)

No fundo, a concepção sobre a historicidade das obras de arte consideradas faz emergir (à revelia dos estudiosos) a historicidade de seu próprio espaço-tempo: em que predomina (entre importantes setores da intelectualidade: veja-se a crítica empenhada em interpretar as obras de Joaquim Pedro de Andrade e Carlos Drummond de Andrade) a aversão a recursos teórico-metodológicos afeitos a compreender fenômenos históricos (uma obra de arte, p.ex.) como aspectos de totalidade. Assim, a aparência fragmentária de espaços-tempos como a *modernidade* (marcada, p.ex., pela reificação) enuncia-se como fenômeno infenso à compreensão (artística, científica) dos fatores que atuam em sua essência (exceção feita, no caso dos artistas, à adorniana *negatividade*). A recusa intelectual a superar o nível aparente dos fenômenos mediante a compreensão totalizante dos fatores que atuam em sua essência supõe evitar aspectos *totalitários*: como se o alcance da racionalidade devesse restringir-se aos fragmentos de compreensão e apreensão do próprio real. (São reiteradas as alusões, diretas ou indiretas, ao conceito de *totalitarismo*, ou à ideia de *autoritarismo*, nos textos aqui tratados. MARQUES, op. cit.: 89, 98; BISCHOF, op. cit.: 94, 122, 124, 125, 132, 134, 136; SILVA, op. cit.: 35-36, 40, 52, 278.) Daí que a atomização da crítica venha a projetar-se sobre o todo das obras. O resultado desse tipo de abordagem (atomista em seus pressupostos, em suas operações e em seus efeitos) repercute a crise de espaços próprios ao pensamento crítico, como a universidade; e, antes de se explicar apenas por convicções e escolhas teórico-metodológica individuais, reflete decisões e teses impostas desde o nível das políticas públicas e de projetos mundialmente hegemônicos (DUARTE, 2006: 71-90).

Existe um terceiro estudo acadêmico que se debruça (embora não exclusivamente) sobre *O padre e a moça* (estudo ademais pioneiro, e admirável). Trata-se de *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*, que consistiu na tese de doutoramento de Luciana Araújo, defendida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em 1999. Naquela tese (publicada em livro pela Alameda Editorial em 2013), a autora procura defender que, num primeiro momento (desde *O Mestre de Apipucos* e *O Poeta do Castelo*, documentário de 1959 posteriormente desmembrado, até *O padre e a moça*, de 1965), a cinematografia joaquiniana apresenta, como traço que o diferencia da fase posterior, a busca pelo *especificamente cinematográfico*:

A meu ver, a distinção entre duas fases não significa necessariamente que há uma ruptura. Antes, aponta uma mudança no sistema de pesos – certos procedimentos passam a ser mais explorados, outros se deslocam para zonas de menor evidência. Mas, retomando as considerações de [Randal] Johnson, encontro na expressão “cinema como poesia” um ponto muito instigante para pensar os primeiros filmes de Joaquim Pedro até O padre e a moça – e justificar o recorte escolhido para ser trabalhado. O aspecto poético desses filmes, salientado por Johnson, é recorrente em comentários e críticas da época, que também utilizam sem parcimônia os termos “lirismo” e “lírico”. Esses mesmos termos estarão ausentes nas apreciações dos filmes posteriores. (...) Arriscando cair em generalizações que deverei matizar ao longo do trabalho, penso que os traços poéticos nos filmes estudados muito devem à ausência de diálogos (no caso de O padre e a moça, à rarefação dos diálogos), que opera certo afastamento do tom de prosa e confere maior peso ao discurso visual. Mesmo em Garrincha, o discurso mais completo é o das imagens, não o do texto narrado. (ARAÚJO, 1999: 3)

A demonstração da tese (fundamentada em vasta interpretação de aspectos linguísticos das cinco obras analisadas) contará com levantamento de dados diversos, autorais e biográficos inclusive (muitos dos quais colhidos em entrevistas pela autora), discussão de aspectos histórico-contextuais e ampla pesquisa junto à recepção imediata aos filmes (em artigos): daí, a dimensão bastante generosa do trabalho (que o torna indispensável aos estudos joaquinianos: mesmo que não visem aos *primeiros tempos*). Ainda assim, afirmações quanto a *O padre e a moça* devem ser problematizadas.

O padre e a moça encerra esse período onde a visualização (para usar o termo dos tempos do Chaplin Club) tem peso preponderante. Todo o sistema de rimas elaborado pelo filme pode ser visto como uma variação – não tão explícita, daí sua modernidade – da simbolização de que fala Octavio de Faria. Claro que o filme não prescinde de diálogos, mas os longos discursos explicativos colocados na boca de Honorato e Vitorino não se equiparam à eloquência dos ambientes e à força da silenciosa combustão dos desejos. (p. 269)

O presente estudo não se propõe como problema o cotejo entre o longa-metragem ficcional de 1965 e os demais filmes do diretor, anteriores ou posteriores; em relação à obra de 1965, entretanto, deve-se sublinhar que *os longos discursos explicativos colocados na boca de Honorato e Vitorino* só ganham existência, em termos de significação, se e quando considerados por sob o *adensamento discursivo* (em que a tipicidade dos personagens e demais dimensões coercitivas da sociabilidade figurada, espaço-temporais inclusive, entrechocam-se dramaticamente com o processo de individuação dos jovens protagonistas, tensão submetida ao prisma da narrativa – que, por sua vez, serve à perspectiva lírica). Se for essa a dimensão *poética* do discurso fílmico (qual seja, a de um lirismo plenamente marcado pelo adensamento de seus níveis significantes), nenhuma das dimensões fílmicas (banda sonora, enquadramento, cenografia, fotografia, decupagem, jogo de cena – e assim por diante) pode ser tomada, ou em si, ou em desacordo com as demais (é o dinamismo entre partes e todo o que organiza a significação – e ele emana da perspectiva lírica, que se serve da narrativa).

Desde O mestre de Apipucos até O padre e a moça, os filmes de Joaquim Pedro nunca deixam de receber, nos textos críticos da época e posteriores, referências ao seu teor poético e ao seu lirismo. Um bom ponto de partida para pensar como esse traço poético se compõe é justamente o contraste entre a farta coluna da esquerda (imagem) e a econômica coluna da direita (som). [Araújo refere-se aos roteiros originais de O padre e a moça.] A ausência ou parcimônia na utilização de diálogos e a ênfase na expressão pela imagem dá margem a uma constante ordenação por simbolizações que tomam a dianteira sobre a banda sonora – penso nos raccords de Mestre e Poeta, na própria concepção de Couro de gato, no quebra-cabeça visual proposto em Garrincha, alegria do povo, nas rimas de O padre e a moça. (pp. 269-270)

As mencionadas *rimas* (ou *ecos*) *visuais* (conforme proposto na Primeira Parte deste trabalho) são aspecto (entre diversos outros) de apropriação metapoética (com sentido paródico) de elementos do barroco (assim como há apropriações dos elementos de outros estilos: romantismo e expressionismo p.ex.). Em separado dos demais recursos expressivos, as *rimas visuais* não encontram significação (suficiente em si), assim como não dão conta de caracterizar (sozinhas) o aspecto *poético* do filme. Quanto à dimensão quantitativa dos roteiros originais, elas não devem necessariamente equivaler à dimensão qualitativa, caso contrário, restam desconsiderados, ou menosprezados, recursos de significação decisivos:

a) como no caso das onze incidências da cantilena, com suas variações em formato de fuga (que, conforme a Primeira Parte do trabalho terá demonstrado, apresentam

função estruturante, decisiva para a significação, ademais atreladas à *função dramática do coro*),

b) as sequências de vocalizações aquilinas (que equivalem, em seu agouro, à *fatalidade* que as parcas reiteradamente anunciam)

c) ou, mesmo, a importância definitivamente fundamental das vozes em ambígua situação (*off / over*).

(Quanto ao duplo curta-metragem de 1959, posteriormente desmembrado, e quanto a *Garrincha, alegria do povo*, os estudos de Airton Paschoa, com os quais este trabalho identifica-se fundamente, dão conta de problematizar o que Araújo supõe como *poético*, ou *especificamente fílmico*, nos *primeiros tempos*, contraposto à dominante que se supõe na *segunda fase* da filmografia, qual seja, a ironia e a paródia. PASCHOA, 2003 e 2004.)

A abordagem poética é ainda mais reforçada por essas simbolizações estarem a serviço da expressão da subjetividade, dos sentimentos. É assim com o retrato “espiritual” de Bandeira e o retrato “material” de Freyre que a decupagem ajuda decisivamente a constituir; com a trajetória pessoal do menino de Couro de gato, a partir da qual o cineasta tece uma complexa trama entre o social e o individual; com um olhar sobre Garrincha e também sobre os torcedores que traz à tona uma funda melancolia por trás da alegria do povo (Garrincha, o futebol), que privilegia a derrota do subdesenvolvimento à vitória dentro do campo; com o tormento romântico de uma paixão proibida em O padre e a moça. (p. 270)

Considerados todos os textos que compõem a fortuna crítica de Joaquim Pedro de Andrade (não apenas aqueles referentes a *O padre e a moça*, ou aos *primeiros tempos*), vem à tona problemática semelhante à que marca os estudos drummondianos, qual seja, a concepção sobre as relações entre *eu* (aspectos pessoais, ou individuais, notavelmente os de psiquismo) e *mundo* (aspectos societários, em que se costumam notar mais as dimensões objetivas que as dimensões intersubjetivas). Ao tratar tais problemáticas, determinados pressupostos e recursos teórico-metodológicos concebem como necessariamente antinômicas ambas as dimensões (atendo-se aos aspectos aparentes da sociabilidade contemporânea: reificação, p.ex.), compreendendo com imensa dificuldade a dimensão transitiva (implicada nos dinamismos de *apropriação* e *objetivação* – DUARTE, 2013: 21-54) de tais aspectos (de *eu* e *mundo*), profundamente imbricados (no plano da essência).

Assim é que, mesmo um estudo primoroso, como o de Luciana Araújo, aborda a figuração da subjetividade e da individuação em *O padre e a moça* como expressão do *tormento romântico de uma paixão proibida*, sem perceber que o embate implicado

nessa figuração (entre impulsos de individuação, mediados pelo erotismo, e impulsos coercitivos, mediados pelo todo societário) sofre a decisiva intervenção do lirismo (outra dimensão de subjetividade fílmica) que Joaquim Pedro concebe, não à romântica, e sim em caráter de radical contemporaneidade. Nesse lirismo, se por um lado se notam apropriações de traços românticos, por outro lado há que se notar que tal apropriação ocorre de maneira crítica: por filtros cognoscentes (tais como o de ironia e sarcasmo).

O traço romântico colabora na construção do lirismo tantas vezes destacado pelos críticos. A expressão de sentimentos é conduzida levando-se em alta conta, como resultado a atingir, a emoção do espectador. Nesse sentido, Couro de gato é o exemplo mais acabado da maestria alcançada por Joaquim Pedro em comover, sem abdicar de um discurso complexo, tanto afetivo quanto social. Mesmo O padre e a moça, com seus recursos de sonegação, taquigrafia, distensão do tempo, não nega momentos catárticos ao espectador. Nos filmes que se seguem, o olhar romântico perde terreno para a perspectiva modernista. E é essa inspiração modernista – com toda a carga de ironia e paródia – que irá se transformar na marca registrada do cineasta. (p. 270)

O cotejo entre o poema de Drummond e o filme de Joaquim Pedro, conquanto exaustivo, pode enriquecer o debate, ao demonstrar que, nem um lirismo (o drummondiano), nem outro (o joaquiniano), implicam confessionalismo ou catarse imediatos (e que, tampouco, a lírica contemporânea de ambos se deixa restringir por tais *traços românticos*). A consciência metalinguística (em ambas as poéticas) faz com que aspectos dramáticos (cenicamente narrativos) convivam com aspectos épicos (de compreensão dum modo de vida, fundamente considerado), sem que a dimensão individual figurada venha a se sobrepor (ainda que se contraponha) a dimensões coletivas, na figuração.

O expediente dum lirismo (como o drummondiano e o joaquiniano) ao qual servem figuras dramáticas (assombradas por enunciados trágicos) logra inserir, no núcleo do empenho participante, a dimensão a um tempo afetiva e cognoscente. Para além da imediata expressão duma recusa impregnada de afetividade (*nostalgia, melancolia* – e assim por diante – mas também a agressividade do sarcasmo) – para além dessa expressão (imediata), a expressão (mediada) do embate (entre lirismo e aspectos referidos: dramáticos e contextuais) vem marcada por fundo empenho cognoscente; empenho que, com se servir de capacidade intelectual, nem por isso rompe com a perspectiva lírica. Não por outra razão, devem ser notados (no filme de Joaquim Pedro) subtons (de comicidade, ou de efeitos fantasmagóricos, ou então dum realismo maravilhoso) em contraposição à tonalidade naturalista (dominante, mas ao final

esgarçada); tais recursos de distanciamento (combinados com a exigência de atividade na recepção das sugestões significantes e com o envolvimento sinestésico por sob o clímax erótico) dão conta de apontar as vias pelas quais o filme (por razões que não são mero *formalismo*) recusa a catarse (assim como recusa demais aspectos do melodrama convencional, destacando-se o jogo entre plano e contraplano).

No fundo, as líricas de Drummond e Joaquim Pedro (entre muitas outras contribuições) servem à elaboração (a um tempo *intelligentíssima* e *sensibilíssima* – ANDRADE, 1982: 154) do tema *individualidade*, e do problema de que a *individação* (intensificada pelo modo de vida liberal, ou burguês, entretanto contraposta por obstáculos aparentemente intransponíveis, como o da reificação) deve ser percebida em seus aspectos de *apropriação* e *objetivação* (tanto para o apontamento de insuficiências contextuais quanto para o encaminhamento de suas superações – DUARTE, 2013). Tais dimensões imbricadas em tema (individualidade) e problema (individação) levam à insistência da crítica em que se atribua à obra joaquiniana (e não só à *primeira fase*) o estigma de *intimista* (BENTES, 1996) – sem que, no entanto, seja possível alhear o fato de que se trata (desde a *primeira fase*) duma cinematografia profundamente engajada. (Daí que não surpreenda o recurso de Joaquim Pedro, em 1964-1965, à poética drummondiana.) O desafio crítico quanto à abordagem de tais temas e problemas (desde os parâmetros de significação até o plano do sentido) em ambas as poéticas, no entanto, impõe a problematização de seus próprios pressupostos teórico-metodológicos, em tempos nos quais tem havido farta mobilização intelectual e institucional para que se venha a reconhecer (em prol da fragmentação intelectual, e por recusa ao *totalitarismo*) a impossibilidade da totalização teórico-prática – o que, no limite, corrobora a hipótese (ideológica) do *fim da história* (DUARTE, *op. cit.*: 71-114).

O CURTO DO CIRCUITO SÓCIO-HISTÓRICO

Em filme e poema, a imagem da aporia é estruturante, e decisiva. As dimensões psíquicas dos personagens principais (os amantes), intensamente mobilizadas em função do dinamismo erótico (erotismo dramaticamente contraposto ao dinamismo societário) – aquelas dimensões psíquicas terminam por se aniquilar, sob o retorno ao ambiente de origem (o núcleo *sertanejo*, de matrizes neoestamentais). Em tal ambiente (de onde partem as narrativas, e aonde retornam: ambiente *aporético*), as interdições sociais, transgredidas pelo impulso erótico, estão à raiz do encontro amoroso, dos dinamismos dramáticos – e do justicamento final (quando os amantes são, denotativa e conotativamente, *pulverizados*).

A perspectiva lírica (a organizar filme e poema) faz contrastarem (servindo-se do dramatismo narrativo) os aspectos arcaicos da sociabilidade figurada (que explicam as tendências à tipicidade das figuras humanas) e os aspectos de modernidade (que impregnam, excêntricos, o ambiente figurativo, mas que se anunciam, sobretudo, no impulso dramático de individuação, perante o qual as perspectivas de eu-lírico e narrador empatizam). Esse contraste (entre arcaísmo inercial e modernidade rarefeita: impressos nas figurações, mais que apenas nas figuras), esse contraste (aporético) implica, no plano do enunciado, a trágica *pulverização* da modernidade (a um tempo figurada e figurativa – veja-se o *esgarçamento da trama*), modernidade que o duplo processo de individuação personifica. Tal contraste implica, portanto, a vitória *fatal* dos arcaísmos societários (com a *pulverização* dos aspectos de modernização rarefeita).

A aporia do percurso dramático de individuação dos amantes (trajeto que personifica aspectos duma modernidade em processo), tal aporia compõe, em suma, o núcleo da enunciação (de filme e poema). Mas a perspectiva sarcástica (e metalinguística) do lirismo (em ambas as obras) empreende a denúncia (cognoscente – com importante dimensão de afetividade) duma tal situação (de violência e asfixia dos impulsos vitais figurados).

Sendo assim, em que pesem os acréscimos do filme (inserções dramáticas em reforço à dominante naturalista, superposta à dimensão *fabular*, veja-se a dramatização dos momentos anteriores à fuga de padre e moça; SOUZA, 2009: 240-241), ambas as narrativas encerram-se (imageticamente) no exato ponto de onde (a despeito das peculiaridades de enredo ou estilo) filme e poema partiram (qual seja, o núcleo societário, de cujos arcaísmos são aspectos intersubjetivos, em meio a aspectos

objetivos, e de lastro patriarcal, os dogmas e as interdições de fundo neoestamental). A despeito da força individuante (e subversiva) que ambas as narrativas atribuem à transgressão erótica (tomada à dupla legenda, de bases mitopoéticas, cujo referencial, por assim dizer externo, mantém sua anterioridade, por sob os processos ficcionais) – a despeito de tamanha força individuante (e subversiva), o circuito figurativo vem a se encerrar (em filme e poema) no exato ponto de sua partida. (No filme, aliás, a gruta é o ponto de partida da retórica imagética, nos primeiros planos da microcósmica cena I, e de chegada, no encerramento metalinguístico da cena II. Essa informação se deve sublinhar, inclusive porque relativiza – e problematiza – os acréscimos dramáticos, por Joaquim Pedro, em reforço à dominante naturalista, a que acima se fez menção.)

Considerada essa informação (sobre a centralidade imagética da aporia, a estruturar filme e poema como enunciado narrativo e como denúncia lírica), e considerado o conjunto textual de tal informação (em que se enunciam aspectos de arcaísmos e modernidades, sob uma espiral de contrastes dramáticos, com desfecho trágico, e notações de sabor épico), então a imagem da aporia (ou do circuito narrativo, que termina por se encerrar em si mesmo, num esgarçamento da própria trama, esgarçamento ainda maior que do próprio objeto cênico) deve alcançar significação para além da metáfora. Considerado o contexto dos anos 1960 (em 1962, publica-se o poema na coletânea *Lição de coisas*, e, em 1965, conclui-se o longa-metragem), e notando-se os parâmetros de significação em ambas as obras (nos quais arcaísmos e modernidades são aspectos de evidente enunciação – e de denúncia), deve-se então atentar para a dimensão alegórica que a imagem (estruturante) de aporia (ou curto-circuito) assume. Em outras palavras: a dimensão excêntrica duma modernidade que se pulveriza, nem é gratuita, nem permite que se desconsiderem os vínculos (referenciais, p.ex.) entre dimensões textuais e dimensões contextuais. Em assim sendo, a centralidade da significação (metáfora da aporia, ou curto-circuito, que tem caráter estruturante, e decisivo, em ambas as obras) termina por exigir (no plano interpretativo) a relação analógica entre imagem textual e impasses contextuais (o que implica a intersecção de significado e sentido, e sublinha a dimensão de empenho artístico).

O empenho de ambas as obras é contemporâneo ao empenho multidisciplinar em compreender os impasses do *desenvolvimento* societário em regiões marcadas por vínculos de dependência frente ao modo de vida ocidental. O pós-guerra (1945 em diante) marcara-se pelo aprofundamento do empenho na superação de entraves (de natureza colonial ou neocolonial) no que passa a se (auto) denominar Terceiro Mundo.

O conceito de desenvolvimento estava tomando forma sob o impacto da iminente descolonização da Ásia, da África e dos territórios ainda dependentes da América Latina e do Caribe. A grande maioria desses países era pobre e atrasada e essa sua condição podia ser atribuída ao fato de terem sido explorados pelas metrópoles, que de modo algum estavam interessadas em seu progresso.

(...) Nos anos 1960 já não cabia dúvida de que o mundo estava dividido em três partes: o Primeiro Mundo capitalista, industrializado e rico, o Segundo, “socialista” e medianamente desenvolvido, e o Terceiro, formado por ex-territórios dependentes, mergulhado no subdesenvolvimento em diversos graus.

Com a formação da ONU e em seguida da Cepal, a teoria do desenvolvimento começou a tomar forma, graças às contribuições pioneiras de dois latino-americanos, o argentino Raul Prebisch e o brasileiro Celso Furtado, intensamente discutidas a partir dos anos 1950. O debate tornou-se particularmente intenso no Brasil, em função do Plano de Metas (...) entre 1956 e 1961. (SINGER, 2008: 11-12)

De fato, o percurso da Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe – CEPAL (que se inicia em 1948) revela denso diálogo entre intelectuais e conjuntura dos pós-guerra. Tal diálogo marcou a fundo o contexto dos 1950 e 1960, haja vista a participação de um de seus mais renomados intelectuais, o economista Celso Furtado, em governos e em políticas governamentais (como a do citado Plano de Metas, sob a presidência de Juscelino Kubitschek, ou do Plano Trienal, sob a presidência de João Goulart). As teorias e os debates cepalinos, associando pesquisa e coordenação de esforços político-institucionais, objetivavam tutelar o desenvolvimento das forças produtivas modernas em territórios (latino-americanos) de inserção problemática no modo de vida ocidental. Evidentemente, a filiação do órgão à Organização das Nações Unidas - ONU terminava por restringir o universo de suas reflexões e proposições a um máximo (qual seja, o campo reformista); ainda assim, o diálogo com outras vertentes teóricas (sob escopo revolucionário, p.ex.) e, sobretudo, com a reflexão sobre dados empíricos (diálogo voltado visceralmente ao curso das conjunturas) torna o empenho cepalino emblemático do contexto dos 1950 e 1960.

Nos anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, as economias latino-americanas estavam em pleno processo de industrialização e urbanização, potencializado pelo rápido crescimento de 5,8% ao ano entre 1945 e 1954, e por uma folga na restrição externa, que permitiu uma expansão nas importações em 7,5% ao ano, nesse mesmo período. Isso abria espaço ao fortalecimento da ideologia industrializante, que apenas vinha dando os primeiros passos na região. Ao mesmo tempo, disseminava-se a ideia de que as exportações tradicionais tendiam a recuperar terreno com a volta à normalidade no pós-guerra, potencializando a restauração da ideologia liberal dominante até os anos 1930, fundamentada, do ponto de vista acadêmico, na teoria da divisão internacional do trabalho baseada nas vantagens comparativas ricardianas, ou em vantagens oriundas da dotação relativa de fatores. (BIELSCHOWSKY, 2000: 24)

As teses elaboradas sob a CEPAL gravitavam em torno do apoio ao desenvolvimento latino-americano das forças produtivas modernas (marcadas pela criação e pelo fortalecimento de setores direta e indiretamente implicados na industrialização, portadores de *racionalidade técnica*), e procuravam refutar as teses favoráveis à manutenção dos esforços primário-exportadores, ao mesmo tempo que contestavam o tipo de atenção dispensada pelo reordenamento geopolítico do pós-guerra à América Latina (haja vista planos, como o Marshall, de reconstrução do ordenamento capitalista em territórios previamente desenvolvidos, mas diretamente destroçados pela Guerra).

A matriz dessas teses terá sido implementada pelo economista argentino Raul Prebisch, a partir de três textos fundamentais (“O desenvolvimento econômico da América Latina e alguns de seus problemas principais”, de 1949; “Estudo econômico da América Latina”, de 1951; “Problemas teóricos e práticos do crescimento econômico”, de 1951 – *id.*, *ibid.*: 26). A partir daqueles textos, lançava-se a ideia de que a modernização econômica (sob a perspectiva do desenvolvimento tecnoprodutivo e do comércio exterior) implica dinamismos acentuadamente diversos em territórios de pleno desenvolvimento industrial (*países centrais*) ou de desenvolvimento tardio, incompleto e problemático (*países periféricos*). Contrariando a tese de matriz liberal, em que se apoiavam os defensores da inserção primário-exportadora da América Latina (quanto às *vantagens comparativas*), passava-se a demonstrar (a partir de Prebisch) a *deterioração dos termos de troca*; propunha-se então, em direção contrária, a necessidade e a pertinência da proteção ao desenvolvimento industrial nos países periféricos, não com vistas à ruptura da integração econômica internacional (e à autarquia), mas no sentido de novos termos de trocas, pautados pela cooperação internacional (desde a compreensão até o apoio, por países centrais, a que a pauta das exportações dos países periféricos viesse a se diversificar).

Essas proposições matriciais levaram à reflexão sobre as dificuldades econômicas implicadas no desenvolvimento industrial periférico, com destaque a *pressões inflacionárias* (ligadas a *balança de pagamentos*, *rigidez* da produtividade agrícola, carências infraestruturais), à problemática do acesso a capitais (contrapondo-se o financiamento público interno, dificultoso, ao endividamento externo) e à insuficiência de poupança e divisas (como efeito da especialização primário-exportadora, incapaz de ampliar a geração de emprego, portanto incapaz de ampliar

mercado consumidor e, com isso, viabilizar diversificação tecnoprodutiva - *id., ibid.*: 29-36). Sendo estruturais, e historicamente determinados, tais fatores (como obstáculos ao desenvolvimento tecnoprodutivo) implicariam pesquisa e reflexão teórica, com vistas a intervenções em caráter político-institucional.

A história latino-americana da segunda metade dos anos 1950 conteve três elementos que incidiram radicalmente sobre a evolução do pensamento cepalino – e latino-americano, de um modo geral – nos anos 1960.

Primeiro, o crescimento na maioria dos países, apesar de persistente (5,7% ao ano, entre 1955 e 1959), estava ocorrendo em meio a crescente instabilidade macroeconômica, em boa medida motivado por problemas de restrições a importações – que cresceram apenas 2,1%, no mesmo período, e 0,3% ao ano, entre 1960 e 1964. Nesse contexto de aguda restrição externa, vários países enfrentavam-se com acentuadas pressões inflacionárias.

Segundo, o processo de industrialização continuava a impor-se como tendência histórica, mas a urbanização correspondente fazia-se com crescente empobrecimento e favelização, evidenciando a incapacidade de absorção da força de trabalho proveniente da zona rural aos centros urbanos. Simultaneamente, a democracia ganhava densidade, e uma crescente insatisfação passava a traduzir-se em pressões sociais, através do cotidiano da vida política e sindical.

*Terceiro, a Revolução Cubana de 1959 teria profunda repercussão sobre a atitude norte-americana frente a tais pressões e frente à movimentação política que se alastrava na América Latina. A reação a Cuba, na esfera diplomática, distanciava-se por completo da atitude desconfiada do período macarthista e se expressava no Programa Aliança para o Progresso, conduzido pela Organização dos Estados Americanos, OEA. Tal como exposto na famosa Carta de Punta del Leste (1961), assinada pelos EUA e pela grande maioria dos países da região, o tom político da nova posição norte-americana tinha orientação claramente “social-democrata”. (*id., ibid.*: 37)*

Se os anos 1950 envolveram a CEPAL em legitimar e orientar os esforços industriais latino-americanos, os rumos das reflexões desenvolvimentistas nos anos 1960 ampliaram-se, a par das tensões e contradições do novo contexto. Na direção da problemática implicada no desenvolvimento territorial, convergiram os estudos econômicos (sob enfoque histórico-estruturalista) e sociológicos. De tal convergência teórica (afeita a problemáticas decorrentes do desenvolvimento industrial periférico, ou por ele agravadas: êxodo rural, carências urbanísticas, empobrecimento das massas populares, pressões sociopolíticas por democratização), nasceu uma frente em defesa de *reformas estruturais*, com ênfase na reforma agrária: redistribuição de renda e absorção da força de trabalho reforçariam a capacidade de poupança e investimento, viabilizando com isso o progresso tecnoprodutivo (marcado por impasses).

Durante toda a década de 1960, a CEPAL manteria diálogo com as posições políticas moderadas, mesmo à direita do espectro político, bem como com o

mundo da diplomacia internacional (...) No entanto, a CEPAL dos anos 1960 seria principalmente um fórum de discussão de ideias críticas ao processo de desenvolvimento em curso. O talento mobilizador cepalino atraía a intelectualidade a uma discussão que gravitava crescentemente em torno de três pontos que demarcavam a divisão político-ideológica: primeiro, a interpretação de que a industrialização havia seguido um curso que não conseguia incorporar à maioria da população os frutos da modernidade e do progresso técnico; segundo, a interpretação de que a industrialização não havia eliminado a vulnerabilidade externa e a dependência, apenas sua natureza havia sido alterada; e, terceiro, a ideia de que ambos os processos obstruíam o desenvolvimento. Seus interlocutores principais estariam na centro-esquerda nacionalista, preocupada com reformas sociais. Dessa forma, os pontos de contato de sua análise com a teorização da esquerda revolucionária tenderiam a ser até mais fortes do que com as análises conservadoras. (id., ibid.: 38-39)

Tais *pontos de contato*, no entanto, não alteraram o reformismo de vertentes cepalinas sessentistas, como a da Teoria da Dependência e a Tese da Heterogeneidade Estrutural. Na Teoria da Dependência, *a análise da forma como as economias subdesenvolvidas se vincularam historicamente ao mercado mundial, e da forma como se constituíram os grupos sociais internos que definiram as relações internacionais intrínsecas ao subdesenvolvimento* (id., ibid.: 41) visava (no fundo) a rebater a tese da *etapa democrático-burguesa* (defendida pelos comunistas de orientação moscovita). Segundo aquela tese (que a Teoria da Dependência busca refutar, por *etapista*), as forças de centro-esquerda deveriam compor frente ampla com setores das burguesias locais, supostamente afeitas ao desenvolvimento autônomo e, assim, potencialmente aliadas em projetos de ruptura com as forças combinadas de latifúndio (resquícios primário-exportadores numa etapa pré-capitalista, ou mesmo *feudal*) e imperialismo (agentes empresariais e estatais do centro capitalista, presentes em territórios periféricos). A Teoria da Dependência insistia (no sentido contrário) em que o *gradualismo etapista* (como pressuposto para tal frente política) fosse um equívoco, uma vez que as burguesias locais eram visceralmente dependentes e associadas ao imperialismo, além de que a realidade agrária já se comportava de forma propriamente capitalista (embora periférica: combinada e desigual) desde sua criação (como efeito das necessidades mercantis mundiais).

De um outro ângulo (mas convergindo em semelhante conclusão, qual seja, a de que o desenvolvimento industrial e o crescimento econômico, por si sós, reforçavam, em vez de alterar ou suprimir, a dependência e o subdesenvolvimento), a Tese da Heterogeneidade Estrutural veio a reforçar o ceticismo quanto aos efeitos construtores do progresso tecnoprodutivo. Aquela Tese procura demonstrar que o avanço econômico

(em países periféricos) tende à concentração de renda (em termos de estratos sociais e regiões dum território nacional), reforçando-se, desse modo, estruturas heterogêneas, oriundas do período primário-exportador (mesmo que sob dinamismo de novo tipo).

Os diagnósticos cepalinos de “insuficiência dinâmica”, de “dependência” e de “heterogeneidade estrutural” preconizavam agendas políticas semelhantes, de reformas dentro do capitalismo. A ideia era a de que o padrão ou estilo de desenvolvimento econômico teria que ser alterado, através de melhor distribuição da renda e de profundas reformas, agrária, patrimonial, financeira, tributária, educacional e tecnológica. E entendiam que para tanto se fazia necessária profunda transformação política, nela incluída, centralmente, a recuperação da democracia nos países em que se haviam instalado ditaduras militares.

Enquanto a extrema esquerda pregava como única saída a revolução, a CEPAL estava refinando seu quadro conceitual para dirigi-lo, em benefício da defesa de “estilos” mais justos de crescimento econômico, no contexto do sistema vigente. Essa seria a temática central da década seguinte. (id., ibid.: 43)

Por *extrema esquerda*, entendam-se os grupos que (em países periféricos da América Latina: Brasil, p.ex.) vieram a romper com as seções do partido comunista em que militavam (pautadas pela necessidade de considerar a *etapa democrático-burguesa*), e optaram pela luta armada (quando passaram a entendê-la como adequado contraponto ao recurso autocrático de modernização capitalista, a partir dos golpes de Estado). Por *profundas reformas*, entendam-se (no caso brasileiro, p.ex.) as propostas que estiveram à raiz das discussões (e das clivagens) que mobilizaram massivamente pessoas, agrupamentos (sindicais, estudantis, empresariais, político-partidários, político-religiosos, político-militares, em nível nacional ou multinacional) e recursos materiais e humanos (DREIFUSS, 1981), sobretudo durante o governo de João Goulart (1961-1964) – mobilização (sob clivagem) que veio a implicar (no Brasil) o Golpe de Estado (em 1º de abril de 1964).

É a esse contexto (rico em processos socioeconômicos e projetos político-intelectuais) que a produção (e a recepção imediata) de poema (“O padre, a moça”) e filme (*O padre e a moça*) pertence. (O próprio cinemanovismo brasileiro é absolutamente impensável sem a compreensão do empenho estético-ideológico em tal contexto: veja-se, a título de exemplo, o manifesto de Glauber Rocha “Por uma estética da fome”. XAVIER, 2004: 15-16. O texto original é de 1965.) Ambos os projetos poéticos (um, de matrizes modernistas, o outro, de matrizes cinemanovistas) pertencem ao contexto em que se formulam as teses *desenvolvimentistas*: período em que se notam interlocuções e embates (imediatamente vinculados à realidade socioeconômica) entre *liberais* (ou *entreguistas*: adeptos da inserção nacional sem rupturas na nova ordem

geopolítica do pós-guerra), *reformistas* (como as vertentes cepalinas: adeptas dum desenvolvimento industrial sob a tutela do Estado, mediada por vias como a diplomática), *etapistas* (pessoas e grupos de orientação comunista-moscovita, que defendiam a provisória associação com forças progressistas, para que se completasse o ingresso nacional na plena modernidade e, assim, fosse objetivamente possível o salto revolucionário) e *foquistas* (comunistas que reagiram às autocracias com o recurso a focos de guerrilha, urbana ou rural).

Está claro que a especificidade de filme e poema não permite que se transponham (*imediatamente*) aspectos de figuração (dramáticos, p.ex.) ao contexto latino-americano (de impasses *desenvolvimentistas* nos 1960). São (ambos) casos bastante diversos de outras obras sessentistas, *Terra em transe* (de 1967, por Glauber Rocha), p.ex.: longa-metragem cuja alegoria (sem prejuízo da potência figurativa) faz notar (como numa espécie de prosopopeia) forças político-programáticas (*entreguistas*, *etapistas*, *populistas*, p.ex.): personificações (dramaticamente evidentes) que, entretanto, sofrem a mediação (ficcional, potentemente expressiva) da subjetividade do protagonista (um intelectual cujo engajamento, em profunda crise, passa em revista, sob o crivo da memória – que a subjetiva indireta livre enforma. XAVIER, 2012: 61-195).

O *lirismo* (o de Carlos Drummond, o de Joaquim Pedro), conquanto não tipifique (*imediatamente*) forças político-ideológicas em figuras humanas (o embate entre individuação dos personagens e tipicidade de fundo societário é o que, diferentemente, preside o dramatismo das narrativas: ao modo *intimista*), ainda assim (e entretanto) não deixa de figurar (por mimese) aspectos (objetivos) do contexto imediato (em figurinos, ambiência e demais aspectos da narrativa, o que inclui a própria perspectiva da narração). Há (em poema e filme) inegáveis aspectos de *épica* (fragmentos de sentido, mediados – apropriados – por narrativa, relativos aos percursos dum modo de vida em determinado território): aspectos (entretanto) submetidos à dominante dramática (de que decorre o emaranhado, apropriante / objetivante, das individuações transgressivas, comentado por personagens corais) – dominante que, por sua vez, encena aspectos duma cognição (afetiva inclusive) marcadamente lírica (e, desse modo, participante).

Esteja claro que a problemática da *modernidade periférica* (alegorizada com evidência no *Eldorado* de *Terra em transe*) não se figura – do mesmo modo (*épico*) de *Terra em transe*. A vertiginosa amplitude espaço-temporal de filme e poema sessentistas, por sob a dominância do *intimismo*, não se apresenta imediatamente (senão mediatamente) como alegoria. O poema está menos distante do longa-metragem de

1967, na medida em que, pela via da *fábula* (SOUZA, 2008: 240), também alcança (a seu modo) a visada panorâmica sobre todo um *Brasil* (mesmo que mantenha, por aporético, o núcleo *sertanejo*). O longa-metragem de 1965 (sugerido pela *matriz literária*) *adapta* tal visada (panorâmica), ainda que através de recursos muito mais sutis (mas nem por isso menos significativos: prosódia, dimensões de representação e imaginário com lastro na cultura material e na trama societária – e demais aspectos, a configurar dimensões ao fundo dos jogos de cena e da retórica fílmica); assim, o filme de Joaquim Pedro aparentemente restringe-se à *intimidade* insular, provinciana (cujo *isolamento*, entretanto, nem é absoluto, senão excentricamente relativo, nem deixa de revelar-se, microcosmicamente, uma alegoria das *excentricidades* contidas *tipicamente* no *desenvolvimento* luso-americano).

Não é apropriado, portanto, abordar o *intimismo* de filme e poema (*drummondianos*) por pressupostos teórico-metodológicos de tipo antinômico: como se, em tais figurações (*intimistas*), a dimensão *íntima* apenas *pudesse* (ou *devesse*) referir-se a dimensões de contexto (objetivas) por *negatividade*. O exame minimamente atento de figura e fundo em poema e filme dá conta de demonstrar a inadequação de tais abordagens (e de seus pressupostos). Por outro lado, não há (como na poética de Glauber Rocha) a dimensão por assim dizer ensaística a respeito de aspectos contextuais objetivos (equívocos de teses à centro-esquerda, p.ex.). Ainda assim, a imagem da *aporia* (comum a poema e filme) é menção evidente (embora não imediata) a impasses societários, relativos ao contexto imediato (de produção e recepção) de ambas as obras.

A imagem do circuito que se fecha sobre si próprio (aporia) é metáfora estruturante das duas obras sessentistas: obras em que a enunciação sobre contrastes tipicamente luso-americanos (entre arcaísmos inerciais e modernidade rarefeita) se faz sublinhar por todo o percurso de figuração (ainda que sob dinamismo excêntrico: entre figura e fundo, p.ex.). Mantidas as bases miméticas da dupla legenda (mula-sem-cabeça, Gruta do Padre) em poema e filme, o nível ficcional (de lastro metafórico) eleva-se (no todo figurativo) ao nível de diálogo (parabólico) entre os impasses dramáticos (com desfecho trágico) de ficção (processos individuantes) e contexto (desenvolvimento das forças produtivas e, por sobre tal materialidade, impasses das formas de poder e psiquismo).

Chama a atenção, na sociologia de Florestan Fernandes, o conceito de *circuito fechado*. Tal conceito, o sociólogo faz derivar das apropriações que realiza de teses (próprias ou alheias) sobre a problemática do desenvolvimento das forças produtivas na América Latina (território de *capitalismo dependente e periférico*). O processo de desenvolvimento industrial em tais territórios, nem elimina (antes faz reforçar) arcaísmos de origens primário-exportadoras, nem garante *dinamismo autopropulsor* ao progresso tecnoprodutivo, uma vez que se mantêm restritos, e sem capacidade de integração nacional, ambos os *centros decisórios*: o de dentro de tais territórios subdesenvolvidos (situado nas regiões urbano-industrializantes, oriundos da *interiorização da metrópole*, que terminam por *colonizar*, internamente, as forças produtivas das áreas que se mantêm arcaicas, ou primário-exportadoras), e o centro decisório estrangeiro (situado nos países plenamente desenvolvidos, a partir dos quais atuam empresas e mecanismos estatais imperialistas, ligados ao capital multinacional, a que se subordinam as burguesias pertencentes ao centros decisórios locais). Daí que os impasses dos processos socioeconômicos (típicos de áreas em que a *ordem social competitiva* alcança desigualmente estratos sociais, residualmente estamentais e incompletamente classistas, e regiões, residualmente primário-exportadoras e incompletamente urbano-industriais, dum mesmo território nacional: *positiva* ou *negativamente* classificados) – tais impasses venham a implicar o recurso intermitente à *autocracia*: sempre que pressões populares (para que se ampliem os mecanismos socioeconômicos e sociopolíticos de *democratização*) vêm a coincidir com estrangulamentos no dinamismo produtivo.

Nesses momentos, o *circuito* (implicado no avanço das forças produtivas modernas: em termos iníquos de *classificação social* e territorialidade) abandona o ordenamento político-jurídico de matrizes liberais (típico da ordem social competitiva, e que em países centrais se vê forçado a absorver pressões por ampliação das garantias democráticas, mas que em países periféricos se presta à manutenção dos privilégios de estratos e regiões determinados), recaindo assim em formas conservadoras (e arcaizantes) de *mandonismo*. (Florestan Fernandes chega a empregar o termo *Estado Democrático forte* para descrever as especificidades das formas político-jurídicas periféricamente liberais: restritas a privilégios setoriais de estratos ou regiões, cuja idiosincrasia reside mais na função autocrática, que se tem explicitado em momentos de impasse, que propriamente na forma político-jurídica. Tal formato institucional, decalcado das matrizes ocidentais, mas de funções apenas nominais, ou, quando muito,

sociológico-geograficamente restritas, mal embute o autoritarismo em momentos de aparente estabilidade, e recorrentemente necessita despir-se das próprias normativas, a bem de manter restrito o alcance à cidadania. FERNANDES, 1981: 104-106)

O sociólogo situa historicamente tais *estruturas e dinamismos societários*, compreendendo suas formações e transformações segundo os momentos e processos de inserção dos territórios latino-americanos na expansão da civilização ocidental (não em termos de *atraso*, e sim nos de concomitância e desigualdade: pluralidade de ritmos inerente ao capitalismo: como sistema global - MARTINS, 2005: 17-21). Remete aqueles territórios, dessa forma, ao momento de formação de Estados (apenas nominalmente *nacionais*), com destaque ao brasileiro (quando a situação *colonial* cede espaço à condição *neocolonial*, mantendo-se o dinamismo primário-exportador e resquícios do antigo ordenamento estamental e de castas, enquanto se promove a *interiorização da metrópole*). Remete-os, também, à subsequente absorção do *capitalismo concorrencial* (quando porções do território nacional, notavelmente as envolvidas na cafeicultura, apropriam-se de aspectos do desenvolvimento industrial, radicalizando-os durante a *política substitutiva de importações*). Na passagem do capitalismo concorrencial ao *capitalismo monopolista*, enfatizam-se as intermitências de *fechamento do circuito*.

A compreensão sociológica de Florestan Fernandes recorre a lastros sociológico-historiográficos (de orientação, sobretudo, mas não apenas, marxista, embora crítica a certos pressupostos e teses então hegemônicos por entre as majoritárias correntes de fundo mecanicista – MARTINS, *op. cit.*: 18-20). Tal recurso visa à interpretação processual de fatos e efeitos decorrentes do desenvolvimento periférico (com destaque aos impasses socioeconômicos e sociopolíticos), mas também visa a fins comparativos: veja-se o cotejo entre o desenvolvimento implicado em espaços-tempos periféricos e o desenvolvimento implicado em espaços-tempos centrais. Daí que a plenitude dos processos centrais (universalização da *mercantilização produtiva*, de que deriva a classificação social segundo critérios mercantis de apropriação dos meios de produção, ou de venda da força de trabalho, implicando o desenvolvimento da institucionalidade liberal, e da absorção conservadora de pressões democratizantes *dentro da ordem*, bem como de avanços na racionalidade tecnoprodutiva) ofereça ferramentas conceituais para o exame de fenômenos correlatos (em territórios de capitalismo dependente e periférico). (Um exemplo de conceito que combina a visada histórico-sociológica de

matriz, a um tempo, processual e comparativa, é o de *revolução burguesa*. FERNANDES, 1975.)

Absorvendo a visada totalizante (com lastro no materialismo histórico-dialético), a sociologia de Florestan Fernandes (relativa à problemática do desenvolvimento em territórios de capitalismo dependente e periférico) busca investigar o imbricamento dos níveis produtivo, relacional, político-institucional e mental – ainda que, de acordo com o objeto de interpretação, recorra a aspectos teórico-metodológicos diversos (de matriz weberiana, marxiana, ou durkheimiana: FERNANDES, 1973: pp. 15-47; MARTINS, *op. cit.*: 21). Assim, ao tratar sobre as *classes sociais na América Latina* (a expressão intitula o segundo capítulo de *Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina*, apresentado em dezembro de 1971 em seminário na Universidade nacional Autônoma do México, e publicado, em primeira edição, na coletânea de 1973), o autor: a) problematiza o conceito sociológico (de *classes sociais*), b) defende a pertinência (mas idiossincrática) de sua aplicação aos estratos sociais latino-americanos, c) apresenta a formação de suas estruturas e dinamismos no percurso histórico entre as emancipações no XIX e os impasses autocráticos dos 1970, d) destaca as razões para que sejam restritos os papéis de tais *burguesias compósitas* (em realidades territoriais de *dualismo*: adaptando-se as realidades pré-modernas à inserção de aspectos propriamente modernos, com mútua interferência), e) explica a incapacidade de tal burguesia em promover fatores construtivos (do antigo modo de vida) e destrutivos (do novo modo de vida): fatores implicados numa clássica revolução de tipo burguês e nacional, mas problematicamente implicados numa realidade dependente e periférica, f) caracteriza os impasses do desenvolvimento produtivo latino-americano a partir da Segunda Guerra Mundial (situado entre as vias *dependentista* e *cubana*), g) recusa (por falaciosa) a via do desenvolvimentismo (a crítica terá como alvo, decerto, teses como as da CEPAL), h) aponta o aburguesamento das elites de origem estamental como fator importante na reedição de mentalidade e práxis autocráticas, i) indica que os estratos classistas das áreas urbano-industriais (altos e médios), *privilegiados* na associação entre núcleos arcaicos (que se modernizam) e núcleos modernos (que se impregnam de mentalidade senhorial), consentem em ganhos de caráter ultraegoísticos (transferência de renda aos duplos centros decisórios, mas às custas da manutenção das sérias carências, implicadas para as massas que não se classificam na ordem social competitiva senão negativamente), j) aponta como necessárias (e inviáveis) as revoluções agrária, urbana e industrial (que comportam as revoluções burguesas à raiz do modo de vida em

países centrais) como aspectos fundamentais duma *revolução dentro da ordem* (i.e., dentro do ordenamento social competitivo, tipicamente capitalista, afeito à plena integração de todos estratos e regiões dum território nacional), l) demonstra que o caráter inflexível de produtividade e demais relações societárias (na ordem social competitiva típica do subdesenvolvimento, eivada por anomias e demais fatores de desagregação societária) termina por inviabilizar a *revolução dentro da ordem*, m) argumenta que apenas a *revolução contra a ordem* (de tipo socialista) pode viabilizar a resolução dos impasses esmiuçados, considerando-se a conjuntura do texto (fins dos 1960, início dos 1970). (FERNANDES, 1981: 33-115)

O arremate do capítulo enfoca a necessidade que têm as sociedades subdesenvolvidas (latino-americanas) de hipertrofiar suas instituições político-institucionais: nelas, o Estado consiste numa instituição decisiva para a manutenção do privilegiamento, e para o constrangimento das pressões por democratização ampliada. Assim é que se explica a simultaneidade de formas (democráticas, autoritárias, autocráticas) de domínio estatal num mesmo território. Do enfrentamento (pelos estratos que monopolizam a cidadania) às pressões das camadas basilares (sobretudo as negativamente classificadas), e da defesa duma institucionalidade que superpõe a cidadania (como privilegiamento) à classificação negativa (em relação aos núcleos de ordem social competitiva), resulta a oscilação político-institucional entre conciliação (por cima) e coerção. É nesse momento do ensaio (pp. 104-106) que o autor recorre ao conceito de *circuito fechado*.

Parte da fortuna crítica do sociólogo (composta por antigos orientandos, pesquisadores e professores assistentes, que vieram a compor a *Escola Paulista de Sociologia* – ARRUDA, *op. cit.*: 20) diverge entre si, ao procurar interpretar o percurso da obra de Florestan Fernandes; coincide, no entanto, em atribuir ao Golpe de 1964, e ao aprofundamento de seu caráter autocrático com o AI-5 (dezembro de 1968), um momento decisivo. Para Singer (2008: 11-20), a radicalização autocrática (seguida do afastamento de Florestan Fernandes de seu cargo na Universidade de São Paulo - USP, em 1969, e do exílio) teria redirecionado a interpretação do sociólogo sobre os rumos do *desenvolvimento*. Antes de 1968 / 1969, Singer atribui a Florestan Fernandes a *opção político-ideológica* pela revolução burguesa, pautada na interpretação (equivocada, segundo Singer) sobre limites histórico-sociológicos dos setores populares, tais como operariado e campesinato, e pautada (segundo ele) na expectativa a respeito do preenchimento de funções construtivas por setores das camadas altas (na consulta ao

contexto mais amplo do trecho citado, referente ao capítulo I, e na consideração dos livros de que o presente trecho da tese se serve, o argumento de Singer parece descontextualizar completamente a afirmação de Florestan Fernandes a respeito do *tipo ideal, burguesia*); a partir do AI-5 e de seu afastamento compulsório da USP e do país, o sociólogo teria retificado sua *opção político-ideológica* (propugnando o socialismo como *possível* via revolucionária) e intelectual (passando a reconsiderar a capacidade de pressão das camadas basilares, tanto em relação ao pré-golpe – que, para Singer, com o recurso a Celso Furtado, consistiu em período *efetivamente* pré-revolucionário – quanto em relação a superar o ordenamento autocrático).

Singer afirma sua tese (sobre as *retificações* político-intelectuais de Florestan Fernandes) num prefácio a *Sociedade de classes e subdesenvolvimento* (obra publicada em 1968, mas que contém textos redigidos entre 1965 e 1967). No segundo capítulo daquela obra (“A dinâmica sociocultural no Brasil”, redigido em 1965), p.ex., de fato Fernandes afirma (não a possibilidade, mas a *necessidade conjuntural*) de que avance a revolução burguesa:

Nesta parte da discussão já são evidentes a natureza e o sentido das influências que dão continuidade, generalizam e tendem a intensificar as manifestações da mudança social. Como aconteceu com outros países [o autor refere-se aos países plenamente desenvolvidos da civilização ocidental], o Brasil precisa atingir um mínimo de integração interna que lhe assegure condições para se organizar e sobreviver como sociedade nacional autônoma. Desse ângulo, tanto o ponto morto de desequilíbrio [o autor se refere à crise de crescimento socioeconômico, que então é dado objetivo, e apenas transponível pelo avanço modernizador, e ao horizonte cultural médio dos estratos positivamente classificados dentro da ordem social competitiva, tomado irracionalmente por medo pânico frente às pressões por democratização], que ameaça sua capacidade de coexistência e desenvolvimento, quanto a irracionalidade do comportamento conservador, que põe em risco o destino da ordem social competitiva, constituem obstáculos que serão previsivelmente superados. Na medida em que realiza historicamente as condições econômicas, sociais e políticas para se organizar como sociedade nacional, o Brasil avança em duas direções. Primeiro, no controle dos fatores adversos à mudança. Segundo, na absorção progressiva de padrões de organização social nuclearmente mais adaptados ao tipo de mudança requerido por uma sociedade aberta. (FERNANDES, 1972: 118, grifos no original)

A afirmação acima, no entanto, não se faz sem a consciência crítica a vertentes diversas do desenvolvimentismo (das quais participam, à esquerda, os adeptos do etapismo): é, ao contrário, uma tentativa de esclarecimento sobre possibilidades e, ainda mais, sobre limites objetivos.

Em todos os países em que se realizou ou está se realizando [Florestan Fernandes sem dúvida refere-se aos demais territórios do *Terceiro Mundo*,

naquela conjuntura dos 1960 / 1970: asiáticos e africanos], *a integração nacional constitui um processo de revolução social. O Brasil não representa uma exceção à regra. Quando muito, pode-se dizer que ele a encarna de forma peculiar e (em confronto com outros países como a França, a Inglaterra ou os Estados Unidos) de modo discrepante. Ora, isso tem sido percebido, mas em termos mais ou menos estreitos. A natureza e a duração do processo, principalmente, sofrem uma compreensão deformada. Ele é visto, com frequência, como se fosse um processo de circuito fechado, que se iniciaria e terminaria em função da concretização histórica de certos ideais de independência e de organização do poder político em escala nacional. No período de tempo, assim delimitado, estaria concluído o “ciclo de integração nacional”.*

No entanto, malgrado o que se tem escrito sobre o assunto, se existe um “ciclo de integração nacional”, ele está muito longe de seu termo histórico. Encarada sociologicamente, integração nacional significa, acima de tudo, que uma sociedade é capaz de realizar, como e enquanto nação, o padrão de equilíbrio estrutural e dinâmico inerente a dada ordem social. (Id. ibid.: 114, grifo no original)

Singer (op. cit.: 17) faz menção ao discurso do paraninfo Florestan Fernandes (proferido em 1965) à turma de formandos em 1964 (publicado no capítulo V) como se fosse um desencorajamento a que os jovens viessem, de fato, a *optar pela opinião da esquerda, na época* (quanto a que as movimentações da base popular, de 1945 a 1964, fossem, como defendera Celso Furtado, *pré-revolucionárias*), e portanto pela *opção da esquerda* (a *revolução socialista*: foquismo? que, segundo as alusões de Singer, era *possível e desejada* – embora Florestan Fernandes, ainda empregado na USP, e sobrevivente ao AI-1, não a reconhecesse). De todo modo, na citação imediatamente acima, chama à atenção (mais uma vez) o termo *circuito fechado*.

Naquele momento (texto redigido em 1965), Florestan Fernandes desautoriza a crença no *projeto desenvolvimentista* (quanto ao *ciclo de integração nacional*), procurando investigar e aclarar as contradições do percurso de desenvolvimento capitalista *dependente e periférico* (e, sob tais contradições, os limites e as possibilidades, objetivamente existentes de superação da *heteronomia dual*). Para apontar as complexidades de tal fenômeno (e descartar o que supunha como ilusões mecanicistas sobre crescimento econômico: equivalente *imediato* de desenvolvimento social), o autor lança a mão da ideia de *circuito fechado* (para a denúncia do simplismo conceitual, em desacordo com os dados objetivos). Na mesma obra, mais à frente (sexto capítulo: “Anotações sobre capitalismo agrário e mudança social no Brasil”), o autor lança mão de outra expressão que conjuga conceito e metáfora:

Dessa perspectiva, o dilema rural brasileiro não se reduz apenas, como muitos pensam, a questões de ordem econômica e técnica. Ele implica e impõe um desafio

social em termos especificamente políticos. As economias agrárias se defrontam com um círculo vicioso, do qual só poderão sair superando esse dilema: ou mediante soluções capitalistas, através da absorção do padrão de desenvolvimento imperante no polo urbano-industrial (alternativa da “revolução dentro da ordem”), ou mediante soluções socialistas, absorvendo um novo padrão de desenvolvimento capaz de quebrar o impasse levantado pelas funções desempenhadas pela desigualdade socioeconômica na perpetuação do status quo (alternativa da “revolução contra a ordem”). Essas duas vias se opõem frontalmente entre si, de uma forma bem conhecida. Em um sentido pleno, só a segunda é propriamente revolucionária, já que a primeira acarretaria, no plano da sociedade nacional, a consolidação e a universalização da ordem socioeconômica existente. Não obstante, mesmo ela exige a “revolução agrícola”, como ponto de partida; e pressupõe a ruptura, não só com a dependência dentro da dependência, mas com o próprio capitalismo dependente. Parece que, enquanto este persistir, a mera modernização das economias agrárias não provocará nem a completa integração do mercado interno nem a homogeneização relativa do desenvolvimento capitalista da economia brasileira como um todo. Pois, no fundo, é ele que gera o caráter subcapitalista das empresas agrárias, condenando-as a ser a maior reserva de injustiças, de tensões e de contradições da sociedade brasileira. (FERNANDES, op. cit.: 188-189)

Em que pese a diferença de contextos (na primeira citação, o *circuito fechado* designa as intermitências da regularidade de Estados, os latino-americanos, nominalmente liberais, mas funcionalmente autocráticos, cuja violência classista, ora se acentua, ora dissimula-se; na segunda citação, discute-se a ideia de integração nacional para além do *circuito fechado* de projetos economicistas, cujas dimensões sociológicas seriam muito mais afeitas a espirais de contradição; na terceira citação, a ideia de um padrão sob normativas anômicas, ou *círculo vicioso*), as imagens de *circuito*, *ciclo* e *círculo* soam emblemáticas.

Sobre o sentido da obra de Florestan Fernandes, José de Souza Martins (2005: 9-23) apresenta interpretação diversa da de Paul Singer. Ao considerar a década implicada na redação dos ensaios que compõem *A revolução burguesa no Brasil* (1966-1975), o sociólogo entende que há diferença de ênfase no entendimento teórico (de resto, sensível ao curso concreto dos rumos latino-americanos, brasileiros inclusive) a respeito do devir societário – mas não ruptura político-ideológica. Para o autor do prefácio, a diversidade *tonal* nos ensaios da obra triplamente estruturada (impregnada dos golpes de 1964 / 1968) também se explica em função dum *acerto de contas* (pessoal, mas também coletivo: a envolver os membros de seu grupo de pesquisa, bem como outros grupos intelectuais à esquerda); os estudos anteriores ao Golpe e ao AI-5, conquanto tivessem apurado sensibilidade e recursos para investigar as perspectivas objetivas de intervenção progressista, contudo descuidaram do iminente enrijecimento autocrático

(*id.*, *ibid.*: 15-16). Ainda assim, o sociólogo enfatiza o acerto no entendimento de que a persistência de dinamismos e estruturas arcaizantes, por sob o avanço modernizador, é capaz de desfigurar os novos agentes (oriundos das bases populares, inclusive), interrompendo-se os fatores de mudança em função dos *bloqueios estruturais*.

Martins enfatiza potência e coerência da obra florestaniana (ao prefaciar o livro de 1966-1975):

*O que havia de mais significativo no pensamento social brasileiro estava marcado por uma busca e por uma esperança, mesmo no afã de identificar e interpretar, como faz Florestan neste livro, não só os fatores de mudança, mas também os fatores de resistência à mudança, como se costumava dizer nos anos 1950, os bloqueios estruturais. A busca de como nos constituíramos como nação, o enorme peso da escravidão no nosso passado e no nosso destino, propõem nesse ciclo de estudos uma reflexão incrivelmente sensata sobre o que pode ser definido como a nossa práxis. Há aí um pensamento social prospectivo, tentando desvendar o futuro possível, o destino do país, a partir dessa herança social que nos torna singulares em relação às tradições de explicação das sociedades dominantes com as quais dialogamos. Tratava-se, nesse momento, de investigar e compreender a nossa singularidade. Nesse sentido, A Revolução Burguesa no Brasil é um livro que pode ser visto como o último grande estudo do ciclo de reflexões históricas e sociológicas abrangentes, sobre o destino histórico do país, aberto com a Revolução de 30. Ao mesmo tempo, é o estudo que faz a ponte entre esse momento denso de inquietações intelectuais e políticas, o próprio momento do nascimento das ciências sociais entre nós, e o momento atual, ainda sem estudos marcantes e identificadores de uma época. Este livro de Florestan é também, portanto, um desafio à retomada da reflexão crítica e sociológica sobre o Brasil que herdamos e que já não compreendemos. (*id.*, *ibid.*: 11-12)*

Potente e coerentemente, o livro de 1975 encerra um *ciclo* de estudos (a um tempo retrospectivos e prospectivos), ao mesmo tempo que permite a reabertura de um novo *ciclo* (no presente do prefácio).

*De algum modo, as indagações [de Fernandes e seu grupo de assistentes e pesquisadores] dialogavam com o engajamento das ciências sociais latino-americanas e representavam dúvidas fundamentadas a respeito das certezas políticas e históricas dos diferentes grupos de esquerda no Brasil. As cassações, de certo modo, interromperam os projetos em andamento ou os reorientaram. Menos por um desnecessário alargamento da consciência política dos autores e, conseqüentemente, uma tardia e bem-vinda esquerdização da reflexão sociológica, como supõem alguns. E muito mais por uma aguda consciência sociológica e política do fechamento de possibilidades históricas até então abertas para a sociabilidade brasileira. (*id.*, *ibid.*: 23)*

Difícil não identificar (sob *alguns*) a crítica (de *alguém* que cooperou com o governo presidencial de Fernando Henrique Cardoso, seu ex-professor e, assim como ele e Singer, integrante da *Escola Paulista de Sociologia*) a Singer, e a pessoas e grupos

(sindicalistas e intelectuais, p.ex.) ligados ao Partido dos Trabalhadores (que se encontra no governo federal desde 2002, quando se iniciava o mandato presidencial do metalúrgico Luís Inácio Lula da Silva, reeleito para um segundo mandato, que por sua vez transferiu-se à economista, e ex-guerrilheira, Dilma Rousseff, em 2011, vindo, também ela, a reeleger-se).

Se Florestan Fernandes estivesse escrevendo este prefácio a esta nova edição de seu livro fundamental, provavelmente seria esse prefácio uma quarta parte da análise, indicando a redução de alternativas e, sobretudo, a imensa capacidade de cooptação do regime político composto, que ele aponta, alicerçado na força da composição entre os remanescentes da sociedade estamental e escravista e os agentes da sociedade de classes. Também os novos sujeitos do Brasil contemporâneo não são infensos às tentações e seduições da ordem política híbrida e conservadora. O drama social e político descoberto e exposto por Florestan Fernandes neste livro persiste e se desdobra num caminhar lento e sem fim. (id., ibid.: 23)

Martins, assim como outra integrante do círculo florestaniano (Maria Arminda do Nascimento), também compreende a fase panorâmica na obra do sociólogo como ampliação coerente da pesquisa publicada por Fernandes em 1965 (e apresentada em 1964 como tese de cátedra): *A integração do negro na sociedade de classes* (ARRUDA, *op. cit.*: 16-20; MARTINS, *op. cit.*: 13, 19-21). Aquela obra, de certo modo, sintetiza os percursos anteriores (em que antropologia, etnografia e sociologia o levaram a investigar as sociedades tupinambás coloniais e manifestações folclóricas paulistanas, ao passo que procurava elaborar um instrumental teórico capaz de lastrear os estudos sobre as especificidades societárias do real brasileiro, por estímulo de professores que haviam participado da fundação da USP: notavelmente, Roger Bastide, seu orientador).

Ao prefaciар *Circuito fechado*, Arruda considera que o livro de 1976

*representa, a despeito das permanências perceptíveis no estilo costumeiro de construir as reflexões e da manutenção das categorias fundamentais de seu pensamento, a superação da fase caracteristicamente acadêmica de Florestan Fernandes, transcorrida entre 1945-1969, datas que medeiam a admissão como professor de sociologia na Universidade de São Paulo e a aposentadoria compulsória imposta pelo arbítrio do regime militar. A obra revela, de outro lado, o peso de sua experiência de desterro civil na mudança de tonalidade das concepções do sociólogo sobre os processos de transformação da sociedade brasileira, acontecida ao longo de uma década. Em *A integração do negro na sociedade de classes*, que foi publicado em 1965, Florestan ainda propugnava pela construção de políticas sociais, como a da universalização da escola pública, para romper o padrão social e étnico da desigualdade; em *A revolução burguesa no Brasil* demonstrou a incompatibilidade do capitalismo dependente e da burguesia no Brasil com os valores civilizatórios da modernidade; em *Circuito fechado* defendeu a ultrapassagem do Estado autocrático burguês pelo conflito*

de classes. Como se percebe, interpretações já desenvolvidas são retomadas para tratar de novos problemas, mas segundo outro andamento reflexivo, deixando entrever uma espécie de arremate na trajetória pessoal e intelectual de Florestan Fernandes. (id., ibid.: 12)

O livro de 1976, *espécie de arremate na trajetória*, parece encerrar um ciclo biobibliográfico (ao modo de síntese), enquanto aponta novos trajetos. Composto por quatro ensaios, apresenta, nos dois primeiros (que compõem a “Primeira Parte – Brasil: passado e presente”), investigações sobre a situação do negro, tanto no passado colonial (“Capítulo 1 – A sociedade escravista no Brasil”) quanto na contemporaneidade (“Capítulo 2 – 25 anos depois: o negro na era atual”); e apresenta, nos dois últimos (que compõem a “Segunda Parte – América Latina: hoje”), investigações sobre “A ditadura militar e os papéis políticos dos intelectuais na América latina” (capítulo 3) e sobre “A Universidade em uma sociedade em desenvolvimento” (capítulo 4). Do particular (escravismo) ao geral (modo de vida, *padrão civilizatório*) luso-americano, extraem-se as origens e os impasses do *subdesenvolvimento*; do geral luso-americano ao panorama latino-americano, extraem-se aspectos superestruturais do subdesenvolvimento (em chave, por assim dizer, de crítica e autocrítica). O percurso espiralado da interpretação sobre os objetos (objetivo, mas em nenhum momento neutro) deixa entrever o modo (significativo) de como o pensamento sociológico se enforma (na sincronia da obra de 1976, na diacronia da visada processual).

No final do prefácio (pp. 16-23), Arruda sugere essa dimensão estética das discussões que o livro-arremate enforma; dimensão responsável por ampliar os significados estritos de cada um dos quatro ensaios:

Circuito fechado é, em essência, uma densa reflexão sobre a perda de lugar da intelligentsia na América Latina, a sua derrota, capitulação e o seu encerramento num circuito que se conclui. É um livro que não isenta os intelectuais de responsabilidade com os rumos assumidos pela atividade: “os melhores representantes do progresso da ciência e da tecnologia científica assumem atitudes ou comportamentos que não correspondem à ética de responsabilidade intelectual, que deveria ter vigência numa sociedade subdesenvolvida”. O movimento que se fecha refere-se aos caminhos que lhe foram impostos por ter sido desterrado do seu país na dupla significação do cidadão destituído de direitos e do intelectual alijado da realidade de onde retirou as suas perguntas e enraizou a sua obra. Não por casualidade, os quatro ensaios foram construídos a partir de perguntas a serem respondidas e cujo equacionamento não enfraquece o impulso de formular compulsivamente novas questões. Nos dois primeiros Florestan Fernandes enfrentou as suas próprias pesquisas, isto é, pôs em escrutínio a sua responsabilidade de cientista; nos dois últimos, foi ao cerne do próprio métier, numa espécie de acerto de contas com o seu passado e de busca

de outro lugar de responsabilidade do conhecimento. (id., ibid.: 22-23, grifo no original)

A consciência sobre a historicidade do próprio fazer constituiria, nesse sentido, uma das dimensões da expressão que dá título ao livro, mas que, de fato (e coerentemente), percorreria diversos momentos de sua obra. Coerência e potência vinculariam a obra ao constante diálogo com seu próprio instrumental (rigorosamente científico, ao mesmo tempo que empenhado: pp. 12-13), com pares (pp. 19-21), populares – e com o meio sócio-histórico (pp. 13 e 16); o desterro civil terá catalisado o fechamento do circuito biobibliográfico (intelectivo, afetivamente inclusive, perante o novo curto-circuito da modernidade excêntrica).

Se o cotejo das obras artísticas aqui analisadas (poema de 1962, filme de 1965) com seu contexto sócio-histórico imediato torna-se capaz de desvelar níveis complexos de significação (miméticos, metafóricos e alegóricos), obras de interpretação sócio-histórica aproximam-se (conceitualmente, mas também esteticamente) de imagens nucleares daquelas obras artísticas (destacando-se a imagem basilar da *aporia*). Não por acaso, a epígrafe da primeira parte do livro-arremate em questão (trecho de “Canto dos Palmares”) é tomada a Solano Trindade (poeta, militante comunista da causa negra); a epígrafe da segunda parte do mesmo livro (*Circuito fechado*) é a última estrofe de “Nosso tempo” (poema seccionado de Carlos Drummond, incluído em *A rosa do povo*).

O circuito fechado constitui uma equação metafórica de um dos ângulos da situação que prevalece graças aos tempos retardados da revolução burguesa. A história nunca se fecha por si mesma e nunca se fecha para sempre. São os homens, em grupos e confrontando-se como classes em conflito, que “fecham” ou “abrem” os circuitos da história. A América Latina conheceu longos períodos de circuito fechado e poucos momentos de circuito aberto. No entanto, o modo pelo qual se dão as coisas, nos dias que correm, revela que “o impasse de nossa era” não consiste mais no caráter perene da repressão e da opressão. Os que reprimem e oprimem, nestes dias, lutam para impedir o curto-circuito final, que para eles vem a ser o desaparecimento de um Estado antagônico à Nação e ao Povo, ou seja, um Estado que, como todo o Estado elitista, tem sempre de “fechar a história” para os que não estão no poder. Nesse sentido, vivemos a pior fase da transição, aquela na qual a autodefesa do privilégio pela violência sistemática, organizada, institucionalizada e “legitimada” através do poder concentrado do Estado, dá a impressão que o “passado é perene” e que tenderá a reproduzir-se no futuro como se reproduzia socialmente no passado. Pura ilusão. A virulência do processo não indica uma história em crescendo mas uma história em declínio. Enfim, a proximidade do ponto morto do clímax de uma crise, que poderá durar ainda algumas décadas, mas como o “começo de uma nova era”. (FERNANDES, 2010: 31)

* * *

Filme e poema emaranham inextrincavelmente a dimensão psíquica dos amantes e a dimensão societária dos constrangimentos ao amor transgressivo. Tamanho emaranhado escapa a abordagens fragmentárias de qualquer dos polos: individualidade e socialidade. Não apenas no plano do enunciado (quanto à impossibilidade trágica do amor transgressivo, que se sabe, de antemão, insolúvel), mas também no plano da denúncia (empenho lírico em promover a recusa aos fatores implicados nesse fatalismo), ambas as obras chamam a atenção para o dinamismo processual imbricado nos dois polos (individualidade e socialidade) dum mesmo fenômeno (de que tratam os enredos de filme e poema). O enunciado sobre o conflito antinômico (entre as particularidades do amor e o veto comunitário) é evidente; o caráter processual da denúncia (que se serve do emaranhado psicossocial para efetivar seu empenho) requer a mobilização de adequados instrumentos teórico-metodológicos.

Deve-se compreender que, nas obras, a *personabilidade* não reside apenas em personagens principais, ou na dimensão erótica da trama, mas (sobretudo) na perspectiva lírica de filme e poema, e na organização que o lirismo de ambas as obras promove entre os recursos dramáticos e o aspecto trágico. Essa *personabilidade* faz remeter a dimensão afetiva (de personagens, mas também de lirismo, narrativa e fruição estética) a aspecto de atividade psíquica mais ampla (em chave cognoscente). A empatia que se promove perante a individuação dos moços, e a antipatia que se promove perante os mecanismos societários defensivos, constituem percursos dum mesmo empenho estético-ideológico.

O grande impedimento para uma abordagem assim adequada (aos parâmetros de significação de filme e poema) reside no pressuposto de que a esfera da individualidade é contraponto dicotômico ao contexto societário: como se as dimensões individuais comportassem exclusiva interioridade, resultante duma conflituosa interação com o meio (natural ou social), a cuja exterioridade reagiria o íntimo dos indivíduos (principalmente nos termos de recusa).

Esse tipo de pressuposição encontra lastro desde, pelo menos, os teóricos liberais (Adam Smith e David Ricardo, p.ex., ou John Locke), que, ao abordarem fenômenos societários (tais como a economia política e a formação do Estado), projetaram, por sobre a origem da experiência humana (sob a forma de axiomas), a figura (anacrônica) de indivíduos cuja formação, contudo, é histórica (e remonta à sociabilidade capitalista).

Quanto mais fundo voltamos na história, mais o indivíduo, e por isso também o indivíduo que produz, aparece como dependente, como membro dum todo maior: de início, e de maneira totalmente natural, na família e na família ampliada em tribo; mais tarde, nas diversas formas de comunidade resultantes do conflito e da fusão das tribos. Somente no século XVIII, com a “sociedade burguesa”, as diversas formas de conexão social confrontam o indivíduo como simples meio para seus fins privados, como necessidade exterior. Mas a época que produz esse ponto de vista, o ponto de vista do indivíduo isolado, é justamente a época das relações sociais (universais desde esse ponto de vista) mais desenvolvidas até o presente. O ser humano é, no sentido mais literal, um ζῷον Πολιτικόν, não apenas um animal social, mas também um animal que somente pode isolar-se em sociedade. A produção do singular isolado fora da sociedade – um caso excepcional que decerto pode muito bem ocorrer a um civilizado, já potencialmente dotado das capacidades da sociedade, por acaso perdido na selva – é tão absurda quanto o desenvolvimento da linguagem sem indivíduos vivendo juntos e falando uns com os outros. (MARX, apud DUARTE, 2013: 170)

No referido trecho, Marx dedica-se a refutar o que denomina, pejorativamente, de *robinsonadas*, numa analogia entre os trabalhadores isolados (caçadores e pescadores), de que as teorizações de Adam Smith e David Ricardo se servem, e o personagem central do romance *Robinson Crusoe*, publicado pelo inglês Daniel Defoe em 1719. Contra tais *robinsonadas*, o filósofo alemão enfatiza que o indivíduo é produto sócio-histórico, e não um ente que se pode invariavelmente encontrar em qualquer espaço-tempo. (Mesmo eventualmente isolado, o indivíduo, quando capaz de satisfazer suas necessidades mínimas mediante a reprodução de atividades vitais, tal indivíduo consiste, antes de mais nada, numa réplica do modo de vida por ele apropriado.)

Com esses apontamentos, o objetivo de Marx não reside, tão somente, em:

a) refutar o anacronismo contido na projeção ideológica de aspectos do modo de vida liberal, ou capitalista (produção da individualidade capaz de autonomia, que de fato é aspecto das relações objetivas e subjetivas de determinada socialidade, mas que se faz projetar segundo pressupostos atomistas), por sobre contextos sócio-históricos diversos (pregressos, inclusive),

b) ou apresentar criticamente uma (entre outras) contradições do modo de vida liberal (para melhor refutá-lo).

Seu objetivo (ainda mais amplo) é demonstrar que, na sociabilidade capitalista, as relações de produção dos meios para a satisfação das necessidades materiais puderam representar-se (pela primeira vez na história), não mais como formas consuetudinárias (comunitariamente legadas, e percebidas como naturais, por intermédio das *tradições*), e sim como formas resultantes de atividade sócio-histórica imanente (percebidas como

tais): portanto, fruto de dinamismos humanos, objetivamente desenvolvidos e legados. (Terá surgido, por efeito de tais conquistas sócio-históricas, a possibilidade real de superação, pela humanidade, do *estranhamento* perante os frutos de sua própria existência: *estranhamento* de que resultam os conceitos de *alienação* e *fetichismo*.)

O processo histórico, que cria as condições para o surgimento e o desenvolvimento da sociedade capitalista, separa da propriedade dos meios de produção o trabalhador, rompe a unidade imediata, na qual ele se encontrava com esses meios na vida comunitária das sociedades pré-capitalistas. Agora, para reproduzir a si próprio e à sociedade, o trabalhador tem que se defrontar com as condições de produção como forças externas à sua individualidade, numa relação de mútuo alheamento, de mútua alienação. A unidade imediata, que existia entre os indivíduos e as condições objetivas na vida comunitária voltada à produção de valores de uso, é dissolvida, fazendo com que o indivíduo tenha de se relacionar com as condições de produção, mediado pelo valor de troca de sua força de trabalho. Por isso, essa é uma relação abstrata. A universalidade das relações humanas é criada, no capitalismo, pela forma abstrata de universalidade do mercado, de equivalência entre valores de troca, numa palavra, pela forma da universalidade do dinheiro como mediação social. Ao passo que nas comunidades produtoras de valores de uso o indivíduo se objetivava por meio de seu trabalho em um âmbito limitado (particular), no capitalismo, o indivíduo se objetiva de forma universal, pois o produto do seu trabalho possui intrinsecamente a universalidade do dinheiro. Ao produzir dinheiro, o trabalho transforma-se em um processo de objetivação universalizante, mas numa forma alienada. (DUARTE, op. cit.: 190)

A concepção de indivíduo encontra-se ao centro das preocupações marxianas (*id.*, *ibid.*: 196) e marxistas (veja-se a psicologia histórico-cultural e a pedagogia histórico-crítica: MARTINS, 2013). A despeito de apropriações posteriores (por correntes marxistas que, erroneamente, postularam como necessária a submissão imediata da individualidade aos interesses coletivos), há, no pensamento de Marx (e em alguns de seus desdobramentos), uma refinada teoria sobre o indivíduo; teoria que, apropriada e desenvolvida pela equipe soviética de pesquisadores a partir dos 1930 (Vigotski, Luria e Leontiev, p.ex.), empreendeu a crítica – e a superação – de desdobramentos liberais: a) a respeito do dinamismo psíquico (a psicanálise, p.ex.) e b) do desenvolvimento do psiquismo (veja-se a *teoria dos dois fatores*, ou *interacionismo*: que postula a mente humana – o psiquismo, a personalidade – como resultado da interação entre herança genética e fatores ambientais; teoria pautada em modelos biologizantes, de que a psicologia do desenvolvimento piagetiana seria emblemática; *id.*, *ibid.*: 13, 22, 38, 46-53, 104-111, 209-210).

De acordo com a teoria marxiana, a individualidade é tanto mais complexa quanto maior o desenvolvimento das forças produtivas (tal concepção filosófica não

toma individualidade e socialidade como polos duma antinomia, à diferença do atomismo caracteristicamente liberal: de que as *robinsonadas* são um dos primeiros emblemas). A *liberdade* de empreender atividades cada vez menos voltadas apenas à imediata satisfação de necessidades fisiológicas depende intrinsecamente do aumento qualitativo e quantitativo da produção material e de mecanismos distributivos, o que, por sua vez, exige a superação de formas restritas na gestão da propriedade dos meios de produção (meios devidamente *universalizados* sob o modo de vida capitalista, porque desvinculados de formas comunitárias, ou locais, mas ainda presos à *particularidade* da apropriação privada, sob a forma de capital, justificada como natural e insuperável pelo aparato jurídico-político, e por teorias eivadas de dimensão ideológica, e mediada pela mercadoria universal, o dinheiro). Esse caráter de *liberdade* (superação da imediata satisfação das necessidades materiais) e *universalidade* (superação das relações consuetudinárias de produção e representação), pela primeira vez presente (como iminência) nas relações sócio-históricas de produção e reprodução da vida material (a partir do modo de vida capitalista), trouxe consigo a possibilidade efetiva de compreensão (plenamente imanente), pela humanidade, sobre os processos implicados em sua existência.

Cada vez menos afeitos (potencialmente) às necessidades imediatas de subsistência, os indivíduos estariam livres para se engajar em ações que integrassem atividades plenas de sentido humanizador (ciência, filosofia, artes), cujo significado escaparia ao automatismo e à imediata espontaneidade cotidianos. Daí que, a tais condições objetivas (compostas por relações de produção dos meios para a satisfação de necessidades materiais), poderiam corresponder subjetividades efetivamente dotadas de autonomia, consciência e domínio da própria conduta; individualidades para as quais o enriquecimento (objetivo e subjetivo) do bem comum torna-se parte integrante de suas próprias interioridades.

Nessa concepção filosófica, a interpretação sobre as problemáticas de individualidade e sociabilidade superam a mera descrição das aparências antinômicas, pertencentes ao momento sócio-histórico do modo de vida capitalista (aparências consideradas histórica e criticamente: desde suas causas até o vir-a-ser de sua superação: trata-se duma *filosofia da práxis*). No modo de vida capitalista, de fato, o conjunto das relações produtivas representa-se apartado de atividades e interesses individuais; as intermitências de desemprego, salários insuficientes, quadros de superprodução e recessão econômica são exemplos (para ficar na esfera da economia política) dos efeitos

indesejáveis (oriundos de relações sociais), sob o ponto de vista dos indivíduos: sobretudo daqueles cujas necessidades dependem da venda de sua força de trabalho, e da aquisição (por compra) de bens e serviços necessários à reprodução de suas existências (e há que enfatizar que esse tipo de individualidade é fruto sócio-histórico de determinado modo de vida). O fato, porém, de que as relações sociais apresentem-se *estranhadas* (incontroláveis: como se fossem forças autônomas) a indivíduos ou grupos apartados dos centros decisórios, isso não implica, porém (senão no plano das aparências), a efetiva impossibilidade de controle (sobre o conjunto das forças societárias, de resto objetivamente produzidas: fruto imanente da atividade humana). A irracionalidade e a incapacidade de controle sobre tais forças (resultantes de processos societários), em suma, não é senão o aspecto aparente dum modo de vida assentado sobre determinadas formas de apropriação dos meios de produção, ou da força de trabalho. Nesse modo de vida, as relações entre subjetividade e objetividade, a despeito das aparências antinômicas, resultam integradas (porque compõem o mesmo processo): o efeito de estranhamento não é, senão, aspecto aparente da dissociação essencial entre propriedade dos meios de produção e gestão particular da riqueza socialmente produzida – com efeitos sobre a formação e o dinamismo do psiquismo.

A *filosofia da práxis* marxiana, em resumo, conquanto abarque a totalidade da experiência humana (demorando-se na interpretação sobre o modo de vida liberal, ou capitalista, mas compreendendo seus aspectos por via, a um tempo, analítica e sintética, e em caráter processual: o que faz remeter a interpretações sobre outros modos de vida, com vistas ao cotejo, e à compreensão dialética de crises e superações), tal concepção filosófica (imanentista, à cuja base o processo histórico é pressuposto fundamental) termina por destacar a importância do psiquismo e da individualidade como aspectos centrais (e decisivos, desde o prisma das efetivas possibilidades de superação de fenômenos como o *estranhamento*). Daí que se insista na importância da tese de que a *teoria sobre o indivíduo* marxiana é aspecto fundamental de toda aquela concepção filosófica (DUARTE, *op. cit.*; a síntese seguinte também se pauta por essa obra).

As bases de tal *teoria sobre o indivíduo* (constituente da *filosofia da práxis*) remetem ao conceito de *trabalho*. Longe (muito longe) de se restringir ao campo da economia política (ou ao economicismo), *trabalho* consiste na categoria nuclear (*antropológica*) daquela abordagem (imanentista e processual) sobre a experiência humana. Desde o processo de *hominização* em espécies primatas, as bases orgânicas (polegares opositores, bipedalismo, ganho crânio-encefálico etc.) possibilitaram o

desenvolvimento da *humanização*: produção de meios mediatamente (cada vez menos imediatamente) naturais para a satisfação das necessidades fisiológicas de tais espécies (que, de outra forma, não teriam se adaptado às sucessivas transformações mesológicas). Pois as atividades vitais que aqueles agrupamentos desenvolveram, e que implicaram a apropriação de aspectos naturais, como forma de mediar sua subsistência, e que terminaram por implicar também a objetivação de tais grupos (sob a forma de interferência em aspectos da natureza) – aquelas atividades vitais (por mediação de apropriações, e com o resultado de objetivações) consistem no *primeiro ato propriamente histórico* (de que resultou a *humanidade*): e a tal *ato histórico* denomina-se *trabalho*.

Desde suas origens históricas, o *trabalho* configura constitui a atividade coletiva em que os agrupamentos humanos transformam elementos da natureza: produzindo, p.ex., ferramentas; ao satisfazerem (por intermédio de tal apropriação: produção de ferramentas, p.ex.) suas necessidades imediatamente fisiológicas, os indivíduos de tais agrupamentos objetivam-se no meio natural, na medida em que intervêm nas propriedades dos objetos tomados ao meio, transformando-os (e ao próprio meio) de acordo com as necessidades de tais mediações. Fazem parte, portanto, da atividade vital de reprodução da humanidade (i.e., da categoria de *trabalho*), os aspectos (imbricados, indissociáveis) de *apropriação* e *objetivação*. Por *apropriação* (ou *subjetivação*), deve-se compreender o processo de transferência, para o sujeito, de propriedades contidas no objeto (sob a forma de conhecimento e de saber-fazer, p.ex.); a atividade vital implica conhecimento das propriedades naturais dos objetos tomados à natureza, tendo em vista o fim que orienta a transformação de tal objeto em ferramenta (realizar com perícia a atividade de caça, p.ex.). Por *objetivação*, deve-se compreender o processo por intermédio do qual aspectos da atividade vital dos sujeitos apropriantes (envolvidos no *trabalho*) transformam-se em propriedades do objeto (veja-se uma lasca de sílex transformada em faca, p.ex.).

De tais conceitos (*apropriação* e *objetivação*: fundamentais para a compreensão da categoria marxiana basilar: *trabalho*), pode-se notar que subjetividade e objetividade são aspectos dum mesmo processo: o de *humanização* das espécies humanoides (das quais sobreviveu apenas a do *Homo sapiens*). Em tal processo (constituente da história propriamente social, que supera – por incorporação, e não por eliminação – a história imediatamente natural), a dimensão da técnica imbrica-se no desenvolvimento do psiquismo, e de formas relacionais mediadas por projetos (e, portanto, por maneiras de

comunicação, inerentes à divisão de tarefas crescentemente complexas). O desenvolvimento da técnica é visceralmente ligado ao desenvolvimento da linguagem e da sociabilidade, em resumo. Daí que psiquismo, linguagem e sociabilidade sejam aspectos inerentes ao *ato histórico* (e, nele / dele, indissociáveis), subjacente à *humanização do homem*. Assim é que a subjetividade (característica do ser humano) resulta de dimensões objetivas (igualmente características de sua ontogênese), o que desautoriza (desde o ponto de vista lógico) quaisquer postulados quanto à polaridade (de tipo antinômico) entre *indivíduo e sociedade*, *psiquismo e meio* – e assim por diante.

A *atividade vital* (ou *trabalho*), com suas imbricadas dimensões (*apropriação e objetivação*), ao mesmo tempo que promove a satisfação de necessidades pessoais (desde suas bases fisiológicas, ou materiais), promove também a criação de necessidades novas (mais e mais amplas). A necessidade de conhecer as propriedades dos elementos da natureza, e as da própria mesologia, resulta da satisfação mediada (não mais imediata) de demandas vitais (a bem, p.ex., da eficácia ferramental e projetiva), assim como também são efeitos (concomitantes) de tais mediações (promovidas pela satisfação das necessidades vitais) o desenvolvimento do psiquismo (mediante *linguagens*: sistemas de signos que, interiorizados, orientam a atividade do pensamento, e que, exteriorizados, dirigem os atos comunicacionais) e o desenvolvimento de laços societários (a partir da divisão de tarefas, direta ou indiretamente produtivas). Nenhuma dessas dimensões (a ferramental, a psíquica, a relacional), em si, caracteriza a especificidade da ontogênese humana; em nível elementar, p.ex., identificam-se *funções psíquicas primárias* (em diversos níveis e graus de desenvolvimento) por diversas espécies animais (bem como mecanismos societários, emprego de ferramentas, emprego e aprendizado rudimentar de signos); mas o desenvolvimento de tais psiquismos sob crescentes saltos de complexidade (como efeito das progressivas necessidades derivadas da atividade vital: e que, por sua vez, promovem o desenvolvimento das *funções psíquicas superiores*), tal desenvolvimento especifica tão-somente a ontogênese humana (MARTINS, 2013: 53-114). (Ontogênese que, de resto, não repete, como nas demais condições imediatamente naturais de espécies, a filogênese.)

Evidentemente, a formação de novos indivíduos, e de novas gerações, depende de que apropriações relativas ao universo do *trabalho* (sobre dimensões técnicas, linguísticas e relacionais) sirvam-se, com competência, das *objetivações* previamente existentes (o caráter cumulativo, mesmo que não-linear, nem exclusivamente realizado sob a lógica-formal, é pressuposto de tal processo). Isso não implica a mera réplica,

desde o ponto de vista de que não se trata de satisfazer necessidades sempre idênticas a si (porque novas necessidades resultam da produção dos meios de satisfação das necessidades anteriores), e também sob o ponto de vista de que transformações mesológicas, ou conflitos societários, atribuem uma complexidade crescente ao processo humanizador. Ainda assim, as gerações sucessivas (mesmo que sob contradições, ou rupturas, inerentes ao processo sócio-histórico) apenas podem *objetivar-se* por sob a dimensão cumulativa (mesmo que complexa, e visceralmente dinâmica) das *apropriações* (sobre o conhecimento historicamente acumulado).

Tais dinamismos processuais (contidos nos fenômenos geracionais de *apropriação* e *objetivação* dos modos de produzir os meios de satisfação das necessidades sócio-históricas, e portanto de reprodução da condição humana), tais dinamismos não implicam, em si, e necessariamente, que todos os indivíduos e grupos se insiram em tais atividades (ou partilhem dos frutos dessas atividades) da mesma forma, e sob o mesmo grau de consciência. Sob socialidades classistas, a divisão de tarefas não garante a todos os indivíduos e grupos a mesma capacidade (material, simbólica, relacional) de desenvolver atividades vitais crescentemente mais abrangentes que as de mera satisfação das necessidades básicas (imediatas), quando muito – capacidade de desenvolvimento potencialmente eivadas (mas singularmente desprovidas) do caráter de *liberdade*. Isso não significa que o conjunto societário (com suas objetivações) não tenha alcançado graus crescentes de *liberdade* e *universalidade* em seu modo de vida. O caráter potencial de *liberdade* e *universalidade*, contido na atividade social dos agrupamentos humanos (a partir da esfera do *trabalho*), tanto nas *objetivações* (nos processos, nos produtos) quanto nas *apropriações* (à raiz das reproduções geracionais) – tal caráter apresenta a dimensão *humanizadora* das experiências humanas – dimensão que, a despeito de sua concretude (caracterizada pelas objetivações), não se pode restringir ao caráter empírico de tais ou quais indivíduos ou grupos, e sim (por mediações abstratas), devem alcançar as possibilidades máximas, contidas no todo de determinado modo de vida.

Assim, *humanização* consiste no processo que resulta do *trabalho* (atividade social projetiva, ativa e consciente, que produz *objetivações*, com vistas a tornar a existência social cada vez mais *livre* e *universal*). Por outra, *humanização* é o potencial de *liberdade* e *universalidade* contido nas *objetivações* societárias, transmitidas (mesmo que não linearmente) ao longo dos processos históricos. Contradições inerentes às sociabilidades classistas têm implicado privações a indivíduos e grupos duma mesma

territorialidade, reduzindo-os à satisfação imediata de suas necessidades básicas; e a essas privações (que não anulam, antes vêm pressupostas na desigual distribuição dos potenciais de *liberdade* e *universalidade* dentro duma mesma experiência societária), a essas privações denomina-se *estranhamento*, ou *alienação*.

Do caráter *humanizador* (mesmo que historicamente eivado de contradições, tais como as do *estranhamento*) inerente ao *trabalho*, deve-se deduzir que a *condição humana* supera (por incorporação, não por supressão) a dimensão de *espécie*. No dinamismo imediatamente biológico das espécies animais, nota-se a (in)adaptação ao meio através de conjunturalmente (in)adequadas bases genóticas e fenóticas, organicamente transmissíveis; nos agrupamentos humanoides *humanizados* (sobretudo no homem moderno: única espécie humanoide a sobreviver), nenhuma dessas características ontológicas, relativas às atividades vitais (habilidades técnicas, funções psíquicas superiores, sociabilidade), se incorpora a níveis genóticos, ou se transmite imediatamente como fenótipo (na filogênese). Isso evidentemente não dispensa caracteres humanoides da espécie, mesmo porque, apenas sobre tais caracteres, se faz possível o desenvolvimento das neoformações neurológicas (responsáveis por mecanismos psicomotores); daí que quaisquer anomalias (congenitas ou adquiridas) venham a comprometer o desenvolvimento da conduta propriamente humanizada. Ainda assim, a apropriação de tais condutas psicomotoras, por intermédio de mediações (técnicas, psíquicas, relacionais), nem se incorpora a níveis orgânicos: genótipo, p.ex. (ou por tal via se transmite), nem impede que algumas das referidas anomalias (congenitas ou adquiridas) possam ser superadas (por intermédio de aprendizado e linguagem, capaz de provocar neoformações que compensem, relativamente, carências morfológicas ou funcionais: haja vista os estudos vigotskianos no campo da defectologia).

De tudo o que foi exposto acima, pode-se deduzir que a condição humana (visceralmente ligada ao universo do *trabalho*) supera a dimensão da espécie, e portanto não implica mera interação (sob modelos biologizantes, como os de Piaget) entre *indivíduo* e *meio* (*meio* imediatamente natural, *meio* social). Ao conjunto das objetivações geracionalmente transmitidas (por vias que não a imediatamente orgânica, ou *interativa*) remete a dimensão humanizada do homem: cuja *humanidade* pertence, não à *espécie*, mas ao *gênero*. O *gênero humano* compõe-se, portanto, do conjunto de *objetivações*, de que os *indivíduos* (em condições desiguais de *liberdade* e *universalidade*, de acordo com suas específicas inserções em sociabilidades classistas)

vêm a se apropriar. Devido ao caráter historicamente processual de tal fenômeno (o de produção e reprodução do *gênero humano*), o potencial de *humanização* (muito embora eivado de contradições tais, como as do estranhamento) tem acumulado níveis de *liberdade* e *universalidade* dialeticamente crescentes, ainda que nem todo ser social tenha se apropriado da condição de *ser genérico*. De todo modo, a *generidade* típica da condição humana, cujas máximas potencialidades (de *humanização*) assentam sobre as *objetivações* mais complexas (e *livres*, e *universais*: ciência, filosofia e artes), porque menos imediatamente cotidianas (espontâneas, automáticas) – a *generidade* (em seus processos de produção e reprodução, em caráter dialeticamente cumulativo) implica o dinamismo de *apropriação* / *objetivação*: sem o qual nenhum indivíduo e nenhuma coletividade (devidamente *humanizados*) desenvolvem sua existência.

Não por acaso, ao interpretar o modo de vida capitalista (em cotejo com modos de vida progressos), a filosofia marxiana, ao mesmo tempo que promove a crítica às *robinsonadas*, também vem a apontar as máximas potencialidades (objetivas, subjetivas) de desenvolvimento da *individualidade*: a partir do espaço-tempo capitalista; espaço-tempo em que (a despeito de se intensificarem as contradições sócio-históricas: *estranhamento*, p.ex.), torna-se potencialmente realizável, como nunca, o caráter de *liberdade* e *universalidade*, inerente à *generidade humana* (processual, sócio-histórica, dialeticamente cumulativa). Daí que a *filosofia da práxis* marxiana permita-se a consideração duma nova época sócio-histórica (a partir da *superação* do modo de vida capitalista: por incorporação, e não por mera supressão), época propriamente histórica (a época de sociabilidades classistas será considerada, por tal filosofia, como a *pré-história do gênero humano*): *época propriamente histórica* em que a satisfação mediada das necessidades poderá levar as *objetivações genéricas para si* (as mais complexas, extra-cotidianas, com núcleo em ciência, filosofia e artes) à eliminação, tanto das concepções naturalizantes e fetichistas dos fenômenos humanos (próprias às sociedades tradicionais), quanto das graves contradições societárias (*estranhamento*, disputas imperialistas, guerras civis, entropia ambiental etc.), implicadas no *fetichismo* (já secularizado) da civilização capitalista.

Nessa época (*propriamente histórica*), iminente (porque objetiva e subjetivamente possível), a *generidade para si* implica que a humanidade possa compreender (por concepção necessariamente imanentista) fenômenos que resultam de sua própria *natureza* (tanto da *primeira natureza*, basilar, quanto da *natureza propriamente sócio-histórica*, que, por incorporação, supera a base). Ora, uma tal

compreensão (necessária a *objetivações* e a *apropriações* propriamente *para si*, i.e., dotadas de máxima intencionalidade) implica, invariavelmente, a *individualidade para si* (não menos dotada de intencionalidade, e compreensão propriamente *livre e universal*). Nesse sentido, evidenciam-se o teor essencial da *teoria sobre o indivíduo* marxiana: como aspecto basilar (vital) daquela *filosofia da práxis* (a despeito das (des)apropriações exteriores: dentro ou fora do campo marxista).

* * *

No artigo (acima considerado) de Glauber Rocha, *subdesenvolvimento* e *autoria* são conceitos fundamentais – e inextrincáveis. Em filme e poema, *individuação* e *coerção societária* são processos entrelaçados – e (a despeito do *esgarçamento das tramas*) não menos inextrincáveis. Tamanho emaranhado temático-formal é aspecto nuclear da poética drummondiana (cuja dimensão *processual* faz remeter o trânsito entre *eu* e *mundo* à potência metadiscursiva); na poética joaquiniana, *intimismo* e *empenho* não sofrem menor entrelace. Considerações (críticas) relativas a *subdesenvolvimento* e *individualidade*, portanto, integram o tipo de abordagem que ambas as obras (desde seus parâmetros significantes) pressupõem (em suma).

A TÍTULO DE CONCLUSÃO

Se suficientemente demonstrada a tese relativa ao lirismo de ambas as obras sessentistas (“O padre, a moça”, de 1962, *O padre e a moça*, de 1965), essa teoria marxiana (sobre a *individualidade para si*: segundo a conceituação de Newton Duarte) vem a lastrear (do ponto de vista teórico) a compreensão sobre aspectos *estruturalmente reduzidos* à poética (dialogal) de ambos os artistas (Carlos Drummond e Joaquim Pedro) – diálogo empenhado na *modernidade periférica*. A propósito, não é de surpreender:

a) que um dos efeitos de ambas as poéticas seja o curto-circuito nas abordagens (artigos de recepção imediata, estudos posteriores em meio século) cujos pressupostos porventura insistam em replicar a antinomia (de matrizes liberais) entre a esfera individual e o universo social mais amplo (como se *psiquismo*, *personalidade* e *individualidade* consistissem fenômenos apartados da condição humana: social desde sua ontogênese), e insistam em projetar sobre ambas as obras (e sobre a própria concepção do que seja *lirismo*) tais pressupostos (que, no ato de interpretação das obras, veem-se impotentes); desse ângulo, deve-se notar que ambos os lirismos exigem (desde seus parâmetros de significação) a precisão teórico-metodológica a respeito da problemática indivíduo *versus* sociedade (*eu e mundo*, nos termos das *inquietações em Drummond*: CANDIDO, 1995);

b) que haja tão poucos estudos, especialmente sobre o longa-metragem de 1965 (a despeito do reconhecimento consensual quanto à importância daquela obra).

Sobre a poética drummondiana, mais especificamente, seguem sempre irreduzíveis (a pressupostos atomizantes) suas dimensões de coesão (uma sempre mesma perspectiva pessoal) e coerência (guinadas temático-formais que, antes de marcarem a passagem duma coletânea a outra, assinalam a pluralidade dentro duma mesma coletânea ou, mais ainda, dentro dum mesmo poema: a começar pelo primeiro poema da primeira coletânea: VILLAÇA, 1999). Tal irreduzibilidade vem a par da dimensão biográfica da obra: obra dum autor que, por razões de acentuado zelo por sua individualidade (CANÇADO, 1993), empenhou-se (excentricamente embora) no antifascismo comunista dos 1940: para, pouco depois, enunciar (provocativamente) o *ennui* (aparentemente absenteísta: CAMILO, 2001), na coletânea de 1951 (*Claro enigma*). (Cançado, *op. cit.*: 187-239, destaque às pp. 236-237, sugere que o motivo final para tal ruptura remonta a sua recusa, quando colaborador do periódico comunista *Tribuna popular*, em submeter-se, sem mais, a imposições político-partidárias: por

representarem funda contradição frente a convicções pessoais, de resto tomadas à própria perspectiva antifascista). De todo modo, a coesão lírica drummondiana (que atravessa incólume a coerente pluralidade temático-formal: vejam-se as *guinadas* dentro duma mesma coletânea, como a de 1945), conquanto não se reduza a teores ou teorias extra-literários, como a da *filosofia da práxis* (ou então a apropriações sobre aspectos das teses adornianas ou benjaminianas) – aquela coesão lírica certamente demonstra uma concepção de *individualidade* (desde o ponto de vista estilístico) muito próxima à *teoria sobre o indivíduo* acima mencionada. (Espera-se haver demonstrado que, sob esse ângulo, a poética do longa-metragem, fundamente dialogal frente às *sugestões* do poema, apresenta notável semelhança com o texto de origem.)

Esta seção da tese, que não objetiva enxertar (ou sobrepor) dados não-artísticos às duas obras de arte consideradas, quer apresentar uma reflexão sobre os pressupostos de sua própria feitura: o que, de resto, mimetiza as especificidades de ambos os metalirismos (mas que também pretende amparar a crítica aos infortúnios da fortuna crítica). De qualquer forma (sem embargo do método que se procurou adotar, qual seja: o de *redução estrutural*), parece significativo notar que o título da coletânea poética de 1962 (*Lição de coisas*) remonta a *Primeiras lições de coisas – manual de ensino elementar para uso dos paes e professores*, publicado pelo pedagogo estadunidense Norman Calkins em 1861, e apropriado em português por Rui Barbosa (em 1865). (É razoável supor, também, que o título resulte de apropriação do documentário de Jacques Delcorde Luc de Heusch, *Magritte – La leçon de choses*, de 1960.)

Tendo sido relator da Comissão de Instrução Pública na Câmara dos Deputados do Rio de Janeiro, Rui Barbosa (o prócer parnasiano, adepto das teses liberais) vinha de instrumentalizar os educadores de seu país, com referências pedagógicas *modernizantes* (veja-se seu empenho na reforma dos níveis primário, secundário e superior de ensino, implementada em 1879). Rui Barbosa:

considerava a educação escolar o principal fator de desenvolvimento de um país, julgando fundamental modificar as práticas pedagógicas então vigentes nas escolas brasileiras, consideradas arcaicas e enfadonhas, dando-lhes nova direção pedagógica, de modo a adequá-las ao projeto político modernizador em curso. A obra de Norman Alisson Calkins, uma transposição didática da ideias de Pestalozzi, consubstanciadas no chamado método intuitivo ou lições de coisas, servia como luva para este desideratum (para usar uma expressão muito empregada na época), por contrapor-se ao método tradicional – baseado na repetição e na memória – e, conseqüentemente, às formas de pensar, perceber e de agir que ele produzia. (AURAS, 2003: 3-4)

O método pedagógico (definido pela expressão *lições de coisas*) consistia em *auxiliar pais e mestres nesta tarefa, buscando despertar o interesse da criança por meio de perguntas que propiciem oportunidades para o exercício do julgamento, instruindo pelas próprias coisas e não acerca das coisas. Esta educação dos sentidos deverá, segundo o autor, ser iniciada em casa, pelos pais, e, para auxiliá-los, são propostos exercícios sob o título “Educação doméstica dos sentidos”, os quais privilegiam os sentidos do paladar, do olfato e do tato, uma vez que a instituição escolar deveria dedicar-se com mais afinco aos exercícios relacionados à visão e à audição, indispensáveis ao aprendizado da leitura e da escrita, centrado nas palavras – “símbolos das ideias” – o qual ficou conhecido como “método de marcha analítica”. Aos professores, por sua vez, são oferecidas prescrições minuciosas acerca do como desenvolver o raciocínio das crianças no que se refere às diferentes noções, tal como forma, cor, número, soma, diminuição, multiplicação, fração, largura, espessura, altura, profundidade, medidas, tempo, som etc., bem como noções de desenho, leitura e escrita, além de lições de coisas sobre o corpo humano e educação moral. Quanto a esta última, Calkins ressalta que as lições deverão ser ministradas “incidentemente”, sem um horário específico, ou seja, deverão ser “entremeadas” às lições de cada dia e aos “incidentes” que forem surgindo, posto que, também nesta área, “basta de abstrações” (...) Para o desenvolvimento de cada uma das “noções de coisas” sugeridas, o autor propõe que o professor parta de onde o aluno se encontra, ou seja, das coisas que lhe são familiares, levando-o a utilizar-se dos conhecimentos adquiridos para obter novas ideias. Primeiro as coisas, depois as palavras – esta máxima é o fio condutor da obra de Calkins. “Fartar a memória de palavras, que o menino há de reproduzir em resposta a certas perguntas, não é educar. O que cumpre, é exercitar justamente os sentidos de ver, palpar, gostar, cheirar e ouvir, fazendo com que da sua atividade proceda o desenvolvimento da inteligência” (p. 468). (id., *ibid.*: 2-3)*

A valorização do sensorial e do empírico (e, mesmo, do cotidiano), a par da relativa desvalorização de mediações abstratas (que se supõem estranhas, ou posteriores, ao universo individual) permite situar ambos os manuais (o original estadunidense e sua recriação brasileira) na esfera das *pedagogias do aprender a aprender* (DUARTE, 2006), contra cujo *construtivismo* a *pedagogia histórico-crítica* (em bases marxistas) busca situar-se (por valorizar, como ponto de partida para as *apropriações* do conteúdo historicamente objetivado, o caráter *humanizador*, portador de *liberdade* e *universalidade*, das *objetivações genéricas para si*). A suposição de que as coisas possam (e devam) revelar-se aos sentidos (quando apurados) como que por si mesmas (sem a mediação de conceitos previamente fornecidos) é parte central daquelas *lições*.

A apropriação drummondiana do título oitocentista (traduzido e, de certa forma, recriado pelo parnasiano Rui Barbosa) tem, certamente, sentido satírico. Uma dimensão desse escárnio dirige-se à *vanguarda pedagógica* oitocentista (e, com isso, retoma o empenho modernista, antiparnasiano); mas sarcasmo maior resulta da justaposição da

vanguarda pretérita (evocada pelo título da coletânea: evidentemente paródico) e do vanguardismo contemporâneo dos 1950-1960 (a cujas provocações *Lição de coisas* responde: CANÇADO, 1993: 267-280 – e de cujas pretensões objetivistas escarnece, sem que entretanto o percebam os concretistas: veja-se o artigo “Drummond, mestre de coisas”, de Haroldo de CAMPOS, 1976).

Com premissas da mesma ordem, quanto ao empenho de intervenção artística e cultural na construção do país, a atualização concretista dos anos 50 criou uma ideia de vanguarda diretamente vinculada à mitologia da nova era industrial e tecnológica do pós-guerra, com suas invenções científicas, planejamento racional, novos meios de informação e comunicação. Nesse momento, relembremos, o nacional-desenvolvimentismo (1956-60) alimentava a esperança de rápida saída do subdesenvolvimento por meio da industrialização, da ampliação do mercado interno, da substituição das importações, da economia planejada. O novo então preconizado pelo concretismo implicava uma adesão irrestrita a esses fatores, fantasiando um processo de superação do subdesenvolvimento com racionalidade poética e invenção criativa. Ao contrário dos modernistas, que pretendiam que os traços brasileiros aflorassem ao máximo à medida que o progresso urbano-industrial se instaurasse, neste outro momento, superar o subdesenvolvimento queria dizer literalmente superar os traços nacionais em prol de uma modernidade pensada em abstrato, independentemente dos processos sociais, econômicos, técnicos, urbanos que estavam de fato em andamento. A confiança cega no progresso forjou uma noção muito peculiar de engajamento político-social, cujas formas de intervenção seriam mais efetivas quanto mais esteticistas fossem. (...) a proposta de uma "revolução total da linguagem" (a "primeira grande totalização da poesia brasileira", diziam na época os poetas), por meio da criação de um novo espaço poético, gráfico, visual, racional, inteiramente planejado, nisso equiparável ao progresso socioeconômico — vê-se assim o quanto essa vanguarda idealizava as inovações estético-formais que alterariam radicalmente o espaço tradicional de atuação da poesia. Dada a natureza anômala da modernização brasileira, tais projeções imaginárias abstraíam seu "lugar social", para falar como Adorno, criando uma ideologia da forma capaz ela mesma de impulsionar o desenvolvimento do país, já sem qualquer ponta de desconfiança. Em resumo, por desconhecer seu horizonte histórico imediato o esteticismo dessa vanguarda tanto se apoia em procedimentos técnicos e formais que só lhe resta idealizar o controle racional dos materiais próprios do poema, como se este já fosse a desejada transformação da sociedade, a um passo da universalidade. Uma tal dessintonia com o sentido histórico e cultural da modernização desigual não poderia deixar de se refletir na própria intervenção concretista, que fora concebida para um mundo de "objetos-bens-de-consumo sim, mas no âmbito do pensamento e da sensibilidade, inconversíveis que são a valores meramente utilitários", ou seja, um mundo em que até a mercadoria era idealizada. (SIMON, 1999: 31-32)

É de se supor que a recusa drummondiana ao *concretismo* apresentasse (para além de questões apenas estéticas) visada um tanto próxima à do trecho acima: suposição que, de resto, parece confirmar-se no exame atento de “O padre, a moça” (poema

(des)qualificado por Haroldo de Campos, no artigo supracitado, como *padresco*). Essa perspectiva talvez esclareça as entrelinhas do que o poeta registra em seu diário, em 5 de fevereiro de 1957 (dois dias após o início da Exposição Nacional de Arte Concreta, no prédio do Ministério de Educação e Cultura):

Está na moda a poesia concreta, que devia chamar-se concretista. Manuel Bandeira, com benevolência brincalhona, dá sinais de simpatia pelo movimento dos rapazes.

Nunca vi tanto esforço de teoria para justificar essa nova forma de primitivismo, transformando pobreza imaginativa em rigor de criação. Consideram-se esgotadas as possibilidades da poesia, tal como esta foi realizada até agora, quando infinitos são os recursos da linguagem à disposição do verso, e um criador como Guimarães Rosa efetua, paralelamente, a reinvenção contínua do vocabulário português. Por que os poetas não tentam um esforço nesse rumo?

Confesso o meu desinteresse pela onda concretista, que daqui a pouco rolará pelos Estados, gerando um cacoete poético de fácil propagação. (DRUMMOND DE ANDRADE, 1985: 113)

E continua, em registro do dia 16 seguinte:

No dia seguinte ao de minha conversa com Tiago de Melo sobre os concretistas, certamente informado por este a respeito de minha opinião, Manuel Bandeira procurou-me no PHAN e falou sobre o movimento, que lhe parece interessante. Acha os rapazes do grupo superiores aos de 45, que nada fizeram de novo e são, em geral, malcriados. Bandeira animou-se a compor um poema concreto, a ser publicado no Cruzeiro, que lhe pagou 5 mil cruzeiros por ele. Li (melhor: vi) o poema, que não me convenceu.

Domingo, ofensiva concretista pelo suplemento do Jornal do Brasil, com Mário Faustino personalizando o debate e exigindo dos poetas mais velhos que sejam também críticos de poesia.

- Estes rapazes estão cuidando da sobrevivência antes de terem vivido – diz-me Cecília Meireles, pelo telefone.

Um de nossos jovens talentos críticos (e poéticos) tem a mania de medir os poetas. Esse é maior que aquele, estes dois são menores, cada categoria tem os grandes e os pequenos.

Nunca vi metro para medir poeta, e espanto-me quando alguém procede a essa medição, comparando qualidades e temperamentos tão diversos. Minha capacidade de admirar exclui o confronto. Amo em um poeta certa vibração que lhe é peculiar, sem inquirir se essa vibração vale mais do que a doçura particular que encontro em outro poeta, ou a musicalidade de um terceiro, a segura vigorosa de um quarto. A ficção do “maior poeta” lembra anúncio do melhor produto – sabonete, refrigerante, calçado anatômico... Todos são melhores, mas um deles é o melhor de todos, sem análise e comprovação.

(DRUMMOND DE ANDRADE, 1985: 113)

Pode-se reconhecer, nos trechos do diário acima transcritos (em que pese a chave de cotidianidade), a dimensão (a um tempo, estética e política, e em chave trocista) de crítica à leviandade programática da voga (*cacoete poético de fácil propagação*) –

crítica já contida no duplo sarcasmo do título *Lição de coisas* (dirigido a dois anacronismos: reduzidos ao denominador comum da fetichista *novolatria*). Em que pese a drummondiana apropriação de repertório temático-formal por vezes análogo ao do concretismo (mas que, em realidade, retoma experimentos modernistas e, mesmo, cubo-futuristas – quando não, surrealistas: a crer na evocação do documentário de Heusch sobre Magritte), um dos sentidos fortes da coletânea é o paródico; sem, contudo, desmerecer uma preocupação, a seu modo, *pedagógica* (em diálogo estético com aqueles *rapazes*).

A dimensão *pedagógica*, parodicamente apropriada pelo título da coletânea drummondiana, mas também contida (a sério) em instituições de matrizes modernistas (de que o *PHAN* inegavelmente é emblema), de algum modo se aplica ao programa do Cinema Novo brasileiro. Nesse sentido, o exame do artigo de Glauber Rocha espera haver destacado o quanto era parte integrante da obra (em grande medida coletiva) do cinemanovismo brasileiro (em que *O padre e a moça* se insere de modo tão importante, e *singular*) o diálogo com o público (mirando a *formação de público* para uma cinematografia-em-progresso, a quem repudiava a apropriação imediata, por autores e espectadores, de convenções temático-formais, e importava a conquista da *individualidade* – lastro de seu *empenho*).

É equívoco teórico-metodológico tratar o fenômeno artístico como significado que se encerra sobre si mesmo. A obra artística certamente apresenta dimensões de objetivação (parâmetros significantes devem ser considerados como norte para a consideração crítica, p.ex.); mas de tais dimensões, inerentes à obra, participam outros eixos que se entrecruzam (o de *autoria*, *público* e *meio*), e que implicam (como necessário fator de significação) apropriações e reapropriações constantes (em caráter de *superação* por *incorporação*). Os sentidos (imediatos e mediados) das obras de arte (por isso) inevitavelmente participam (junto às demais *objetivações genéricas para si*: filosofia e ciência) do processo de *humanização do homem* – de que a *individualidade para si* deve ser aspecto basilar. Daí que o lirismo de ambas as obras *padrescas* consista em máxima potência de empenho – ainda que, para tamanho *vir-a-ser*, caiba à fortuna crítica (como dimensão de público) o debate franco (e dialeticamente cumulativo). Entre todas as dimensões do curto-circuito que ambas as obras enunciam e denunciam, certamente é à dimensão do *vir-a-ser* que caberá (sempre caberá) a palavra final.

BIBLIOGRAFIA

1. OBRAS DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Confissões de Minas*. 1.ed. Rio de Janeiro: Americ-Edit, 1944.

_____. *A rosa do povo*. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945.

_____. *Passeios na ilha. Divagações sobre a vida literária e outras matérias*. 1. ed. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952.

_____. *Lição de coisas*. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

_____. *Uma pedra no meio do caminho. Biografia de um poema*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1967.

_____. *Poesia completa e prosa - organizada pelo autor*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1973.

_____. *A lição do amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, anotadas pelo destinatário*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

_____. *Antologia poética*. 5. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. *O observador no escritório*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

_____. *Tempo, vida, poesia: confissões no rádio*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

_____. “O homem do pau-brasil”. In: SENNA, Homero. (Org.) *O mês modernista*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994.

2. ESTUDOS SOBRE A OBRA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

ACHCAR, Francisco. *A Rosa do Povo e Claro Enigma: roteiro de leitura*. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *Lírica e lugar comum*. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

ANDRADE, Mário de. “A poesia de 30”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. Belho Horizonte: Itatiaia, 2002.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *Coração partido*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BARROS, Fernando Monteiro de. “O barroco mineiro em Drummond”. In: *Soletras*. São Gonçalo: Departamento de Letras da UERJ, 2002, n. 3.

BASTIDE, Roger. “Carlos Drummond de Andrade”. In: *Poetas do Brasil*. São Paulo: EDUSP / Duas Cidades, 1997.

BISCHOF, Betina. *Razão da recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Nankim, 2005.

BOSI, Alfredo. “‘A máquina do mundo’ entre o símbolo e a alegoria”. In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideologia*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2010.

- _____. “VIII. Tendências contemporâneas. O modernismo e o Brasil depois de 30”. In: *História concisa da literatura brasileira*. 47. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.
- BRAYNER, Sônia (org.) *Carlos Drummond de Andrade* – Coleção Fortuna Crítica (direção de A. Coutinho), nº 1, 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. “Rebelião e convenção – I”, “Rebelião e convenção – II”, “O mineiro Drummond – I”, “O mineiro Drummond – II”. In: *O espírito e as letras: estudos de crítica literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, vol. 2.
- CAMILO, Vagner. *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- CAMPOS, Haroldo de. “Drummond: mestre de coisas”. In: *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu. Biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Scritta Editorial, 1993.
- CANDIDO, Antonio. _____. “Poesia e ficção na autobiografia”. In: *A Educação pela Noite & Outros Ensaaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. “Drummond prosador”, “Fazia frio em São Paulo”. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. “Inquietudes na poesia de Drummond”. In: *Vários escritos*, 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Fragmento sobre Carlos Drummond de Andrade”. In: *Origens e fins*. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1943.
- _____. “O poeta e as moscas”. In: *Livros na mesa*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.
- CASTELLI, Chantal. *Lembranças em conflito: Poesia, Memória e História em Boitempo*. São Paulo: FFLCH – USP, 2002. (Dissertação de mestrado em Teoria Literária.)
- CASTRO CORREIA, Marlene de. *Drummond: a magia lúcida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- COELHO, Joaquim Francisco. *Terra e família na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1973.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes modernistas. O jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.
- _____. (org.) *Drummond: poesia e experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- GARCIA, Othon Moacyr. *Esfinge clara: palavra-puxa-palavra em Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: São José, 1955.
- GLEDSON, John. *Poesia e poética em Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- _____. *Influências e impasses. Drummond e alguns contemporâneos*. Trad. Frederico Dentello. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- HOUAISS, Antonio. *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

- LIMA, Luiz Costa. “O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade”. In: *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MARTINS, Hécio. *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio/SECCT, 1975.
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. São Paulo: Martins, 1955.
- MORAES, Emanuel de. *Drummond rima Itabira mundo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- MORAES NETO, Geneton. *O dossiê Drummond*. Rio de Janeiro: Globo, 1994.
- MOURA, Murilo M. *Três poetas brasileiros e a Segunda Guerra Mundial (Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes)*. São Paulo: FFLCH – USP, 1998. (Tese de doutorado em Teoria Literária.)
- NAVA, Pedro. *Beira-Mar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979, 2ª. ed.
- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- PRADO JUNIOR, Bento. “O boi e o marciano”. In: *Alguns ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- PY, Fernando. *Bibliografia comentada de Carlos Drummond de Andrade (1918-1930)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- SAID, Roberto. *A angústia da ação: poesia e política em Drummond*. Belo Horizonte / Curitiba: Ed. UFMG / Ed. UFPR, 2005.
- SANT’ANNA, Afonso Romano de. *Drummond: o Gauche no tempo*. RJ: Record, 1992.
- SANTIAGO, Silviano. *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- SANTOS, Vivaldo Andrade dos. *O trem do corpo. Estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Nankin, 2006.
- SIMON, Iumna Maria. *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978.
- TALARICO, Fernando Braga Franco. *História e poesia: texto e contexto em ‘A rosa do povo’ (1943-1945), de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: História Social da FFLCH / USP, 2006. (Dissertação de mestrado em História Social.)
- _____. “Sobre História e Poesia: *A rosa do povo* (1943-1945), de Carlos Drummond de Andrade”. São Paulo: PUC, *Projeto História*, 2006, n. 32
- _____. “O tempo na poesia”. São Paulo: Duetto, Entrelivros, 2007, n. 25.
- _____. *História e poesia: texto e contexto em ‘A rosa do povo’ (1943-1945), de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Serviço de Comunicação Social / FFLCH / USP / Produção Acadêmica Premiada, 2009.
- _____. *História e Poesia em Drummond: A Rosa do Povo*. São Paulo / Bauru: FAPESP / EDUSC, 2011.
- TEIXEIRA, Jerônimo. *Drummond cordial*. São Paulo: Nankin, 2005.

TELLES, Gilberto de Mendonça. *Drummond: a estilística da repetição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

VIEIRA LIMA, Mirella. *Confidência mineira: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Ática, 1995.

VILLAÇA, Alcides. *Consciência lírica em Drummond*. São Paulo: FFLCH – USP, 1976. (Dissertação de Mestrado em Teoria Literária.)

_____. *Lendo poetas brasileiros*. São Paulo: FFLCH / USP, 1999. (Tese de Livre-Docência.)

_____. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

3. ESTUDOS SOBRE A OBRA DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE

ANDRADE, Maria Graciema Aché de. (Org.) *Joaquim Pedro de Andrade: vida em movimento*. Rio de Janeiro: Filmes do Serro / Petrobrás, 2004.

ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Corrêa de. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. São Paulo: ECA / USP, 1999. (Tese de doutorado em Ciências da Comunicação.)

_____. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. São Paulo: Alameda, 2013.

BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade: uma revolução intimista*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1996. *Do erótico ao riso*. Rio de Janeiro, EC/UFRJ, 1981. (Tese de doutorado.)

GUIMARÃES, Isaura Botelho. *Do erótico ao riso*. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação da UFRJ, 1981. (Dissertação de mestrado em Comunicação.)

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema Novo. Macunaíma: do modernismo na literatura ao Cinema Novo*. São Paulo, Editora. T.A. Queiroz, 1982.

_____. *Cinema Novo x 5 – Masters of contemporary brazilian film*. Austin, University of Texas, 1984.

MARQUES, Ivan. “O padre, a moça e um ‘brasileiro mistério’. Drummond nas lentes do Cinema Novo”. In: *Via Atlântica*. São Paulo: USP, 2009, n. 15.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Joaquim Pedro de Andrade*. Minc, Brasília, 2000.

OLIVEIRA, Ilca Maria Moya de. *O erotismo em Joaquim Pedro de Andrade. Interdição e transgressão nos filmes “O padre e a moça” e “Vereda tropical”*. São Paulo: Anhembi-Morumbi, 2011. (Dissertação de mestrado em Comunicação.)

PASCHOA, Airton. “Mané, bandeira do povo”. In: *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, 2003, n. 67.

_____. “A estreia de Joaquim Pedro: gigante adormecido e Bandeira popular”. In: *Revista USP*. São Paulo: USP, 2004, n. 63.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos - Cinema e História do Brasil*. Bauru,

Edusc, 2002.

RODRIGUES, Aloísio. *A poética narrativa na adaptação do filme O padre e a moça, de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: / PUC, 2011. (Dissertação de mestrado em Literatura e Crítica Literária.)

SANTOS, Luís Fernando Amâncio. *Ação, logo, cinema: o engajamento político do movimento de cinema novo a partir de sua produção escrita e do filme “Garrincha, alegria do povo” (1963)*. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas / UFMG, 2012. (Dissertação de mestrado em História.)

SILVA, Meire de Oliveira. *Liturgia da pedra: Negro Amor de Rendas Brancas*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH / USP, 2006. (Dissertação de mestrado em Teoria Literária.)

_____. *Passos da paixão mineira: o cinema-poesia de Joaquim Pedro de Andrade e suas reminiscências*. São Paulo: FFLCH / USP, 2012. (Tese de doutorado em Teoria Literária.)

SOUZA, Gilda de Mello e. “Os Inconfidentes”. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 1980.

TALARICO, Fernando Braga Franco. “De ‘O padre, a moça’ a *O padre e a moça*: diálogo entre as poéticas de dois Andrades”. In: SILVA, Marcos (org). *Metamorfoses das linguagens*. São Paulo: LCTE, 2009.

4. ESTUDOS SOBRE CINEMA E CINEMA NOVO

AVELLAR, José Carlos (org). *O processo do cinema novo (Alex Vianny)*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.

_____. *O chão da palavra. Cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. *Cinema brasileiro. Propostas para uma história*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARDOSO, Maurício. “Glauber Rocha: exílio, cinema e história do Brasil”. In: CAPELATO, Maria Helena et al. (orgs). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2011.

_____. e SILVA, Mateus Araújo. “Shakespeare glauberizado: A tragédia de Macbeth na farsa de Cabezas Cortadas”. In: SILVA, Marcos (org). *Metamorfoses das linguagens*. São Paulo: LCTE, 2009.

CONY, Carlos Heitor. *Chaplin e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2012.

FARIA, Octavio. *Significação do far-west*. Rio de Janeiro: MEC, 1952.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo, Perspectiva / Edusp, 1974.

- _____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. *Vigo, vulgo Almereyda*. São Paulo: Cosac Naify / Edições SESC, 2009.
- _____. *Jean Vigo*. São Paulo: Cosac Naify / Edições SESC, 2009.
- _____. *O cinema no século*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRAKAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler – Uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- NEVES, David. *Cinema Novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- PELLEGRINI, Tânia et. al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural / Senac, 2003.
- RAMOS, Alcides Freire; BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1994.
- Revista Contracampo* 42. In: <http://www.contracampo.com.br/42/frames.htm>. Acesso: 9/11/2011.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. Trad. Marcelo Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- SCHWARZ, Roberto. “O cinema e os fuzis”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- SILVA, Marcos; CHAVES, Bené. *Clarões na tela. O cinema dentro de nós*. Natal: EDUFRN, 2006.
- SOUZA, Gilda de Mello e. “Fellini e a decadência”, “O salto mortal de Fellini”, “Os deuses malditos”, “Diálogo e imagem n’*O desafio*”, “Terra em transe”, “Os inconfidentes”. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo, Duas Cidades / Editora 34, 2008.
- _____. “Variações sobre Michelangelo Antonioni”. In: *A ideia e o figurado*. São Paulo, Duas Cidades / Editora 34, 2005.
- VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC / INL, 1959.
- XAVIER, Ismail. “Cinema político e gêneros tradicionais. A força e os limites das matriz melodramática”. São Paulo: *Revista USP*, 1993, n. 19.
- _____. “Prefácio”. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.
- _____. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZANATO, Rafael Morato. *Luzes e Sombras: Paulo Emilio Salles Gomes e a cultura cinematográfica (1954-59)*. Assis: da Faculdade de Ciências e Letras / UNESP, 2013. (Dissertação de mestrado em História.)

5. ESTUDOS SOBRE LITERATURA E ARTES VISUAIS

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2003.

AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ÁVILA, Affonso. *Barroco: teoria e análise*. São Paulo / Belo Horizonte: Perspectiva / Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. São Paulo / Brasília: Hucitec / Edunb, 1996.

_____. BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, vol. 1: Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Obras escolhidas, vol. 2: Rua de mão única: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Obras escolhidas, vol. 3: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. 5. ed. São Paulo / Belo Horizonte: Edusp / Itatiaia, 1975.

_____. *Literatura e sociedade. Estudos de teoria e história literária*. 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

_____. *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____. *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Edusp, 1988.

_____. *Brigada Ligeira e outros ensaios*. São Paulo: Unesp, 1992.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH/USP, 1993.

_____. “A passagem do dois ao três”. In: *Revista de história*, ano XXV, vol. L, tomo III. São Paulo: s/d., 1974.

_____. “Plataforma da nova geração”. In: *Joaquim*, no. 9, s/d.

- CITELLI, Adílson. "O operário em (des)construção." In: *Revista do Departamento de Comunicações e Artes da ECA / USP*. São Paulo: ECA / USP, 2010, n. 2.
- COHEN, Jean. "Poesia e redundância". In: *O discurso da poesia*. Coimbra: Almedina, 1982.
- CRESSOT, Marcel. *O estilo e suas técnicas*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- ENKVIST, Nils Erik, GREGORY, Michael J., SPENCER, John. *Linguística e estilo*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1964.
- FIGUEIRA, Divalte Garcia. *Cidades históricas e o barroco mineiro*. Osasco: FITO, 1998.
- FOUCAULT, Michel. "Las meninas". In: *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1975.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.
- GOMES Jr., Guilherme Simões. *Palavra peregrina: o barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1998.
- HANSEN, Adolfo. *A sátira e o engenho. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2. ed. São Paulo / Campinas: Ateliê / Edunicamp, 2004.
- HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. Trad. Célia Berretini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. Trad. Francisco Achcar. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- JORDAN, Isolde. *Introducción al análisis lingüístico del discurso*. Wilhelmsfeld: Egert, 1994.
- LAFETÁ, João Luís. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000.
- LEVINE, Samuel R. *Estruturas lingüísticas em poesia*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1975.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MAGALHÃES, Fabio; SGARBI, Vittorio. *Luce e ombra nella pittura tra Rinascimento e Barroco da Tiziano a Bernini*. São Paulo: Pinacoteca do Estado / Torcular, 2006.
- PÉCORA, Alcir Lenharo. *Teatro do Sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antonio Vieira*. São Paulo / Campinas: Edusp / Edunicamp, 1994.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SIMON, Iumna Maria. “Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século”. In: *Novos estudos CEBRAP*. São Paulo: CEBRAP, 1999, n. 55.

TINIANOV, Youri. “Os traços flutuantes da significação do verso”. In: *O discurso da poesia*. Coimbra: Almedina, 1982.

YURKIEVICH, Saúl. *Fundadores de la nueva poesia latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Girondo, Neruda, Paz*. Barcelona: Barral, 1970.

6. ESTUDOS EM CIÊNCIAS SOCIAIS E HISTÓRIA

ABREU, Capistrano de. *Capítulos de história colonial: 1500-1800*. 6. ed. Rio de Janeiro / Brasília: Civilização Brasileira / INL, 1976.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da mineiridade. O imaginário mineiro na virada política e cultural do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. “Uma sociologia do desterro intelectual”. In: FERNANDES, Florestan. *Círculo fechado. Quatro ensaios sobre o “poder institucional”*. São Paulo: Globo, 2010.

ANTUNES, Ricardo. “Um pensamento insubmisso”. In: FERNANDES, Florestan. *Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina*. 4. ed. São Paulo: Global, 2009.

ASSIS, Denise. *Propaganda e cinema a serviço do golpe, 1962/1964*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

BANDEIRA, Moniz. *O governo João Goulart – as lutas sociais no Brasil: 1961-1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

BARBOSA, Wilson do Nascimento. *Balanço da economia brasileira (1940-1980)*. São Paulo: LCTE, 2006.

BIELCHOWSKY, Ricardo (org.). *Cinquenta anos de pensamento na CEPAL*. (2 vols.) Rio de Janeiro: Record, 2000.

BOMENY, Helena. *Guardiões da razão. Modernistas mineiros*. Rio de Janeiro: UFRJ/Tempo Brasileiro, 1994.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio (org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo III, vol. 4. São Paulo: Difel, 1977.

_____. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Caminhos e fronteiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Visão do Paraíso. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CANDIDO, Antônio. *Os parceiros do Rio Bonito. Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 11.ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

CAPELATO, Maria Helena et al. (orgs). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2011.

CARNEIRO, Maria Luíza Tucci. *O antissemitismo na Era Vargas*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

- CARONE, Edgar. *A Primeira República (1889-1930)*. São Paulo: Difel, 1973.
- _____. *A Segunda República (1930-1937)*. São Paulo: Difel, 1973.
- _____. *A República Nova (1930-1937)*. São Paulo: Difel, 1974.
- _____. *A Terceira República (1937-1945)*. São Paulo: Difel, 1976.
- _____. *O Estado Novo (1937-1945)*. São Paulo: Difel, 1977.
- _____. *A Quarta República (1945-1964)*. São Paulo: Difel, 1980.
- CAVALCANTI, Lauro. (Org.) *Modernistas na repartição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / Paço Imperial / Tempo Brasileiro, 1993.
- CERTEAU, Michel *et al.*. *A invenção do cotidiano*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1996, 2 vols.
- CODATO, Adriano Nervo. “Grandes feitos dos grandes homens: gerais-estadistas e estadistas-gerais na política brasileira – a propósito de *A ditadura encurralada*, de Elio Gaspari”. In: *Crítica Marxista* Campinas: IFCH / UNICAMP, 2004, n. 19.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. “Hermenêutica do cotidiano na historiografia contemporânea”. In: *Projeto História*. São Paulo, PUC, 1998.
- D’INCAO, Maria Ângela. (Org.) *O saber militante (ensaios sobre Florestan Fernandes)*. Rio de Janeiro / São Paulo: Paz e Terra / UNESP, 1987.
- DINIZ, Eli. “O Estado Novo: estrutura de poder, relações de classe”. In: FAUSTO, Bóris (org.). *História Geral da Civilização Brasileira*, III, Vol. 3. São Paulo: Difel, 1977.
- DREIFUSS, René Armand. *1964 – A conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1981.
- ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Trad. Ruth M. Klauss. 3. ed. São Paulo: Centauro, 2002.
- FAORO, Raymundo. *Os donos do poder. Formação do patronato político brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Globo, 2012.
- FERNANDES, Florestan. *Sociedade de classes e subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.
- _____. *A revolução burguesa no Brasil. Ensaio de interpretação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.
- _____. *Circuito fechado. Quatro ensaios sobre o “poder institucional”*. São Paulo: Hucitec, 1979.
- _____. *Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- _____. “Os enigmas do círculo vicioso”. In: PRADO Jr., Caio. *História e desenvolvimento, contribuição da historiografia para a teoria e prática do desenvolvimento brasileiro*. São Paulo, Brasiliense, 1999.
- FERNANDES, Rui Aniceto Nascimento. *Um santo nome. Histórias de São Gonçalo do Amarante*. São Gonçalo: Faculdade de Formação de Professores / UERJ, 2000.

- FERRO, Marc. *Cinema e história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.
- FICO, Carlos. *O grande irmão: da Operação Brother Sam aos anos de chumbo: o governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- FREYRE, Gilberto. *Ordem e progresso. Processo de desintegração das sociedades patriarcal e semipatriarcal no Brasil sob o regime do trabalho livre*. 6. ed. São Paulo, Global, 2004.
- _____. *Sobrados e mucambos. Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 16. ed. São Paulo, Global, 2006.
- _____. *Casa-grande & senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.
- FURTADO, Celso. *A pré-revolução brasileira*. 34. ed. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962.
- _____. *Desenvolvimento e subdesenvolvimento*. 3. ed. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1965.
- _____. *Introdução ao desenvolvimento: enfoque histórico-estrutural*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- _____. *Formação econômica do Brasil*. 34. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- GOMES, Ângela et alli. *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.
- GOENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. *O escravismo colonial*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2001.
- GOUVÊA, Ricardo Guimarães. *A questão metropolitana no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2005.
- HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. 2. ed. Trad. Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2004.
- _____. e GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- _____. *A Era das Revoluções. Europa: 1789-1848*. Trad. Maria Tereza Lopes Teixeira. 25. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.
- _____. *A Era do Capital. 1848-1875*. Trad. Luciano Costa Neto. 15. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.
- _____. *A Era dos Impérios. 1875-1914*. Trad. Sieni M. Campos e Yolanda Steidel Toledo. 13. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.
- IANNI, Otávio. *O colapso do populismo no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- LARAIA, Roque de Barros. “Prefácio”. In: *A função social da guerra na sociedade tupinambá*. 3. ed. São Paulo, Globo, 2006.
- LEFEBVRE, Henri. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1972.
- MAGALHÃES, Mário. *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MARTINS, José de Souza. “Prefácio à quinta edição”. In: FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil. Ensaio de interpretação sociológica*. 5. ed. São Paulo: Globo, 2005.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.
- MORAES, Dênis. *A esquerda e o golpe de 1964*. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- MORAES, João Quartim de. *A esquerda militar no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2005.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *A universidade e o regime militar: cultura política brasileira e a modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- NAPOLITANO, Carlo José et. al. (Orgs.) *O Golpe de 1964 e a Ditadura Militar em perspectiva*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista. O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo. Ficção, memória e história em Jorge Luís Borges*. São Paulo: Estação Liberdade / FAPESP, 1995.
- PRADO Jr., Caio. *História e desenvolvimento, contribuição da historiografia para a teoria e prática do desenvolvimento brasileiro*. 3. ed. São Paulo, Brasiliense, 1999.
- _____. *História econômica do Brasil*. 43. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. *Formação do Brasil Contemporâneo: Colônia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *Evolução política do Brasil e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *A revolução brasileira. A questão agrária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

- RAMPINELLI, Waldir José. “Uma obra com grandes lacunas”. In: *Projeto História*. São Paulo: PUC, 2005, n. 31.
- SANTOS, Carlos José Ferreira dos. *Nem tudo era italiano (1890-1915)*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SCHWARTZMAN, Simon (org.). *Estado Novo, um auto-retrato*. Brasília: CPDOC/FGV, 1983.
- _____. *et al. Tempos de Capanema*. São Paulo: Edusp/Paz e Terra, 1984.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Orfeu extático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- SILVA, Marcos Antonio da. *Prazer e poder do Amigo da Onça*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- _____. “O trabalho da linguagem”. In: *Revista brasileira de história*, vol. 6, no. 11. São Paulo: Anpuh/Marco Zero, 1986.
- _____. *Caricata república: Zé Povo e o Brasil*. São Paulo: Marco Zero / CNPq, 1990.
- _____. *Rir das ditaduras – Os dentes de Henfil: ensaios sobre Fradim*. São Paulo: FFLCH – USP, Tese de Livre-Docência, 2000.
- _____. “Rimbaud e a Comuna de Paris”. In: *Revista Adusp*. São Paulo: Adusp, 2001, n. 24.
- _____. “Jornalismo retrospectivo e quase-história (imaginem se a Ditadura fosse desavergonhada!)”. In: *Revista ADUSP*. São Paulo: ADUSP, 2005.
- _____. (Org.). *Dicionário crítico Câmara Cascudo*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. (Org.). *Brasil, 1964/1968 – A ditadura já era ditadura*. São Paulo: LCTE, 2006.
- _____. *Rimbaud etc*. São Paulo: Hucitec, 2011.
- _____. e RAMOS, Alcides Freire (Orgs.). *Ver história: o ensino vai aos filmes*. São Paulo: Hucitec, 2011.
- _____. “Henfil rindo da Ditadura – Fradim (1971 / 1980)”. In: NAPOLITANO, Carlo José *et. al.* (Orgs.) *O Golpe de 1964 e a Ditadura Militar em perspectiva*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- _____. “Brasil, 1964 / 2014: Isso não é aniversário nem bodas de ouro!” In: *Mouro. Revista Marxista do Núcleo de Estudos d’O Capital*. São Paulo: Ideographos, 2015, n. 9.
- SINGER, Paul. “Notas de releitura dum clássico”. In: FERNANDES, Florestan. *Sociedade de classes e subdesenvolvimento*. 5. ed. São Paulo: Global, 2008.
- SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Castelo a Tancredo. 1964-1985*. Trad. Mário Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.
- _____. *Brasil: de Getúlio a Castelo*. Trad. Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

- STAROBINSKI, Jean. “A literatura: o texto e o seu intérprete”. In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. *História: novas abordagens*. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- TALARICO, Fernando Braga Franco. “A formação da sociedade brasileira”. In: SILVA, Marcos (org). *Dicionário crítico Nelson Werneck Sodré*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- TOLEDO, Caio Navarro de. *O governo Goulart e o golpe de 64*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. (Org.) *1964: visões críticas do golpe. Democracia e reformas no populismo*. Campinas: EDUNICAMP, 1997.
- VELOSO, Mônica Pimenta *et al.* *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- VILLA, Marco Antônio. *Jango um perfil (1945 – 1964)*. São Paulo: Globo, 2004.
- WEFFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- WERNECK SODRÉ, Nelson. *Formação da sociedade brasileira*. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.
- _____. *Formação histórica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1962.
- _____. *História da literatura brasileira*. 7. ed. São Paulo: Difel, 1982.
- _____. *Capitalismo e revolução burguesa no Brasil*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.

7. OUTRAS OBRAS CONSULTADAS

- ANDRADE, Joaquim Pedro de . *O imponderável Bento contra o crioulo voador* (roteiro original para filme). São Paulo: Marco Zero, 1990.
- AURAS, Gladys Mary Teive. “Resenha de *Primeiras lições de coisas – manual de ensino elementar para uso dos pais e professores*, de Calkins, N.A.” In: *Educar em Revista*. Curitiba: Editora da UFPR, 2003, n. 21.
- BERNANOS, Georges. *Diário de um pároco de aldeia*. São Paulo: Paulus, 1999.
- BOFF, Leonardo. *Igreja, carisma e poder: ensaios de eclesiologia militante*. Petrópolis: Vozes, 1982.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Geografia dos mitos brasileiros*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatia/Edusp, 1983.
- _____. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2002.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998.
- DUARTE, Newton (Org.). *Crítica ao fetichismo da individualidade*. Campinas: Autores Associados, 2004.

- _____. *Vigotski e o “aprender a aprender”. Crítica às apropriações neoliberais e pós-modernas da teoria vigotskiana*. 4. ed. Campinas: Autores Associados, 2006.
- _____. *A individualidade para si. Contribuição a uma teoria histórico-crítica da formação do indivíduo*. 3. ed. Campinas: Autores Associados, 2013.
- GALANO, Ana Maria. (Org.) *Casa Grande, Senzala & Cia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- GARMUS, Ludovico (coord.) *Bíblia Sagrada*. Trad. Domingos Samagna *et alli*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- MANDELBROT, Benoit B. *The Fractal Geometry of Nature*. New York: W.H. Freeman and Company, 1983.
- MARTINS, Lígia Márcia. *O desenvolvimento do psiquismo e a educação escolar*. Campinas: Autores Associados, 2013.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- SAVIANI, Demerval. *Escola e democracia*. São Paulo: Cortez & Autores Associados, 1989.
- VIGOTSKI, Lev S. *Obras escogidas*, tomo I. Madri: Visor e MEC, 1991.
- _____. *Obras escogidas*, tomo II. Madri: Visor e MEC, 1993.
- _____. *Obras escogidas*, tomo III. Madri: Visor e MEC, 1995.
- _____. *Obras escogidas*, tomo IV. Madri: Visor e MEC, 1996.
- _____. *Obras escogidas*, tomo V. Madri: Visor e MEC, 1997.

FILMOGRAFIA

1. DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE (filmografia e ficha técnica transcritas de ANDRADE, 2004: 17-42)

Joaquim Pedro de Andrade: obra completa. (DVD) Rio de Janeiro: Filmes do Serro / Petrobrás, s/d.

1.a. FILMOGRAFIA

1959. *O mestre de Apipucos*. Curta-metragem / 35 mm / P&B / 9 min.
 1959. *O poeta do Castelo*. Curta-metragem / 35 mm / P&B / 11 min.
 1963. *Garrincha, alegria do povo*. Longa-metragem / 35 mm / P&B / 58 min.
 1965. *O padre e a moça*. Longa-metragem / 35 mm / cor / 90 min.
 1967. *Cinema Novo*. Título original: *Improvisiert und zielbewusst*. Curta-metragem / 16 mm / P&B / 30 min.
 1967. *Brasília: contradições de uma cidade nova*. Curta-metragem/35 mm / cor/23 min.
 1969. *Macunaíma*. Longa-metragem / 35 mm / cor/ 105 min.
 1970. *A linguagem da persuasão*. Curta-metragem / 35 mm / cor/ 10 min.
 1972. *Os inconfidentes*. Longa-metragem / 35 mm / cor/ 76 min.
 1975. *Guerra conjugal*. Longa-metragem / 35 mm / cor/ 88 min.
 1977. *Vereda tropical*. Curta-metragem / 35 mm / cor/ 24 min.
 1978. *O aleijadinho*. Curta-metragem / 35 mm / cor/ 24 min.
 1978. *O homem do Pau-Brasil*. Longa-metragem / 35 mm / cor/ 102 min.

1.b. O PADRE E A MOÇA. Ficha técnica.

Argumento / roteiro / direção	Joaquim Pedro de Andrade
Produção	Filmes do Serro
Produtores	Joaquim Pedro de Andrade, Luiz Carlos Barreto
Direção de produção	Raymundo Higino
Produtor associado	Luiz Carlos Barreto
Assistência de produção	Flávio Werneck, Geraldo Veloso
Financiamento	CAIC, BEG, BNMG
Direção de fotografia	Mário Carneiro
Câmera	Mário Carneiro
Montagem	Eduardo Escorel, Joaquim Pedro de Andrade
Cenografia	Mário Carneiro
Direção musical	Guerra Peixe
Música	Carlos Lyra
Continuidade	Carlos Alberto Prates Correia
Assistência de direção	Eduardo Escorel
Assistência de fotografia	Fernando Duarte
Elenco	Helena Ignez, Paulo José, Fauzi Arap, Mário Lago e Moradores de São Gonçalo do Rio das Pedras
Participação especial	Rosa Sandrini
Prêmios	Festival de Brasília. Melhor Fotografia. 1966 Festival de Teresópolis. Melhor Direção. 1966 Instituto Nacional do Cinema. Qualidade. 1966.

2. DE RUY GUERRA

1963. *Os fuzis*. Longa-metragem / 35 mm / P&B / 80 min.

3. DE PAULO CÉSAR SARRACENI

1962. *Porto das caixas*. Longa-metragem / 35 mm / P&B / 75 min.

1964. *O desafio*. Longa-metragem / 35 mm / P&B / 100 min.

4. DE GLAUBER ROCHA

1964. *Deus e o diabo na terra do sol*. Longa-metragem / 35 mm / P&B / 110 min.

1967. *Terra em transe*. Longa-metragem / 35 mm / P&B / 105 min.

1969. *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Longa-metragem / 35 mm / cor / 95 min.

5. DE ROBERT BRESSON

1950. *Journal d'un curé de campagne*. Longa-metragem / 35 mm / P&B / 110 min.

6. DE LUÍS BUÑUEL

1965. *Simón del desierto*. Média-metragem / 35 mm / P&B / 43 min.

7. DE JACQUES DELCORDE LUC DE HEUSCH

1960. *Magritte – La leçon de choses*. Curta-metragem / 35 mm / cor / 20 min.

APÊNDICE

1. POEMAS DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

POEMA DE SETE FACES

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás das mulheres.
a tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é o meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.

LANTERNA MÁGICA

I / BELO HORIZONTE

Meus olhos têm melancolias
minha boca tem rugas.
Velha cidade!
As árvores tão repetidas.

Debaixo de cada árvore faço minha cama,
em cada ramo dependuro meu paletó.
Lirismo.
Pelos jardins versailles
ingenuidade de velocípedes.

E o velho fraque
Na casinha de alpendre com duas janelas dolorosas.

II / SABARÁ

A Aníbal M. Machado

A dois passos da cidade importante
a cidadezinha está calada, entrevada.
(Atrás daquele morro, com vergonha do trem.)

Só as igrejas
só as torres pontudas das igrejas
não brincam de esconder.

O Rio das Velhas lambe as casas velhas,
casas encardidas onde há velhas nas janelas.
Ruas em pé
pé-de-moleque
PENÇÃO DE JUAQUINA AGULHA
Quem não subir direto toma vaia...
Bem-feito!

Eu fico cá embaixo
maginando na ponte moderna – moderna por quê?
A água que corre
já viu o Borba.
Não a que corre,
mas a que não para nunca de correr.

Ai tempo!
Nem é bom pensar nessas coisas mortas, muito mortas.
Os séculos cheiram a mofo
e a história é cheia de teias de aranha.
Na água suja, barrenta, a canoa deixa um sulco logo apagado.
Quede os bandeirantes?
O Borba sumiu.

Dona Maria Pimenta morreu.

Mas tudo é inexoravelmente colonial:
bancos janelas fechaduras lampiões.
O casario alastra-se na cacunda dos morros,
rebanho dócil pastoreado por igrejas:
a do Carmo – que é toda de pedra,
a Matriz – que é toda de ouro.
Sabarará veste com orgulho seus andrajos...
Faz muito bem, cidade teimosa!

Nem Siderúrgica nem Central nem roda manhosa de forde
sacode a modorra de Sabará-buçu.

Pernas morenas de lavadeiras,
tão musculosas que parece que foi o Aleijadinho que as esculpiu,
palpitam na água cansada.

O presente vem de mansinho
de repente dá um salto:
cartaz de cinema com fita americana.

E o trem bufando na ponte preta
é um bicho comendo as casas velhas.

III / CAETÊ

A igreja de costas para o trem.
Nuvens que são cabeças de santo.
Casas torcidas
E a longa voz que sobe
que sobe do morro
que sobe...

IV / ITABIRA

Cada um de nós tem seu pedaço no pico do Cauê.
Na cidade toda de ferro
as ferraduras batem como sinos.
Os meninos seguem para a escola.
Os homens olham para o chão.
Os ingleses compram a mina.

Só, na porta da venda, Tutu Caramujo cisma na derrota incomparável.

V / SÃO JOÃO DEL-REI

Quem foi que apitou?
Deixa dormir o Aleijadinho coitadinho.
Almas antigas que nem casas.

Melancolia das legendas.

As ruas cheias de mulas-sem-cabeça
correndo para o Rio das Mortes
e a cidade paralítica
no sol
espiando a sombra dos emboabas
no encantamento das alfaias.

Sinos começam a dobrar.

E todo me envolve
uma sensação fina e grossa.

VI / NOVA FRIBURGO

Esqueci um ramo de flores no sobretudo.

VII / RIO DE JANEIRO

Fios nervos riscos faíscas.
As cores nascem e morrem
com impudor violento.
Onde meu vermelho? Virou cinza.
Passou a boa! Peço a palavra!
Meus amigos todos estão satisfeitos
com a vida dos outros.
Fútil nas sorveterias.
Pedante nas livrarias...
Nas praias nu nu nu nu nu.
Tu tu tu tu tu no meu coração.
Mas tantos assassinatos, meu Deus.
E tantos adultérios também.
E tantos, tantíssimos contos-do-vigário...
(Este povo quer me passar a perna.)

Meu coração vai molemente dentro do táxi.

VIII / BAHIA

É preciso fazer um poema sobre a Bahia...
Mas eu nunca fui lá.

O PADRE, A MOÇA

1. O padre furtou a moça, fugiu.
 Pedras caem no padre, deslizam.
 A moça grudou no padre, vira sombra,
 aragem matinal soprando no padre.
 Ninguém prende aqueles dois, 5
 aquele um
 negro amor de rendas brancas.
 Lá vai o padre,
 atravessa o Piauí, lá vai o padre,
 bispos correm atrás, lá vai o padre, 10
 lá vai o padre, a maldição monta cavalos telegráficos,
 lá vai o padre lá vai o padre lá vai o padre,
 diabo em forma de gente, sagrado.

 Na capela ficou a ausência do padre
 e celebra missa dentro do arcaz. 15
 Longe o padre vai celebrando vai cantando
 todo amor é o amor e ninguém sabe
 onde Deus acaba e recomeça.
2. Forças volantes atacam o padre, quem disse
 que exércitos vencem o padre? patrulhas 20
 rendem-se.
 O helicóptero
 desenha no ar o triângulo santíssimo,
 o padre recebe bênçãos animais, ternos relâmpagos
 douram a face da moça. 25
 E no alto da serra
 o padre
 entre as cordas da chuva
 o padre
 no arcano da moça 30
 o padre.

 Vamos cercá-lo, gente, em Goiás,
 quem sabe se em Pernambuco?
 Desceu o Tocantins, foi visto em Macapá Corumbá Jaraguá Pelotas
 em pé no caminhão da BR-15 com seu rosário 35
 na mão
 lá vai o padre
 lá vai
 e a moça vai dentro dele, é reza de padre.

 Ai que não podemos 40
 contra vossos poderes
 guerrear
 ai que não ousamos
 contra vossos mistérios

debater 45
 ai que de todo não sentimos
 contra vosso pecado
 o fecundo terror da religião.

Perdoai-nos, padre, porque vos perseguimos.

3. E o padre não perdoa: lá vai 50
 levando o Cristo e o Crime no alforje
 e deixa marcas de sola na poeira.
 Chagas se fecham, tocando-as,
 filhos resultam de ventre estéril
 mudos e árvores falam 55
 tudo é testemunho.
 Só um anjo de asas secas, voando de Crateús,
 senta-se à beira-estrada e chora
 porque Deus tomou o partido do padre.

Em cem léguas de sertão 60
 é tudo estalar de joelhos
 no chão,
 é tudo implorar ao padre
 que não leve outras meninas
 para seu negro destino 65
 ou que as leve tão de leve
 que ninguém lhes sinta a falta,
 amortalhadas, dispersas
 na escuridão da batina.
 Quem tem sua filha moça 70
 padece muito vexame;
 contempla-se numa poça
 de fel em cerca de arame.

Mas se foi Deus quem mandou?
 Anhos imolados, 75
 não por sete alvas espadas
 mas por um dardo do céu:
 que se libere esta presa
 à sublime natureza
 de Deus com fome de moça. 80
 Padre, levai nossas filhas!

O vosso amor, padre, queima
 como fogo de coivara
 não saberia queimar,
 E o padre, sem se render 85
 ao ofertório das virgens,
 lá vai, coisa preta no ar.

Onde pousa o padre,

é Amor-de-Padre
 onde bebe o padre 90
 é Beijo-de-Padre
 onde dorme o padre
 é Noite-de-Padre
 mil lugares-padre
 ungem o Brasil 95
 mapa vela acesa.

4. Mas o padre entristece. Tudo engoiva
 em redor. Não, Deus é astúcia,
 e para maior pena, maior pompa.
 Deus é espinho. E está fincado 100
 no ponto mais suave deste amor.

Se toda a natureza vem a bodas,
 e os homens se prosternam,
 e a lei perde o sumo, o padre sabe
 o que não sabemos nunca, o padre esgota 105
 o amor humano.

A moça beija a febre do seu rosto.
 Há um gládio brilhando na alta nuvem
 que eram só carneirinhos há um instante.
 - Padre, me roubaste a donzelice 110
 ou fui eu que te dei o que era dável?
 Não fui eu que te amei como se ama
 aquilo que é sublime e vem trazer-me,
 rendido,
 o que eu não merecia mas amava? 115
 Padre, sou teu pecado, tua angústia?
 Tua alma se escraviza à tua escrava?
 És meu prisioneiro, estás fechado
 em meu cofre de gozo e de extermínio,
 e queres libertar-te? Padre, fala! 120
 Ou, antes, cala. Padre, não me digas
 que no teu peito amor guerreira amor,
 e que não escolheste para sempre.

5. Que repórteres são esses 125
 entrevistando um silêncio?
 O Correio, Globo, Estado,
 Manchete, France-Presse, telef
 otografando o invisível?
 Quem alça
 a cabeça pensa 130
 e nas pupilas rastreia
 uma luz de danação,
 mas a luz fosforescente
 responde não?

- Quem roga ao padre que pose
e o padre posa e não sente
que está posando
entre secas oliveiras
de um jardim onde não chega
o retintim deste mundo?
E que vale uma entrevista
se o que não alcança a vista
nem a razão apreende
é a verdadeira notícia? 135
6. É meia-treva, e o Príncipe baixando
entre cactos 145
sem mover palavra fita o padre
na menina-dos-olhos ensombrada.
A um breve clarear,
o Príncipe, em toda a sua púrpura,
como só merecem defrontá-lo 150
os que ousaram um dia. Os dois se medem
na paisagem de couro e ossos
estudando-se.
O que um não diz outro pressente. 155
Nem desafio nem malícia
nem arrogância ou medo encouraçado:
o surdo entendimento dos poderes.
- O padre já não pode ser tentado.
- Há um solene torpor no tempo morto, 160
e, para além do pecado,
uma zona em que o ato é duramente
ato.
- Em toda a sua púrpura
o Príncipe desintegra-se no ar. 165
7. Quando lhe falta o demônio
e Deus não o socorre;
quando o homem é apenas homem
por si mesmo limitado,
em si mesmo refletido; 170
e flutua
vazio de julgamento
no espaço sem raízes;
e perde o eco
de seu passado, 175
a companhia de seu presente,
a semente de seu futuro;
quando está propriamente nu;
e o jogo, feito
até a última cartada da última jogada. 180

Quando. Quando.

Quando.

8. Ao relento, no sílex da noite,
os corpos entrançados, transfundidos
sorvem o mesmo sono de raízes 185
e é como se de sempre se soubessem
uma unidade errante a convocar-se
e a diluir-se mudamente.
Espaço sombra espaço infância espaço
e difusa nos dois a prima virgindade, 190
oclusa graça.

Mas de rompante a mão do padre sente
o vazio do ar onde boiava
a confiada morna ondulação;
A moça, madrugada, não existe. 195
O padre agarra a ausência e eis que um soluço
humano desumano e longiperto
trespassa a noitidão a céu aberto.

A chama galopante vai cobrindo
um tinido de freios mastigados 200
e de patas ferradas.
e em sete freguesias
passa e repassa a grande mula aflita.

Urro
de fera 205
fúria
de burrinha
grito
de remorso
choro de criança? 210

Por que Deus se diverte castigando?
E por que degrada o amor sem destruí-lo?
e a cabeça da mula-sem-cabeça
ainda é rosto de amor, onde em sigilo
a ternura defesa vai flutuando? 215
Um rosto de besta
e entre as ciências do padre
entre as poderosas rezas do padre
nenhuma para resgatá-lo.
Resta deitar a febre na pedra 220
e aguardar
o terceiro canto do galo.

No barro vermelho da alva
a mão descobre

- o dormir de moça misturado
ao dormir de padre. 225
9. E já sem rumo prosseguem
na descrença de pousar,
clandestinos de navio
que deitou âncora no ar. 230
- Já não se curvam fieis
vendo o réprobo passar,
mas antes dedos em susto
implantam a cruz no ar.
- A moça, o padre se fartam
da própria gula de amar. 235
O amor se vinga, consome-os,
laranja cortada no ar.
- Ao fim da rota poeirenta
ouve-se a igreja cantar. 240
Mas cerraram-se-lhe as portas
e o sino entristece no ar.
- O senhor bispo, chamado
com voz rouca de implorar,
trancou-se na sua Roma 245
de rocha, castelo de ar.
- Entre pecado e pecado
há muito que epilogar.
Que venha o padre sozinho,
o resto se esfume no ar. 250
- Padre e moça de tão juntos
não sabem se separar.
Passa o tempo do distinguo
entre duas nuvens no ar.
10. E de tanto fugir já fogem não dos outros 255
mas de sua mesma fuga a distraí-los.
Para mais longe, aonde não chegue
a ambição de chegar:
área vazia
no espaço vazio 260
sem uma linha
uma coroa
um D.
- A gruta é grande
e chama por todos os ecos 265

organizados.

A gruta nem é negra
de tantos negrumes que se fundem
nos ângulos agudos:
a gruta é branca, e chama. 270

Entram curvos, como numa igreja
feita para fiéis ajoelhados.
Entram baixos
terreais
na posição dos mortos, quase. 275

A gruta é funda
a gruta é mais extensa que a gruta
o padre sente a gruta e a gruta invade
a moça
a gruta se esparrama 280
sobre pena e universo e carnes frouxas
à maneira católica do sono.

Prismas de luz primeira despertando
de uma dobra qualquer de rocha mansa.
Cantar angélico subindo 285
em meio à fauna cavernícola
e dizendo de céus mais que cristãos
sobre o musgo, o calcário, o úmido medo
da condição vivente.

Que coros tão ardentes se desatam 290
em feixes de inefável claridade?
Que perdão mais solene se humaniza
e chega à provação e paira em bênção?
Que festiva paixão lança seu carro
de ouro e glória imperial para levá-los 295
à presença de Deus feita sorriso?
Que fumo de suave sacrifício
lhes afaga as narinas?
Que santidade súbita lhes corta
a respiração, com visitá-los? 300
Que esvaír-se de males, que desfal
ecimentos teresinos?
Que sensação de vida triunfante
no empalidecer de humano sopro contingente?

Fora 305
ao crepitar da lenha pura
e medindo das chamas o declínio,
eis que perseguidores se persignam.

2. ANÁLISE PLANO-A-PLANO / CENA-A-CENA DOS ELEMENTOS FÍLMICOS QUE COMPÕEM A OBRA *O PADRE E A MOÇA*

(1965, longa-metragem, 35 mm, P&B, 90 min)

SUMÁRIO

LETREIROS REFERENTES AO PROCESSO DE RESTAURAÇÃO DO FILME p. 323

CENA I – que representa a dificultosa viagem a cavalo do Padre e de seu acompanhante até São Gonçalo do Rio das Pedras (apresentando-se assim a narrativa e, ao mesmo tempo, as informações sobre sua feitura, com a sobreposição de letreiros) [9 planos, 1min34s-4min14s] p. 325

CENA II – que representa a chegada do Padre à residência em que o sacerdote idoso agoniza, ocorrendo seus primeiros contatos com populares (na sala) e com Honorato e Vitorino (no quarto em que o padre idoso e enfermo se encontra). [3 planos, 4min14s-6min8s] p. 334

CENA III – em que Honorato chega a sua casa, onde Mariana, a Moça, lhe espera; em que se desenvolve tensa conversa entre ambos (sob desconfianças do velho em relação ao que seriam artimanhas da Moça para fugir ao seu controle, sob receios / anseios de ambos em relação a ambos os sacerdotes e sob troca de afetos); em que Honorato ao final pede a Moça em casamento (prometendo-lhe como presente o velho vestido de noiva de sua falecida esposa). [12 planos, 6min8s-13min57s] p. 338

CENA IV – que abarca a missa de corpo presente na Matriz, a procissão até o cemitério e o enterro de Padre Antônio, eventos marcados pelo decoro coletivo no cerimonial e pela impertinência de Vitorino. [20 planos, 13min57s-20min4s] p. 350

CENA V – que se passa na farmácia de Vitorino, aonde chega o Padre em busca de remédio para minorar o sofrimento duma paroquiana doente (desenganada pelo médico, em estágio terminal); novo episódio a atribuir ambivalência à personagem do farmacêutico, e impaciência à do Padre. [7 planos, 20min4s-23min33s] p. 374

CENA VI – cujos quinze primeiros planos contêm (no nível por assim dizer denotativo) explanações de Honorato ao Padre sobre o vilarejo (marcadas entretanto por complexos níveis conotativos de significação, destacando-se ironias da diegese em relação à autoridade – e ao autoritarismo – de Honorato); tais explanações giram em torno da importância econômica da extração de diamantes desde o passado histórico até o presente fílmico (explanações que se veem ironizadas pela complexa trama fílmica de significações); do décimo-sexto plano ao trigésimo, o deslocamento de Mariana pela cidade até um rancho, onde passará a servir bebida, torna-se o centro da narrativa, e dessa forma diversos personagens masculinos serão retratados enquanto esperam pela chegada da Moça (o bar, ao que tudo indica, pertence a Honorato, assim como o armazém onde ele pessoalmente recebe os diamantes dos garimpeiros, além de fornecer mantimentos); o nexos entre a explanação de Honorato ao Padre, o deslocamento de Mariana em direção ao bar e o atendimento aos frequentadores masculinos (com destaque a Vitorino) é complexo, muito embora coeso (diz respeito à onipresença do poder patriarcal de Honorato sobre tudo e sobre todos, Mariana inclusive), e marca a

circularidade da cena, que começa com o Padre à mesa de Honorato, ambos servidos por Mariana, continua no local de trabalho de Honorato, misto de bar e atendimento aos garimpeiros, abre para o deslocamento da Moça por todo o vilarejo e se encerra no atendimento de Mariana aos homens no rancho – a Vitorino inclusive, de quem são narradas, ou suas memórias (no que seria um *flashback*), ou então fantasias (o que de qualquer modo envolve a Moça). [32 planos, 23min33s-33mins35s] p. 381

CENA VII – em que o tema é Mariana (entregue quando criança a Honorato pelo pai, garimpeiro sem recursos), o problema é o casamento entre ela e Honorato (proibido por Padre Antônio, indesejado e combatido pelo apaixonado Vitorino, ponderado pelo Padre novo) e o protagonista é o Padre (em torno do qual passam a gravitar tema e problema). [18 planos, 33min35s-49min34s] p. 403

CENA VIII – em que o tema e o problema da cena anterior ocupam e preocupam o protagonista Padre em níveis crescentes de angústia: desde seus afazeres matinais (ensaio do coro feminino na Matriz) até suas desesperadas tentativas de reordenar eventos externos e internos, já sob o recolhimento na casa paroquial (em cuja clausura mal se pode notar a passagem da tarde para a noite); o desfecho de tal (pre)ocupação ocorre entre a chegada furtiva de Mariana à casa paroquial, na calada da noite (o que interrompe a prostração do protagonista), e sua partida intempestiva [16 planos, 33min35s-49min34s] p. 421

CENA IX – em que o Padre sofre, à luz do dia, a excomunhão que a sociabilidade local lança contra si: desde o desagradável encontro com as beatas e os moradores do lugarejo, passando pela recusa de Mariana em lhe atender ao sobrado, até o enfrentamento de Honorato no garimpo [19 planos, 45min11s-49min34s] p. 441

CENA X – que se passa toda no espaço de uma noite; Vitorino leva Honorato do rancho onde ambos se embriagaram até sua casa; enquanto isso, o Padre planeja levar Mariana a Diamantina, e, após encontrar-se incidentalmente com o farmacêutico bêbado nas imediações da ponte de madeira, termina por chegar ao quarto da Moça, convencendo-a a partir. [16 planos, 49min34s-1h0min25s] p. 457

CENA XI – que configura a fuga de Padre e Moça pela Serra do Espinhaço, desde quando se inicia (desencadeando-se o crescente assédio do Padre pela Moça), passando por seu clímax (quando o jogo erótico, de confronto assimétrico, transforma-se em encontro *horizontal*) até quando se encerra (sob intensos remorsos do Padre, concluindo-se a espiral do percurso em seu ponto de partida: São Gonçalo do Rio das Pedras). [63 planos, 1h0min25s-1h18min21s] p. 480

CENA XII – última cena, em que se narram (como eventos paralelos, ao final imbricados) as capturas de Padre (trancado pelas beatas no interior da Igreja Matriz de São Gonçalo do Rio das Pedras, na qual buscara refúgio) e Mariana (presa por populares do lugarejo e entregue a Honorato para castigo sádico, que Vitorino susta), bem como o fracasso da tentativa de fuga do casal, que termina em sacrifício. [53 planos, 1h18min21s-1h30min59s] p. 524

**0-1min34s INFORMAÇÕES (EM BRANCO SOBRE FUNDO PRETO)
REFERENTES AO PROCESSO DE RESTAURAÇÃO DA OBRA**

0-8s **selo do Minc** ladeado por “**Lei de Incentivo à Cultura**” (até sumir em *fade-out*)

8- 18s **logotipo da Petrobrás** com inscrição “**apresenta**” ao lado (surge em *fade-in*, some em *fade-out*)

18s-38s inscrições seguintes (surgem em *fade-in*, somem em *fade-out*):

18s-22s (surge em *fade-in*, some em *fade-out*)

**“realização
FILMES DO SERRO”**

22s-30s (surge em *fade-in* e permanece, enquanto abaixo a primeira instituição responsável pela restauração some em *fade-out*, e em seu lugar apresentam-se a segunda, depois a terceira, e assim até a quarta e última)

“restauração”

22s-26s

“TELEIMAGE”

26s-30s (a inscrição tem acima de si seu logotipo e, abaixo, sob a repetição de seu nome, em letras menores, a secretaria e o ministério a que pertence)

“cinemateca brasileira”

“cinemateca brasileira

secretaria do audiovisual

ministério da cultura”

30s-34s (logotipo ladeado pela inscrição disposta em três linhas)

“CNC A”

“archives

françaises

du film”)

34s-38s (inscrição abaixo do logotipo correspondente)

“TRAMA”

30s- 1min30s texto informativo a respeito do processo de restauração:

30s-1min6s primeira tela (surge em *fade-in*, some em *fade-out*):

“O padre e a moça (1965) foi restaurado pela primeira vez em 1999, quando a imagem foi recuperada fotoquimicamente na Cinemateca Brasileira a partir do negativo original, à exceção de um rolo, anteriormente descartado e substituído por um contratipo.

O som foi reconstituído digitalmente no laboratório Ciné Áudio Lab, em Paris, a partir de três cópias depositadas nas Cinematecas Francesa, Portuguesa e Brasileira.

A atual intervenção digital na imagem buscou, sempre que possível, utilizar o negativo original, apesar de deteriorado pela ‘síndrome do vinagre’.”

1min6s-1min30s segunda tela (surge em *fade-in*, some em *fade-out*):

“O master da restauração de 1999 e o interpositivo, feito na Cinemateca

Brasileira em 2006, foram utilizados como complemento.

O restauro de som restringiu-se à filtragem da versão restaurada de 1999. Manteve-se o sincronismo original do filme.

**Restauração digital em resolução 2k
concluída em São Paulo, em Janeiro de 2007.”**

CENA I – que representa a dificultosa viagem a cavalo do Padre e de seu acompanhante até São Gonçalo do Rio das Pedras (apresentando-se assim a narrativa e, ao mesmo tempo, as informações sobre sua feitura, com a sobreposição de letreiros).

1min34s-4min14s, planos 1-9

1min30s-1min34s tela de apresentação do longa (igualmente com letras brancas sobre fundo preto, geometricamente centralizadas, e em caixa alta, as quais surgem em *fade-in* e somem em *fade-out*)

“DIFILM APRESENTA”

1min34s-1min35s findos os 4 segundos anteriores, ainda sob o fundo preto (antes de que do novo *fade-in* surja o título da obra), inicia-se a canção-litania à capela²: **“Je-”**;

PLANO 1

1min35s-2min5s neste plano a sucessão de letreiros (letras brancas sobre fundo preto) aos poucos permite que se perceba um movimento de câmera (giro irregular da direita para a esquerda em diagonal descendente), assim que a escuridão começar lentamente a ceder espaço a pontos luminosos; então se compreenderá a filmagem sobre um paredão rochoso, etapa da figuração (1min35s-1min59s) que se conclui quando um terreno relativamente plano e com vegetação rasteira entrar em campo (substituindo-se a partir de então a panorâmica pelo *zoom-in*); a partir de então (1min59s-2min5s) a nova paisagem em foco e o novo movimento de câmera situa a diegese em termos já plenamente figurativos;

1min35s-1min39s **“-sus,”**; nesta tela surge o título da obra em letras maiores, mas sob as mesmas características da tela anterior (exceto pela plena vigência da banda sonora, e pela lenta mas crescente aparição de pontos luminosos brancos, que terminarão por se revelar, ao final dos letreiros subsequentes, a primeira atuação cênica do filme); o vocativo **“Jesus”**, que a melodia à capela enfatiza, coincide (ao completar-se) exatamente com o letreiro-título, em cujos segundos de exibição o restante do primeiro verso vem a se concluir (**“veja o sacrário”**)³: **“O PADRE E A MOÇA”**;

1min39s-1min43s a autoria da obra vem a se revelar sem que se configure uma segunda tela (embora seja essa a impressão, ao se repetir o dinamismo de *fade-in* /

² A referida canção, estruturada por vozes femininas em uníssono, baseia-se em duas estrofes (transcritas no parágrafo a seguir), compostas por quatro versos cada. O segundo quarteto, entretanto, possui dois versos que, ao modo de estribilho, se duplicam, embora seja diverso seu apoio melódico (uma vez que se trata de finalizar a canção sob *pathos* progressivo que, ao final, atinge o paroxismo). A primeira estrofe é cantada à capela, enquanto a segunda é acompanhada por acordes de um instrumento (órgão? cravo?). O encerramento da canção fica a cargo da harmonia instrumental, já sem a participação do coro. (Há uma fantasia, realizada pelo mesmo instrumento, que se mantém nos quadros melódicos da canção, entre 2min28s-3min22s. Sem ruptura no andamento nem no compasso, mas já sob nova estrutura melódica e sob novo desenho harmônico (não se trata exatamente do mesmo desenho anterior), o instrumento passa a uma sonorização que funciona mais como acompanhamento da narrativa fílmica do que como canção propriamente dita (muito embora dela derivada), entre 3min22s-4min26.

“Jesus, vejo o sacrário / tão frio e sem calor! / Minh’alma é um santuário / que vive do teu amor. [1min34s-1min59s] // Vem, meu Jesus, meu amor, / eu te desejo com fervor! / Vem, meu Jesus, meu amor, / eu te desejo com fervor! [1min59s-2min14s: os dois primeiros versos/2min14s-2min28s: o estribilho]”

Note-se que o trecho cantado se encerra em 3min22s, exatamente quando se conclui a subida do padre e de seu acompanhante, ambos a cavalo, por estrada íngreme e pedregosa (cena 1, plano V); a melodia prossegue (já como fantasia, já sem canto), e irá se encerrar definitivamente com a harmonia executada pelo órgão (cena 1, plano IX, final).

³ O entrelaçamento de banda sonora e sucessão de imagens desde o princípio marcam o adensamento do discurso fílmico, que por diversas vezes estabelece a contradição entre níveis de significação (o imagético e o verbal, p.ex.).

fade-out na troca das palavras): **“UM FILME DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE”**; prossegue a canção, e aumentam os pontos luminosos por sobre o fundo negro da tela, movimentando-se horizontalmente da direita para a esquerda; a informação sobre a autoria do filme se encerra (sobre a tela progressivamente mais clara), marcando com isso uma cisão dentro do segundo verso (ao sumir tal informação, termina-se de ouvir o trecho **“tão frio”**; o restante do verso – **“e sem calor”** acompanhará a informação subsequente);

1min44s-1min48s **“e sem calor! / mi-”**⁴ (este trecho do canto a informação do seguinte letreiro: **“SUGERIDO PELO POEMA ‘O PADRE, MOÇA’ / DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE”**); este trecho do não permite abandonar a percepção de bidimensionalidade imagética, muito prossiga e se intensifique o movimento de áreas luminosas a se destacar por fundo negro, e em movimento da direita para a esquerda (embora não mais e sim diagonal, e em descenso);

1min49s-1min59 evidencia-se a figura negra de um grande monólito, todo cheio de reentrâncias, a sugerir tridimensionalidade (tais reentrâncias são sugeridas na fotografia P&B por áreas ainda mais escuras que as demais), monólito ademais áspero em sua superfície, pontuada por manchas brancas que sugerem líquens (e portanto umidade); **“...nh’alma é um santuário / que vive do teu amor.”** (ao findar este quarto verso da primeira estrofe, o movimento da câmera acima referido deixa de focar a pedra no plano muito próximo e, mantendo-se a descida em diagonal da direita para a esquerda, abre-se o plano para a esquerda; 2min00s-2min05s) tem-se o movimento diagonal da câmera da direita para a esquerda e de cima para baixo, e tal linha traçada pelo movimento da câmera antagoniza com a lateral esquerda do grande monólito, que se revela fendido em diagonal de cima para baixo mas do canto esquerdo superior para o direito inferior, em corte irregular); tal movimento de câmera termina por revelar uma área progressivamente clara, que aos poucos se abre num plano de conjunto, plano em que a vegetação rasteira sobre solo íngreme permite entrever dois personagens a cavalo: à frente do padre no caminho, mas em nível inferior por conta do solo inclinado (cujo caráter acessório ou de “inferioridade” a fotografia expressivamente sublinha), vem o cavaleiro seu acompanhante, e imediatamente atrás (mas com seu protagonismo expressivamente realçado pela composição da imagem) vem o sacerdote; na imagem em *zoom* progressivo (passagem do plano conjunto para o plano médio, sem que ainda se configure um plano mais intimista), assim que o deslocamento em diagonal descendente estanca (ainda que por um breve momento, uma vez que logo tornará a se deslocar, embora mais lentamente), o enquadramento deixa ambos os personagens por um instante no centro da imagem, a realizarem um movimento como que em linha reta e descendente (considerando a bidimensionalidade da fotografia); é nesse instante do plano que aparece o letreiro a apresentar o casal protagonista, de modo que, tendo ao centro os dois cavaleiros, inscreve-se na imagem simultaneamente: **“com Helena Ignêz”** (à esquerda) e **“Paulo José”** (à direita); de antemão vale frisar que este letreiro

⁴ Há semelhanças entre a sintaxe da poética drummondiana e a sintaxe fílmica de Joaquim Pedro. Críticos como José Guilherme Merquior (em *Verso universo de Drummond*) ressaltam a importância expressiva da quebra sintática nos versos drummondianos, quando o sentido duma frase se desdobra por dois ou mais versos; tais críticos apontam aquele recurso (o *enjambement*) como importante traço de estilo. Quanto a Joaquim Pedro, em *O padre e a moça*, notam-se desdobramentos semelhantes, a despeito de que a linguagem cinematográfica (em que a unidade significativa são os planos, a articular sucessão de fotogramas e de sons) seja, evidentemente, diversa da linguagem literária do poema (em que a unidade significativa são os versos, marcados pelas dimensões de métrica, fonética e semântica). No filme de Joaquim Pedro, como a análise plano-a-plano deve demonstrar, a diegese com frequência interrompe, na passagem de um plano a outro (graças à montagem), a continuidade imagética, enquanto a fala dum personagem, a letra duma canção ou sons referentes a eventos cênicos estabelecem elementos de continuidade.

permanecerá no início do próximo plano, vindo a desaparecer em *fade-out* exatamente quando surgir a figura do Padre montado a cavalo, com seu corpo já em plano americano deslocando-se mas mantendo-se à direita do enquadramento (o movimento da câmera, em *zoom* e em panorâmica, acompanha como que empaticamente o movimento do cavaleiro), enquanto cabeça e pescoço de seu cavalo chegam a tocar a inscrição à esquerda (“com Helena Ignêz”);

neste momento do plano é que a canção sofre a introdução do primeiro acorde do instrumento de acompanhamento, em harmonia que crescerá em complexidade e *pathos*, a preparar o canto da segunda estrofe (em realidade, um estribilho): corresponde a este plano, precedido pela inserção do instrumento referido, a metade do primeiro verso da segunda estrofe: “**Vem, meu Jesus, meu**” (cf. a nota 1);

PLANO 2

2min5s-2min11s “**amor! / Eu te desejo**; plano bem mais próximo (espécie de plano americano), em que a repentina passagem do cavaleiro-acompanhante pelo quadro (mais rápida que a panorâmica de mesma direção e mesmo sentido: da direita para a esquerda) logo cede espaço ao movimento ascendente (em mesma direção e mesmo sentido) do padre a cavalo (que se detém no entanto no campo visual); acima já se descreveu seu percurso por entre as inscrições, de modo que o nome do ator (“**Paulo José**”) vem a se sobrepor ao personagem Padre que ele representa, enquanto que cabeça e pescoço de seu cavalo vêm a tocar o nome da atriz com quem ele contracenará (“**Helena Ignêz**”), desencadeando a partir daí o desaparecimento em *fade-out*; note-se que todo o referido movimento deste plano é ascendente, de tal modo que a cabeça do Padre percorre, em breve espaço-tempo (e submetida aos solavancos da cavalgadura) as seguintes áreas: 1) área em que predomina vegetação (representada por matizes de negro); 2) área em que predomina a formação rochosa (representada por matizes de branco); 3) área em que o céu se encontra em segundo plano (representada por matizes de branco ainda mais intensos, apesar de manchas escuras que sugerem tempo nublado); 4) e finalmente área no topo da região representada em que se notam as primeiras casas da cidade;

PLANO 3

2min11s-2min16s o acompanhante do Padre (que no plano anterior entrara em campo de modo repentino e breve, no início e novamente no fim) agora aparece em plano médio bem ao centro da imagem (sob a panorâmica que o acompanha em diagonal ascendente), e em movimento enviesado (agora da esquerda para a direita), ladeado pelas inscrições que apresentam novos atores: à esquerda “**Fauzi Arap**”, e à direita “**Mário Lago**”; à frente do cavaleiro filmam-se gravetos do caminho que, acentuadamente íngreme (sugestão que expressivamente vem marcada pela inversão do sentido), e já sem o protagonista em foco, apresenta obstáculos entre a chegada do Padre à cidade em que a Moça habita; na banda sonora, o coro feminino canta a segunda estrofe, passando dos dois primeiros versos ao estribilho “**com fervor! / Vem meu Je-**”

PLANO 4

2min16s-2min26s volta a figura do Padre em plano que vai do americano ao primeiro plano e daí ao primeiríssimo plano, permanecendo o movimento ascendente da esquerda para a direita; ressaltam-se as expressões fisionômicas cada vez mais graves do sacerdote, em razão de seu olhar que, do chão, direciona-se ao alto da serra (nota-se também seu sobreceño franzido), e em razão do seu tronco, a acompanhar os

solavancos da cavalgadura que se inclina para o lado oposto, à maneira de contrapeso; durante metade deste plano inscrevem-se as referências aos locais das filmagens (todos eles em Minas Gerais), compondo como que um retângulo no canto inferior do plano (**“FILMADO EM S. GONÇALO DO RIO DAS PEDRAS / SERRA DO ESPINHAÇO E GRUTA DO MAQUINÉ”**), e também as referências aos figurantes e à participação especial da atriz (que, naquele momento, passava a participar de outros gêneros de filmes que não as costumeiras chanchadas, nas quais representava personagens sérias, amargas e rabugentas⁵): **“COM OS MORADORES DE S. GONÇALO E A / PARTICIPAÇÃO ESPECIAL DE ROSA SANDRINI”**; à banda sonora, o estribilho está presente sem trechos de início e fim: **“sus, meu amor! / Eu te desejo com fer-”**

PLANO 5

2min26s-2min41s a menção escrita aos figurantes e a Rosa Sandrini vem a se encerrar no início deste plano, que retorna ao plano de conjunto, tendo como fundo para o deslocamento do sacerdote e de seu acompanhante um paredão rochoso e um trecho do caminho especialmente íngreme, em que o ângulo se aproxima dos 45°; antes de que o enquadramento venha a se fixar na escalada íngreme de ambos os cavaleiros (mantendo-se o sentido da esquerda para a direita), a câmara em panorâmica faz brevemente ela própria esse mesmo movimento lateral (mas horizontalmente, como que a preparar empaticamente a percepção enfática do caráter dificultoso do acesso ao lugarejo); no canto inferior, assim que a câmara fixa seu enquadramento preparando a escalada dos cavaleiros, surge (de início sobreposta à figura do Padre) uma nova referência em letreiro (**“PRODUZIDO POR JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE / LUIS CARLOS BARRETO”**) e quando ambos os cavaleiros, já ao centro do quadro, realizam uma curva ascensional à esquerda (considerada a bidimensionalidade da imagem, tal curva configura uma linha vertical, grandemente expressiva), antes de retomar a diagonal ascendente (esse recurso enfatiza o adensamento de obstáculos no caminho para a cidade), novo letreiro se inscreve (**“AGRADECEMOS A COLABORAÇÃO DO / GOVÊRNO DO ESTADO DE MINAS GERAIS”**: no canto superior da imagem, à esquerda mas ocupando boa parte do quadro por conta de sua extensão; **“FINANCIAMENTO / CAIC BEG BNMG”** no canto inferior da imagem, à sua esquerda); tal letreiro duplo como que emoldura o percurso ascensional dos cavaleiros, em plano conjunto; à banda sonora conclui-se a última sílaba do estribilho (**“-vor!”**), e encaminha-se o final da canção-ladainha, instrumental (que durará até 3min23s, vindo portanto a alcançar o seguinte plano 7, quando nova linha melódica vem a se desenvolver);

PLANO 6

2min41s-3min7s retorno ao plano americano (sob panorâmica da esquerda para a direita) com foco no sacerdote protagonista, cujo cavalo irá realizar a mesma curva da direita para a esquerda que o cavaleiro seu acompanhante acabara de realizar (disto se sabe por conta de que o cavalo do acompanhante se interpõe à filmagem do sacerdote brevemente, e tão próximo da câmara que se deduz, embora não se possa ver, o acompanhante por sobre o cavalo);

enquanto não realiza a curva, o sacerdote cavaleiro é enquadrado de perfil (é neste momento que sua imagem se vê ligeiramente interceptada pelo cavalo do acompanhante); por isso ainda não há destaque para a expressão fisionômica

⁵ Informações obtidas em: <http://dramaturgiaainmemorian.com.br/rosa-sandrini/> (acesso em 25/08/2014).

do sacerdote; quando seu cavalo realiza a curva ascendente, entretanto, o cansaço de seu rosto, cujo cenho franzido de resto acrescenta ao esgotamento um ar grave (de preocupação? de pesar frente à morte iminente do sacerdote idoso em cujo socorro o padre se dirige?), passa a evidenciar-se;

nisto há no letreiro menção ao laboratório e à realização de dublagem:

“LABORATÓRIO

LÍDER

DUBLAGEM

ATLÂNTIDA”;

quando o sacerdote em seu cavalo toma o sentido da direita para a esquerda, por fim, a câmera deixa de filmá-lo muito próximo e passa a realizar um movimento de panorâmica (com sentido inverso) em que a imagem do Padre, ao deixar a perspectiva do perfil para assumir a perspectiva dorsal, deixa o plano americano em direção ao plano médio;

quase que imediatamente após mencionar Líder e Atlântida (e ainda sob o plano americano do Padre), surgem as inscrições seguintes e simultâneas:

“DIRETOR DE PRODUÇÃO

RAYMUNDO HIGINO” (canto superior esquerdo)

“ASSISTENTES

FLAVIO WERNECK

GERALDO VELOSO” (canto inferior esquerdo)

; quando o Padre já está sob o plano médio, ressurgem (muito brevemente) as primeiras casas do lugarejo, mas agora a apenas alguns passos de distância a cavalo;

PLANO 7

3min7s-3min31s a câmera posiciona-se de modo a filmar o caminho do Padre a cavalo (representado da esquerda para a direita) em linha reta e horizontal, costeando um longo muro, com bases de pedra por sobre as quais se erguem as paredes do que devem ser diversas habitações;

a câmera está fixa (decerto sobre um tripé), mas sutilmente acompanha a chegada do Padre a cavalo em plano conjunto (o que acontece graças a combinação de *zoom-out*, ajustes no enquadramento e panorâmica); pelo movimento do protagonista que se descreve a seguir, percebe-se que a câmera se encontra exatamente na esquina formada pelo encontro entre a rua de acesso à cidade e a outra rua que levará ambos os cavaleiros à casa em que o sacerdote idoso agoniza; o posicionamento da câmera nesta esquina compõe um ângulo de representação capaz de sugerir a continuidade como que labiríntica do caminho (inicialmente ermo, agora urbano, e em todo caso dificultoso);

neste momento (após intervalo no qual não houve nenhuma inserção de letreiros), informam-se (sem sobreposição ao deslocamento do Padre):

“ASSISTENTE DE DIREÇÃO

EDUARDO ESCOREL” (canto esquerdo superior)

“CONTINUIDADE

CARLOS ALBERTO PRATES” (canto esquerdo inferior)

assim que o Padre alcança o final da rua (em cuja esquina há um casebre em estilo colonial, com janelas e portas de madeira sem tinta e paredes caiadas), um *zoom-in* termina por configurar um breve mas expressivo plano americano do Padre, em que se deduz o olhar do protagonista a examinar o casebre (sua cabeça se volta para trás quando o cavalo já se dirige para a próxima rua, após curva à sua esquerda);

no deslocamento do Padre pela segunda rua retratada, o enquadramento cessa os zooms, limitando-se a apenas acompanhar o caminho do personagem pela rua em

declive (para tanto a panorâmica realiza deslocamentos suaves e descensionais à sua direita); assim é que se visualiza, no percurso bastante curto pela ruela em declive, um muro entre os quintais do casebre da primeira esquina e outro casebre de mesmo estilo situado à próxima esquina, terrenos nos quais distinguem-se bananeiras entre outras árvores;

neste momento, após outro intervalo, informa-se (à metade do canto esquerdo, e em sobreposição ao Padre):

“MONTAGEM

EDUARDO ESCOREL

JOAQUIM PEDRO”

enquanto some o último letreiro em *fade-out*, o enquadramento em que se desloca a figura do Padre a cavalo permite rever, à sua frente, o cavaleiro seu acompanhante; este também é o momento em que os acordes finais da canção concluem o apoio ao coro, e em que se inaugura nova linha melódica (espécie de fantasia musical que se vincula à melodia da canção, mas de modo autônomo);

ao final do percurso por essa ruela, nota-se uma casa térrea diferente das duas primeiras, uma vez que suas janelas são de vidro, e não de madeira rústica, o que parece denotar moradia de pessoas com maior posicionamento social (como se houvesse a passagem das franjas do lugarejo ao seu núcleo mais abastado); a pequena escala que marca o percurso, entretanto, revela (com suas ruas curtas e estreitas, anteriores à sociabilidade urbano-industrial e, portanto, ao automóvel, e com suas casas de janelas e portas imediatamente acessíveis ao espaço público) que a verticalidade dos posicionamentos socioeconômicos não implica acentuada segregação no convívio cotidiano;

detalhe importante: nota-se a sombra do Padre a cavalo por sobre uma árvore da segunda ruela;

PLANO 8

3min31s-3min54s vai do enquadramento fixo da Moça (à janela do sobrado) ao ingresso dos dois cavaleiros na outra parte da cidade (eles entram no enquadramento graças ao *zoom-out*); os cavaleiros atravessam uma ponte de madeira cuja imagem se inicia no canto direito inferior e em linha diagonal ascendente suave para a esquerda termina por ocupar quatro quintos do primeiro plano da imagem (neste momento, encerra-se o *zoom-out*, e o enquadramento torna à condição estática); a ponte é composta por altos pilares de madeira, que suportam tanto vigas transversas quanto vigas longitudinais (por sobre as quais há traves grossas, também em madeira); é possível aos cavalos caminhar porque há grossas e largas pranchas por sobre as traves; é de se supor que entre a nova porção da cidade e aquela a que primeiro houve o acesso exista um rio ou um riacho, o que explicaria o vão que torna a ponte tão necessária; esta hipótese se reforça por conta da vegetação que ladeia o vão, na qual há mesmo bananeiras; é como se a próxima área da cidade fosse ainda mais elevada que a anterior, e em tal elevação houvesse residências cada vez maiores e mais sofisticadas, sobrados p.ex. (como aquele em cuja janela já se destacara a Moça⁶, no plano 7 anterior);

⁶ Ao longo da narrativa, por diversos planos, tal residência tornará a aparecer (em tomadas externas ou internas, por diversos cômodos e em diversos ângulos), evidenciando-se assim sua importância cênica. Não se trata a rigor de sobrado, porque o terreno em que a casa foi construída é tão inclinado que a porta principal (a que se tem acesso por pequeno lance de degraus, situados na porção mais elevada da rua) permite acesso à sala de estar e aos quartos (estes bem à esquerda da porta principal, já em posição bastante elevada em relação à rua, configurando-se nesse ponto da construção, diferentemente da porção em que se situa a entrada principal, aquilo que se pode considerar como *pavimento superior*), enquanto as janelas de copa e cozinha (situadas no que equivale a *pavimento inferior*) também permitem vistas à rua, muito embora em sua porção acentuadamente inclinada.

durante o *zoom-out* (quando a imagem como que capta níveis descendentes da paisagem descrita), informam-se sucessivamente

“**MÚSICA DE CARLOS LYRA**” (no canto inferior esquerdo)

“**DIREÇÃO MUSICAL DE GUERRA PEIXE**” (no canto inferior esquerdo)

“**CENOGRAFIA, CÂMARA, FOTOGRAFIA MARIO CARNEIRO**

ASSISTENTE DE FOTOGRAFIA FERNANDO DUARTE” (ocupando todo o espaço inferior)

PLANO 9

3min54s-4min14s

3min54s-4min2s porção primeira do plano 9; plano conjunto sob enquadramento estático por 6 segundos, em cuja fotografia se notam quatro planos; são eles, sucessivamente: 1) o acentuado aclave pertencente a uma colina, tendo ao lado esquerdo um cercado de taquara delimitando o que parece ser uma roça e também uma árvore; em frente ao cercado (cuja parte superior delimita o final da porção inclinada do terreno, que ali se torna plano), há uma cruz monumental de madeira; à direita do cruzeiro, e em paralelo (seguindo a mesma linha que demarca o fim do terreno em aclave), já em meio a um total descampado, nota-se uma árvore (que aliás se interpõe à imagem da igreja e ao enquadramento da paisagem pela câmara estática; entre a cruz e a árvore se encontra a linha-percurso que ambos os cavaleiros percorrerão; 2) o segundo plano, ainda oculto sob o enquadramento estático, é o caminho bastante largo e plano que será percorrido pelos cavaleiros (demarcado em primeiro plano pelo terreno em aclave e em terceiro plano pela Igreja Matriz de São Gonçalo⁷; 3) no terceiro plano se encontra a referida igreja, de que se pode ver apenas a fachada e parte da lateral direita; a fachada possui duas torres laterais quadradas que ladeiam a porta de escala monumental, composta por duas folhas de madeira, ambas as folhas almofadadas simetricamente em três níveis verticais; as referidas torres também ladeiam num

⁷ Em www.iepha.mg.gov.br/licitacoes?task=down&Fileid=4884 (acesso em 1/jan/2012) encontra-se a seguinte descrição técnica da Igreja Matriz (trata-se de um termo de referência publicado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA/MG):

“Implantada no topo de uma colina, a matriz de São Gonçalo, construída na primeira metade do século XVIII, se destaca no conjunto arquitetônico do pequeno povoado. O adro é gramado, tendo à frente do monumento um cruzeiro em madeira. / A composição volumétrica corresponde à solução típica das construções religiosas do período, com a justaposição de volumes retangulares que expressam a sua organização interior. O sistema construtivo empregado foi a estrutura autônoma em madeira e vedações em adobe, como nas demais igrejas da região. A cobertura apresenta-se em quatro águas em chapas metálicas nas torres, duas águas na nave e capela-mor e meia água nas sacristias laterais. As telhas são do tipo colonial e as beiradas em cachorros. / O frontispício é composto por porta em madeira almofada encimada por três janelas rasgadas com parapeitos entalados em madeira recortada. O frontão triangular possui óculo central quadrilobado. Os vãos apresentam vergas retas, com exceção das janelas sineiras das torres que têm vergas em arco pleno. / A planta é composta por nave, capela mor ladeada por sacristias e duas torres de seção quadrada, seguindo o padrão tradicional das matrizes mineiras. O partido atual resultou da ampliação da antiga ermida, provavelmente no século XIX. / O átrio apresenta tapa-vento em frente à entrada principal. Sob a torre do lado da epístola localiza-se a escada de acesso ao coro e do lado oposto, sob a outra torre, a pia batismal. / O piso em tábua corrida é elevado nas laterais da nave e na área dos altares colaterais, onde cancelo com balaústres torneados divide o espaço em seções diferenciadas. Sob o arco cruzeiro há outro desnível seguido adiante pelo supedâneo do altar mor. / A capela mor é interligada às sacristias por arcadas com balaústres em madeira recortada. O forro abobadado apresenta pintura em perspectiva de trama arquitetônica cerrada e traz a data de 1787. Sua autoria foi atribuída a Silvestre de Almeida Lopes pelos pesquisadores Antônio Batista dos Santos e Selma Melo Miranda. / A igreja apresenta três retábulos de talha simples que se encontram cobertos por repinturas. / Em contraste com a pujança do teto policromado da capela mor, reformas empobreceram o conjunto de elementos integrados desta igreja. Os forros não possuem cimbalhas de arremate, o púlpito e confessionários são móveis, de fatura recente. / O monumento foi tombado pelo IEPHA/MG, através do Decreto Estadual nº 20.581, de 26 de maio de 1980. / Na década de 1990 foi elaborado pelo IEPHA/MG o projeto de restauração da edificação, que se encontrava em péssimo estado de conservação, já tendo desabado a alvenaria da torre do lado do evangelho. Em seguida foi realizada obra emergencial para a recuperação da sua integridade física. Os serviços englobaram a recuperação da estrutura, cobertura, alvenaria, revestimento, pisos, forros, esquadrias, instalação elétrica. Os bens integrados não foram contemplados nesta intervenção.”

segundo patamar três janelas que vão do piso ao teto, simetricamente dispostas, guardadas por balaustrada e fechadas também por folhas duplas de madeira); a direita permite notar uma porta semelhante à da entrada, cuja monumentalidade entretanto é menos acentuada, e uma janela estreita e comprida com três colunas linhas de vidros, delimitadas por estrutura cujo material não se pode deduzir; 4) plano da imagem fotográfica é o céu que, aliás, ocupa a maior área de interrompido à esquerda pela árvore do cercado e pela cruz e, à centro-direita, cerca de um terço da imagem ocupado pela igreja; aproximadamente três quartos céu são ocupados por uma densa nebulosidade, representada por áreas escuras, nebulosidade pouco menos densa no quarto inferior, em cuja área pouco menos que as paredes brancas da igreja realiza-se o percurso inicial dos dois cavaleiros, de que o enquadramento comporte panorâmica à direita conjugada a *zoom-in*);

é no meio deste enquadramento estático que surge a última informação em letreiro:

“DIREÇÃO DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE” (ocupando todo o espaço inferior)

4min2s -4min14s assim que o percurso dos dois cavaleiros ultrapassa, no primeiro enquadramento do plano, a árvore-marco, o passo do cavalo em que vai o sacerdote torna-se mais acelerado que o do acompanhante, ao mesmo tempo que o enquadramento torna-se móvel (da esquerda para a direita, num discreto movimento descensional a conformar-se com o enquadramento do percurso dos cavaleiros, que descem do largo em que a igreja se insere rumo à casa em que o sacerdote idoso agoniza, imediatamente vizinha, à direita da Matriz); tal movimento de câmera transforma o plano de conjunto em plano médio, quando o espectador se reaproxima das duas personagens a cavalo, com destaque à altivez do Padre; o sacerdote condiciona sua montaria a percorrer toda a largura da mencionada casa, detendo aos poucos a marcha do cavalo, ultrapassando a porta de entrada, já entreaberta (a que se tem acesso por um lance de escada com três degraus, e que é antecedida por uma portinhola menor, igualmente entreaberta, cuja função, além de impedir o eventual acesso a animais, delimita o acesso a pessoas sem prejudicar que se veja ou seja visto); dirigindo-se do alto de sua cela às três janelas da residência (térrea porém elevada, longe das vistas de pedestres), o Padre lança mão de um primeiro e ansioso exame de vistas; para tanto, seu cavalo, cujo percurso vinha da esquerda para a direita, bruscamente retorna no sentido oposto sob eficiente comando do jovem sacerdote, agora empedernido em sua cela, ansioso, e que por tal razão não chega a responder às saudações humildes de quatro senhores que aguardavam sua vinda e que, despindo-se de seus chapéus, encaminham-se para os cavalos como quem se prontifica a cuidar deles rapidamente, viabilizando o rápido desmonte (dois de frente para a câmera, encostados à parede da casa, embaixo da primeira de cinco janelas, ao lado esquerdo dos três degraus, e dois outros de costas para a câmera); tal movimento de acolhimento aos cavaleiros mimetiza o movimento de aproximação da câmera e, portanto, dos espectadores ao cavaleiro protagonista, na chegada ao seu dificultoso destino;

na referida passagem do enquadramento estático ao panorâmico neste relativamente longo plano 9, a Igreja Matriz apresenta-se ao espectador partindo de um modo mais frontal a outro mais lateral; assim, após ressaltada a monumentalidade de sua fachada simétrica (sob câmera estática), passa-se a apresentar um progressivo ganho de escalas mais próximas do convívio

cotidiano, quando se apresenta em sua lateral direita a sacristia⁸, dotada de uma porta frontal e quatro janelas laterais, as janelas de mesmo tamanho e mesma escala (já não mais monumental, como também a porta);

⁸ Como a nota anterior já permitiu antever (e o próprio filme também deixará evidente), há duas sacristias nas laterais da capela mor.

CENA II – que representa, em três planos, a chegada do Padre à residência em que o sacerdote idoso agoniza, ocorrendo seus primeiros contatos com populares (na sala) e com Honorato e Vitorino (no quarto em que o padre idoso e enfermo se encontra).

4min14s-6min8s, planos 1-3

PLANO 1

4min14s-4min22s dentro do sobrado, alguns senhores (homens e mulheres, todos idosos) aguardam a chegada do Padre (no cômodo a que se chega galgando os três degraus, em cujo interior há três das cinco janelas do imóvel, voltadas à rua, contíguas em relação ao quarto em que o padre agoniza; a janela que se via à direita no plano anterior é a do quarto referido; quanto à janela que se via à esquerda, os elementos do próprio filme não esclarecem, mas se pode inferir que pertença à cozinha);

na tomada percebem-se: 1) duas senhoras sentadas à mesa (ao centro da sala e do plano; uma em perfil, a outra de costas para a câmera); 2) quatro outras senhoras sentadas de costas para as mencionadas janelas, e de frente para a câmera (uma das quais não cabe por inteiro neste enquadramento, e outra cujo pescoço inchado denota bócio); 3) duas senhoras em pé (de frente para a câmera), ladeando a porta do quarto em que o sacerdote enfermo se encontra; a senhora à esquerda do quadro se encontra abaixo de um lampião a óleo ou querosene, preso ao batente da porta muito acima de sua cabeça, e a senhora à direita (personagem de Rosa Sandrini) parece ser (em razão dos movimentos labiais enfáticos) quem lidera a oração conjunta (todas as mulheres manipulam terços com ambas as mãos), tendo ao seu lado esquerdo: a) uma mesa de canto com toalha branca de renda, em cima da qual há um oratório com a imagem de um santo com criança no colo (Santo Antônio decerto), b) outro oratório, mas pendurado na parede, portando duas imagens de santo que não se pode reconhecer, e c) uma pintura, também pendurada na parede, de Jesus e de Maria com seus corações em evidência; 4) um senhor negro de roupas rotas em pé à parede que se opõe à da janela; todos se voltam para a janela assim que percebem a chegada do Padre e de seu acompanhante, muito embora a oração conjunta não se interrompa de todo;

a tomada se faz com câmera e enquadramento estáticos, sob os acordes que finalizam a referida canção; a postura corporal dos atores também é relativamente estática, em conformidade com o hieratismo da situação (adoecimento do sacerdote idoso, oração conjunta em razão da situação muito grave), mas tal hieratismo se vê relativamente rompido quando se percebe lá fora Padre e acompanhante a aproximarem-se (a espera pelo Padre mobilizara personagens, diegese e espectadores até então); a partir de tal aproximação, as atenções das personagens se voltam para as três janelas, e há gestos e movimentação de corpos;

em meio aos acordes finais, ouve-se **“Mas quem foi que não quis o casamento? – foi o senhor, Padre.”**

PLANO 2

4min22-4min45s

a câmera agora se recoloca na sala, de maneira a enfocar o ingresso do Padre – e assim três novas personagens aparecem em cena, dois senhores e uma senhora, destacando-se entre os dois idosos um senhor negro, sentado em uma cadeira imediatamente próxima à porta de entrada, a quem o Padre primeiro se dirige, de início com o olhar, um meneio de cabeça e a saudação **“Boa tarde”** – saudação que é repetida para os demais presentes -, ao que imediatamente se segue a pergunta **“Padre Antônio?”**, novamente dirigida ao senhor negro, que responde **“Tá lá dentro”**

enquanto encaminha o olhar em direção ao quarto (ao que se seguem o deslocamento do Padre e o movimento de câmera da direita para a esquerda);

à porta, o Padre segura com ambas as mãos a alça de uma maleta preta de couro; o último acorde da fantasia (que se iniciara no plano 7 da cena I) se encerra exatamente no início do atual plano, exatamente quando o Padre se posiciona à porta de entrada da sala e pronuncia o **“Boa tarde”** (ouvindo-se também, embora sem que se possa compreender, a sequência do diálogo de dentro do quarto, agora entre Vitorino e Honorato),

o senhor negro imediatamente se levanta para receber o Padre e, assim, sua cabeça passa a se justapor, no enquadramento, ao quadro com a imagem de Santo Antônio carregando em seu colo o menino Jesus (lembre-se de que na parede oposta há um oratório sobre a mesa de canto e, nele, uma imagem que certamente figura o mesmo santo, e que de todo modo também carrega o menino Jesus no colo); a cabeça do Padre se justapõe a outro lampião preso ao batente (ao paralelismo dos santos em cujo colo encontra-se o menino Jesus sugere-se portanto outro paralelismo, muito embora a posição deste lampião seja mais baixa que a do outro, e em batente oposto); entre a câmera que filma e o quadro / o senhor negro, duas senhoras que estavam à mesa (e que agora também se levantam) perfilam-se, tendo à direita o outro senhor negro que já se encontrava em pé e à sua esquerda respectivamente uma senhora e um senhor, levantados e com as mãos unidas em frente ao corpo, em sinal de reverência ao Padre;

a câmera acompanha o deslocamento do Padre com movimento horizontal da direita para a esquerda, e assim o enquadramento (acima descrito, e até então estático) passa a englobar toda a parede com suas três janelas e as pessoas ali presentes, cujos olhares rebaixam-se ao chão assim que cumprimentam o Padre; o movimento da câmera se detém quando a senhora idosa (personagem de Rosa Sandrini), após beijar a mão do Padre, volta-se à porta do quarto e inicia o primeiro grupo de batidas, para que as pessoas ali dentro venham a abri-la (a câmera acompanha seus movimentos, captando-a primeiro frontalmente, depois às costas);

em todo o plano, ouve-se o som de pássaros (sugerindo-se abertura ao ambiente externo portanto); torna-se a ouvir a fala de Vitorino, seguida da resposta de Honorato (igualmente inteligível), até que venha a tréplica de Vitorino (em tom mais elevado, e por isso inteligível (**“O senhor quer que ele morra. O senhor quer que ele morra.”**));

o chão da sala, que se eleva em relação ao passeio público, compõe-se de tábuas, o que permite inferir a existência de porão;

PLANO 3

4min45s-6min8s

o primeiro dos dois grupos de batidas da senhora na porta do quarto é desmembrado em dois planos: metade no plano 2 e a outra metade no plano 3, em que a câmera já se situa no canto do quarto (com isso podendo captar: o sacerdote idoso à cama, ao seu lado direito, sentado próximo à cabeceira do padre, Honorato, e ao seu lado esquerdo, ao pé da cama, com semblante entre taciturno e contrariado, Vitorino, que é quem vai atender ao chamado e abrir a porta, após breve hesitação e troca de olhares; o gestual de Vitorino é uma espécie de resultante zero dum misto de impulsos contidos, temperamento irritadiço e fragilidade corporal);

de chofre o plano evidencia a respiração ofegante do padre enfermo, como que a reforçar o ambiente opressivo e tenso de discussão entre os três (o qual, de resto, termina por envolver todas as pessoas da casa);

o som de pássaros, mais que o das batidas (embora mais sutil), é elemento de continuidade entre o plano anterior e o presente;

encostada à parede da porta, à esquerda da câmera, há uma mesa e, bem à altura do rosto de uma pessoa em pé, um objeto (decerto um espelho, talvez um quadro: no ambiente penumbroso não é possível distingui-lo); à direita da porta, mas bem mais acima, e menor, há outro objeto pregado à parede, inclinado para baixo (outro espelho? outra imagem?), e abaixo dele há cabides de parede, em que se encontram penduradas a batina e sobre ela a estola do sacerdote enfermo;

ao segundo grupo de batidas a porta é aberta por Vitorino, cujo gestual e cuja fisionomia exprimem sentimentos complexos (p.ex., hesitação entre dar vazão a sua raiva e contê-la, entre contestar Honorato e precaver-se contra o novo padre);

o quarto está sob escuridão ou penumbra, exceto pela luz que, incidindo entre a câmera e a porta, termina por realçar a brancura do leito (com seus lençóis e fronha) e a brancura do pijama que o enfermo veste (já o cobertor, recolhido à altura do baixo-ventre, e escuro, tende a dissolver-se na penumbra); tal luminosidade paradoxalmente provoca contrastes ao incidir sobre o encardido, amarrotado e roto das roupas de Vitorino (que, em pé e de frente para a câmera, vira-se para abrir a porta), ou o negro que vem a predominar na personagem do Padre (a despeito da pele de suas mãos e de seu rosto, ou da gola de sua camisa, no trecho que a batina negra não oculta); Honorato permanecerá sentado entre o bater à porta e a entrada do Padre no quarto, situando-se à direita do enquadramento, sob penumbra e como que em oposição ao padre enfermo (cuja cabeça está à esquerda do quadro, enquanto tronco e cabeça de Honorato preenchem boa parte do canto direito); após dirigir ao Padre um **“Boa tarde.”**, e antes de que lhe diga **“Nosso vigário está muito mal.”**, Honorato se levanta, movimento que encerra o enquadramento até então estático (excetuando-se ajustes sutis à direita e à esquerda, para acompanhar a entrada do Padre em cena): quando Honorato se levanta, a câmera como que o acompanha (mantém-se fixa ao tripé, porém direcionando o foco para cima), assim o plano passa a eliminar do campo de visão o enfermo, até que o Padre peça para ficar sozinho com o moribundo (quando então o enquadramento volta a englobar o leito);

são falas de Honorato: **“Boa tarde.”** (Sem obter do Padre resposta, cujo rosto grave, após olhar brevemente para Honorato, se volta rapidamente para o sacerdote enfermo.) **“Nosso vigário está muito mal.”** (Enquanto isso, o Padre, de cenho franzido, deposita sua maleta numa mesa.) **“Tá com febre alta, delirando. Tava com medo que o senhor não chegasse a tempo.”** (O Padre rapidamente volta o olhar para o sacerdote acamado, enquanto desabotoa a capa de sua batina. Olha para Honorato em reação à sua última fala.); Vitorino aproveita o breve silêncio (2 segundos) e se dirige ao Padre (estando às suas costas): **“Ele tá fraco.”** (Atrai, mas não de imediato, o olhar do padre. Sua fala, entre rebelde e servil, parece remeter mais a si próprio que ao velho enfermo.) **“Parece que ele tá querendo dizer alguma coisa.”** (em sua nova fala, Vitorino não tira os olhos do doente, nem mesmo quando Honorato responde de pronto, e ainda mais autoritariamente do que antes: **“Não, ele tá delirando.”**); após densos segundos (quatro, precisamente) de silêncio, vem a resposta do Padre (que estivera como que absorto pela imagem do doente, sustendo em ambas as mãos a capa da batina), com o olhar dirigido a Honorato: **“Preciso ficar sozinho com ele.”** (e imediatamente o Padre torna à mesa para guardar a capa e pegar a estola em sua maleta, beijando-a ritualmente antes de vesti-la. Sua voz suave contrasta com seu semblante grave, preocupado, e com seu gestual decidido, que

não deixa opção a Honorato ou Vitorino, a despeito das tentativas de constrangê-lo);

entre pronunciar **“Preciso ficar sozinho com ele.”**, vestir a estola e sentar-se sobre o leito junto ao enfermo (5min35s-5min50s), o protagonista termina banhado pela luz, em comunhão cênica com o vigário deitado e agonizante, enquanto Vitorino primeiro, logo seguido por Honorato (ambos hesitantes: por cerca de 18 segundos), deixam os sacerdotes a sós; Honorato se demora à porta o suficiente para presenciar o esforço imenso que o padre idoso empreende para levantar parte do tronco e balbuciar arfante ao ouvido do Padre alguma informação (que escapa ao espectador);

CENA III – em que Honorato chega a sua casa, onde Mariana, a Moça, o espera; em que se desenvolve tensa conversa entre ambos (sob desconfianças do velho em relação ao que seriam artimanhas da Moça para fugir ao seu controle, sob receios / anseios de ambos em relação a ambos os sacerdotes e sob troca de afetos); em que Honorato ao final pede a Moça em casamento (prometendo-lhe como presente o velho vestido de noiva de sua falecida esposa).

6min8s-13min57s, planos 1-12

compreensão panorâmica de toda a cena priorizando a banda sonora (sem destacar por completo o diálogo entre Moça e Honorato):

prossegue o som de pássaros (sem interrupção desde o segundo plano da segunda cena), ao que vêm somar-se latidos de cães (enquanto o ambiente for a sala em que a Moça aguarda Honorato, cujas janelas amplas captam a luz do dia); passada a conversa inicial entre os dois na sala (muito mais um inquérito sobre o comportamento da Moça à janela), e já no quarto escuro de Honorato (cuja janela está cerrada), escutam-se sons de grilos, e apenas o piado intermitente de um único pássaro;

quando no quarto de Honorato Mariana responde à insinuação do velho sobre relações entre o padre idoso e a Moça (“**Nada. Ele nunca me fez nada.**”), então (10min21s) retorna a fantasia musical (derivada da canção que inicia a obra); tal fantasia durará até 10min45s (enquanto a Moça vai ao armário, retira uma peça de roupa, encaminha-se até a janela, abre uma das duas folhas de madeira – para fins de ventilação, e não de luminosidade – e prossegue em sua fala: “**Ele nunca me fez nada. Só dava aula. Às vezes conversava um pouco.**”;

retorna a fantasia musical quando cessa o inquérito do velho, ou a respeito de possíveis relações entre o padre idoso e a Moça, ou sobre a possibilidade de que ela tivesse relatado em confissão as relações entre ela e Honorato; assim que o tom e o teor da fala de Honorato mudam (da censura ríspida à oferta carinhosa dum vestido), a melodia retorna (aos 12min48s), para sumir quase um minuto depois (13min42s), quando a moça verifica (confirmando o desencanto pressentido) tratar-se de um vestido de noiva;

transcrição completa dos diálogos entre Mariana e Honorato ao longo de toda a cena:

6min54s [plano 4] “**Que que cê tava fazendo aqui?**” 6min57s

“Nada.” [plano 5] 7min “**Esperando.**” 7min2s “**Cê tava na janela outra vez.**” 7min7s “**Estava aqui; esperando o senhor.**” 7min17s “**Você estava na janela.**” 7min20s “**Eu te vi da rua.**”

8min7s “**Padre Antônio vai morrer?**” 8min13s “**Por que é que você demorou tanto a perguntar por ele?**” 8min18s “**Não sei. O senhor não gosta que pergunte por ele.**” 8min24s “**Padre Antônio tá muito mal.**” 8min28s “**Não tem ninguém com ele?**” 8min29s “**Tem gente até demais.**” 8min36s “**Quando o senhor voltar lá, posso ir também?**”

8min52s “**Vem cá. Vem me ajudar.**” 8min55s “**Eu vou preparar o jantar.**” 8min58s “**Não, eu não quero comer. Tô me sentindo mal de tão cansado; vem me ajudar.**”

9min17s “**O padre novo chegou.**” 9min21s “**Veio dar extrema-
unção?**” 9min25s “**Não sei.**” 9min28s “**Padre Antônio tava se confessando com ele.**” 9min33s “**Sabe o que Padre Antônio disse na hora da confissão?**” 9min37s “**Seu nome.**”

9min39s **“Mariana.”** 9min43s **“Tava contando alguma coisa que fez com você.”** 9min46s **“O quê?”** 9min 47s **“Como é que eu vou saber? – eu não ouvi.”** 9min50s **“Só você e ele é que sabiam.”** 9min54s **“Agora o padre novo também sabe.”**

10min **“Que é que ele fazia com você na hora das aulas, quando vocês estavam sozinhos?”** 10min9s **“Nada.”** 10min20s **“Ele nunca me fez nada.”** 10min26s **“Só dava aula.”** 10min28s **“Às vezes conversava um pouco.”** 10min44s **“Você me pergunta sempre a mesma coisa.”** 10min48s **“Não adianta eu responder porque o senhor não acredita.”** 10min53s **“Só se eu inventar.”** 10min56s **“Inventar o quê?”** 11min1s **“Inventar. O que o senhor pensa que eu fazia com ele.”** 11min6s **“O quê? Diz o quê.”** 11min10s **“As mesmas coisas que o senhor faz comigo.”** 11min15s **“Você contou a ele?”** 11min21s **“Não.”** 11min25s **“Ele perguntava essas coisas a você?”** 11min38s **“Uma vez perguntou.”** 11min40s **“Você não me contou.”** 11min43s **“Achei que não precisava.”** 11min47s **“Quando foi?”** 11min50s **“Na confissão?”** 11min54s **“Foi. Na última vez.”** 11min57s **“E o que foi que você respondeu?”** 12min4s **“Fingi que não entendi o que ele perguntava.”** 12min9s **“Agora você tá mentindo pra mim do mesmo jeito que mentia pra ele.”** 12min19s **“Pro senhor eu não minto.”** 12min21s **“Mente sim. Você vive me mentindo.”** 12min28s **“Mas não sobre essas coisas.”** 12min48s **“Eu tenho um presente pra te dar.”** 12min54s **“Que é?”** 12min55s **“Um vestido.”** 12min58s **“Há muito tempo que eu tenho ele guardado aqui, esperando a hora pra te dar.”** 13min4s **“O senhor vai me dar ele agora?”** 13min7s **“Agora não.”** 13min9s **“Mas você pode ver.”** 13min12s **“Tá no fundo da arca; debaixo dos papéis.”** (A Moça se dirige à arca.);

a Moça levanta a tampa da arca e, aos 13min42s, a melodia se encerra; o último plano desta cena irá se encerrar a 13min57s.);

PLANO 1

6min8s-7min32s

6min8s-6min13s a cena anterior (cujo último plano encerrava-se com a confissão do sacerdote idoso a seu substituto moço) continha a lenta saída de Honorato, demorando-se demasiado em deixar definitivamente o quarto e cerrar a porta (atento à confissão); o primeiro plano desta cena enquadra a Moça na sala como um objeto entre vários, a aguardar a chegada do velho Honorato pouco confortavelmente sentada em um divã (cujo forro é de palhinha trançada); ela lê um livro; seu vestido é branco, a sandália que calça também; seus cabelos e sua pele são claros; seu olhar levanta-se e dirige-se temeroso à porta mesmo antes de que se possa ouvir um ruído;

o enquadramento (estático) capta: 1) a janela (com uma das duas folhas de madeira abertas para dentro e as duas folhas de vidro suspensas, podendo-se assim entrever da paisagem as árvores do que parece ser uma mata); 2) uma representação da Virgem Maria pendurada na parede da janela, à direita; 3) na parede contígua duas outras imagens penduradas do mesmo estilo (que o ângulo não permite discernir), separadas pela porta do quarto; 4) um lampião que pende do teto no que parece ser o centro da sala, encimando uma pequena mesa redonda de madeira; 5) um pequeno jarro sobre um suporte de madeira pendurado acima do divã em que a Moça lê, e nele uma flor de hibisco; 6) um tecido rendado preso à parede, que serve de forro para o quadro mencionado e de encosto para quem se senta no divã; 7) duas cadeiras encostadas à parede da janela, logo abaixo do quadro de Maria; 8) duas cadeiras de mesmo tipo (igualmente de madeira e com forro de palhinha, como a que de resto também compõe o divã) ladeando a mesa, coberta por toalha de renda e encimada por arranjo floral num jarro de vidro, em que se destaca um lírio branco; 9) um chão de tábuas rústicas e um

friso de madeira que decora as paredes à altura do peitoril da janela; 10) ao chão, entre a mesa e a parede da janela, um pequeno tapete; o enquadramento estático é isomórfico em relação ao ambiente (em simetria e *decor*) ; praticamente o único movimento do plano consiste no levantar de olhos da Moça, que deixa a leitura e dirige-se à porta, assim que se faz um ruído;

PLANO 2

6min13s- 6min39s

a câmera (agora atrás da Moça⁹) revela a chegada de Honorato; ao centro do quadro, a porta de madeira em duas folhas (por uma delas Honorato entra); encostada na parede à esquerda, uma mesa, e pendurado sobre ela um retrato antigo de noiva (deduz-se que se trata da falecida esposa de Honorato); na mesma parede da porta, mas à direita, outro suporte de madeira (similar ao do jarro), sobre o qual há um boneco vestido de renda branca (imagem de alguma santa?);

a câmera, primeiramente estática, enquadra Honorato: o velho abre a porta e por um segundo nela se detém; lança breve olhar à Moça o qual logo pende ao chão, o que denota inquietação mas busca afetar algo entre o desgosto e a indiferença; após a breve pausa à porta, o velho desvia a cabeça e o olhar para a parede das janelas (irão se revelar três ao todo), ao mesmo tempo em que começa a se deslocar (como que a evitar a presença da Moça, ou então a afetar desprezo) – então a câmera o acompanha, e a cabeça da Moça deixa o enquadramento; Honorato caminha arrogantemente (barriga para frente, peito para trás, braços ao longo do corpo, olhar sisudo, passos medidos) em direção às janelas (contorna a mesa de centro, distanciando-se o máximo possível da Moça); para em frente à segunda janela, olha para a casa à frente, caminha mais um pouco e, à terceira janela, examina a rua lá embaixo, apoiando as mãos no peitoril (o que denota impaciência), e fita o horizonte (como que a preparar sua fala);

PLANO 3

6min39s-6min46s

plano tão curto quanto intenso; a câmera, um tanto alta, realça o excelente trabalho da atriz, que confere à personagem a condição complexa de quem acusa a humilhação (sentindo-se profundamente triste por isso) e ao mesmo tempo procura afetar subserviência; deduz-se que a perspectiva da filmagem não é a de Honorato, que está a olhar pela janela (portanto de costas para a câmera);

a Moça continua na mesma posição do primeiro plano (sentada no divã com as pernas recolhidas por sobre o forro de palhinha), mas o ângulo agora é diverso (no anterior, a câmera se encontrava à direita do quadro, agora, encontra-se à esquerda, e em posição ligeiramente alta), e a tomada é mais próxima, assim ressaltando-se no tecido de renda às suas costas a ambiguidade da trama que permite, ao mesmo tempo, revelar e ocultar (ambiguidade que se pode atribuir, por contaminação, ao forro do divã); trata-se, em suma, de um plano que termina por se impregnar de potência metafórica;

⁹ Observação talvez desnecessária: para incluir a Moça neste enquadramento e para captar o deslocamento de Honorato, foi preciso filmá-la a partir de outra parede que não a do divã (e sim a que se opõe às janelas). (Desnecessária talvez a observação porque tal detalhe, de ordem técnica, nem afeta a verossimilhança de uma percepção que não a da análise como que anatômica, nem tampouco acrescenta qualquer significância ou expressividade particular que não a do ângulo.)

a Moça, de cabeça ligeiramente abaixada, olha brevemente em direção à cabeça de Honorato (que voltou-se para a janela, portanto está de costas para a personagem feminina, e fora do campo visual), e imediatamente abaixa o olhar para a direção dos sapatos do velho e do assoalho, terminando por repousá-los no livro em seu colo; sua mão direita, que já repousava sobre o livro aberto, termina por efetuar um movimento como que de consolo por sobre a página (o que paradoxalmente denota o desconsolo de si mesma);

por conta do ângulo da filmagem e da iluminação, a sombra da Moça se projeta um tanto no tecido rendado, mas sobretudo na parede caiada;

PLANO 4

6min46s-6min56s

outro plano curto e próximo, e que ao visar Honorato também não exprime a perspectiva da interlocutora; espécie de primeiro plano, em que Honorato olha à esquerda na terceira janela¹⁰, baixa o olhar para o chão enquanto vira seu corpo e, ainda de perfil (mas agora à direita), dirige-se à Moça (**“Que que cê tava fazendo aqui?”**); assim como o plano anterior, este também faz projetar a sombra de Honorato na mesma parede em que se projetara a sombra da Moça (como que num encontro de sombras), e curioso é que Honorato vire seu corpo (passando do perfil à esquerda para o perfil à direita) sem que se possa perceber nenhum movimento na sombra projetada na parede;

neste plano (igualmente estático), revela-se (pela metade) outra imagem da Virgem Maria (esta com o Menino Jesus no colo); trata-se do quadro à esquerda da porta do quarto;

o efeito deste plano (ainda mais próximo que o anterior) é o de paradoxalmente reforçar a antipatia pelo autoritarismo de Honorato; a imagem (aliás reiterada) da Virgem parece concentrar em “positivo” o grande tema desta terceira cena (o gênero feminino), cuja problemática (tal como colocada em “negativo” por Honorato) parece ser a de castidade e honestidade;

PLANO 5

6min56s-7min32s

“Nada.” – responde a Moça;

a câmera parece retomar o enquadramento do plano 1, igualmente estático, embora haja modificações importantes: a janela já não aparece inteira, mas sem a folha de madeira à esquerda, e com apenas um terço da folha de vidro no quadro; a mesa de centro está tão próxima do foco que não se vê mais uma das cadeiras (apenas parte do encosto de uma delas); o quadro da Virgem ao lado direito da janela aparece sem a moldura superior; o quadro da parede contígua aparece seccionado em cerca de um terço; parte do tecido de renda às costas da Moça (talvez um terço) saiu do enquadramento; as duas cadeiras emparelhadas entre a parede da janela e a parede da porta do quarto ganham o centro do quadro; a porta do quarto também foi seccionada; e o lampião está fora de quadro;

a expressão cênica de clausura (sobretudo por conta do enquadramento como também, de resto, em razão de toda a decupagem) parece sublinhar o tom inquisidor do

¹⁰ Pode-se perceber na paisagem (entre a janela e o morro: espécie de segundo plano) um poste de iluminação (pequeno, mas ao lado de Honorato). Considerando-se que nos cenários interiores do filme não há eletricidade (apenas velas e lampiões, e como elementos significativos), como de resto sequer água encanada, o tempo da representação chega a soar, num primeiro momento, anterior ao ingresso daquele lugarejo à modernidade industrial; mas neste e em outros momentos (cf. a nota 20) as escolhas fílmicas deixam claro que o tempo da representação é, sim, o da modernidade industrial, muito embora ela apenas apareça à margem, e como efeito de estranhamento.

diálogo; a resposta da Moça (**“Nada. Esperando.”**) se faz em tom submisso e de cabeça baixa, olhar logo dirigido ao chão (sua respiração rápida e entrecortada denota medo);

em pé, amparado na janela (de corpo inteiro no enquadramento), Honorato replica, com sua voz grave e em timbre anasalado: **“Cê tava na janela outra vez.”** (sua prosódia torna ambígua a oração: entre questionadora e afirmativa); a Moça abaixa ainda mais a cabeça na direção do próprio colo, girando-a na direção contrária à de Honorato, enquanto reafirma **“Estava aqui; esperando o senhor.”**; Honorato, ainda mais visivelmente contrariado, se desloca, cabisbaixo e casmurro, da janela para a porta do quarto, olhando para o batente (direção inversa à do divã); antes de entrar no quarto, olha para a Moça (de cima para baixo) e diz: **“Você estava na janela. Eu te vi da rua.”**; desde que Honorato começou a se deslocar, a Moça tornou-se mais e mais inquieta (entre 7min21s e 7min-32s, quando o plano se encerra): sua respiração tornou-se mais entrecortada, sua cabeça e seu olhar acompanharam o percurso, ainda que obliquamente, os dedos da mão direita tatearam ainda mais as páginas do livro, a mão esquerda passou a tocar o livro freneticamente até fechá-lo, sua cabeça terminou por virar-se totalmente em direção ao quarto, contribuindo para retorcer ainda mais a postura corporal da personagem;

PLANO 6

7min32s-8min49s

7min32s-7min54s de dentro do quarto a câmera acompanha sutilmente o deslocamento de Honorato (da direita para a esquerda); entram no enquadramento: 1) uma escrivaninha de madeira escura (a cuja superfície, com objetos diversos, o velho acrescenta os objetos que tira de seu bolso); 2) apoiada na escrivaninha, à esquerda, uma imagem de Cristo em pleno martírio, coroado de espinhos (busto em que Cristo, de olhar sofredor mas lânguido, olha à esquerda e acima; a sombra de Honorato passa por sobre esta imagem, durante o deslocamento); 3) dois outros quadros pendurados pouco mais acima, mas não emparelhados (em que se justapõem retratos fotográficos diversos: provavelmente de familiares); 4) à direita da escrivaninha, e bem acima dos demais quadros, uma imagem sem moldura do que certamente é uma madona, renascentista talvez; 5) nesta mesma altura, mas à esquerda da escrivaninha (preso ao que deve ser uma coluna de madeira que atravessa verticalmente a parede), um lampião aceso; 6) à mesma altura da madona e do lampião, à extrema esquerda (já no canto), um cabideiro de madeiras trabalhadas e escuras a formar três losangos (cada qual com um cabide em seu vértice); 7) e à esquerda do enquadramento um armário;

de costas para a câmera, Honorato retira o paletó enquanto caminha em direção ao cabideiro, onde o pendura (já havia outro previamente pendurado); volta-se para a câmera e torna a caminhar (novo movimento sutil de câmera, mas da esquerda para a direita), agora em direção a uma bacia por sobre uma mesinha de canto, enquanto dobra as mangas de sua camisa (desviando o olhar obliquamente por dois segundos – 7min44s-7min46s – em direção à porta, onde se presume que a Moça o espera em pé); a Moça ressurgue no quadro (7min48s), já com a porta do quarto fechada atrás de si (onde se encosta como que encolhida, braços cruzados atrás de si, ao lado do lavatório, que vem descrito a seguir);

7min54s-8min40s câmera estática; a personagem feminina (vestindo branco) tem ao fundo a porta escura, enquanto ao fundo da personagem masculina (de camisa clara e calça escura) se vê uma parede caiada (mas dum branco leitoso, e de superfície irregular); nessa parede há uma mesinha, sobre a qual se vê um candelabro com um toco de vela apagada, a bacia de porcelana ao

centro e um jarro de água igualmente de porcelana à direita; presa à parede há ainda uma saboneteira de porcelana; bem acima dessa mesinha encontra-se um espelho, de tal modo pendurado que é possível refletir até mesmo o rosto de pessoas mais baixas que o velho (a sombra do espelho se projeta à sua direita); devido à luminosidade da cena (o quarto encontra-se em penumbra, ainda mais na área do lavatório que na do cabideiro), a imagem de Honorato refletida pelo espelho é pouco definida, e ressaltam-se áreas de oxidação em sua superfície; a sombra de sua cabeça, aumentada pela zona de penumbra, projeta-se sobre a parede logo abaixo de onde a toalha se encontra pendurada (a toalha é clara, e escura a faixa de madeira pouco acima do espelho, em que há o cabide no qual a toalha está pendurada); a Moça permanecerá ao lado do velho durante toda a toalete (com os braços cruzados às suas costas, tronco inclinado na direção oposta ao velho, como que a temê-lo), tendo a porta escura ao fundo (e sem dirigir o olhar ao velho senão obliquamente); aos 8min7s a Moça reinicia a conversa (em tom de voz tímido, depois de lhe dirigir o olhar e esboçar fala com os lábios por duas vezes: **“Padre Antônio vai morrer?”**), enquanto Honorato lava seu rosto e suas mãos repetidas vezes (tendo sua imagem foscamente refletida pelo espelho); aos 8min13s (demorando portanto 5 segundos a responder, e o fazendo em tom áspero): **“Por que é que você demorou tanto a perguntar por ele?”**; aos 8min18s, em voz mais fina (o que acusa medo e submissão) **“Não sei. O senhor não gosta que pergunte por ele.”**); não mais inclinado sobre a bacia, já novamente em pé, Honorato enxuga mãos e rosto na toalha, e agora a imagem que o espelho reflete é a da bacia de porcelana; aos 8min24s, responde (ainda em voz áspera): **“Padre Antônio tá muito mal.”**; aos 8min28s, após novo ensaio temeroso, em gesto e voz menos tímidos: **“Não tem ninguém com ele?”**; 8min29s: **“Tem gente até demais.”** (resposta ríspida e de pronto, acompanhada por gestos inquietos do velho, que continua a secar-se); aos 8min36s a Moça lhe diz (em voz como sempre muito baixa, receosa): **“Quando o senhor voltar lá, eu posso ir também?”**; Honorato, sem lhe responder, deposita nervosamente a toalha no respectivo cabide;

8min40s-8min49s a partir de então, Honorato desloca-se para sua cama, onde sentará; no percurso do velho em direção à cama, novo movimento horizontal de câmera da direita para a esquerda (quando novamente as imagens acima descritas entram no quadro, acrescentando-se por completo o armário de madeira e à sua esquerda uma arca), e um movimento descendente em linha reta (para acompanhar o velho que se senta e passa a tirar suas botas);

PLANO 7

8min49s-9min8s a Moça começa a levar a bacia com água suja quando o velho a interrompe (aos 8min52s: **“Vem cá. Vem me ajudar.”**);

a interrupção do velho se faz em voz-*off*, uma vez que este curto plano só enquadra a moça; trata-se dum plano médio;

no início a Moça pega a bacia com as duas mãos, inclinando-se ligeiramente sobre a mesa; logo depois, já de perfil, dá os primeiros passos em direção à porta (com o olhar dirigido ao chão, e o semblante triste, resignado); seu vestido branco, a bacia branca, a toalha branca (na direção vertical de seu perfil) e logo o jarro branco (sem contar seu reflexo no espelho inclinado) conferem realce à metade clara do quadro, em que figura a parede caiada (a outra metade do enquadramento contrasta em razão do escuro da porta de madeira); assim que a Moça alcança a zona escura do enquadramento (já em frente ao batente escuro) escuta-se a voz-*off* do velho pronunciar duramente **“Vem cá. Vem me ajudar.”** (a sombra da Moça projetava-se na parede, como que em substituição ao seu reflexo no espelho); para responder, a Moça olha na diagonal em direção à cama em que o velho se sentou (canto esquerdo do quadro, em que se presume a presença do

velho, ausente do quadro por todo este plano) e diz docemente (aos 8min55s, com um leve meneio de cabeça) **“Eu vou preparar o jantar.”**; e como o velho responde ríspida e autoritariamente (aos 8min58s) **“Não, eu não quero comer. [a Moça baixa os olhos] Tô me sentindo mal de tão cansado [a Moça esboça um movimento de cabeça e de corpo, que será o de devolver a bacia à mesa, mas que denota ou frustração, ou desgosto]; vem me ajudar.”**, então a Moça, de costas para a câmera, devolve a bacia ao móvel, e rapidamente esboça um passo na direção da cama, colocando as mãos nos bolsos do vestido, à altura de seu baixo-ventre, de cabeça baixa, como que resignada em sua contrariedade]”;

PLANO 8

9min8s-9min37s neste plano, a câmera se desloca da esquerda para a direita, de maneira a enquadrar Honorato (em frente à câmera, sentado na cama, costas apoiadas num travesseiro, pernas esticadas sobre o colchão, braços pendidos) e a Moça (que ao ajudar o velho a descalçar suas meias entra no enquadramento de costas para a câmera, no que equivale a seu busto);

no canto inferior direito do quadro, ao lado da cama, percebe-se um trecho de parede sem pintura, e por isso manchado de negro;

no canto superior esquerdo, percebe-se a imagem de um nu, feminino ao que parece, de que só é possível (por conta do enquadramento) vislumbrar pernas e parte do quadril;

graças à proximidade, o tecido do vestido revela-se listrado, e não apenas branco (conforme a impressão dos planos anteriores);

a sensação paradoxal que o plano provoca no espectador é de proximidade física e repulsa psíquica (proximidade física: porque o limite inferior da imagem, durante o movimento da esquerda para a direita, começa por enquadrar os joelhos de Honorato e termina por enquadrar o púbis do velho, ao mesmo tempo que realça a submissão da Moça quando esta lhe dobra as pernas e a fisionomia sádica do personagem; e repulsa psíquica ao que se explicita expressivamente como assédio, o que em grande medida se deve à câmera ligeiramente alta);

no referido deslocamento de câmera percebem-se dois momentos: um primeiro, mais curto (9min8s-9min13s), em que a imagem do velho, inicialmente de perfil, torna-se frontal – até eclipsar-se atrás da Moça (momento ao longo do qual o velho fita atentamente a fisionomia da Moça, como que a perscrutá-la e ao mesmo tempo constrangê-la); e um segundo momento, mais longo (9min13s-9min39s), em que o enquadramento contorna a imagem frontal e sobreposta de ambos para revelá-los do ângulo em que o diálogo irá ocorrer, já com o velho a olhar para o canto inferior esquerdo do quadro;

nesse segundo momento é que Honorato se dirige à Moça (aos 9min17s), sem que dela tenha tirado os olhos por um segundo sequer (sempre com fisionomia entre sádica e perscrutadora): **“O padre novo chegou.”**; após 4 segundos vem a resposta da Moça, em voz serena (ao longo dos quais ela se aplica a cuidar dos pés do velho, sem interrupção em sua atividade): 9min21s **“Veio dar extrema-unção?”**; o velho demora dois segundos a responder, findos os quais cerra o sobreceixo (aos 9min25s): **“Não sei.”**; deixa de fitar fixamente a fisionomia da Moça, baixando o olhar para o canto inferior esquerdo da câmera; e aos 9min28s (portanto após pausa de três segundos, ao fim da qual pende a cabeça para o canto inferior esquerdo do plano, direção para qual seu olhar já se dirigira): **“Padre Antônio tava se confessando com ele.”** (pausa de

4 segundos, em que o velho deixa seu olhar como que perdido, sem foco); aos 9min33s: **“Sabe o que Padre Antônio disse na hora da confissão?”** (pausa de 2 segundos); aos 9min37s (erguendo a sobrancelha sem contudo erguer os olhos): **“Seu nome.”**

PLANO 9

9min39s-10min trata-se de plano próximo, mas ainda sob o ângulo alto anteriormente referido; ao efeito paradoxal que vem de antes (proximidade / repulsa do espectador perante a figura do velho) acrescenta-se outro; a primeira atribuição de nome à personagem feminina se faz através de Honorato (que é quem está no quadro), o qual por sua vez apenas menciona o nome da Moça em razão de reproduzir a fala de Padre Antônio – e o único aspecto da Moça propriamente dita que integra este plano é a sua voz-off...;

(o corte seco do plano americano para o plano próximo do velho se faz bastante expressivo, sobretudo em se considerando o ritmo predominante na decupagem até então);

9min39s (o velho completa a frase do plano anterior): **“Mariana.”**; (após breve pausa, aos 9min43s, a fala seguinte, precedida por uma respiração mais funda, como que um suspiro) **“Tava contando alguma coisa que fez com você.”** (o olhar do velho se desvia da esquerda para a direita, e sua cabeça se movimenta ligeiramente, acompanhando-o); a resposta da Moça (aos 9min46s) demora 2 segundos e, embora não perca a serenidade, torna-se um tanto áspera: **“O quê?”**; de pronto o velho responde (aos 9min 47s, virando cabeça e olhar rapidamente em direção à Moça, e em tom ríspido): **“Como é que eu vou saber? – eu não ouvi.”**; (durante a nova pausa, tempo suficiente apenas para o velho tornar cabeça e olhar para o canto inferior direito do quadro, já sem pressa); aos 9min50s: **“Só você e ele é que sabiam.”** (frase dita em tom melancólico); 9min54s **“Agora o padre novo também sabe.”** (por 5 segundos, até o encerramento deste plano, seu olhar torna à Moça, durante a fala, e após, vagarosamente, sua cabeça torna à esquerda do quadro, acompanhada de um leve erguer de sobrancelha, como que a insinuar maliciosamente a descoberta iminente de algum deslize de Mariana);

PLANO 10

10min-13min27s trata-se de um longo plano (o mais longo desta cena III, e também de todo o filme até então);

10min-10min12s neste plano, o enquadramento é estático durante os primeiros 12 segundos, com a câmera ligeiramente alta e frontal sobre Mariana em plano americano (que continua sentada na cama); ao fundo aparecem: o lavatório à direita (mesa com a bacia de porcelana ao centro, castiçal à esquerda, jarro de porcelana à direita, saboneteira de porcelana presa à parede), a porta atrás da Moça, ao centro da figura; e parte da escrivaninha à esquerda; Mariana ergue lentamente o olhar na direção de Honorato quando a voz-off do velho lhe pergunta (dos 10min aos 10min5s): **“Que é que ele fazia com você na hora das aulas, quando vocês estavam sozinhos?”**, e por 4 segundos abaixa lentamente o olhar e a cabeça para o canto inferior esquerdo do quadro, inquieta, e numa respiração mais vigorosa que o comum (como que um suspiro) prepara sua resposta (aos 10min9s, em tom firme) **“Nada.”**; por 3 segundos sua postura corporal como que se contrai, e ela levanta;

10min12s-10min24s [em 10min13s, exatamente quando Mariana inclina o tronco para a frente com o intuito mais de dar vazão ao incômodo com a pergunta que de levantar-se, reinicia-se a linha melódica da fantasia musical que atravessara os três últimos planos da cena I e os dois primeiros da cena II; neste momento, aparece apenas

a linha aguda da melodia, que dura de 10min13s a 10min44s; mas à frente – 12min52s-13min43s – a melodia retorna, crescendo-se à linha aguda o contraponto com a linha grave] Mariana encaminha-se para o armário de Honorato (percurso em que os objetos já descritos no plano 6 tornam a ser vistos, mas agora frontalmente enquadrados, portanto de modo mais nítido; ressalta-se no início do movimento a imagem da madona e ao final a imagem do Cristo em agonia); a câmera, sem sair da posição em que se encontra, desloca-se para acompanhar o movimento de Mariana, e assim a abordagem deixa o ângulo alto para efetuar um ângulo ligeiramente baixo (após um breve instante no qual, assim que a Moça se põe de pé, parte de sua cabeça como que escapa ao enquadramento); quando Mariana abre a porta do armário e pega duas peças de roupa, o enquadramento (novamente estático: entre 10min17s e 10min24s, perfazendo portanto 4 segundos) configura três áreas de representação: à esquerda, o armário de madeira escura, em que a figura clara da Moça se destaca, bem como algumas roupas empilhadas, em maioria claras (antes de abrir uma das duas portas do armário, vê-se o cabideiro); ao centro, a área entre a Moça e uma coluna de madeira (na qual existe um lampião dependurado e aceso); e à direita a escrivaninha de madeira escura e os quadros pendurados na parede caiada; tal enquadramento como que geometriza a relação entre Moça e cenário; aos 10min20s (durante o enquadramento estático, portanto, e após uma pausa de longos 10 segundos) Mariana torna a responder: **“Ele nunca me fez nada.”** (neste momento retorna a linha melódica); Mariana fecha a porta do armário e se vira para caminhar até a janela;

10min24s-10min34s novo movimento de câmera, a acompanhar o percurso da Moça até a janela, mantendo-a sempre ao centro do quadro, até que a cabeça de Honorato (aos 10min32s) volte ao enquadramento (no canto inferior direito, de perfil, com o olhar fixo na Moça); nesse momento, a Moça passa a ocupar a metade à esquerda do plano, enquanto começa a abrir uma das folhas de madeira da janela; durante todo esse tempo, Mariana desmembra sua fala, de modo suave mas entristecido (sempre sob o olhar fixo de Honorato): (10min26s) **“Só dava aula.”**; (10min28s) **“Às vezes conversava um pouco.”**; voltam ao quadro a escrivaninha e as imagens acima dela, depois a porta, depois o lavatório (mesa, bacia e jarro, saboneteira, espelho, toalha);

10min34s-10min40s sob o enquadramento fixo, a Moça abre uma das duas folhas de madeira da janela (uma das duas folhas de vidro já se encontrava levantada); faz noite (curioso que no cômodo anterior se pudesse perceber a plena luz do dia);

10min40s-11min31s assim que termina de abrir metade da janela (aos 10min, quando também se encerra a linha melódica), Mariana senta-se num banco de madeira rústico (acompanha-a um breve ajuste da câmera para baixo e para a esquerda, trazendo ao enquadramento as canelas da Moça e o busto do velho; a partir de então, 10min44s, o enquadramento ficará fixo por bom tempo); o banco fica logo abaixo da janela, e a Moça ainda tem em suas mãos as duas peças de roupa (por efeito de perspectiva, a imagem da Moça, quase de corpo inteiro, tem praticamente o mesmo tamanho que a do velho, cujo perfil se faz para cima dos ombros; ela se encontra em zona de penumbra, enquanto a metade visível da face do velho encontra-se iluminada); Mariana abaixa seu olhar, flexiona a perna esquerda (tendo sobre o colo as peças de roupa) e diz (em tom de aborrecimento e contrariedade, sublinhado por sua expressão fisionômica, aos 10min44s): **“O senhor me pergunta sempre a mesma coisa.”**; 10min48s: **“Não adianta eu responder porque o senhor não acredita.”** (intensificam-se seus movimentos de inquietude, acrescentando-se ao nervosismo da perna esquerda o movimento das mãos); 10min53s: **“Só se eu inventar.”** (cessam os movimentos da

perna, enquanto a Moça puxa uma das duas peças de roupa, um par de meias escuras talvez, dizendo esta última fala em tom de desabafo, após um contrair de lábios); Honorato replica (aos 10min56s), mais em tom de curiosidade sádica que de reprimenda (e bastante lúbrico): **“Inventar o quê?”** (seu olhar se dirige obliquamente à Moça, sobrancelhas levemente erguidas); responde a Moça em tom resignado e suave (repousa o par de meias novamente sobre o colo, sem tirar dele seus olhos, levanta a sobrancelha, e diz, aos 11min1s): **“Inventar.** [dirige ao velho, de modo breve e oblíquo, mas incisivo, seu olhar, para complementar sua fala, agora em tom mais duro, com fisionomia ao seu modo acusadora] **O que o senhor pensa que eu fazia com ele.”**; 11min6s, em tom de curiosidade semelhante ao anterior: **“O quê? Diz o quê.”** (seu olhar torna a fixar a Moça); 11min10s (respiração ofegante, confissão em tom de vergonha e humilhação, sobrancelhas levantadas, dedos de uma mão tocando levemente as unhas da outra mão): **“As mesmas coisas que o senhor faz comigo.”**; 11min15s (a cabeça se volta frontalmente para a Moça, ao modo de intimidação, denotando ataque em realidade motivado por medo): **“Você contou a ele?”**; entre a pergunta intimidadora e a resposta monossilábica (aos 11min21s) interpõe-se um balançar de cabeça enfático, com os olhos baixos a denotar vergonha e sinceridade: **“Não.”**; o velho, como que aliviado, desvia a cabeça e o olhar da Moça, dirigindo-os ao seu próprio colo (sua face entra em zona de penumbra); levanta os olhos (ainda de cabeça baixa) e diz (aos 11min25s) **“Ele perguntava essas coisas a você?”** (levanta a cabeça, ainda sem fixar a Moça, para logo em seguida virar a cabeça e encará-la; a Moça havia olhado obliquamente para ele durante a pergunta por duas vezes, certamente por perceber seu acanhamento, mas baixou o olhar assim que percebeu que o olhar do velho encontraria o seu);

11min31s-13min27s os 12 segundos de silêncio entre a pergunta do velho e a resposta da Moça são preenchidos por expressões corporais e fisionômicas da atriz extremamente significativas; a Moça baixa o olhar, contrai os lábios, pende a cabeça para a direita enquanto começa a se levantar, dirige-se lentamente à cama do velho¹¹, senta-se (de perfil em relação à câmera), torna a pender a cabeça, mas para a esquerda (a câmera movimenta-se muito sutilmente, de modo a ajustar o foco à figura da Moça, desta vez sem que ela escape ao quadro), e só então (aos 11min38s) responde (já a ocupar com sua figura clara o canto esquerdo do quadro, com a luz a incidir sobre o seu rosto¹²): **“Uma vez perguntou.”**; neste momento a tensão parece amainar-se por habilidade (ou astúcia) de Mariana, compondo um jogo de cena em que o tronco da Moça, inclinado para a frente, estabelece um paralelismo com o tronco do velho, encostado na cabeceira da cama e ligeiramente inclinado para trás; à cabeça baixa e humilde da Moça corresponde a cabeça levemente erguida e arrogante do velho, que aos 11min40s (de chofre, agressivamente) replica: **“Você não me contou.”**; Mariana, rosto pendido, braço esquerdo a mexer suavemente no par de meias, ambas as partes de seu corpo iluminadas (enquanto o braço direito fica em penumbra), aos 11min43s responde (com leves meneios de cabeça, e em tom suave, doce, resignado): **“Achei que não precisava.”**; o velho abaixa cabeça e olhar, em seguida olha para a Moça (sem erguer a cabeça) e pergunta (aos 11min47s, com voz menos ríspida, como que tranquilizada pelo

¹¹ Em 11min35s, e por dois segundos, entram em foco dois quadros, pendurados na parede da janela bem à direita de quem vê, e na direção da cabeceira da cama de Honorato; o de cima é nitidamente um retrato de casamento, podendo-se deduzir que noivo e noiva são Honorato (trajando negro) e sua finada esposa (trajando naturalmente vestido e véu brancos: provavelmente os mesmos que na sequência do jogo de cena serão apresentados, no último plano); o quadro abaixo fica menos nítido, mas é pertinente supor que também sejam retratos semelhantes.

¹² No deslocamento de Mariana do banco à cama ocorre um acaso feliz; uma mariposa entra e sai do enquadramento exatamente quando a câmera sutilmente sobe e desce para acompanhar a Moça, sublinhando assim a zona em que a luz incide com maior potência. Inevitável atribuir ao feliz acaso um potencial metafórico absolutamente pertinente à narrativa, qual seja, o de sublinhar o desejo da Moça quanto a metamorfosear sua condição.

jogo de cena da Moça): **“Quando foi?”** [leve pausa] [11min50s, em voz já mansa e doce, olhar suave, meneio de cabeça] **“Na confissão?”**; a Moça, ainda com a cabeça pendida à esquerda, acompanha a proximidade que se tornou muito mais que física, emocional mesmo, e responde com suaves movimentos afirmativos de cabeça, seguidos de fala aos 11min54s: **“Foi. Na última vez.”** (os dedos polegar e indicador de sua mão esquerda passam levemente sobre o par de meias em seu colo); nova pergunta do velho (aos 11min57s, em tom suave mas não mais doce): **“E o que foi que você respondeu?”**; a Moça respira mais fundo, esboça mas logo suspende uma fala, e aos 12min4s finalmente diz, em tom aborrecido: **“Fingi que não entendi o que ele perguntava.”**; o velho move sua cabeça da direita para a esquerda (alcançando uma zona de penumbra mais forte) com fisionomia grave, aborrecida, para dizer (aos 12min9s, em tom misto de tristeza, decepção e um pouco de incerteza): **“Agora você tá mentindo pra mim do mesmo jeito que mentia pra ele.”**; Mariana ergue levemente o tronco (o efeito é de altivez), enquanto dirige sua cabeça e seu olhar para o velho¹³, fisionomia e sorriso denotando a um tempo compreensão, repreensão e franqueza, com olhar diretamente pousado sobre o rosto pendido do velho (aos 12min19s): **“Pro senhor eu não minto.”**; 12min21s: **“Mente sim. Você vive me mentindo.”** (seu tom e sua fisionomia denotam desamparo, sua cabeça continua pendida e sob penumbra); ligeiro abaixar de cabeça e olhar, seguido de correspondente mover de tronco (com o efeito de redistribuir o claro-escuro sobre o braço direito da Moça, pesando sobre o seu rosto forte penumbra, e sumindo do quadro sua mão direita e parte de seu braço esquerdo); a Moça balança duas vezes a cabeça como a negar, e ao final afirma (aos 12min28s, em tom ainda franco, mas já envergonhado e triste): **“Mas não sobre essas coisas.”**; a Moça permanece em sua última postura (tendo por único movimento, e suave, o da mão direita por sobre a peça de roupa), enquanto o velho movimenta sua cabeça da esquerda para a direita, respirando mais fortemente após um suspiro; ele dirá (após fixar a Moça e abaixar a cabeça repetidamente, por três vezes, e em tom quase de súplica, manso, carinhoso mas também um tanto inseguro e submisso) aos 12min48s: **“Eu tenho um presente pra te dar.”** (sua face não aparece no quadro) [12min52s-13min43s: retorno da melodia há pouco referida, colocando as linhas grave e aguda sob contraponto] (a Moça levanta lentamente o olhar durante a fala do velho, e ao final sorri); sua cabeça se ergue suavemente enquanto seu sorriso de modo igualmente suave se expande, e a luz torna a incidir sobre a extremidade de seu perfil; acompanha essa mudança de expressão fisionômica a reintrodução da linha melódica (pela segunda vez neste plano, e pela terceira vez desde seu início) aos 12min52s; aos 12min54s (em tom de expectativa próximo do contentamento, mas um tanto desprovido de élan) a Moça pergunta: **“Que é?”**; aos 12min55s: **“Um vestido.”** (frase dita entre um abaixar e um levantar suaves de cabeça, e ao que parece – do velho vê-se apenas parte da face, boca e olhos não estão no quadro – em meio a um sorriso terno; tal fala provoca na Moça um erguer de sobrancelhas, um abrir e piscar de olhos, um sorriso – uma fisionomia enfim imprevista, que lhe confere um ar infantil de certo modo incompatível com o teor progressivo da conversa); 12min58s (ampliam-se os meneios de cabeça e as expressões fisionômicas de enternecimento do velho, bem como o tom desarmado da confissão): **“Há muito tempo que eu tenho ele guardado aqui, esperando a hora pra te dar.”**; com sorriso ampliado, sobrancelha erguida e olhos mais abertos (expressão ainda mais infatilizada, que se constrói em 3 segundos), a Moça pergunta, já um tanto ansiosa (aos 13min4s): **“O senhor vai me dar ele agora?”**; 13min7s **“Agora não.”** 13min9s **“Mas você pode ver.”** 13min12s [um breve e rápido movimento de cabeça do velho antecede

¹³ Neste momento, a metade de seu rosto voltada para o velho fica em leve penumbra, enquanto a outra metade continua iluminada.

gestualmente a localização do vestido] **“Tá no fundo da arca; debaixo dos papeis.”** (durante a resposta do velho, a expressão da Moça se manteve como que em suspenso, exceto por seu sorriso que se desfez – até que o velho mencionasse a arca, e a Moça como que deduzisse de que vestido exatamente se tratava; então, sua expressão tornou a ser a expressão de tristeza de antes, formando-se mais e mais uma atmosfera de decepção); a Moça se demora à cama os (oito) segundos (13min14s-13min24s) suficientes para que sua expressão, de feliz expectativa infantil, passasse a tristeza e, logo, decepção; levanta-se, quando seu perfil à direita cede lugar a novo perfil, já à esquerda, e começa o seu encaminhamento à arca, numa espécie de torção (bastante expressiva) de seu corpo (a expressividade é tanto maior quanto mais a câmera tenta acompanhar, num movimento ascendente, o ritmo da Moça que se levanta, sem contudo obter pleno êxito em manter todo o seu corpo no quadro; e logo há um corte: aos 13min27s);

PLANO 11

13min27s-13min30s brevíssimo plano; velho em primeiro plano; em seu movimento de cabeça (da direita para a esquerda), em sua fisionomia (sobrancelhas levantadas, sobrecenho cerrado) e em sua respiração (rápida, curta) a um tempo se notam a expectativa do velho (tão grande quanto consciente de suas poucas chances de êxito) e o deslocamento da Moça (que, embora fora de campo, torna-se especulativamente presente: pelo efeito que sua movimentação promove no velho, a acompanhá-la com o olhar);

PLANO 12

13min30s-13min57s o enquadramento (com câmera estática, logo após breve movimento de ajuste, e três subáreas de representação) lembra muito um momento do longo plano 10 (acima mencionado, entre 10min12s e 10min24s);

são três terços rigorosamente estabelecidos; o da esquerda, entre a arca (de que só se vê a tampa) e o armário (em que predominam cores escuras e penumbra); o do centro, em que a parede encontra demarcação na coluna de madeira, onde há pendurado o lampião; o da direita, em que se veem a escrivaninha (sem suas pernas: das gavetas para cima) e os três quadros da parede (o Cristo e dois conjuntos de retratos diversos; a imagem da madona renascentista apenas entra no início do quadro, para logo depois sair);

13min30s-13min33s a Moça devagar se posiciona em frente à arca, bem ao centro do quadro (à frente da coluna de madeira, de modo a eclipsar no final o lampião);

13min33s-13min38s a Moça levanta a tampa da arca;

13min38s-13min47s inclinando o tronco (o que permite ao espectador visualizar o lampião e boa parte da coluna de madeira), a Moça rearruma (por 9 segundos) objetos na arca (que estão fora do quadro contido); (note-se que aos 13min42s a melodia se encerra);

13min47s-13min57s distingue-se parte de um véu com uma grinalda; a expressão da Moça (cujo rosto se encontra em penumbra) é de desolação (tanto pela lentidão de seus gestos quanto pela boca, cujos lábios se apartam, com o pender de seu queixo);

entre o último plano desta cena e o primeiro plano da seguinte, há um notável paralelismo: o da arca e o do caixão (desdobrando-se assim o sentido do vestido de noiva em mortalha); e é de se deduzir que o vestido tenha mesmo pertencido à mulher do viúvo (cujo retrato, de resto, certamente foi o que apareceu na sala, ao lado esquerdo da porta, no plano 2 da presente cena);

CENA IV – que abarca a missa de corpo presente na Matriz, a procissão até o cemitério e o enterro de Padre Antônio, eventos marcados pelo decoro coletivo no cerimonial e pela impertinência de Vitorino.

13min57s-20min4s, planos 1-20

descrição da Igreja (de acordo com os elementos representados nos diversos planos da cena, ou por eles sugeridos, tendo como referencial o conteúdo da nota 6):

1) elementos externos: **a)** como já se nota na cena I (plano 9), trata-se de construção em terreno elevado (uma **colina**), tendo à frente um **adro** relativamente amplo e, nele, um grande **cruzeiro** de madeira (protegido por um pequeno cercado); **b)** em seu **frontispício** notam-se: **porta** com duas folhas de madeira almofadada (três desenhos em cada folha); três **janelas** acima da porta, em disposição simétrica (a do centro se dispõe acima da porta principal), com **balaustradas** de madeira e **parapeitos** em madeira recortada (deduz-se que tais janelas servem ao coro); acima das três janelas, **frontão triangular** (em que se pode notar, embora não com plena nitidez, o **óculo central quadrilobado**); ladeando o frontão, em ambas as **torres laterais**, **janelas sineiras** (com vergas em arco pleno), à mesma altura do **telhado em duas águas** (a cobertura da nave e a do átrio, como de resto as da capela mor e as das sacristias colaterais, compõem-se de telhas coloniais); **c)** na **lateral esquerda da nave** (rigorosamente simétrica em relação à lateral direita, descrita acima na cena I, plano 9), percebe-se **porta** semelhante à frontal, exceto por sua escala (inferior ao que parece em cerca de um quarto, mas ainda assim monumental), e **duas janelas** (ao que parece em madeira e vidro, portanto com função de iluminar mas não ventilar), à mesma altura das janelas frontais (embora bem menores); **d)** na **parte posterior da construção** (correspondente ao espaço da capela-mor), nota-se que as **sacristias colaterais** são simétricas em cobertura (suas respectivas meias águas, cobertas por telhas coloniais, escorrem em mesmo ângulo e comprimento), altura (suas coberturas ficam aproximadamente à metade da altura em que se coloca a cobertura da nave), formato de janelas e portas (a confirmar que esta escala, diferentemente do restante da construção, é mais próxima do convívio e do cotidiano), entretanto o comprimento de ambas difere: a da esquerda (perspectiva de quem mira o frontispício) é mais curta, e apresenta apenas duas janelas, enquanto a da direita tem quatro janelas e acompanha toda a extensão da capela mor; a parede posterior permite constatar que o sistema construtivo de fato tenha sido (como descreve a nota 6) “estrutura autônoma em madeira e vedações em adobe” (tal estrutura explica que sejam colunas ou traves de madeira o que se destaca em meio à parede);

2) elementos internos: **a)** a organização do espaço interno se faz por **volumes retangulares justapostos**: átrio ladeado por duas torres de seção quadrada, nave, capela-mor ladeada por sacristias; **b)** no **átrio** (entre a porta de duas folhas almofadas e a entrada principal para a nave) há uma espécie de porta com estrutura de madeira e folhas de vidro (que o vocabulário técnico da nota 6 denomina **tapa-vento**); **c)** é de se supor que haja **escada de acesso ao coro** sob pelo menos uma das duas torres (o que de fato afirma a nota 6, e que se pode deduzir examinando-se as três janelas do frontispício)¹⁴; **d)** “**piso em tábua corrida**, elevado nas laterais da nave e na área dos altares colaterais, onde **cancelo com balaústres torneados** divide o espaço em seções diferenciadas; sob o arco cruzeiro há outro desnível seguido adiante pelo supedâneo do altar mor” (estas informações tomadas à nota 6 são verificáveis nos elementos fílmicos);

¹⁴ Esta suposição vem a se confirmar na cena XII, plano 18, em que a estrutura de madeira da escada pode ser vista enquanto o Padre tenta abrir a porta lateral, durante o cerco das beatas.

e) na **nave**, percebem-se **gravuras** a representar episódios fundamentais da via-sacra (em suportes de madeira encimados por cruzes) e **suportes para velas** (igualmente de madeira, logo abaixo de cada imagem); percebe-se a porta lateral esquerda, que se encontra fechada exteriormente pelas folhas de madeira e interiormente por algo que se assemelha ao tapa-vento do átrio; **f)** vê-se um dos **altares colaterais** com seu respectivo **retábulo** (a nota 6 afirma tratar-se de talha simples, mas não informa se em madeira ou pedra, coisa que os fotogramas não permitem definir); tal retábulo é composto por três nichos côncavos, sendo maior o central e menores os laterais; o nicho central (mais largo e profundo que os laterais) delimita-se por duas colunas em linha reta e retangulares (com contornos em baixo relevo em cada face aparente, frontal e laterais), encimadas por capitel (tripartido por volumes em linha reta e alto-relevo) e arcos plenos; ambos os nichos laterais, muito embora mais estreitos e menos profundos, obedecem ao mesmo padrão constitutivo do nicho central (espaço delimitado por colunas com capitel e encimadas por arco concêntrico), estrutura essa que contorna e assim se superpõe em relação ao nicho central, daí resultando (a cada lado) um nicho lateral; no nicho central, há um suporte composto por quatro degraus em formato de pirâmide, nos cantos dos quais há vasos com flores – e, no último degrau, a escultura de um santo (Santo Antônio, talvez, por carregar no braço esquerdo uma criança); à esquerda de quem vê o retábulo há uma escultura de Nossa Senhora Aparecida (menor que a central) e, à direita (menor ainda), uma escultura do Sagrado Coração de Jesus; **g)** o **púlpito** em madeira fica abaixo da quarta gravura a narrar a via-sacra (considerando que a primeira está à esquerda de quem entra na nave, e que são seis em cada lado; não há como saber se existe outro púlpito à direita da nave); a ele se chega galgando uma escada lateral de quatro lances, à sua direita; **h)** na **capela mor** há o **altar principal**, composto por características semelhantes (embora em escala mais ampla) às dos altares colaterais (que por sua vez são idênticos); há uma **interligação da capela mor com as duas sacristias laterais** por arcadas, com balaústres em madeira recortada;

PLANO 1

13min57s-14min26s missa de corpo presente na Matriz (nos próximos planos fica claro que se trata da mesma igreja cujo exterior aparecera no nono plano da primeira cena);

o Padre lê no missal uma oração (transcrita a seguir), tendo à sua frente o caixão com o corpo de Padre Antônio e à sua direita um senhor (provavelmente o sacristão); a cerimônia se realiza à esquerda de quem entra na nave, entre o altar lateral e o púlpito; o enquadramento, estático, não permite que se vejam, já neste início de cena, os demais participantes da cerimônia; desse modo é que os gestos e a fisionomia do Padre ganham destaque, tanto mais por contracenar com o mutismo, o relativo imobilismo e a fisionomia grave do sacristão (cujo corpo, ao oscilar ligeiramente, mais se aproxima de objetos cênicos tais como a chama das velas, inanimados, gravemente integradas ao decoro hierático); a interpretação de Paulo José neste plano confere à personagem do Padre como que uma incompatibilidade perante o contexto e a função desempenhada (por conta da prosódia em sua leitura do missal, do tom inseguro de sua voz, de seu olhar assustado a sugerir inexperiência e talvez falta de vocação, em contraste com a gravidade forjada em seu rosto, e também por conta de sua própria juventude, cenicamente realçada);

no primeiro plano do quadro (delimitado pelo cancelo com balaústres) veem-se (da esquerda para a direita): metade ou um terço do caixão (em que parte do tecido negro que o defunto veste e margaridas são visíveis), o sacristão (visto do tórax para cima, homem maduro, barba rústica, sobrecenho franzido, baixa estatura), um grande

candelabro de madeira torneada (cujo ápice quase alcança a altura do ombro do sacristão) e nele uma longa vela (a chama atinge a linha da sobancelha do sacristão), um grande crucifixo de madeira com a imagem de Cristo supliciado (o topo da cruz quase alcança a testa do Padre), o Padre (visto a partir da barra rendada de uma espécie de camisola litúrgica toda branca, que lhe vai até a parte superior da coxa, e que ele veste acima da batina preta e abaixo da estola, que também entra em quadro a partir de metade da imagem de cruz que há nas duas pontas da estola), outro candelabro com vela (idêntico ao anterior, mas com a vela inclinada) e, por fim, um cancelo com balaústres em madeira torneada (que marca a passagem da nave para a capela mor, a que se chega galgando dois degraus em madeira);

no segundo plano do quadro existe a área entre o cancelo e o altar colateral (cujo piso, segundo a informação da nota 6, é elevado¹⁵);

no terceiro plano, veem-se: grande parte (cerca de três quartos) de um dos quadros da via-sacra, abaixo dele o suporte de madeira trabalhada com sua respectiva vela, e o altar colateral (acrescentando-se à descrição anteriormente feita a presença de ex-votos: cinco cabeças e uma mão, esculpidos em madeira, todos à esquerda do retábulo, sobre os dois níveis da base; o ângulo não permite ver o santo no nicho principal, e nos nichos laterais veem-se o Cristo com o Sagrado Coração à direita e Nossa Senhora Aparecida à esquerda, cuja cabeça contudo escapa ao quadro);

“Deus, cui proprium est misereri semper et parcere, te supplices exoramus pro anima famuli tui [neste trecho, o Padre ergue o olhar do missal e fita o cadáver, assumindo uma expressão próxima, ou da perplexidade, ou do incômodo, incompatível de qualquer modo com a fé inabalável nas benesses do além-morte e com o próprio sacramento que ministra] **(Antonius, sacerdotes)**, [e torna a ler o missal em tom de voz mais inseguro que suave, e em postura que é menos a de um sacerdote cumprindo um ofício sagrado que a de um aprendiz procurando apropriar-se de um conteúdo, entretanto sem fluência e decerto sem convicção] **ut, quia in te speravit et credidit, non poenas inferni sustineat**, [torna a erguer o olhar do missal e a pousá-lo no cadáver, de modo semelhante ao da primeira pausa] **sed gaudia aeterna possideat**. [esta fala não resulta de leitura, e esta pausa, comparada com as duas pausas anteriores, será a mais longa e densa; ao começá-la, o Padre fecha o missal, passa a língua entre os lábios e torna a fixar o cadáver – desta vez desviando ligeiramente o olhar à esquerda do campo visual; termina a fala, respira fundo, ajeita o tronco antes de pronunciar a fala final; sua fisionomia, ou perplexa, ou assustada, recebe ainda maior ênfase] **Per Christum Dominum nostrum.**¹⁶”

¹⁵ A informação acima é visualmente confirmada no quinto plano da presente cena, onde se vê que a elevação segue até próximo da porta lateral.

¹⁶ Esta fala parece apropriar-se da oração pertencente ao *Officium Defunctorum* (Ofício dos Mortos, ou Missa de Exéquias), predeterminada pelo *Missal Romano* (que, na edição de altar, p. 1277-1312, compila todas as orações da liturgia católica, cada qual específica para determinado ofício). Em <http://www.clerus.org/bibliaclerusonline/en/f2z.htm> (acesso em 31/dez/2012) obteve-se o que parece ser a mesma oração, embora completa: “Deus, cui proprium est misereri semper et parcere, te supplices exoramus pro anima famuli tui N. (famulae tuae N.), quam hodie de hoc saeculo migrare iussisti: ut non tradas eam in manus inimici, neque obliviscaris in finem, sed iubeas eam a sanctis Angelis suscipi et ad patriam paradisi perducere; ut, quia in te speravit et credidit, non poenas inferni sustineat, sed gaudia aeterna possideat. Per Dóminum.” Em outro sítio (<http://www.sspcx.co.uk/mass/requiem/>), encontrou-se a mesma oração, com poucas modificações: “Deus, cui proprium est misereri semper et parcere, te supplices exoramus pro anima famuli tui (famulae tuae) N, quam hodie de hoc saeculo migrare iussisti: ut non tradas eam in manus inimici, neque obliviscaris in finem, set jubeas eam a sanctis Angelis suscipi, et ad patriam paradisi perducere; ut, quia in te speravit et credidit, non poenas inferni sustineat, sed gaudia aeterna possideat. Per Dominum nostrum Jesum Christum filium tuum, qui tecum vivit et regnat in unitate Spiritus Sancti, Deus, per omnia saecula saeculorum.”. O teor dessa oração será aproximadamente: “Deus,

PLANO 2

14min26s-14min46s a câmera acompanha o deslocamento da Moça até o caixão de Padre Antônio, e o beijo que ela dá em seu cadáver (pousando a mão direita com dedos semicerrados e estáticos no caixão ao mesmo tempo que inclina levemente seu tronco na direção de sua testa, sem que se altere a gravidade de sua expressão fisionômica); a câmera se posiciona à altura do caixão, próxima à cabeceira, de onde acompanhará (girando a partir de seu eixo fixo) o deslocamento de Mariana em ângulo baixo;

até 14min31s, no primeiro plano da imagem estará a borda do caixão (com parte de seu forro branco destacando-se por sobre a madeira escura), passando pelo enquadramento de quando em quando os três castiçais com velas que o ladeiam (o que confere um certo ritmo solene e fúnebre à filmagem, no contexto das passadas lentas da Moça); em segundo plano destaca-se Mariana (do tórax para cima); seu vestido já não é mais branco (embora ainda sejam claras suas cores) nem de uso cotidiano (a roupa – que se destaca entre as demais vestimentas das mulheres presentes – expressa poder aquisitivo e com isso posição social superior, além de destacar sua beleza e sua juventude; o tecido é grosso, e detalhes finamente elaborados como gola, mangas e cintura tornam-no adequado a situações formais ou solenes, embora não especificamente ao luto); exibe um penteado que visivelmente resulta de esmero em prendê-lo (mas não ao modo do coque) à base do pescoço (conferindo solenidade à sua figura de moça); Mariana aparece do tórax para cima (olhos e cabeça baixos), num enquadramento que não permite visualização plena acima de seu cabelo senão depois de 14min31s (quando o caixão deixa o primeiro plano uma vez que a Moça tiver completado o trajeto); sua feição, embora contida por sob uma aparente impassibilidade (não há marcas de choro, sua toalete é impecável, sua compostura também), permite que se vislumbre um sentimento de pesar (olhar ao chão, ligeira contração de queixo, demora no contato com o cadáver); em terceiro plano vão aparecendo em quadro Honorato mais oito pessoas (quatro homens e quatro mulheres, todos idosos); Honorato (cuja estatura por si só já é maior que a dos demais atores) se destaca ainda mais (por conta da marcação de cena e do enquadramento) quando a Moça inicia seu percurso (ela se encontra inicialmente ao seu lado, aos pés do caixão), e a senhora (interpretada por Rosa Sandrini) se destaca quando a Moça o conclui (ela está no outro extremo do caixão, toda de preto, cabeça coberta por um véu preto, à frente do púlpito e da tampa do caixão, e acompanha com o olhar a Moça, olhando-a de cima a baixo como que a denotar, ou desprezo, ou desaprovação); no quarto plano se destacam a porta lateral, três quadros da via-sacra com as respectivas velas abaixo (com a exceção daquele que tem abaixo de si o púlpito);

entre 14min31s e 14min40s (quando a Moça contorna a cabeceira do caixão, preparando-se para o beijo – note-se que por mais tempo que o trecho anteriormente descrito: 9 segundos agora, 5 segundos antes), Mariana ganha destaque, literal e simbolicamente elevando-se (por conta do ângulo da câmera) em relação às demais pessoas (que terminam por sumir do quadro); por tudo isso é que o olhar da senhora de negro tende a provocar repulsa no espectador, enquanto a Moça tende a ganhar sua simpatia;

infinitamente misericordioso, humildemente Vos suplicamos em nome da alma de Vosso(s) servo(s), a quem hoje levais deste mundo, que não o(s) entregueis às mãos do inimigo, nem o esqueçais definitivamente, mas que permitais sua condução por Vossos santos anjos à morada no Paraíso, e que tendo ele colocado sua esperança e confiança em Vós, possa livrar-se das penas do inferno, e apossar-se das alegrias eternas. Através de Nosso Senhor Jesus Cristo, vosso Filho, que vive e reina convosco, na unidade do Espírito Santo, pelos séculos dos séculos.”

entre 14min40s e 14min46s tornam ao quadro primeiramente um grupo de três pessoas (a senhora de véu negro entre elas) e depois mais duas, mas com a diferença de que agora Mariana se encontra, em primeiro plano (que é também o do caixão), a efetuar movimento descendente de seu tronco (empaticamente acompanhado pela câmera), com os figurantes já em segundo plano; isto encerra (densamente) o efeito de atribuir à personagem feminina grande destaque nesta cena, como também uma complexidade de afetos (antipatia por parte das personagens em terceiro - depois segundo - planos, empatia por parte de direção e espectadores);

PLANO 3

14min46s-15min4s a câmera agora acompanha o deslocamento de Honorato até o caixão de Padre Antônio, e o beijo em seu cadáver;

à primeira impressão, trata-se de ação idêntica à do plano anterior; a impressão que se tem, desde a composição do quadro (com sua perspectiva em quatro níveis de profundidade), passando pelo mesmo jogo de cena (a personagem desloca-se pelo mesmo lugar com a mesma solenidade, passando pelas mesmas pessoas e visando a despedir-se do defunto com o mesmo gesto), é a de que o ritual prossegue invariável em suas convenções e impessoalidade; entretanto, o discreto (mas muito significativo) deslocamento da câmera, combinado com a expressividade do ator, acrescenta – e sobrepõe – ao nível das convenções (que é o de predominante objetividade) o nível – fundamental para a narrativa – das dimensões (inter)subjetivas;

o ponto em que a câmera se fixa para a tomada deslocou-se de uma extremidade (a cabeceira do caixão) a outra (em frente ao local de que Mariana partira, pouco atrás do caixão, e que agora, deste ângulo, percebe-se ficar bem em frente a um quadro da via-sacra, pouco depois da porta lateral); Honorato aparecerá no início do plano da cintura para cima (diferentemente da Moça no plano anterior, que apareceu a partir do tórax), exceto quando passar do primeiro plano ao segundo (14min52s em diante); todos os personagens que também entram no quadro durante o plano destoam de seu porte: por sua estatura superior que o enquadramento reforça (no plano é expressivamente o personagem mais alto, com as duas exceções de que se trata à frente, e que servem para o reforço da regra), em virtude do ângulo (baixo) da tomada, com foco mais distante das personagens que no plano anterior; isso vale mesmo no caso da senhora que ocupa todo o canto esquerdo entre os iniciais 14min46s-14min50s, assim como no da Moça que ocupa todo o canto direito entre os finais 14min57s-15min4s, ambas posicionadas de perfil como se fossem cariátides, o olhar rebaixado e a posição literal e simbolicamente descentrada, periférica: o que antes reforça que anula a superioridade imagética e conceitual do patriarca); o distanciamento da posição da câmera em relação ao evento central (missa com corpo presente) e em relação aos personagens (foco relativamente distanciado), se por um lado serve para ressaltar o poder de Honorato em relação aos demais participantes, por outro lado termina por reforçar a antipatia que se tende a sentir perante o velho, tanto entre as personagens que ele subordina quanto entre os próprios espectadores;

no centro da tomada Honorato inclina seu tronco para trás antes de iniciar seu percurso; neste momento (14min46s-14min48s), ocupando todo o canto esquerdo, vê-se (no mesmo primeiro plano que Honorato ocupa) a senhora idosa de perfil (do topo da cabeça aos braços cruzados, semelhando uma cariátide, com seu vestido escuro de pintas brancas, dedos grossos de quem provavelmente executou trabalhos “manuais”); ao lado de sua cabeça (mas no que em perspectiva equivale ao quarto plano) percebe-se (embora escura) a imagem de Cristo no calvário, a carregar a cruz do suplício próximo, ainda em

pé mas já com o tronco inclinado, e abaixo dela o respectivo suporte de madeira trabalhada com a vela acesa; no que equivale à profundidade do terceiro plano, percebem-se três senhores idosos e negros: atrás de Honorato o senhor veste terno escuro, camisa branca e gravata, e à sua frente o primeiro senhor veste uma camisa listrada e de manga comprida, enquanto o segundo veste paletó mas sem gravata; estimadas as áreas que os três senhores ocupam, constata-se que nenhuma delas equivale a mais do que a metade da que ocupa Honorato, que, de qualquer maneira, ocupa o centro do quadro em praticamente toda a extensão vertical, enquanto os três outros senhores não ultrapassam a linha de seu ombro (quanto à senhora, sua posição periférica, ademais, se reforça pelo corte em metade de seu perfil, fora de quadro);

a cada dois passos a cabeça de Honorato se põe na direção de um quadro da via-sacra (serão três, descontando o primeiro, o da área inicial, quando havia repouso; continuando a mesma frequência de passadas, a última referência espacial a ser eclipsada pela cabeça de Honorato no percurso será a imagem de Nossa Senhora Aparecida); de cabeça erguida, sobrecenho cerrado e olhar solenemente abaixado, o percurso de Honorato se encerra à cabeceira do caixão, que ele fita mantendo-se na mesma arrogante postura; no percurso, veem-se mais pessoas (a partir de onde se encontra o púlpito, já quando o caixão se interpõe à frente da imagem, seccionando Honorato à altura do tórax e as demais pessoas à altura do pescoço: o que não deixa de sugerir semelhança com os ex-votos do altar colateral): há dois senhores negros encostados à parede e três senhoras pouco à frente, dispostas como que triangularmente (as dos dois extremos fitam o velho, mas apenas à altura de sua cabeça e sem enfrentar seus olhos, como que respeitosamente; uma delas é a senhora de véu negro); na quarta de suas passadas duplas, quando chega à cabeceira do caixão, vê-se parte da cabeça do sacristão (da testa para cima) e o altar colateral ao fundo; antes de beijar o cadáver, ao virar seu corpo, Honorato estará na direção do nicho central e, à frente do altar, na direção do crucifixo (agora oculto pelo corpo de Honorato); entre a Moça (na posição de cariátide) e Honorato vê-se o Padre (na direção do nicho lateral, por sob a imagem do Sagrado Coração de Jesus); é muito expressiva (embora de modo sutil, contido) a comunicação de olhares nesse momento: assim que Honorato se inclina solenemente para beijar a testa do cadáver, a Moça fita o Padre e este, sem dirigir-lhe o olhar (antes, com expressão de recato, quando não de recusa), demonstra haver percebido a mirada, e imediatamente desvia cabeça e olhar (até então atentos a Honorato) para o chão (no extremo oposto de onde a Moça se encontra);

PLANO 4

15min4s-15min52s a câmera (que se mantém em ângulo ligeiramente baixo, como nos três planos anteriores) acompanha a chegada de Vitorino quando a missa já se encerrara (desde fins do primeiro plano) e se vão cumprindo dentro da igreja as despedidas perante o caixão aberto (desde o segundo plano; uma das informações deste quarto plano entre 15min18s e 15min50s, ainda que acessória e por momentos oculta no quadro, é que outras personagens continuam o ritual de beijar o cadáver); Vitorino desce da capela mor para a nave (do que se deduz que sua entrada tenha acontecido pela porta da sacristia, à direita do quadro); passa a integrar a cerimônia como que a contrapelo (o decoro mandaria ingressar pela porta principal, passando pelo átrio – tudo isso antes de que a cerimônia se iniciasse, e posicionar-se entre as pessoas de acordo com sua posição social, deslocando-se para a despedida do cadáver em momento próprio); integrar-se à cerimônia desse modo torna-se, em tudo e por tudo, algo paradoxal (Vitorino se integra corporalmente ao cerimonial, mas ao descumprir grande parte dos seus ritos e do próprio decoro termina por expressar alheamento);

15min4s-15min10s Vitorino (de chofre em cena) atravessa obliquamente a capela mor (da direita para a esquerda / de trás para frente); no corte do anterior terceiro plano para este quarto plano já se sugere que Vitorino tenha entrado pela sacristia lateral (ele aparece em cena caminhando já na rigorosa metade do quadro), prestes a descer do piso mais elevado da capela mor para o piso mais rebaixado da nave; a câmera se deslocou para o canto direito da nave, de modo a captar o deslocamento de Vitorino por áreas que serão as de maior profundidade e amplitude desta cena até agora (capela mor e trecho mais amplo da nave); neste breve e inicial instante do plano (por 6 segundos), a câmera estática enquadra uma **ampla área da capela mor** (espécie de terceiro plano), de maneira a figurar: **a) o altar mor** (suspense a uma altura que parece equivaler ao início do tórax de Vitorino, a que se tem acesso galgando uma escada de cinco lances)¹⁷, atrás dele **b) o retábulo principal** (que ocupa toda a largura da capela mor, e que, a despeito de ter as mesmas características do retábulo lateral descrito acima, evidentemente possui escala muito maior, e ilustrações semelhando arabescos que os altares colaterais não têm), **c) dois candelabros grandes** (de madeira trabalhada e idênticos entre si) com velas acesas à frente do altar principal, **d) dois castiçais** (também com velas acesas) sobre o altar, no meio deles **uma cruz em madeira trabalhada** (as alturas de castiçais e cruz acompanham a elevação à base do retábulo, partindo dos extremos e alcançando o auge ao centro), **e) dois santos** por sobre a base do retábulo no nicho principal (parecem figurar Santo Antônio; não é possível reconhecer os santos dos nichos laterais ou mesmo o santo ao centro do nicho principal, porque apenas suas bases aparecem no enquadramento), **f) parte do altar colateral direito** (trata-se de um trecho do nicho à esquerda, em que há um santo que não é possível reconhecer), **g) a longa cruz de madeira** (que será conduzida pelo sacristão, quando a procissão se encaminhar para o enterro no cemitério) encostada ao altar colateral, e **h) as duas colunas de madeira esculpida em baixo-relevo que marcam a passagem da nave para a capela mor** (e que talvez tenham função estrutural, além de ornamental); no que equivale ao segundo plano, vê-se a área entre o supedâneo do altar e o cancelo com balaústres (a que Vitorino chega em 15min9s, apoiando seu braço esquerdo para descer o desnível e alcançar o piso rebaixado da nave, tendo atravessado a capela mor; esse gesto reforça os indícios de embriaguez sugeridos pelo andar da personagem); na parede da capela mor à esquerda do quadro, entre o altar mor e a nave, vê-se o arco mencionado na nota 6, pelo qual se alcança a sacristia lateral (deduz-se na cena a existência de outro arco à frente, pelo qual Vitorino teria passado, ao entrar pela porta da sacristia); o primeiro plano será, então, a área delimitada pelo cancelo, que Vitorino alcança após quatro passos um tanto cambaleantes; no primeiro passo Vitorino olha à esquerda do quadro, mas nos seguintes seu olhar se dirige para o local em que Honorato e a Moça se encontram (ambos entram em quadro neste plano a partir dos 15min10s); seu olhar denota desgosto e revolta; seu traje (camisa polo com listras transversais escuras em fundo claro, paletó claro cujas mangas não chegam a cobrir o pulso, calça escura e larga) é por diversas razões impróprio: por seu desalinho (paletó amarrotado, camisa parcialmente fora da cintura), por falta de asseio (suas roupas parecem sujas) e falta de solenidade (é um traje de uso cotidiano); durante

¹⁷ Antes de concluir-se o Concílio Vaticano II, em 1965 (cf. adiante a nota 22), a liturgia católica, oficiada em latim, acontecia com o sacerdote de frente para o altar, portanto de costas para os fieis.

o percurso, sua sombra se projeta sobre o supedâneo e sobre parte do altar principal; seu corpo é visto da canela para cima;

15min10s-15min19s já quando alcança o cancelo e desce para o piso da nave, sua figura sofre uma redução (do púbis ao tórax); duas áreas cênicas se superpõem ao quadro neste trecho: a primeira (e mais próxima) é uma espécie de triângulo formado por Honorato e Mariana (ambos de costas para a câmera, ela sempre de cabeça baixa, ele a olhar de esguelha para Vitorino com evidente desaprovação, entre agressivo e apreensivo) e pelo Padre (que de frente para a câmera parece de início olhar Vitorino (mas seu olhar se mantém à direita do quadro mesmo depois de Vitorino percorrer este trecho); digno de nota é que os demais personagens sequer demonstrem perceber a figura de Vitorino, uma vez que seus olhares e suas posturas não reagem de nenhuma forma ao personagem; a segunda área (ao fundo) é composta pelo altar colateral ao fundo, cuja ultrapassagem se completa quando igualmente se conclui a passagem pela Moça (parece que a personagem desalinhada em seu traje também não pode ou quer se alinhar, em termos literais e simbólicos, aos três nichos do altar colateral – diferentemente de Moça, Padre e Honorato, que aliás se alinham respectivamente aos nichos colateral esquerdo / o de Aparecida, central / o de Santo Antônio talvez, e colateral direito / o do Sagrado Coração de Jesus);

15min19s-15min28s Vitorino percorre o espaço do caixão sem sequer olhar para o cadáver (permanece mirando em frente, num aparente alheamento da situação, mas que no jogo de cena já se percebe como desdobramento de níveis dos fatos que as meras formalidades ou convenções rituais buscam ocultar), e é como se ele percorresse diversos níveis da hierarquia social sem se integrar propriamente a nenhum deles (este segundo nível hierárquico – o dos que ladeiam o caixão, próximos ao Padre, a Mariana e a Honorato, pautado horizontalmente pela linha do caixão – é menos importante que o primeiro, mas mais importante que o por vir: entram em quadro o sacristão, a senhora de negro, o senhor que está em pé ao lado da tampa do caixão mais dois senhores que, na sequência, carregarão os castiçais à frente da procissão, a caminho do cemitério); as pessoas que se revezam no ritual de beijar o cadáver contornam o caixão, portanto não pertencem a este nível hierárquico); é de se destacar a presença de três senhoras (vistas respectivamente a partir de: seus ombros, base da orelha e pescoço) entre a câmera e Vitorino, a formar como que um corredor (que na próxima seção deste plano se revelará espacialmente algo mais amplo, em formato de elipse);

15min28s-15min44s assim que Vitorino ultrapassa o caixão o púlpito (que surge ao fundo) torna-se uma espécie de marco visual significativo do quadro (o que vem ao encontro da expressão fisionômica de Vitorino, que é a de quem tem muito a dizer, ainda que isso não convenha ao contexto ou ao equilíbrio das coisas); no enquadramento a linha vertical que a figura de Vitorino constituiu estivera a deslocar-se do centro para a esquerda da tela (sob câmera estática, 15min4s-15min10s); de 15min10s-15min19s o enquadramento o mantém (sob movimento de câmera que se desloca da direita para a esquerda a velocidade constante, talvez sob trilhos, considerando-se a estabilidade da imagem) entre o centro e a esquerda da imagem (numa como que *avant-garde*); e agora (quando Vitorino lentamente estanca (acentuando-se o desgosto em sua fisionomia) até virar-se de costas para a câmera (que continua sob *travelling*), sua posição no quadro ganha a extremidade direita (ou, para permanecer na metáfora, retaguarda), exatamente quando Vitorino pela primeira vez alcança posição e lugar no cerimonial, que é a de menor poder simbólico (ao fundo da nave, ainda que ele se destaque das demais personagens por seu porte que o ângulo valoriza e por todo o contexto diegético); tal retaguarda (num percurso agressivo, porque a contrapelo) se dissolve (sem representar ao final ameaça efetiva) ao corpo coletivo do cerimonial

(como mais um ponto na elipse em torno do cadáver – e, de resto, rigorosamente em frente ao mesmo nicho colateral ao qual Honorato já se alinhara: o do Sagrado Coração de Jesus);

15min44s-15min52s a um olhar do Padre (como que alheio a Vitorino), o senhor negro ergue a tampa do caixão, ajudado por outro senhor, e desce da elevação lateral (sobre a qual se apoia a escada que dá acesso ao púlpito) para o piso rebaixado da nave, enquanto o sacristão traz da capela mor (igualmente descendo de um nível a outro) um grande crucifixo de madeira; assim vai se encerrando a etapa do cerimonial dentro da igreja (Vitorino mantendo-se rigorosamente no alinhamento último – hierarquicamente menor –, enquanto outros personagens ganham dinamismo absolutamente decoroso; destaque-se o enquadramento estático nestes últimos 8 segundos, num paralelo ao também estático enquadramento dos 6 segundos que iniciaram este quarto plano); todo o estranhamento sutil mas habilmente construído pelo jogo de cena (conflito entre convenções objetivadas e intersubjetividades sob entropia) culmina no que vem a ser uma nota cômica (por sob a gravidade do tom): a senhora de negro, situada entre a área do púlpito e o Padre (à cabeceira do caixão, de onde lançara olhares antipáticos à Moça e empáticos a Honorato) inclina-se (protegendo sua cabeça com os braços erguidos), e inclinada sai correndo, enquanto os senhores, impassíveis, levam a tampa ao caixão (tal comicidade, no entanto, por sutil e cenicamente marginal, não provoca nenhuma quebra no tom solene da denotação: apenas no plano mais denso da conotação¹⁸);

PLANO 5

15min52s-17min3s já com a tampa sobre o caixão, organiza-se a procissão que sairá da igreja em direção ao cemitério; a câmera muda seu ângulo de filmagem (torna-se alto) e sua posição (canto direito da capela mor);

15min52s-16min2s situada à capela mor, a câmera realiza um breve giro sobre si mesma, de modo a captar a nave em toda sua extensão (e nela as pessoas que, em torno do caixão já devidamente fechado, organizam a saída da procissão); nos primeiros quatro segundos desse giro o espaço rapidamente figurado é o da capela mor (da porção à esquerda do altar principal ao cancelo com balaústres, a projetar sombras por sobre a penumbra do piso de madeira em forma de raios, tendo à sua frente uma mesa coberta com toalha branca onde há paramentos litúrgicos e à sua direita, entre o cancelo e o altar mor, o altar colateral); a percorrer esse espaço abre o plano um dos dois senhores que carregará um castiçal na procissão (que se vai organizando) até o cemitério (ele virá atrás do sacristão, a segurar uma comprida cruz de madeira, e de seu companheiro, a portar um castiçal, tendo à sua frente o Padre, como se verá a seguir); ele desce para a nave portando seu castiçal (parece vir da sacristia); sua estatura é muito baixa (assim como a do sacristão e a de seu companheiro de função cerimonial: todos mal chegam à altura do ombro do Padre)¹⁹, e a justaposição – por decupagem – do deslocamento dessa

¹⁸ Conforme a nota 4, o trabalho cinematográfico da atriz Rosa Sandrini (intérprete da senhora em questão) encontra em *O padre e a moça* um marco de passagem: deixa o gênero chanchada para ingressar no gênero cinema de autor. Dessa perspectiva, a nota de rebaixamento cômico pode transcender a personagem, direcionando-se ao gênero (e aos espectadores daquele gênero) ao qual até então a atriz se dedicara, e contra o qual o Cinema Novo dirigira pesados ataques, estéticos e ideológicos.

¹⁹ A baixa estatura desses atores (praticamente figurantes) vem sublinhada não apenas pela função que o diretor lhes atribui, por jogo de cena ou decupagem; há pelo menos dois senhores cuja altura é similar à de Mario Lago e à de Paulo José, e que entretanto só entrarão em cena quando o enquadramento já não mais usar de ângulos ou de planos que visem a ressaltar individualidades (já em momentos nos quais importe o corpo coletivo da procissão: cf. os planos seguintes). Impossível não interpretar tais características como denúncia de uma realidade socioeconômica

personagem à nota cômica do plano anterior certamente não será irrelevante (nem casual), tanto mais quando se nota que, logo após sua descida para a nave, quem entra em quadro no primeiro plano são exatamente a senhora de negro (personagem de Sandrini) e o sacristão (de costas, a segurar a grande cruz de madeira, a qual mede pelo menos o dobro de sua altura, e passa a constituir um marco de referência visual neste plano), além de seu companheiro de castiçal (que entra em quadro vindo da esquerda para a direita – a contrapelo da câmera – e que, assim como o Padre e o próprio senhor, também sumirá do enquadramento numa convergência de movimentos à direita, onde se encontra a mesa com paramentos litúrgicos); quando a cruz de madeira entra em quadro (aos 15min54s, estática sob o enquadramento dinâmico), ela rapidamente passa da esquerda para a direita do campo visual, o que contribui para ordenar o jogo de cena: os personagens que se encaminham para a direita do campo visual (à direita da cruz) passarão a preparar o primeiro subgrupo da procissão; assim que se conclui esse dinamismo convergente (e complexo) de câmera (da direita para a esquerda) e de atores (da esquerda para a direita) (dinâmica aliás complementar ao plano anterior, quando já se via movimentação para cerrar o caixão, iniciando assim uma nova etapa cerimonial), o campo da imagem passa a abarcar a nave em toda a sua extensão, predominando ao centro do quadro a figura de Honorato (à cabeceira direita do caixão, segurando a alça dourada), que diz (presidindo a cena, entre 17min57s e 16min, tom de voz grave, entre autoritário e paternalista, a distribuir olhares no gesto arrogante de sua cabeça erguida): **“Vamos; vamos levar; pega aí na frente.”**; ele se dirige a todos os senhores já posicionados ao longo do caixão, prontos para carregá-lo em procissão: três à esquerda e um ao lado em que ele próprio se encontra (havendo portanto um lugar vago: o de quem carregará a alça do meio à direita); no canto direito da imagem, o sacristão (que não ultrapassa a metade do quadro, compondo como que o vértice inferior direito) está a segurar (estático) a comprida cruz de madeira (cujo topo escapa ao quadro); no extremo oposto da nave, uma senhora (igualmente pequenina, de vestido muito simples, sandália e lenço na cabeça) se destaca na direção da porta principal, em frente a um banco de madeira cujo encosto assinala o fim da nave; pode-se entrever que outra elipse se formou em torno dos que carregarão o esquife, observando-se algumas pessoas ao lado esquerdo da senhora pequenina, bem como as pessoas ao lado do sacristão (à sua esquerda, uma senhora e Mariana entram em campo de costas para a câmera, em frente ao caixão; à sua direita, o Padre e os dois senhores dos castiçais, mais outros três senhores);

16min2s-16min13s neste trecho (de câmera estática), outra nota de sutil comicidade é perceptível (que também não chega a provocar ruptura com o tom grave da narrativa, porque ao episódio se sobrepõe o autoritarismo de Honorato, antes sublinhando-se – no nível da informação imediata – o sentido da violência que o do riso); ao mesmo tempo em que uma senhora tenta mas sem sucesso posicionar-se ao lado da Moça, um senhor chega do canto direito (cruzando portanto a área delimitada pela cruz de madeira do sacristão) como que respondendo ao imperativo de Honorato (**“pega aí na frente”** – contudo dirigido a outra pessoa), com vistas a ocupar a alça à esquerda da cabeceira (que já está previamente ocupada); a esse comportamento Honorato responde (entre 16min-3s e 16min-6s, com um gesto da mão direita acompanhado por torsão de tronco e cabeça, enfático, e em tom ainda mais paternalista que o anterior, suavizado, embora ainda assim autoritário) **“Aí não, no lado de cá; aqui que é o seu lugar.”**; o senhor, bastante idoso e um pouco desorientado, parece não perceber o gesto enfático de Honorato, o que o motiva a pegá-lo pelo braço e dizer:

certamente marcada por desnutrição ou subnutrição, entre outras carências (denúncia em tom a que não faltam aspectos de grotesco ou comicidade: livres de paternalismo portanto).

“Vamos, passa pra cá, e fique aqui no seu lugar.”; nesse momento (quando o senhor termina de contornar Vitorino em direção à alça do meio), um homem mais novo (é uma das pessoas aparentemente mais novas até então, com cerca de cinquenta anos, mas igualmente envelhecido) surge rapidamente e toma o seu lugar, exatamente quando todos se preparam para levantar o caixão;

16min13s-16min39s a câmera passa a se deslocar horizontalmente à direita (até 16min28s, com leves ajustes para baixo daí em diante), e isso como forma de acompanhar o início da procissão; aos 16min15s, como que a dirigir o dinamismo do jogo de cena, Honorato pronuncia (com gesto de mão direita similar aos anteriores, autoritário): **“Vá; vamos.”** [pouco tempo depois, aos 16min20s: reinicia-se a linha melódica em tom grave]; simultaneamente ao que foi descrito, ao fundo da nave, é possível perceber a movimentação de algumas pessoas (com destaque a uma senhora que sofre de bócio) para retirar do caminho o banco de madeira acima mencionado; enquanto o caixão é conduzido para a esquerda da nave pelos seis homens (e para tanto contorna a mesa que lhe dava suporte e o banco ao lado em que havia velas), o sacristão toma a frente, logo acompanhado pelos dois senhores que portam os castiçais e pelo Padre (seguido por aquele senhor que teria carregado o caixão mas terminou deslocado); Mariana toma a frente de duas senhoras, posicionando-se logo atrás do caixão, enquanto outras senhoras ao canto esquerdo da nave aguardam a passagem das três para integrar-se (a senhora de negro é a última delas a entrar no quadro);

16min39s-17min3s agora a câmera passa a movimentar-se horizontalmente da direita para a esquerda, ampliando novamente o campo de visão em plena empatia frente ao jogo de cena (no movimento anterior houve uma sutil retração do campo focal); [sincronicamente, aos 16min39s, a linha melódica grave é duplicada pelo acréscimo de linha paralela em oitava aguda, com mais notas por compasso]; os três subgrupos em formação vão se perfilando em linha reta à esquerda da nave em direção à porta principal: 1º subgrupo) os três homens de baixa estatura que carregam cruz e dois castiçais, seguidos do Padre; 2º subgrupo) as seis pessoas que carregam o caixão (com destaque a Honorato, à cabeceira direita²⁰); 3º subgrupo) composto por núcleos de mulheres, significativamente subdivididos de três em três, inicialmente encabeçado por Mariana mais duas senhoras que a ladeavam na nave, a que vêm se juntar mais três – sendo a última a senhora do bócio, que faz um gesto brusco a mais três mulheres para que a acompanhem, sendo uma das três a pequenina de lenço, seguida pela única outra moça a aparecer em cena, de estatura alta, negra, a quem sucede outra senhora pequenina; a este grupo, por fim, e um tanto à distância, junta-se a senhora que semelhará a cariátide do terceiro plano desta cena; curioso é que um último núcleo trino (composto inclusive pela senhora de negro) tente disputar a cabeceira das mulheres, o que provocaria o deslocamento de Mariana (vê-se no próximo plano que isso entretanto não ocorrerá); aos 16min55s, nova linha paralela (em oitava ainda mais aguda e com maior riqueza melódica por compasso), reforçando a função de baixo ou bordão da linha grave; por rigorosa sincronia, este é o momento em que o tapa-vento do átrio entra no quadro, exatamente quando toda a procissão a iniciar-se também cabe no campo visual; aos 17min a câmera já enquadrara toda a abertura da entrada principal (veem-se ao fundo céu, montanhas e adro, e num plano mais próximo a figura do Padre), tendo ao centro

²⁰ Outra nota cômica ocorre neste momento (precisamente aos 16min50s), quando o senhor a quem Honorato tentara designar o lugar apropriado no carregamento do caixão finalmente toma o lugar do senhor que carregava a alça à cabeceira esquerda – exatamente o lugar de que Honorato dissera: “Aí não, no lado de cá; aqui que é o seu lugar.” (lugar equivalente ao de Honorato, à sua esquerda).

da nave um espaço vazio (cujo primeiro plano mantém em cena a mesa que apoiara o caixão ladeada por quatro candelabros), ao lado direito do campo visual (esquerda da nave) a procissão toda em fila indiana e à esquerda do campo visual as duas últimas pessoas a se integrarem ao conjunto (aos 17min): uma senhora (que rapidamente alcança o corpo coletivo) e (por último, e significativamente) Vitorino (cujos passos ou hesitam ou cambaleiam, índice denotativo de embriaguez e conotativo de desalinho);

PLANO 6

17min3s-17min15s este é o primeiro plano desta cena em que a câmera posiciona-se fora da igreja; estática por 3 segundos, a câmera acompanha a sequência da procissão, partindo da igreja em direção ao cemitério; é de se deduzir que a câmera se encontre no adro (provavelmente à esquerda do cruzeiro, de onde pode focalizar desde o entorno do adro até o alicerce da construção, mais o frontispício e parte da lateral à esquerda de quem vê a matriz); durante os 3 segundos iniciais, a câmera enquadra o frontispício até a linha do batente superior da porta principal e em toda a largura (delimitada por duas estruturas de madeira), mais a esquina (encontro das paredes frontal e lateral) e a área do adro no entorno; durante esses três segundos, os dois senhores que portam castiçais dobram a esquina e somem do quadro (deduz-se que o sacristão com a cruz permaneça à frente da procissão, assim como se deduz que o restante das pessoas ainda no átrio ou na nave, portanto também fora do campo visual, dentro em breve alcance o adro), enquanto o Padre alcança exatamente a coluna de madeira que marca o encontro das paredes frontal e lateral; o segundo subgrupo (que carrega o caixão) vem atrás; daí em diante (17min6s-17min15s), com leve movimento da direita para a esquerda, a câmera (reforçando a empatia do espectador para com o evento ou ao menos para com a narrativa) passa a acompanhar a saída da Moça e de mais seis senhores que ainda não haviam integrado a procissão, enquanto o segundo subgrupo (o do caixão) dobra a esquina (com este movimento de câmera o enquadramento passa a abarcar desde a porta principal, aberta, até a lateral, cerrada); o ângulo e o jogo de cena reforçam a ideia de curva (e portanto de sinuosidade, no sentido amplo da palavra); trata-se da segunda curva que a procissão empreende (sendo a primeira o contorno da mesa em que o caixão estivera pousado, dentro da igreja);

PLANO 7

17min15s-17min26s em plano conjunto (bem mais amplo que o plano anterior, que não enquadrava mais que um trecho da igreja, e nenhuma paisagem), a câmera (por todo o plano estática) continua a captar a procissão, que ainda tem seus últimos elementos a sair pela porta principal da igreja, enquanto o sacristão, dois outros ajudantes e o Padre já se encaminham para alcançar (e em seguida contornar) a parede dos fundos do edifício (onde fica a sacristia lateral), em direção ao cemitério; o plano reforça a impressão de que existe um todo composto por partes nitidamente distintas (o primeiro subgrupo, com os que à frente conduzem os objetos litúrgicos mais o Padre, um pouco afastado; o segundo subgrupo, com os que carregam o caixão; e o terceiro subgrupo com os que seguem atrás, liderados entretanto por Mariana, como o Padre ligeiramente destacada), e tal reforço é tanto mais significativo na medida em que esse todo (seccionado embora) encontra o todo da igreja ao fundo (e interage com suas secções: capela mor, nave e átrio); pela primeira vez é possível ver toda a Matriz a um só tempo e em toda a sua extensão, assim como a paisagem serrana em que ela se insere: 1) a colina em que está a igreja com o adro à frente (e nele o cruzeiro), ao centro do plano (entre o segundo e o terceiro planos); 2) uma vegetação (em primeiro plano) sobre o terreno em aclave (não se pode saber se se trata apenas de pomar, já que se notam bananeiras, ou se a maior

parte dessa vegetação é mata)²¹; 3) a casa em que Padre Antônio agonizou (casa paroquial decerto), de que apenas se vê o telhado (no terceiro plano da imagem), e algumas árvores (que na imagem servem para que se deduza que há outra área relativamente vasta e plana abaixo da colina, antes de que comece uma elevação maior que será a serra propriamente dita: trata-se da Serra do Espinhaço, coisa que o letrado do quarto plano na primeira cena já informara); 4) a serra configura o quarto plano, e torna a imagem muito bela, uma vez que a monumentalidade da igreja e do cruzeiro parecem diluir-se perante a paisagem serrana²² (muito embora a escala humana representada pela procissão veja-se ainda mais apequenada);

PLANO 8

17min26s-17min34s a câmera situa-se numa parte baixa do terreno em declive que a procissão começa a percorrer, e que fica atrás da igreja (à direita de quem olha o frontispício, à esquerda de quem olha os fundos); o enquadramento ficará estático nos 8 segundos do plano; o terreno em declive (que leva ao cemitério) constitui o primeiro plano do quadro; separando-o do segundo plano (em que fica a Matriz) percebe-se um cercado com estacas de madeira (irregulares, rústicas) e três níveis de arame; horizontalmente (em aproximadamente dois terços do quadro, da direita para a esquerda) percebe-se a cerca, e a partir daí a procissão segue direto ao cemitério (conforme se verifica nos planos seguintes); a seção do corpo coletivo que está a dobrar o cercado (divisória entre primeiro e segundo planos da imagem) é o terceiro subgrupo (os três subgrupos mantêm relativa distância entre si neste plano); o segundo subgrupo chega a aproximadamente metade do percurso (que no quadro começa à esquerda e cruza a imagem diagonalmente até o centro), enquanto o primeiro subgrupo, tendo iniciado o quadro no terço final do caminho, termina-o alcançando a base da imagem (ao centro da linha horizontal inferior; o joelho do sacristão e parte da cruz comprida que ele carrega chegam a sumir do campo visual); este subgrupo (o primeiro) compõe como que um losango, tendo o sacristão à frente, atrás de si (pareados) os dois senhores com seus castiçais e por último o Padre (que pela primeira vez é figurado no cerimonial de corpo inteiro: botas pretas, batina preta, sobre a batina a camisola branca de base rendada e por cima dela a estola negra com cruces brancas em ambas as pontas); o Padre lê o missal, voltando cabeça e parte do tronco para trás ao final do quadro (presume-se que o corpo coletivo responda às suas falas, e que tais falas continuem a ser pronunciadas em latim²³);

PLANO 9

17min34s-17min42s agora a câmera focaliza o terceiro subgrupo (no início da descida, já quando todos alcançaram o declive); por movimentos de lábio deduz-se que os participantes respondem à leitura do Padre, referida no plano anterior (todos vocalizam, exceto Vitorino); o caminho para o cemitério continua a figurar-se como uma linha

²¹ Nessa mesma área da representação nota-se a presença de fiação (que atravessa horizontalmente em relação ao terreno, e em quadro aparece numa diagonal bem à base da imagem, ocupando dois terços à direita), e é de se deduzir (considerando-se o quarto plano da terceira cena) que se trate da mesma fiação elétrica vista da janela de Honorato (cf. a anterior nota 9).

²² É digno de nota, entretanto, que a lança da torre sineira à esquerda de quem olha o frontispício (diferentemente da lança gêmea à direita) ultrapassa a linha da montanha, tendo o céu como espécie de quinto plano (ainda que a linha figurada pelo topo da serra, que é curva, alcance, à esquerda, um patamar ligeiramente superior e, à direita, a mesma altura).

²³ As liturgias católicas foram celebradas em latim (“missa tridentina”, i.e., liturgia oficializada pelo Concílio de Trento, 1545-1563) até que o Concílio Vaticano II, entre 1961/2-1965, colocasse em discussão e ao final permitisse o emprego do vernáculo. (http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html, acesso em 7/jan/2013)

diagonal na tela, mas agora sem o entorno da paisagem ou o suporte do chão, e a ocupar toda a tela; a câmera já não é mais estática, muito embora os ajustes sejam muito sutis (são três: o primeiro à direita, depois duas vezes para baixo); o enquadramento é muito mais próximo que o anterior: com a exceção de Mariana logo à frente (de quem se vê apenas pescoço e cabeça, até que desapareça do campo visual nos segundos finais à base direita da tela) e das senhoras mais atrás (que mal se pode entrever, à exceção da senhora de negro), os seis homens sob o enquadramento são vistos da cintura para cima; Vitorino ganha destaque entre os demais personagens masculinos por andar um pouco à frente e relativamente isolado, coisa que o enquadramento valoriza (captando-o primeiramente ao centro e, em seguida, graças aos ajustes de câmera, à esquerda, enquanto sua figura vai diminuindo e, assim, vai-se figurando sua descida); é assim que a fisionomia de Vitorino ganha destaque entre as demais fisionomias retratadas (masculinas sobretudo); seu sobreceño franzido, seus lábios contraídos reforçam a impressão de desgosto ou revolta; (note-se que entre os homens figurados há pela primeira vez um rapaz aparentando cerca de vinte anos, negro como a moça referida no quinto plano);

PLANO 10

17min42s-17min50s à primeira vista este plano se assemelha ao anterior: tem a mesma duração (8 segundos), figura o mesmo trecho de espaço (igualmente recortado do entorno, e em declive, com pessoas – sobretudo masculinas – em movimento), destaca um personagem em meio aos demais (agora Honorato) e apresenta movimento de câmera em sintonia com o dos personagens; entretanto, as diferenças tornam-se ao final mais relevantes, inclusive porque a justaposição deste plano ao anterior (e aos seguintes) vem sublinhar o que já o terceiro plano da primeira cena introduzira: a rivalidade entre o poderoso Honorato e o desalinhado Vitorino; agora retrata-se o segundo subgrupo da procissão, mais relevante portanto que o terceiro: são os que transportam o caixão, e não os que simplesmente o acompanham (curioso é que à decupagem interesse reforçar o sentido de hierarquia da procissão e ao mesmo tempo subvertê-lo; não fosse assim, este plano, por tratar do segundo subgrupo, viria antes do plano anterior, que tratou do terceiro subgrupo imediatamente após a sequência que retratou o primeiro; tudo isso se faz a bem de frisar cinematograficamente as tensões entre aspectos coletivos, tais como moralidade e decoro, e aspectos subjetivos, tais como desejo e intimidade, embaralhando-os); há maior proximidade do foco neste plano que no anterior, e assim Honorato é retratado do pescoço para cima, mais próximo do espectador, e em quadro não se veem mais que três pessoas por vez, e mesmo assim sem que nenhuma delas caiba totalmente na tela (à exceção óbvia de Honorato, plenamente enquadrado); o ângulo não permite que entre em quadro o último carregador do lado direito, que é o lado de Honorato, nem o primeiro do lado oposto; todos os senhores que entram no campo visual olham para o chão o tempo todo, menos Honorato (que a maior parte do tempo olha adiante, mas como quem reflete sobre algo); sua expressão é pela primeira vez a de pesar, em vez da arrogância anterior; ao fundo da imagem percebe-se o rápido deslocamento da vegetação imediatamente ao lado, o que confere ao plano maior dinamismo que o anterior (sendo que o sentido permanece o da descida pelo declive, embora mais acentuado); as personagens aqui aparecem em enquadramento mais lateral que frontal (ao contrário do plano anterior: mais frontal que lateral), o que sugere não apenas (no plano denotativo) que o declive chega ao fim mas também um enfrentamento menor, ou menos frontal (no plano conotativo); Honorato está ao centro da imagem a maior parte do tempo (com seu queixo tocando a linha inferior, ou mesmo por vezes ligeiramente ultrapassando-a), mas nos segundos finais Honorato passa para a esquerda do campo visual, e o topo de sua cabeça passa a tocar o topo da imagem,

enquanto seus ombros passam a ser enquadrados (ressaltando-se o alinhamento de seu paletó, de seu colarinho e de sua gravata – como contraponto ao desalinho de Vitorino);

PLANO 11

17min50s-18min1s agora o enquadramento como que recorta a figura de Vitorino, retratando-o contra a paisagem (montanhosa, rasgada por cercas de madeira e arame, sob um céu nublado) – até que ele torne a reinserir-se (ou melhor: até que a filmagem o reinsira) no contexto cênico da procissão; (Vitorino aproxima-se do quadro frontalmente e dele se afasta já de costas);

17min50s-17min52s nos breves mas significativos 2 segundos iniciais a igreja volta ao quadro, no que vem a ser uma espécie de terceiro plano da imagem (no primeiro, veem-se as pessoas, Vitorino sobretudo; no segundo, as inclinações do terreno serrano; há também como quarto plano o céu, nível de significação importante neste plano, como já o fora no nono plano da primeira cena, a denotar tempo nublado e a conotar conflito); a tomada capta os fundos e a lateral esquerda da igreja, sublinhando a assimetria da sacristia lateral cujo comprimento não acompanha o da capela mor; findos os 2 segundos, a igreja escapa ao campo visual, e Vitorino passa a integrá-lo apartado das demais pessoas; assim, a anterior sugestão de desalinho e alheamento ganha especial realce; juntamente com a igreja, entram em quadro para em 2 segundos deixá-lo três senhores dos que integram o início do terceiro subgrupo; ambas as informações visuais (igreja e parcela do subgrupo), com sua breve passagem pelo plano, reforçam a oscilação de Vitorino entre integrar o corpo coletivo ou dele se desprender;

17min52s-17min59s num plano de 11 segundos, este trecho de 7 segundos (como que o núcleo espaço-temporal do plano) dedica-se exclusivamente à inserção de Vitorino numa paisagem erma, que se torna mais vastamente inóspita e inabitada quanto mais a vegetação e o relevo (no decorrer do movimento) multiplicam-se em dois e por fim em três novos planos (dois e após três outros lances de serra, tão mais distantes que aparecem sob neblina), sendo que o nível de vegetação e relevo mais próximo vê-se recortado pela linha irregular de um cercado; cabe frisar que o personagem (inicialmente captado de um ângulo oblíquo e frontal) passa a ganhar a condição de perfil, para ao final ser captado por trás; a uma tal sugestão de isolamento agrega-se outro nível fílmico ainda mais expressivo, que é o da câmera, cujo ângulo de filmagem (a captar a aproximação de Vitorino e seu afastamento) e cujo ajustamento ao caminhar oscilante da personagem sobre terreno irregular (girando sobre seu próprio eixo da esquerda para a direita em deslocamento contínuo, sofrendo no entanto três movimentos curtos e bruscos de descida) imprimem dinamismo ao plano e valorizam a irregularidade das linhas curvas e o contraste entre os matizes de branco e negro da fotografia;

17min59s-18min1s os 2 segundos finais deste plano são tão breves e significativos quanto os seus 2 segundos iniciais (o que é mais um elemento a demonstrar não apenas o rigor da direção em todos os aspectos fílmicos, montagem inclusive, como também o quanto há de concisão e racionalidade formal por sob uma temática que em grande medida remete ao *barroco mineiro*); enquanto nos 2 segundos iniciais o personagem vem em direção à tela, de modo oblíquo (entre frontal e lateral), a afastar-se do corpo da procissão, nos 2 segundos finais ele já é visto pelas costas, quase a perfilar-se com a Moça, que por sua vez já está bem próxima do segundo subgrupo (o cambalear de Vitorino, seu ajustamento mais à direita e sua posição mais

acima, contudo, relativizam tal imagem de reinserção, como que a reforçar sua incapacidade de pleno alinhamento, ou a ressaltar que o personagem oscila entre alinhar-se e desalinhar-se, indeciso); se nos 2 segundos iniciais o personagem é visto a afastar-se de alguns companheiros de procissão obliquamente e em caráter frontal do púbis para cima, nestes 2 segundos finais ele é retratado pelas costas aparentemente reintegrando-se ao corpo coletivo, e novamente (após o núcleo de 9 segundos, em que chegou a enquadrar-se dos ombros para cima) retratado até pouco abaixo da cintura (o que agrava a impressão de desalinho, uma vez que se pode perceber um remendo em sua calça bem à altura da nádega esquerda); a oscilação do personagem (em gesto – o de caminhar –, em postura – entre o decoro e a impertinência, entre o isolamento e a integração –) como que organiza todos os níveis de significação do plano (como tipo de enquadramento e elementos cenográficos), destacando-se a brusca mudança do céu: do menos para o mais fortemente nublado e, ao final, com áreas desanuviadas; a poucos metros da procissão já se vê o portal do cemitério, neste trecho de 2 segundos: com sua pequena área plana cercada por rústico muro de grandes pedras justapostas, tendo mais ao fundo o que parece ser uma chapada; nota-se dentro do cemitério uma grande cruz de madeira rústica (com a haste vertical algo curva); a melodia começa a diminuir seu andamento (como sinal de que se encerrará) exatamente quando se pode avistar o portal do cemitério (no plano seguinte, nota-se que tal desfecho melódico dura entre 9 e 10 segundos);

PLANO 12

18min1s-18min19s a câmera dentro do cemitério filma a chegada da procissão durante os 4 segundos iniciais em que estiver parada, mas logo começa a girar sobre si mesma com vistas a destacar (mais uma vez) Vitorino;

18min1s-18min6s nestes 5 segundos começa a ser apresentado o espaço do cemitério, que será o lugar dos eventos desta quarta cena até seu final (por mais 8 planos); em termos de perspectiva notam-se quatro planos, e é possível subdividir a tela em quatro áreas verticais; o primeiro plano é a área do cemitério, delimitada por grosso muro de pedras justapostas (a contornar toda a área) e pelo portal rústico de madeira (por onde as pessoas do terceiro subgrupo estão a entrar), e que apresenta covas rasas (marcadas apenas por cruces de madeira rústica) e uma grande cruz de madeira; há mato por toda a área, denotando que o cemitério, além de rústico, é pouco cuidado; no segundo plano vê-se a área de declive à direita do caminho percorrido, e se deduz que sejam terras particulares pelo menos até a vegetação que aparece atrás do muro (razão pela qual se viu no anterior nono plano uma extensa cerca); numa espécie de terceiro plano (restrito apenas ao canto superior esquerdo do campo visual) vê-se uma das torres sineiras da matriz (sem o restante do telhado que não a base); em quarto plano, o céu; a partir da esquerda nota-se que todas as pessoas em quadro cabem até uma hipotética linha vertical situada ao centro do quadro (na outra metade há covas e cruces), sendo que o Padre surge frontalmente na metade daquela metade (o primeiro quarto à esquerda), e Vitorino (atrás dele) no segundo quarto, por onde avança até que o Padre alcance tal área e se posicione obliquamente (a partir daí Vitorino passa a se deslocar para a direita do quadro, iniciando-se o movimento de câmera que o enquadrará separadamente); à esquerda do Padre (distanciados dele, e de frente) posicionam-se os dois auxiliares que portam castiçais, enquanto atrás deles vão passando as pessoas do terceiro subgrupo; nesse momento o Padre se encontra entre a porta e a câmera;

18min5s-18min14s o deslocamento de Vitorino passa a ser acompanhado pelo giro da câmera sobre seu próprio eixo e, assim, entram em quadro (percorrendo a mesma área que Vitorino, embora à distância) as mesmas senhoras que no quinto plano

lideraram a composição do terceiro subgrupo da procissão (aparecem em quadro três delas, mas no próximo plano três outras aparecerão, duas delas portando bócio); [aos 18min10s encerra-se a linha melódica, momento em que Vitorino acaba de eclipsar uma das duas cruzes que sinalizam sepulturas];

18min14s-18min19s a partir destes 5 segundos finais (rigorosamente o mesmo trecho temporal do início, o que retoma a estrutura do plano anterior), Vitorino estará sozinho em quadro; o início desse novo isolamento se dá quando Vitorino se alinha à grande cruz rústica de madeira do cemitério (cujo eixo vertical aliás é curvo, irregular); tal alinhamento termina por diminuir a figura de Vitorino dentro do quadro, uma vez que ele (como aliás todos os demais personagens em cena) entra em quadro de corpo inteiro, mas ao alinhar-se à cruz já estará retratado da cintura para cima – e daí para o final o limite inferior torna-se o peito, já quase à linha do ombro; o efeito deste plano reforça o dos planos anteriores, ao frisar o isolamento e o desalinho do personagem, novamente recortado pela câmera (quando esta acompanha sua aproximação); o contraste com os muros de pedra do cemitério e o desvio do olhar (até então posto no chão) de baixo para a frente (mas de esguelha) parecem encaminhar o desfecho de seu conflito interior, elevando-o ao paroxismo;

PLANO 13

18min19s-18min32s a câmera deslocou-se para o fundo do cemitério; o enquadramento tornou a ser estático; o giro de corpo de Vitorino que principiou no último segundo do plano acima é retomado neste plano de um outro ângulo (que lhe capta do joelho para cima, obliquamente: um pouco de costas, um pouco de perfil), mas agora em sincronia com o giro de corpo de Mariana (quase à sua frente, em quadro da canela para cima, e totalmente de perfil); o jogo de cena sugere, nesse giro sincrônico, que ambos percebem (com olhares de esguelha) a presença um do outro, mas não nos termos dum encontro, não só porque suas posturas corporais e seus posicionamentos não se alinham de todo, mas também porque no terço central da imagem (Mariana está no terço à esquerda, Vitorino no da direita) separa-os o vasto espaço da cova (cuja presença no terço central se deduz: além da cruz implantada no limite entre o terço da esquerda e o terço central, percebe-se em seu entorno a terra retirada na escavação); Honorato, que vem a se posicionar, 2 segundos após Mariana, ao seu lado esquerdo mas com ligeiro recuo, também gira seu corpo, colocando-se como Vitorino obliquamente em relação à câmera e frontalmente em relação ao Padre, e o seu recuo em relação à câmera é maior que o de Mariana e Vitorino, e por isso ele é visto em cena do sapato para cima, bem no limite vertical à esquerda do quadro (e ereto, o que lhe confere imgeticamente poder), com suas mãos unidas à frente do corpo à maneira de Mariana, e como ela adequadamente trajado (o que os diferencia de Vitorino, cujo desalinho e cujas mãos ao longo do corpo tornam mais expressiva a falta de equilíbrio de seu corpo); a terra que tornará a encher o espaço da cova configura uma área relativamente vasta (e clara) no segundo plano da imagem, o que serve para demarcar novo posicionamento perante o cerimonial do sepultamento (posicionamento privilegiado a que Vitorino passou a pertencer, muito embora ao seu modo desalinhado); no terceiro plano, ocupando toda a largura da imagem (da extremidade à esquerda demarcada por Honorato à extremidade oposta), nota-se um semicírculo que no quadro vai terminando de se compor, tendo ao centro o caixão (ladeado pelos senhores que o carregaram, exceto Honorato) e o Padre (posicionado para encaminhar as últimas leituras e orações) com dois auxiliares (ao fundo do semicírculo vê-se a longa cruz de madeira que liderara a procissão, índice de que ali está o sacristão); no quarto plano, todo o declive em ampla tomada, e, acima dele, no quinto plano, toda a área relativamente plana da colina, com

a igreja vista obliquamente (veem-se sua lateral direita, o que inclui a torre sineira e a sacristia curta, e a parede do fundo, acompanhada pela sacristia comprida); o céu novamente se faz significativamente importante, parecendo compor um mesmo quinto plano da imagem em conjunto com a matriz (inclusive por conta de uma abertura luminosa em meio a tanta nebulosidade, como que delineando o espaço acima do templo, cuja torre sineira chega expressivamente a tocá-lo), e contra o céu se destacam as cabeças de Honorato, Mariana e Vitorino (e mais ninguém); o Padre olha ao redor (como que a conferir se todos chegaram e se posicionaram) e então se persigna, abrindo determinada página do missal e pronunciando: **“Deus...”**²⁴;

PLANO 14

18min32s-18min36s ao que parece, a câmera (igualmente estática) mantém a mesma posição de filmagem do plano anterior, mas a partir dum ajuste de lentes (do tipo *zoom-in*) que recorta do todo anterior três personagens (aproximados da tela: o Padre e dois ajudantes), sob perspectiva menos complexa; em primeiro plano, da direita para a esquerda, o Padre de perfil e um ajudante de frente, ambos enquadrados do tórax para cima, mais outro ajudante ligeiramente virado para a esquerda do campo visual, enquadrado da cintura para cima (o primeiro plano logo tem por limite o muro de pedras, às costas dos ajudantes, e o portal de madeira, emoldurando a figura do Padre); em segundo plano o terreno em declive (acentuado pelo ângulo de filmagem); em terceiro plano a matriz, tal como descrita no plano acima, mas agora a ocupar a maior parte da metade superior da imagem à esquerda, com ambas as sacristias verticalmente alinhadas às cabeças dos ajudantes de missa, e com a torre sineira em paralelo à cabeça do Padre (as figuras dos três personagens constituem uma espécie de curva ascendente da esquerda para a direita, de maneira que a cabeça do primeiro mal ultrapassa a linha do muro, enquanto a cabeça do segundo já eclipsa boa parte da parede da sacristia curta, e a cabeça do Padre, por sua vez, ocupa quase a mesma faixa horizontal de céu que a igreja; a figura do Padre ocupa grande parte da metade direita de todo o campo visual, tendo no batente do portal do cemitério uma espécie de emolduramento); o Padre continua a recitar a oração do missal em suas mãos (**“eique Angelum tuum sanctum deputa custodem: et quorum quarumque corpora his sepeliuntur,”**²⁵); a metade esquerda do quadro é ocupada pelos dois ajudantes do sacerdote (um negro, o outro mestiço, ambos de baixa estatura como observado anteriormente, cf. a nota 15); este é o segundo plano de toda a cena em que o Padre (sublinhado o seu papel social) ganha destaque num foco mais próximo e relativamente isolado da coletividade (o anterior fora o primeiro plano);

PLANO 15

²⁴ Assim como a fala do plano 1 (cf. nota 15), esta outra fala é certamente uma apropriação dum texto mais amplo, provavelmente o que se segue: “Deus, cujus miseratione animae fidelium requiescunt, hunc tumultum benedicere dignare, eique Angelum tuum sanctum deputa custodem: et quorum quarumque corpora his sepeliuntur, animas eorum ab omnibus absolve vinculis delictorum, ut in te semper cum Sanctis tuis sine fine laetentur. Per Christum Dominum nostrum.” (Tradução aproximada: “Deus, a cujas piedade e misericórdia devem as almas dos fiéis seu repouso, em Vossa bondade abençoei esta sepultura, e nomeai um anjo para cuidar dela, e absolvei as almas de todos os corpos que aqui se encontram de todo vínculo de pecado, e que se regozijem com os Vossos santos para sempre em ti. Por Cristo, nosso Senhor.”)

²⁵ O corte e a justaposição entre os planos 13 e 14 juntamente com a mudança de entonação na voz do padre (“Deus” com voz mais aguda e enfática, “eique Angelum tuum...” já em tom introvertido e teor pouco nítido) mais a falta de coerência sintática e semântica entre uma fala e outra (desconsiderando-se o trecho da oração original, mais completa: cf. a nota acima) são fatores que demonstram o intencional abandono (muito embora sutil) pela narrativa fílmica da impressão de continuidade de tipo naturalista, elementos esses que corroboram, p.ex., a falta do dinamismo campo / contracampo nesses primeiros 20 minutos do longa-metragem.

18min36s-18min45s “...animas eorum ab omnibus absolve vinculis delictorum, ut in te semper cum Sanctis tuis sine fine laentur.” (prossegue a oração do Padre em voz-off por praticamente todo o plano, à exceção dos 2 segundos finais, quando finalmente se cumpre a expectativa de que Vitorino viesse a interferir no ritual); a câmera se mantém estática pelo terceiro plano consecutivo, e em ângulo ligeiramente alto;

18min36s-18min44s quatro pessoas (três mulheres e Vitorino) aparecem no quadro (cujo primeiro plano é a área ocupada por elas no cemitério até a grande cruz de madeira; daí até o muro de pedras há o segundo plano, mais distante e sem ninguém, em que se pode distinguir uma pequena cruz de madeira no chão como índice de sepultura; e por fim o terceiro plano como uma pequena porção dum terreno inclinado); as três mulheres estão numa postura semelhante (oblíqua, mais viradas para o lado esquerdo do campo visual que frontalmente posicionadas), duas delas mais atrás (em quadro da cintura para cima), outra adiantada (a aparecer do tórax para cima), todas as três (triangularmente compostas) a ocupar a metade esquerda do quadro, que tem a cruz como marco visual ao centro (trata-se de três das seis últimas mulheres que compuseram a procissão no quinto plano, duas delas portadoras de bócio²⁶ e a outra, mulher madura, embora relativamente nova, a desfiar seu rosário durante a oração, ao canto esquerdo da imagem); a quarta pessoa é Vitorino, que figura de perfil à direita da imagem, bem próximo à câmera e visto a partir do ombro esquerdo (por quase metade do campo visual); no centro da imagem a mais velha das três mulheres (em que o bócio é mais acentuado) alinha-se com o eixo vertical da grande cruz de madeira (um tanto curvo), e a oscilação do tronco de Vitorino para frente e para trás faz com que parte de sua face (testa e nariz) por vezes ocupe uma zona da imagem comum à senhora; os olhares dos quatro, aliás, parecem convergir para o mesmo ponto no chão (deduz-se que seja o caixão), mas o olhar de Vitorino (como toda a sua fisionomia, e também sua falta de equilíbrio) parece diferentemente alheio ao cerimonial em si (por mais que nele se perceba um tanto de esforço em presenciar o rito coletivo);

18min44s-18min45s “Deus levou nosso vigário...”: Vitorino finalmente começa uma fala que se completará no próximo plano (em som alto e que confirma definitivamente que ele esteja embriagado; o tom é o de lamento); as três senhoras levantam seus olhares e os encaminham (brusca e severamente) para Vitorino; a impertinência e a falta de decoro da fala conseguem surpreender não somente em razão do jogo de cena (indelicadeza em interromper a oração em momento tão solene) mas também por conta da decupagem (a sublinhar o incômodo de Vitorino); há um paralelismo entre o final deste plano (quando Vitorino sai do enquadramento sem que sua fala se interrompa: por continuar em

²⁶ A menção fílmica ao bócio extrapola a denúncia das carências nutricionais relativas às pessoas humildes do povoado; evoca também a figura mitológicas das Moiras (para gregos) ou Parcas (para romanos): Cloto ou Nona, Láquesis ou Décima e Átropos ou Morta. O repertório plástico evocado pelo filme remete à pintura de Pietro Bellotti, pintor italiano de Brescia pertencente ao período barroco, que dedicou uma série de retratos a figuras das parcas, Láquesis sobretudo, uma delas representada com o inchaço no pescoço característico da doença (cf. *Luce e ombra nella pittura italiana tra Rinascimento e Barocco da Tiziano a Bernini*. Milão, Torcular, 2006, p. 68-71.). Considerando que Cloto tecia o fio da vida (no útero materno, sob as nove luas da gestação, daí o nome Nona), que Láquesis cuidava de sua extensão (representando o nascimento efetivo na décima lua, daí a denominação Décima) e de seu caminho (representando todo o percurso vital) e que Átropos cortava o fio (decidindo sobre o fim da vida terrena, e por isso Morta), e considerando ainda que o termo *fates* (ou leis do destino) lhes era atribuído por conta de que suas decisões não poderiam ser revertidas por nenhuma vontade (nem mesmo a de Zeus / Júpiter), o duplo acúmulo de significâncias na narrativa (carências vitais e fatalidade insolúvel) confere à obra o desejo humanista de denúncia mas também de subversão. (Na figura e nas ações de Vitorino tal desejo entretanto vem retratado como impotência, o que se constata nas análises adiante).

voz-off) e o final do plano anterior (quando o mesmo ocorreu em relação à oração do Padre);

PLANO 16

18min45s-18min49s este é o quarto plano consecutivo com câmera estática; “...quando a gente mais precisava dele” (prossegue a queixa de Vitorino em voz-off); destaca-se o breve segundo inicial, em que o Padre e Honorato são as duas únicas personagens a virar – concomitante e rapidamente – a cabeça em direção a Vitorino (que está fora do quadro); Honorato fita Vitorino com surpresa e agressividade, e em seguida olha para o Padre (que já terá voltado a recitar a oração) como quem exige providências; pelos 3 segundos restantes a voz do Padre irá manter-se no mesmo tom de antes, baixo e monótono, como se nenhuma intervenção houvesse ocorrido (tom e volume de voz tornam impossível compreender e transcrever a sequência da oração); Honorato e Mariana estão em primeiro plano (sob ângulo de câmera um tanto rebaixado), e ambos obliquamente enquadrados (de costas mas ligeiramente de lado, no equivalente a seus bustos); o topo de ambas as cabeças coincide com as laterais da igreja ao fundo, cuja sacristia esquerda é atravessada pela cruz de madeira do sacristão; a cabeça de Honorato eleva-se bem mais que a de Mariana, e ambas estão maiores e mais altas que a dos demais participantes); deduz-se que no segundo plano fique a cova; no que equivale ao terceiro plano, bem mais afastados, encontram-se perfilados os senhores que conduzirão o caixão à cova (todos de cabeças baixas e mãos cruzadas à frente de seus corpos, com seus chapéus entre as mãos), e à direita deles o ajudante negro e o Padre (emoldurados pelo portal de madeira), que continua a ler a oração (a despeito da fala impertinente); aos 18min49s, Vitorino retoma sua fala (no mesmo tom impertinente): “**Padre Antônio...**”;

PLANO 17

18min49s-19min21s Vitorino prossegue sua fala (enquanto some a voz do Padre); ele retorna ao quadro à direita do campo visual, em ângulo inicialmente alto (mais alto que no plano 16), e em posição oblíqua (mais frontal que de lado); ele estará sozinho em quadro até os 19min5s, momento a partir do qual em três passos (e acompanhado pelo giro da câmera, que o mantém à direita do campo) vem a alcançar a área em que estão as três mulheres do plano 15²⁷; desse momento em diante, sem que haja mudança no posicionamento da câmera ou no ângulo de abordagem (apenas giro horizontal da direita para a esquerda sobre seu próprio eixo), a imagem de Vitorino torna-se mais impetuosa (porque coincidem: sua subida por terreno inclinado, o que desfaz o ângulo alto da filmagem, a expressão corporal do ator e a fala do personagem, de conteúdo crescentemente agressivo);

18min49s-18min59s na área do cemitério em que Vitorino se encontra (primeiro plano da imagem) há um trecho inclinado, mais distante e ao que parece ainda mais descuidado que os demais, visto que o capim está mais alto e que há também alguns arbustos como que crescidos ao acaso (Vitorino ocupa a direita do campo visual); entre Vitorino e o muro há uma cruz indicando sepultura (a extremidade esquerda de seu eixo horizontal marca o centro exato da imagem); é de se supor que tal cruz designe sepultura de pessoa cuja posição social foi inferior; na imagem o segundo plano e o terceiro são áreas de serra em declive que ajudam a reforçar não somente a percepção de que a área é íngreme como também a predominância de cores escuras na fotografia (não há faixa

²⁷ Ainda que sutilmente, trata-se de ruptura com a continuidade fílmica em bases naturalistas. Este e os próximos rompimentos com uma narrativa naturalista, absolutamente voluntários (e, como se verá adiante, expressivos) devem ser considerados como elementos decisivos na construção de sentido.

de céu na imagem antes de 19min15s); Vitorino aparece no quadro a partir do tórax, e diz a frase seguinte (18min49s-18min53s) como que a olhar para o caixão (com os olhos dirigidos para baixo, e em tom reflexivo): “... **sempre dizia que a gente tem que se conformar com a vontade de Deus**”; vale notar que a próxima frase (18min57s-18min59s) será dita com os olhos postos na direção das mulheres de quem ele estava próximo (para o lado esquerdo da imagem e para cima, já em tom ríspido): “**mas aqui todo mundo já é conformado com tudo;**”;

18min59s-19min21s dita a frase (com o olhar posto na fileira das três mulheres), e ainda parado, Vitorino cambaleia por 2 segundos até que aos 19min1s comece a subir o terreno; enquanto efetua três passos afirma (entre 19min3s-19min5s, com olhar fixo, desafiador, obliquamente dirigido para o local em que certamente se encontra Honorato: à esquerda da câmera, e para trás dela; o tom é desafiador): “**Deus achou que ninguém mais aqui precisava de Padre Antônio**”; a mulher mais velha e com bócio mais acentuado estará boquiaberta a fitá-lo durante sua passagem, enquanto a outra mulher portadora de bócio (a de menor estatura, à frente) sumirá do campo visual assim que Vitorino parar à sua frente; a mulher mais moça das três ao lado direito do eixo vertical da cruz, com o rosário entre os dedos, de lábios apertados, olhará nervosamente para o chão e para Vitorino repetidas vezes, enquanto a senhora que foi a última a compor a procissão no quinto plano, ao lado esquerdo da cruz, mantiver o olhar dirigido ao caixão com tristeza; todas elas entram em campo do peito para cima, com a exceção da mulher que some do campo visual atrás de Vitorino, e que por sua baixa estatura apenas aparecerá acima do nariz; a estatura de Vitorino é nitidamente maior que a de todas elas; logo após completar a frase anterior (aos 19min6s), Vitorino faz uma pausa em sua caminhada (logo após eclipsar a mulher de baixa estatura), e com o olhar novamente dirigido para baixo, completa a frase: “**e ele morreu;**” (o movimento de câmera o manteve à direita do quadro); antes de iniciar a próxima frase, Vitorino (ainda parado) olha obliquamente à direita e para cima do campo visual; diz (entre 19min10s-19min12s): “**ele morreu mas aqui não pode mudar nada;**” (há uma ambiguidade no tom e no sentido dessa frase, já que não fica claro se há desejo de mudança ou de permanência; o mais provável é que o próprio personagem oscile entre os dois polos da contradição); por 7 segundos (19min12s-19min19s) Vitorino retoma sua caminhada em direção ao Padre, com os olhos fixos em sua direção (como dito acima, aos 19min15s aparece uma estreita faixa de céu), passando pela cruz de madeira e por mais três mulheres (a primeira de estatura muito baixa, de quem não se vê senão a cabeça, coberta por um lenço branco: é a mesma que no plano 5 estava ao fundo da igreja; a segunda mulher tenta lhe barrar o caminho, segurando-o pelo paletó (com semblante muito bravo); dela Vitorino se esquivava com um gesto brusco, que o faz girar o corpo para fitá-la, enraivecido, e depois retomar o caminho, resoluto e desafiador; a terceira mulher é também outra senhora idosa); assim que alcança o Padre, Vitorino se põe atrás dele (de frente para a câmera, como ele), ligeiramente recuado, para lhe dizer, entre 19min19s e 19min21s (em tom e postura arrogantes, de desafio): “**Padre Antônio não deixava mudar nada aqui.**” (a ambiguidade torna-se ainda mais acentuada nesta frase); o Padre tenta afetar desprezo pela impertinência de Vitorino (virando sua cabeça para o lado oposto ao dele, nitidamente irritado, sobrecenho franzido, fisionomia brava), e, como que para desvencilhar-se do incômodo, com um gesto brusco do braço direito e um olhar para os senhores ordena a descida do caixão à cova;

PLANO 18

19min21s-19min37s cinco senhores (três à direita do caixão, apenas dois à esquerda) conduzirão (obliquamente, da esquerda para a direita do campo visual) o caixão à cova

(que descera graças aos dois pares que seguram as cordas nas duas extremidades do caixão, já quando o outro senhor tiver largado a alça do meio), enquanto o Padre e um ajudante se reposicionam (saindo do lado da cova para a ponta, em sentido contrário), permanecendo estático o sacristão como aliás nos planos anteriores (de frente para a câmera, encostado ao muro ao lado do portal, com a alta cruz de madeira trabalhada em suas mãos); durante tais deslocamentos, a câmera (em ângulo baixo, fixa sobre seu eixo ao lado da cova) gira da direita para esquerda, realizando de início (assim que os senhores levantam o caixão) um ajuste para cima (deixando de enfocar o caixão para enquadrar apenas as cordas e os senhores que o transportam); desse modo os senhores se aproximam do foco visual (até que apenas três caibam nele, e não de corpo inteiro), e enquanto isso o Padre e seu ajudante saem de quadro (em perfil; o sacristão também some) e Vitorino entra nele (de frente, do joelho para cima, posição em que retoma e completa sua fala);

chama a atenção que o plano concentre a maior quantidade de cruzes da cena: primeiramente a cruz à cabeceira do caixão e logo em seguida (acompanhando o movimento ascensional da câmera) a longa cruz de madeira do sacristão; ao longe (no equivalente ao terceiro plano) passa-se avistar a cruz no frontispício da igreja; na estola negra do Padre, uma cruz branca em cada ponta; por último (quando o deslocamento horizontal da câmera se completa), veem-se duas cruzes de madeira perfiladas que sinalizam sepultura; considerando-se outros elementos do quadro (a igreja ao fundo, o Padre com seu ajudante e o sacristão, todo o cerimonial que organiza toda esta quarta cena) e sobretudo o próprio peso da fala ambivalente a respeito de impedirem-se mudanças, cabe ressaltar o acúmulo de informações religiosas com intencionalidade expressiva;

todos os personagens deste plano movimentam-se, à exceção do sacristão e de Vitorino (embora Vitorino, à diferença do sacristão, mal se equilibre sobre seus pés); a própria câmera movimenta-se (gira sobre seu eixo), e assim a figura de Vitorino termina por ganhar (denotativamente) o centro da imagem e da banda sonora neste quadro, mas sob o paradoxo da excentricidade (na medida em que ele destoa fortemente do rito e do jogo de cena); mantendo-se (oscilante embora) no seu lugar durante os movimentos em sentidos opostos dos personagens, e durante o giro de câmera, Vitorino entra em quadro (aos 19min25s) à direita do campo visual, inicia sua fala (19min27s-19min30s, em tom queixoso: **“Todo mundo aqui é conformado com a vontade de Deus;”**) até que esteja (a reboque do movimento de câmera) ao centro do quadro (a partir de 19min30s); até então seu olhar dirigira-se ao caixão e às pessoas ao redor, numa confusão de sentimentos (desespero perante a iminência do enterro, portanto da despedida em seu momento mais candente; solidão a motivar pedidos de ajuda; desamparo), mas a partir de agora, com o olhar fixo em Honorato (que não está no quadro, mas aparece imediatamente no plano seguinte), o tom de sua fala torna-se mais incisivo (19min31s-19min33s: **“e quer as coisas como elas sempre foram”**), muito embora mantenha-se a constante do jogo de cena, que é sua acentuada impotência (de que são índices seu braço direito, que nem se recolhe nem se estende, e sua mão direita, que nem se fecha nem se solta); 19min35s-19min37s (mantendo o tom queixoso, mas já incisivo, com o olhar firmemente posto em Honorato): **Padre Antônio nunca permitiu nenhum abuso...**

PLANO 19

17min37s-19min40s trata-se de um plano tão curto quanto expressivo: a câmera (estática e em ângulo ligeiramente baixo) acentua tanto a arrogância de Honorato (em campo do tórax para cima, a ocupar quase toda a extensão vertical do quadro, e praticamente metade da extensão horizontal à base do quadro, postura empertigada)

quanto a submissão envergonhada e humilhada de Mariana (vista do pescoço para cima, cabeça inclinada, olhar rebaixado e triste, sobreceixo franzido); ambos são obliquamente vistos de perfil, Mariana (à esquerda do campo) um pouco atrás de Honorato (à direita); o céu nublado ao fundo faz ressaltar o contraste entre áreas escuras (figurando nuvens carregadas de chuva) e áreas claras (que figuram nuvens menos densas pelas quais a luz solar atravessa), e contra o céu podem-se ver Vitorino e alguns arbustos próximos (no que equivale ao segundo plano da imagem); Mariana tem como fundo o arbusto maior e mais próximo; Honorato por um segundo (17min37s-17min38s, enquanto se completa a frase do plano anterior: “... **aqui.**”) fita Vitorino de modo fixo, agressivo e soberbo, mas em seguida (19min38s-19min40s) pronuncia “**Leva ele. Leva ele daqui.**”, virando bruscamente a cabeça (que está de perfil) para a esquerda, para em seguida tornar à posição anterior, desafiadora;

PLANO 20

19min39s-20min4s a câmera lentamente se desloca da esquerda para a direita (horizontalmente e em ângulo frontal), de maneira a acompanhar a condução à força de Vitorino para fora do cemitério, empreendida por três senhores (numa única tentativa mais impetuosa de recuo por Vitorino, a câmera chega a tecer um leve recuo à esquerda, mas logo segue adiante); a escolha dos três senhores para o jogo de cena é algo que imprime outra nota destoante em relação à narrativa naturalista (dois dos senhores são bastante idosos, enquanto Vitorino é um jovem adulto que, a despeito de sua embriaguez, por simples verossimilhança deveria ser capaz de resistir eficazmente à repressão); de todo modo, o jogo de cena reforça a flacidez de Vitorino não apenas no que toca à ambivalência de suas colocações como também no que diz respeito à sua capacidade (e mesmo vontade) de romper com a sociabilidade que ele tenta condenar e superar;

a câmera provavelmente posicionou-se ao lado da grande cruz rústica de madeira; no início do quadro forma-se uma espécie de linha cênica, que tem ao fundo o sacristão (em pé, de frente para o campo visual, do joelho para cima, estático, a portar a cruz de madeira) e em frente à câmera (de costas para ela, do tórax para cima) duas senhoras (as mesmas que estavam à esquerda da cruz rústica no plano 17, uma das quais tentou barrar o caminho a Vitorino); no meio dessa linha dois senhores tentam pegar Vitorino pelos braços e levá-lo para fora do cemitério; um terceiro senhor (o mesmo que no quinto plano foi responsável pela sutil nota de comicidade) vem a se juntar ao esforço de expulsar Vitorino do cemitério (pegando-o pelos calcanhares), exatamente no momento em que, após breve recuo de Vitorino, o giro da câmera (a acompanhar a expulsão) passa a enquadrar o portal do cemitério frontalmente (desfazendo-se a linha cênica acima mencionada)²⁸; a partir desse momento, o giro se completa, e no canto direito superior da imagem retorna ao quadro a igreja (vista obliquamente por trás, com sua torre sineira esquerda a ocupar todo o limite vertical da imagem); ao ser transposto para fora do portal, Vitorino grita “**Me larga! Me larga! Me larga!**”, mas sua mão esquerda segura no braço do senhor que o carrega, de tal maneira que se ele próprio o largasse, seu corpo cairia no chão, e a resistência que se enuncia verbalmente teria sucesso, isso sem contar que Vitorino poderia espernear mesmo que levemente e assim facilmente escapar à expulsão (repita-se que não se trata de falha na direção ou na atuação, e sim de propósito expressivo);

²⁸ Ao conduzir Vitorino pelos pés, com joelhos flexionados, o senhor idoso mal consegue caminhar; abstraído esse elemento de outros aspectos do jogo de cena, revela-se mais uma nota de comicidade.

este jogo de cena como que refaz o percurso da procissão a contrapelo, reduzindo Vitorino do anterior potencial de herói ou anti-herói a uma espécie de defunto social que não se enterra, até porque pouca ameaça representa de fato (basta por conveniência e manutenção do decoro alguma medida um tanto mais severa, mas proporcional à falta);

as falas de Vitorino são as seguintes: (aos 19min41s, quando o giro da câmera ainda não desfez a linha cênica entre sacristão e senhoras:) **“Me larga.”** (em tom pusilânime); (aos 19min43s, antes da tentativa de recuo:) **“Padre Antônio não era nenhum santo...”** [em tom de voz um tanto infantilizado] **me larga!...**[este imperativo já se faz mais agressivo, e desencadeia a tentativa de recuo]”; (aos 19min46s, quando Vitorino escapa por um instante e se volta em direção a Honorato, que não está no quadro:) **“Padre Antônio não era nenhum santo!...”** (em tom de voz forte, acusador); (aos 19min48s, em voz mais tranquila, antes de que o agarrem novamente; a partir desse momento se pode ouvir o latido de um cachorro ao longe até que o quadro se encerre) **Padre Antônio não era nenhum** – [agora o terceiro senhor já o pegou pelos pés, e os demais o deitam, conduzindo-o com maior facilidade, o que explica o retorno do tom agressivo] **me larga!** – [aos 19min52s, plenamente conduzido pelos três senhores em direção ao portal:] **Padre Antônio não era nenhum santo, mas nunca tolerou pouca vergonha de velho!”**; (a partir dos 19min57s, quando a expulsão tem pleno êxito, graças à passagem pelo portal:) **“Me larga! Me larga! Me larga!”**;

CENA V – que se passa na farmácia de Vitorino, aonde chega o Padre em busca de remédio para minorar o sofrimento numa paroquiana doente (desenganada pelo médico, em estágio terminal); novo episódio a atribuir ambivalência à personagem do farmacêutico, e impaciência à do Padre.

20min4s-23min33s, planos 1-7

PLANO 1

20min4s-20min36s a câmera em ângulo horizontal acompanha a chegada de Vitorino à farmácia em que trabalha (haverá razões para supor que seja ele mesmo, farmacêutico, o proprietário do estabelecimento); chegando à farmácia, já no interior do estabelecimento (de costas, ao canto direito da imagem), Vitorino ultrapassa (de perfil) o balcão de madeira em que acontece o atendimento ao público (cujo fecho pênsl, igualmente de madeira, encontra-se levantado ao canto esquerdo do balcão); o balcão é perpendicular à parede lateral da farmácia, toda atravessada por prateleiras de madeira (em que se dispõem remédios), apoiadas em colunas (igualmente de madeira); pode-se deduzir que a câmera esteja em cima do balcão, de onde filma a movimentação de Vitorino da cintura para cima; a câmera executa breves movimentos de ajuste durante a chegada de Vitorino, destacando inicialmente (sob suave *zoom-in*) a porta de uma espécie de armário entre a primeira prateleira e a segunda, em que há pendurado um cartaz promocional (“**‘Pílulas de Lússen’ / diuréticas / desinflamantes / para / rins e bexiga**”²⁹) e, à sua esquerda, um porta-comprimidos de plástico (encimado pela inscrição “**Sonrisal**”); em seguida ao *zoom-in* (que dura três segundos), exatamente quando Vitorino dobra o balcão, a câmera executa um movimento em L invertido (descensional primeiro, para a esquerda depois); agora (quando Vitorino, angustiado, busca no porta-comprimidos a chave do armário, constatando entretanto que já estava aberto), o enquadramento passa a revelar também as prateleiras de madeira com remédios diversos, ainda que em mais da metade do quadro, à direita, predomine o armário cerrado; a imagem é toda composta por linhas retas, verticais (a coluna principal, a cujo lado esquerdo situou-se Vitorino; o próprio farmacêutico; o porta-comprimidos pendurado; as ripas estruturais que compõem a porta do armário referido; a porta pênsl do balcão, levantada e apoiada no armário) e horizontais (duas prateleiras, a primeira à altura do tórax do farmacêutico, a segunda ao nível de sua cabeça; ripas menores e transversais, que permitem a afixação numa folha de madeira que torna oculto todo o espaço interior; duas traves de madeira que prendem por baixo as duas chapas de que se compõe a porta pênsl, erguida); já sob enquadramento estático, Vitorino (em perfil) devolve a chave ao porta-comprimidos, baixa o fecho pênsl e entreabre o armário, de onde retira (um tanto oculto pela porta entreaberta) um copo americano e uma garrafa, servindo-se numa dose (deduz-se que de cachaça) a qual entorna em dois tragos, preocupado em não ser visto por possíveis transeuntes (razão pela qual guarda a garrafa logo após servir-se, leva o copo à boca com o corpo entre as prateleiras e a porta entreaberta e lança olhares cautelosos à via pública); por seu olhar e sua fisionomia (desgostosa, amargurada), bem como pela reação de guardar rapidamente garrafa e copo, deduz-se a aproximação de alguém;

²⁹ Novamente percebe-se a ironia fílmica através de recursos cenográficos. A linguagem publicitária do cartaz e o próprio produto farmacêutico anunciado (Pílulas de Lússen) remontam à ideia de modernização, enquanto o contexto mais amplo (o de uma farmácia na qual faltam medicamentos básicos, como penicilina, por falta de comunicação viária) é o de *irremediável* arcaísmo. Esses dados vêm somar-se à presença insólita de fiação elétrica (vejam-se as notas 9 e 20). Sobre o histórico das referidas pílulas, há informações em <http://www.fiemg.com.br/bh100/hist-22.htm> (acesso em 2/maio/2014).

notam-se relações de continuidade entre o último plano da cena IV (com a expulsão de Vitorino do cemitério e da cerimônia fúnebre) e este primeiro plano da cena V (com a chegada de Vitorino à farmácia em que trabalha); em ambas as cenas trata-se de frisar a passagem de um espaço (e de um tempo) a outro: daí a importância cênica do portal no cemitério (cuja porta se compõe de ripas verticais dispostas a intervalos) e das portas na farmácia (a do armário, cujas ripas aliás assemelham-se muito às do portal; a do balcão, pênsl; as folhas duplas que compõem as duas portas à entrada da farmácia), ou ainda a tensão entre temporalidades (no enterro, o tempo do sagrado, com as exéquias, e o do cotidiano, com seus interditos e disputas; na farmácia, o tempo do trabalho e o tempo do ócio sobrepostos); tal continuidade (muito embora complexa) vem marcada pela banda sonora, que antes frisava latidos de cachorro e agora sublinha sons de aves (piados de pintinhos, cacarejos de galinha, trinados); o Padre mantém-se em seus ofícios em ambos os planos: antes as exéquias e agora o cuidado com uma paroquiana enferma; Vitorino mantém-se a oscilar entre o decoro societário e o isolamento narcísico; aparentemente, passa-se do tempo-espaço sacro ao profano de uma cena a outra, mas a complexidade dos fios narrativos (cuja expressão fílmica se evidencia ironicamente por linhas retas verticais e horizontais) enuncia conflitos matizados, para além do preto e do branco³⁰;

PLANO 2

20min36s-21min36s

20min36s-20min41s neste longo plano, a câmera, ainda situada dentro da farmácia (sobre o balcão, provavelmente), começa filmando a chegada do Padre; para tanto a câmera gira sobre si mesma (da direita para a esquerda), de maneira a captar, primeiramente, a vinda do sacerdote pela rua (captação hábil: ainda não se percebe o espaço interno da farmácia, apenas a rua);

20min41s-20min43s a câmera filmou o deslocamento do Padre pela rua (através de porta ou janela); antes de filmar o ingresso do Padre ao interior da farmácia, a imagem por dois segundos escurece; evidentemente isso ocorre porque uma parede ou coluna se interpôs entre o sacerdote (no exterior) e a câmera (no interior da farmácia); entretanto o uso de tal recurso vai além do mero mimetismo figurativo ou perceptivo, embora sem recusá-lo (mas transcendendo-o, mesmo porque tal escurecimento, que poderia ter sido minimizado por recursos de iluminação ou mesmo de edição, para citar duas possibilidades, por escolha estilística não ocorreu); pode-se mesmo reconhecer que o preto da batina (que já se realçava no trecho anterior) como que se amplia para todo o quadro, assim alcançando dimensões mais amplas de significação; do ponto de vista da decupagem, o escurecimento parece sugerir uma ilusória subdivisão num mesmo plano, diminuindo a voltagem narrativo-figurativa de sabor naturalista para aludir a recursos de metalinguagem (o filme a revelar seus elementos constitutivos); do ponto de vista do enredo, vem a realçar a problemática (que de resto é a tônica desta quarta cena) da individualidade por sob os papéis sociais; notando-se o meneio de cabeça do Padre em direção à calçada contígua à farmácia, deduz-se a presença de outra(s) pessoa(s);

20min43s-20min49s desfeito o escuro, reaparece o Padre em plano próximo; ele vinha em primeiro plano, e em plano americano aparecerá em fins deste trecho, como resultado de se combinarem giro da câmera e deslocamento cênico; quando o Padre se

³⁰ A análise plano-a-plano ressalta a importância decisiva da ironia para a construção de significado e sentido no filme. Se de um lado é evidente o rigor no enquadramento, na iluminação, na cenografia, nos jogos de cena, bem como na montagem, e se tal rigor evoca uma composição de fundo geométrico (cuja expressão parece ser a da linha reta), de outro lado recursos tais como o da ironia passam a subverter a dimensão figurativa daquilo que a trama diegética denota, tendo como resultado o adensamento significativo.

detém no balcão, o giro também estanca; é neste trecho que se inicia o diálogo entre Padre e farmacêutico (transcrito a seguir); inicialmente, a fala (em voz-off) é de Vitorino (apenas o Padre estará em quadro, até surgirem ao fundo um vulto de chapéu à primeira porta e outro senhor à segunda porta (já em plano americano, como o Padre e, em seguida, Vitorino): 20min43s **“Vamos chegando, Padre.”** (o tom de Vitorino é efusivo e acolhedor, embora ébrio); 20min44s : **“Bom dia.”** (responde o Padre, em tom seco, formal, apenas fático); 20min45s-20min46s : **“É um prazer ver o senhor aqui, vamos entrar.”** (ao final desta fala Vitorino aparece, levantando o fecho pênsl do balcão ao canto esquerdo da imagem, já com fisionomia alegre e convidativa; a metade esquerda do quadro, que representa o interior da farmácia em que Vitorino se encontra, compõe-se pelo armário e pela porta pênsl; a metade direita representa o espaço que vai do balcão à porta de entrada, onde se encontra o Padre, e o espaço exterior, onde se vê o senhor idoso, atento ao diálogo entre ambos, embora calado e inexpressivo); 20min47s-20min49s (a resposta do Padre, ofegante, cabeça inclinada, olhar ao chão, gesto da mão direita enfatizando a recusa antipática, logo repousando sobre a maleta por sobre o balcão, tom de voz ríspido por sob as palavras corteses): **“Não não, obrigado, eu tô com um pouquinho de pressa.”** (colados ao armário, veem-se o cartaz sobre as Pílulas de Lússen e outro cartaz em forma de elipse no qual há o desenho de uma mulher, em estilo que remete aos anos 1920);

20min49s-21min13s neste terceiro trecho do plano, a câmera encontra-se estática; 20min49s-20min51s pausa em que o Padre prepara como dirá a Vitorino, o mais diretamente possível, a que veio (curva a cabeça para a esquerda e para baixo enquanto passa a língua nos lábios, apoia os punhos na maleta enquanto entrelaça os dedos de ambas as mãos, respira fundo: parece dominar a ansiedade do deslocamento e a aversão ao farmacêutico, ao mesmo tempo que domina seu próprio orgulho para encaminhar o pedido; o posicionamento do senhor no quadro fica um tanto oculto pelo Padre, o que parece sugerir que ele seja, ou deva ser, o intermediário entre as necessidades dos fiéis e a possibilidade de suas satisfações); 20min51s-20min55s: **“Seu Vitorino, a... [desce e ergue o olhar em direção ao farmacêutico, após encontrar o tom e o modo adequados ao relato e ao pedido] a mulher do seu João Gonçalves tá muito doente.”** (enquanto isso, Vitorino torna a descer lentamente o fecho pênsl, como que desapontado pela recusa do Padre ao contato íntimo, muito embora comovido com a preocupação relativa à paroquiana enferma); 20min56s-20min59s (resposta pensativa e empática de Vitorino, que desvia seu olhar em direção ao chão, enquanto termina de descer o fecho): **“É... Eu sei, eu conheço.”** (seu rosto expressa comoção); 21min-21min9s (o Padre passará do tom comovente ao pragmático): **“Eu estou chegando de lá. [Seu olhar, após descer ao chão, torna a fitar Vitorino nos olhos.] Ela cuspiu sangue outra vez, tá com muita febre. [Seus olhos descem ao chão e tornam a fitar Vitorino por diversas vezes, como a reafirmar a impessoalidade do contato que se estabelece, ou mesmo que tal contato se faz a contragosto, por motivos de força maior.] Eu queria ver se o senhor tinha... algum remédio, alguma coisa que eu pudesse levar.** [Este último trecho da fala já comportou olhos nos olhos e tom mais pragmático, postura que entretanto logo se encerra, mesmo porque, quando Vitorino se vira em direção às prateleiras, o Padre volta a desviar o olhar, denotando repulsa, contida embora; Vitorino cruza o antebraço direito à frente do estômago, dedos um pouco fechados e inertes: gesto igual ao das cenas anteriores, que lhe confere indecisão, impotência ou mesmo pusilanimidade.]”; 21min9s-21min12s: pausa entre o giro de Vitorino e o início da busca pela medicação; 21min12s-21min13s: **“Vamos ver.”**(o tom de Vitorino torna-se mais prático, mas pode-se perceber algum desapontamento em relação à frieza do Padre);

21min13s-21min36s: a câmera volta a mover-se sobre seu eixo, de modo a acompanhar o deslocamento de Vitorino em busca da medicação; Vitorino caminha de lado e de costas para a câmera, aos poucos, lentamente, apoiando-se numa prateleira; desloca-se da direita para a esquerda, partindo do armário que está sobre o fecho pênsl do balcão (o que tem a porta feita de ripas verticais maiores e horizontais menores, coberto por fina folha de madeira) para chegar a outro armário (cujas portas, duplas, são recobertas por folhas de vidro, que se encontram partidas em diversos pontos); este outro armário fica na parede aos fundos da farmácia (neste momento, o giro da câmera terá completado cerca de 180° sobre seu eixo); 21min18s-21min22s: **“Sabe, Padre, a mulher tá desenganada.”** (os gestos de Vitorino não parecem preocupados com o remédio a encontrar, mas com a explicação ao Padre a respeito da impossibilidade de cura, explicação que seja clara ao mesmo tempo que empática); 21min24s-21min27s: **“Nós até mandamos ela pro hospital, lá em Diamantina...”** (com Vitorino de costas, o rótulo de alguns medicamentos podem ser lidos: na prateleira superior à direita, uma lata de creolina Pearson; outro porta-comprimidos de Sonrisal, este cheio, apoiado sobre a prateleira do meio, à direita; na mesma coluna de madeira em que já se mencionou o porta-comprimidos vazio de Sonrisal, à direita, há mais abaixo outro porta-comprimidos, este com Sal de Andrews, outro tipo de comprimido antiácido; com o deslocamento de Vitorino e da câmera, nota-se uma caixa em que há uma expressão com três palavras, podendo-se apenas distinguir a última delas: “ginecológica”); 21min29s-21min30s: **“...o médico mandou ela de volta.”** (na mesma prateleira em que há a caixa com remédios de ação ginecológica, outra caixa com Sonrisal; neste momento, Vitorino já alcançou a porta de vidro); 21min34s-21min36s: enquanto puxa uma das folhas da porta, o farmacêutico se vira em direção ao Padre, e lhe diz **“Não tem jeito não.”** (seu olhar e sua fisionomia expressam intensa tristeza e grande sentimento de impotência);

PLANO 3

21min36s-21min42s (a câmera, estática, torna a enquadrar o Padre, agora do tórax para cima, ainda em perfil; a imagem tem ao fundo o espaço da farmácia entre o balcão e a porta de entrada; à porta o senhor aparece igualmente do tórax para cima; veste chapéu, um paletó por cima da camisa, e aparenta ser bem idoso, por volta de 80 anos talvez; pode-se ver parte da casa em frente à farmácia, à outra margem da rua, e bem distante, no topo da colina, a Igreja Matriz): **“Eu sei; já me disseram...”** [a fala do Padre assume tom especialmente suave, e sua fisionomia torna-se um tanto complacente perante a impotência do farmacêutico, embora não o suficiente para tornar-se amistoso] **... Mas alguma coisa que se pudesse usar agora.** (em tom de súplica, olhando diretamente para Vitorino);

PLANO 4

21min46s-22min4s

21min42s-21min46s câmera estática; vê-se à esquerda a coluna de madeira para além da qual há provavelmente uma passagem para outros cômodos do imóvel (percebe-se que a extensão da coluna vai além da parede que faz fundo às prateleiras); pendurado na coluna há um cartaz promocional de tônico fortificante (acima um desenho de duas figuras humanas montadas a cavalo, pai e filho talvez, em estilo estadunidense; abaixo, o desenho de um vidro com a inscrição ao lado: **“emulsão de Scott”**); os três lances de prateleiras ao fundo são vistos em toda sua extensão (com as três colunas que lhes dão suporte, o que inclui as duas folhas cobertas por vidro que configuram o armário do fundo), e apenas uma parte das três prateleiras laterais (destacando-se a caixa de

Sonrisal); ao terço direito da base, veem-se sobre uma mesa de trabalho duas caixas de remédio e dois instrumentos para a manipulação de fármacos (à esquerda uma balança, à direita uma vasilha com pilão); Vitorino hesita durante os quatro segundos iniciais deste plano, enquanto fita diretamente o Padre com amargura (talvez por conta da sensação de impotência), mão direita apoiada na coluna central de madeira, mão esquerda perigosamente apoiada num espaço entre a margem da porta à direita e a folha de vidro partida, certamente sob o risco de ferimento grave); finalmente (de 21min46s-21min47s), Vitorino responde: **“Vou procurar.”** (largando a porta de vidro e virando-se para inspecionar caixas de remédio dentro do armário); 21min47s-21min53s: Vitorino pega uma caixa em cada mão, gira seu corpo em direção ao Padre, com os olhos postos nas caixas vazias; 21min53s-21min54s (diz sem tirar os olhos das caixas, e já de frente para o Padre – que não aparece neste plano): **“Tinha penicilina aqui.”**; três segundos de pausa tornam bastante eloquente a expressão de impotência do farmacêutico); 21min57s-22min: **“Mas acabou; tudo vazio.”** (seu olhar dirigido ao Padre por duas vezes acompanha o gesto de suas mãos, estendidas, a expressar carência, frustração, impotência, talvez vergonha); 22min-22min4s: o farmacêutico guarda as caixas no lugar de onde as retirou, virando o corpo (há que notar o paralelismo entre tais giros de corpo do farmacêutico e os giros da câmera);

PLANO 5

22min4s-22min11s: plano curto no qual a fala de Vitorino em voz-off domina a banda sonora, enquanto se vê (estática) a imagem do Padre no balcão (com movimentos de pé e mão direitos a denotar impaciência, fisionomia taciturna, olhar aborrecido que baixa de Vitorino ao chão quando o impacto sobre Vitorino da morte de Padre Antônio é mencionado); o Padre tem atrás de si o senhor idoso (lateral direita do corpo encostada ao batente, braços cruzados às costas, perna direita flexionada por sobre o batente, perna esquerda apoiada na calçada, fisionomia inexpressiva e estática, olhar posto na direção de Vitorino), e um trecho da fachada da casa em frente (destacando-se a pouca altura de seu telhado colonial com beiral simples), havendo pouco além um trecho de mata; **“Sabe, Padre, eu senti muito a morte de Padre Antônio. Eu sou assim, eu me ligo...”**

PLANO 6

22min11s-23min24s

inicialmente (22min11s-22min18s) o enquadramento (estático) é muito semelhante ao do plano 4, mas logo a câmera passa a deslocar-se, acompanhando a movimentação de Vitorino: para a direita do quadro até o balcão e daí (enquanto Vitorino sobe até alcançar a terceira prateleira) para cima; nesse momento o Padre torna ao enquadramento; Vitorino desce (acompanhado pela câmera, que volta ao ângulo horizontal), retorna ao centro da farmácia (quando o Padre novamente sai do enquadramento) e o plano cumpre sua função (qual seja, a de expressar o desencontro entre o desejo de Vitorino quanto a reconciliar-se com o Padre, e receber conforto, e a repulsa do sacerdote, mal dominada e pouco oculta por seus intentos de minorar o sofrimento da paroquiana desenganada, o que entretanto resulta cruel em relação ao desamparo do farmacêutico);

22min11s-22min13s **“... muito com as pessoas.”** (corpo voltado na direção do Padre, de costas para o armário que tem portas de vidro quebrado: metáfora de sua condição pessoal, impotente e insolúvel – e, portanto, signo mais amplo do desamparo de toda a população do vilarejo); 22min13s-22min34s: com expressão corporal de desamparo (mão direita à altura do estômago, dedos inertes, mão esquerda a segurar perigosamente o trecho da porta com vidro partido), após segundos de hesitação,

Vitorino torna a procurar algum remédio pelas prateleiras da parede lateral (com isso, a balança, com pratos em máximo desnível, deixa a posição central, à base da imagem, até sumir no canto esquerdo); tendo o balcão como apoio, Vitorino alcança a prateleira superior, enquanto o Padre torna ao quadro, do tórax para cima, ao canto direito (à direita de seu tronco veem-se os dois cartazes afixados no armário); ambos os olhares se deslocam irregularmente, até se encontrarem diagonalmente (o de Vitorino envergonhado, o do Padre duro);

22min34s-22min41s: **“Às vezes... Tava querendo me desculpar. Às vezes eu bebo um pouco demais.”** (perna esquerda esticada, perna direita apoiada no balcão, mão esquerda apoiada na segunda prateleira, mão direita acima da cabeça, apoiada na terceira e última prateleira, cabeça virada em direção ao Padre, costas encurvadas, olhar que denota o esforço para confessar-se, e sofrimento psíquico); 22min41s-22min46s: **“Não tem importância, isso não tem importância.”** [o Padre abaixa o olhar, que entretanto não perde sua dureza, e gesticula com a cabeça, a denotar antes o aumento da impaciência que disponibilidade de amparo e compreensão, que em realidade é nenhuma]; **“O remédio, o senhor tem?”** (a suavidade de sua voz mal oculta a inflexibilidade de seus sentimentos, e a contradição entre a ânsia por amparar a enferma desenganada e o impulso de livrar-se do farmacêutico o quanto antes);

22min46s-23min7s: nova pausa, em que o Padre desce cabeça e olhar na direção do balcão, podendo-se perceber pela contração dos músculos de sua mandíbula o estado de tensão, nervosismo e impaciência em que se encontra, enquanto Vitorino vira a cabeça para a esquerda, como que a retomar a procura pelo remédio, mas em realidade profundamente sentido pela desatenção do sacerdote, e decerto incomodado pelo sentimento de impotência enquanto profissional que não dispõe de condições mínimas de trabalho; ele desce ao chão (acompanhado pelo movimento da câmera), destacando-se então na prateleira a lata de creolina; olha à direita, entreabre o armário (em que, como se sabe, ocultam-se garrafa de cachaça e copo), fecha-o em seguida bruscamente, e diz em voz ríspida (23min7s-23min8s): **“Tem nada não.”**; 23min8s-23min14s: torna a dar as costas para o Padre, movendo-se para o centro da farmácia, de onde torna a falar com o Padre, como que contendo seus impulsos (encerram-se os giros da câmera, estática desse momento até o final do plano); 23min14s-23min16s: **“Sabe, Padre, eu não posso fazer nada.”** (seu tom de voz voltou a ser o de quem confessa impotência, entristecendo-se com isso e, sobretudo, com o desamparo da enferma; braço direito flexionado à altura do abdome, mão direita com dedos inertes, braço esquerdo ao longo do corpo desprovido de tônus muscular, pênsil, a denotar pusilanimidade e embriaguez); 23min16s-23min21s: os giros de seu tronco sobre as pernas imóveis são antes movimentos de quem oscila entre o despeito pessoal e a empatia profissional que indecisão entre procurar o remédio e dar o diálogo por encerrado; 23min21s-23min24s: **“Tinha alguma coisa mas acabou tudo.”** (novamente o tom é ríspido, bem como o olhar, que baixa ao chão e de novo se dirige ao Padre, amargurado);

PLANO 7

23min24s-23min33s: em ângulo horizontal e plano fixo, o enquadramento tem por pouco menos da metade direita da imagem o Padre dos ombros para cima, muito próximo, em posição frontal (fisionomia frágil, tendo atrás de si o batente de uma porta e uma das duas folhas de madeira da segunda porta de entrada), e em pouco mais da metade esquerda um trecho da fachada da casa em frente, em que não cabem totalmente nem a porta de entrada nem o telhado, e em que a temporalidade colonial já se vê totalmente despida dos elementos de modernidade sugeridos pelos cartazes e pelas caixas de remédio no interior da farmácia: modernidade incompleta); **“E não vem**

mais?” (o tom suave, embora impessoal, é a síntese da expressão fisionômica do Padre: sobreceño franzido a revelar tensão, olhar firme mas não arrogante, meneio de cabeça como que persuasivo a temperar com doçura e algum grau de empatia a ausência de acolhimento do olhar); **“Só quando a estrada der passagem; quando parar de chover.”** (tom de voz ébrio, e já um tanto displicente, embora não mais agressivo);

CENA VI – cujos quinze primeiros planos contêm (no nível por assim dizer denotativo) explicações de Honorato ao Padre sobre o vilarejo (marcadas entretanto por complexos níveis conotativos de significação, destacando-se ironias da diegese em relação à autoridade – e ao autoritarismo – de Honorato); tais explicações giram em torno da importância econômica da extração de diamantes desde o passado histórico até o presente fílmico (explicações que se veem ironizadas pela complexa trama fílmica de significações); do décimo-sexto plano ao trigésimo, o deslocamento de Mariana pela cidade até um rancho, onde passará a servir bebida, torna-se o centro da narrativa, e dessa forma diversos personagens masculinos serão retratados enquanto esperam pela chegada da Moça (o bar, ao que tudo indica, pertence a Honorato, assim como o armazém onde ele pessoalmente recebe os diamantes dos garimpeiros, além de fornecer mantimentos); o nexos entre a explicação de Honorato ao Padre, o deslocamento de Mariana em direção ao bar e o atendimento aos frequentadores masculinos (com destaque a Vitorino) é complexo, muito embora coeso (diz respeito à onipresença do poder patriarcal de Honorato sobre tudo e sobre todos, Mariana inclusive), e marca a circularidade da cena, que começa com o Padre à mesa de Honorato, ambos servidos por Mariana, continua no local de trabalho de Honorato, misto de bar e atendimento aos garimpeiros, abre para o deslocamento da Moça por todo o vilarejo e se encerra no atendimento de Mariana aos homens no rancho – a Vitorino inclusive, de quem são narradas, ou suas memórias (no que seria um *flashback*), ou então fantasias (o que de qualquer modo envolve a Moça). 23min33s-33mins35s , planos 1-32

PLANO 1

23min33s-24min9s neste primeiro plano o cenário fílmico são dois cômodos contíguos no andar térreo do sobrado de Honorato (primeiramente a cozinha, logo em seguida a copa); deduz-se que seja a mesma habitação da cena III, na qual sucederam-se como cenários (no pavimento superior) a sala de estar e o quarto do velho, de cujas janelas se viam muito abaixo a rua e outras paisagens; além disso, no oitavo plano da primeira cena já fora possível observar a Moça à janela do sobrado, fato a que ademais Honorato alude em seu diálogo com Mariana entre os planos 4 e 5 da cena III;

23min33s-23min37s situada na copa em frente à mesa, a câmera (por todo o plano fixa em relação ao local em que se encontra) começa a filmar Mariana na cozinha (no enquadramento da câmera se inserem como que dois novos e simultâneos enquadramentos, uma vez que cozinha e copa são separadas por uma parede em que há uma janela e uma porta: Mariana, na cozinha, é vista da copa através da janela e, depois, da porta); Mariana ocupa-se em pegar por sobre uma mesa de madeira escura uma bandeja de metal (prata talvez) em que há um bule e um açucareiro (ambos de porcelana branca) – e o enquadramento duplo (de câmera e de janela) faz lembrar os retratos de atividades cotidianas realizados por artistas dos Países Baixos durante o Barroco³¹; a mesa de madeira rústica (comprida e estreita) encosta-se a uma parede que, paralela à da copa, não apresenta entretanto nem o liso nem o caiado de sua superfície (sendo ao contrário rugosa e escura: ao que parece não foi rebocada, evidenciando-se o material de que se compôs, taipa talvez); uma tal discrepância entre espaços contíguos (cozinha e copa) nota-se ainda mais e melhor na diferença de tratamento que uma viga recebe ao atravessar ambos os cômodos: na cozinha fica à mostra, sobrepondo-se a ela outra

³¹ Há também ecos, neste plano como em todo o filme, do estilo e dos temas de Almeida Júnior, quando procurou retratar o universo interiorano, ligado à cultura caipira; nesse sentido, destaque-se o pilão e a cuia de madeira, entrevistados pelo “subenquadramento” da porta.

estrutura (talvez de taipa), enquanto na copa recebe um tratamento estético de tal monta que resta oculta (sob superfície lisa e caiada); nota-se também que janela e porta mencionadas acima também se compõem de madeira polida e envernizada, adequadas ao ambiente da copa, e capazes (quando cerradas) de ocultar a cozinha em sua rusticidade (na qual o trabalho, tanto o do cozimento ou da limpeza quanto o das estruturas arquitetônicas, se evidencia às claras); após pegar a bandeja, Mariana vira-se e por segundos some (oculta pela parede), até que venha a atravessar a porta; cabe notar que já neste trecho inicia-se a longa fala de Honorato ao Padre sobre as atividades produtivas do povoado desde sua formação (23min35s-23min37s): **“A estrada nova passa longe dessas pedras.”** (este primeiro trecho, entretanto, considerado em si, vem como que em voz-off);

23min37s-23min41s a partir de então, a câmera gira sobre seu próprio eixo (da esquerda para a direita) como forma de acompanhar o ingresso de Mariana à copa; assim é que o cenário ampliado (a copa) e os dois outros personagens (Honorato e o Padre) entram num quadro que, à primeira impressão, parecia restringir-se à Moça e à cozinha (como ilustrações duma fala em voz-off); após o giro, a câmera (que até então filmara em ângulo horizontal) realiza um ligeiro movimento descensional (empático, aliás, em relação ao serviço de Mariana, quando ela deixa a bandeja à mesa), e então o foco do jogo de cena muda: a refeição de Honorato e do Padre e o colóquio de ambos passam a ter a mesa como centro referencial; por tudo o que foi exposto, ressalte-se a maestria da direção em criar empatia no espectador em relação à Moça e à sua função, relativizando a importância da banda sonora e dos interlocutores pelo recurso a outros níveis de significação (o poder do texto falado diminui no contexto das interações audiovisuais mais amplas, vindo mesmo a sofrer corrosiva ironia); 23min39s-23min41s: **“Aqui não vem mais ninguém, Padre.”**, afirma Honorato, sentado à cabeceira da mesa, de frente para a câmera no que configura o rigoroso centro geométrico da imagem, tanto em relação à altura quanto em relação à largura ou à extensão; à sua direita Mariana em pé está a servir, diligente em seu vestido branco, e à sua esquerda o Padre, um tanto submisso (mas inquieto), batina preta sobre camisa branca, duas mãos sobre a mesa, mão direita em desassossego; à sua frente, a extensão da mesa, e atrás de si uma cristaleira de madeira com diversos jogos de mesa dispostos sobre prateleiras cobertas por toalhas de renda, aliás semelhantes à toalha rendada e branca³² por sobre a mesa); o olhar de Honorato não se dirige ao Padre, mas aos talheres em suas próprias mãos (seu olhar e sua fisionomia, marcados por uma expressão desdenhosa, assim como seu corpo, ligeiramente inclinado à esquerda da imagem, denotam soberba perante o que aparentam ter sido perguntas do Padre a respeito do lugarejo e de seus problemas);

23min41s-24min9s neste trecho o enquadramento permanece estático enquanto Honorato e o Padre sentados conversam, e a Moça continua a servi-los, deslocando-se constantemente da mesa à cristaleira (após deixar a bandeja com bule e açucareiro à mesa, Mariana torna à cristaleira, levando outra bandeja com broas, e dali torna a voltar à mesa com duas xícaras, uma das quais Honorato passa ao Padre, sem se deter um instante em sua fala; tal jogo de cena tensiona ainda mais o poder arrogantemente representado por Honorato em sua fala, seus gestos e sua posição cênica, em relação aos quais o enquadramento e a decupagem antipatizam, e o ato humilde da Moça ao servir, em relação ao qual há empatia); 23min41s-23min47s **“Tem muita**

³² Vale notar, nesta cena como em diversos momentos e elementos que compõem a obra fílmica, a apropriação dos versos *Ninguém prende aqueles dois, / Aquele um / Negro amor de rendas brancas*, de “O Padre, a Moça”. As *rendas brancas*, como aspecto semântico e como trama (no sentido conotativo inclusive), se entrelaçam com o *negror* (na multiplicidade de sentidos que a palavra assume) implicado no sacerdócio, no erotismo, no luto – e, antes de mais nada, na escolha do preto-e-branco da fotografia.

serra pra subir; descer pra ir embora é mais fácil.” (durante este trecho, Mariana deixa a bandeja com o bule à mesa, e leva a bandeja com as broas à prateleira superior do armário referido; Honorato permanece com a postura soberba anteriormente descrita); 23min47s-23min52s **“Quem tinha vontade de mudar faz muito tempo que foi embora; quem ficou foi porque quis.”** (Mariana termina de arrumar a bandeja na prateleira superior à direita do quadro e dirige-se à prateleira do meio à esquerda do quadro, onde pega as duas xícaras para levar à mesa; Honorato fita o Padre por duas vezes durante sua fala, olhando-o por cima, e batendo com o braço à esquerda na mesa em local próximo ao Padre, como que em desafio); 23min53s-23min56s: **“A gente gosta dessa calma.”** (afirma Honorato após inspirar fundo e tornar a fitar a mesa, enquanto a Moça vem com as xícaras); 23min56s-23min59s: **“Aqui não adianta, Padre;”** (Honorato percebe que a Moça ao seu lado vai depositar as xícaras sobre a bandeja com bule e açucareiro, e se antecipa a ela para pegar uma xícara e oferecê-la ele mesmo ao Padre, como que em reforço não-verbal ao seu discurso, em que se subentende seu pleno domínio sobre as pessoas do lugarejo); 23min59s-24min1s: **“as coisas não mudam.”** (Honorato oferece a xícara ao Padre); 24min3s-24min7s **“Elas mudam, sim; mas tão devagar que ninguém sente.”** (Honorato agora toma uma xícara para si, servindo-se de açúcar; aos 24min9s reinicia-se a linha melódica, servindo como elemento de ligação entre este plano e o próximo;

PLANO 2

24min9s-24min19s **“Tem pessoa aqui que esqueceu o resto do mundo. Tem gente que nunca viu outro lugar. A gente aqui tá protegido.”**; a voz de Honorato prossegue, mas a imagem retrata apenas Mariana em plano próximo, desde um pouco abaixo de seus ombros; Mariana tem ao fundo de si as duas prateleiras superiores da cristaleira à qual se recostou, destacando-se toalhas brancas com seus babados, além de xícaras e demais objetos de porcelana; sua fisionomia é triste; ela olha na direção de Honorato (durante a primeira oração), depois em direção ao Padre (durante a segunda oração), e por fim baixa os olhos; este recurso de decupagem desautoriza de vez o enunciado de Honorato, subvertendo-o; a linha melódica, por sua vez, enfatiza a melancolia da personagem feminina, reforçando em definitivo a empatia da narrativa e do espectador para com Mariana; fica evidente que a Moça é tratada como um entre outros objetos da casa³³, e repudia tal tratamento;

PLANO 3

24min19s-24min54s (este plano é uma pausa entre a fala de Honorato no plano anterior e sua retomada no plano posterior; pausa entretanto prenhe de significado, uma vez que a *proteção* que Honorato atribuíra ao isolamento do vilarejo, e que o jogo de cena ironizara como *desamparo*, agora ecoa de modo ainda mais irônico, como se a paisagem se contaminasse em virtude da interioridade do Padre, que por sua vez parece partilhar os sentimentos de outras interioridades, como a de Mariana);

24min19s-24 min 32s em pé ao lado da sacristia colateral direita, de costas para a câmera (sob plano fixo e de corpo inteiro), no alto da colina sob o sol poente (pequeno elemento negro por conta do enquadramento e da luminosidade, e não diretamente por conta de sua vestimenta sacerdotal, ao centro da imagem), o Padre está a mirar o horizonte ao longe, para além da serra, em que há como que uma linha de

³³ Como já se notou, o espaço do trabalho (cozinha) e o espaço do convívio (copa) diferem sobretudo no critério da ornamentação (ausente na cozinha, refinado na copa), e a personagem feminina sob o jogo de cena representa o elemento de mediação entre ambos os universos. Como evidente, a(s) questão(ões) de gênero se evidencia(m) como parte importante de um universo de sociabilidade mais amplo.

nuvens brancas destacando-se do restante do céu, todo aberto (a imagem sugere continuidade entre serra e nuvens); três pássaros realizam movimentos de voo ao fundo do quadro: parecem voar e retornar ao beiral da igreja, aos fundos;

24 min 32s-24min44s: o Padre se vira, de modo a caminhar paralelo à parede lateral da igreja, e ao final deste intervalo de tempo a câmera passa a girar sobre seu eixo, da direita para a esquerda, em função de enquadrar o personagem que se desloca;

24min44s-24min54s: durante o duplo deslocamento (de câmera e personagem), o espaço ocupado pelo horizonte diminui até sumir (sumindo com ele o voo dos pássaros), enquanto a lateral da igreja passa a ocupar todo o quadro (da sacristia colateral, o enquadramento chega à esquina com o frontispício); a sombra do telhado da sacristia projetada na lateral da nave (em cuja direção o Padre caminha, deixando às suas costas o por do sol) é outro elemento a sugerir a angústia em que o Padre vive (o mais expressivo de todos os elementos é a linha melódica, de marcada melancolia, muito embora todos os demais elementos sejam concorrentes); assim que o deslocamento do Padre o coloca em linha com a esquina da igreja e a câmera, o desenvolvimento da linha melódica chega ao final, restando para o plano seguinte apenas o desfecho de um último acorde;

cabe notar que a linha melódica alinhou numa mesma melancolia Padre e Moça, e que ao longo de todo este plano, por conta do enquadramento, a altura do Padre é maior que a altura da porta pela qual se entra na sacristia, como que a sugerir incompatibilidade entre personagem e desempenho de sua profissão (sendo o personagem maior, e não menor, que sua profissão...);

PLANO 4

24min54s-25min4s a montagem justapõe este plano próximo e em panorâmica ao anterior plano médio, mantendo entretanto o olhar da narrativa sobre o deslocamento do Padre; este breve plano aproxima o espectador do personagem de modo como que transversal (primeiramente de perfil, e ao final em ângulo de 1/4); retorna a fala de Honorato como voz-off (justapondo-se como banda sonora a fala de Honorato à imagem do Padre sob o plano-panorâmica): **“Agora não vem mais ninguém aqui; mas no princípio³⁴ eles vinham.** [início da panorâmica em que o Padre ainda se encontra de perfil, e ao fundo aparece primeiro a porta de entrada lateral à direita, depois a porta principal]”; **“Vieram a pé e a cavalo.** [agora o ângulo já é de ¼ e, ao fundo, passa o cercado dentro do qual há o cruzeiro, referido no nono plano da primeira cena]”; **“Viagem de muitos meses** [ao fundo, após breve trecho em que se revela a infinidade de serras ao longe, surge uma mangueira, embaixo da qual há um banco rústico,

³⁴ A expressão “no princípio”, que aliás Honorato reitera em sua narrativa, sugere uma memória de tipo mais mítico que histórico (e que, evidentemente, vem a sofrer a corrosão da ironia fílmica). Remete, p.ex., ao livro do *Gênesis*, capítulo 1, versículos 1-5 (“**No princípio criou Deus os céus e a terra. E a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas. E disse Deus: Haja luz; e houve luz. E viu Deus que era boa a luz; e fez Deus separação entre a luz e as trevas. E Deus chamou à luz Dia; e às trevas chamou Noite. E foi a tarde e a manhã, o dia primeiro.**”); ou, então, remete ao *Evangelho de João* (que por sua vez se apropria de *Gênesis*) no capítulo 1, versículos 1-15 (“No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Tudo foi feito por ele; e nada do que tem sido feito foi feito sem ele. Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens. A luz resplandece nas trevas, e contra ela as trevas não prevaleceram. Houve um homem, enviado por Deus, e chamava-se João; este veio como testemunha para dar testemunho da luz, a fim de que todos cressem por meio dele. Ele não era a luz, mas veio para dar testemunho da luz. Havia a verdadeira luz que, vinda ao mundo, alumia a todo o homem. Ele estava no mundo, e o mundo foi feito por ele, e o mundo não o conheceu. Veio para o que era seu, e os seus não o receberam. Mas a todos os que o receberam, aos que creem em seu nome, deu ele o direito de se tornarem filhos de Deus: os quais não nasceram do sangue, nem da vontade da carne, nem da vontade do homem, mas sim de Deus. O Verbo se fez carne e habitou entre nós, cheio de graça e de verdade, e vimos a sua glória, glória como do unigênito do Pai.”)

composto por uma madeira pregada horizontalmente, e vê-se uma casa térrea]”]; neste plano, pelo menos três temporalidades se justapõem: a da fala de Honorato (que em retrospectiva passa a narrar a formação de São Gonçalo do Rio das Pedras, no contexto do diálogo com o Padre); a do percurso que o Padre realiza ao percorrer lugares em São Gonçalo (rememorando talvez aspectos da conversa recente com Honorato: é o que sugere a adição da banda sonora); e a temporalidade acumulada no próprio lugarejo percorrido, em que tudo – arquitetura e urbanismo – remonta a épocas diversas que se sobrepõem);

PLANO 5

25min4s-25min12s

“**anos até, procurando.**” [a justaposição dos planos ecoa a justaposição semântica de tempos do enunciado verbal: do anterior plano próximo e em panorâmica até este plano médio, o percurso do Padre prossegue, mas num salto espaço-temporal de tal monta que termina por criar empatia entre a procura do Padre e a procura dos pioneiros que chegaram à Serra do Espinhaço; ao dinamismo da filmagem no plano anterior contrapõe-se o atual enquadramento, estático; no primeiro plano da imagem veem-se os telhados de duas casas térreas sob câmera alta, e no segundo plano o Padre percorre uma rua serpenteante e íngreme, tendo ao seu lado direito alguns casebres separados entre si por pomares e à esquerda uma vegetação cerrada³⁵, a qual mais à frente cede espaço a cercas rústicas]; **Eles procuravam ouro e esmeralda. Quando acharam diamante foi por acaso,**” [novo corte, a partir do qual igualmente se produzirá empatia entre o enunciado verbal e a narrativa imagética: ao *acaso* do enunciado sobre a *descoberta de diamantes* soma-se a surpresa que produz a decupagem, quando o Padre, até então de costas para a imagem e inserido na paisagem sob plano médio ao longe – no segundo plano da perspectiva imagética –, a partir de então passa ao plano de $\frac{3}{4}$ já no interior de uma casa abandonada – tudo isso de modo a entrecruzar o passado bandeirante ao presente sacerdotal];

PLANO 6

25min12s-25min50s

há significativa empatia entre o conteúdo da fala em *voz-off* neste plano (“Nesse tempo eu acho que essa serra toda era vazia; não tinha ninguém aqui; nunca ninguém tinha vindo aqui.”) e o enquadramento do percurso que o Padre realiza por uma casa abandonada: a) **empatia em nível semântico**: tal casa, vazia, ecoa a condição erna (suposta pelo narrador, Honorato) da Serra do Espinhaço anteriormente à chegada dos garimpeiros (o que, além de imbricar as três temporalidades acima referidas, ironiza a própria natureza das atividades que motivaram o povoamento do lugarejo, na medida em que o suposto *vazio ocupacional* antecede e sucede a territorialização, o que revela seu caráter infrutífero ou predatório³⁶); b) **empatia em nível conotativo**: o percurso do Padre pelo *território deserto*, sob o adensamento narrativo da *voz-off* (memória ou remordimento do que lhe narrara Honorato durante a refeição anterior? justaposição expressiva de temporalidades que o filme realiza, mas liberta de qualquer convenção

³⁵ Trata-se da mesma paisagem descrita no sétimo plano da primeira cena (entretanto captada sob outra perspectiva), e essa informação confirma o salto espaço-temporal: tal paisagem fica para além da ponte de madeira pela qual se chega ao núcleo urbano (havendo portanto um salto da colina em que ficam adro e igreja para as franjas do lugarejo).

³⁶ Os estudos de Caio Prado Jr. foram pioneiros em trabalhar a tese de que os esforços econômicos da colônia lusoamericana apresentavam caráter predatório, fosse em razão de abastecer a demanda externa por primários, fosse pela falta de comprometimento colonial com o território, cuja fertilidade rapidamente se esgotava por uma combinação de precariedade técnica, mão de obra escravista e abundância de terras sob legislação francamente favorável à camada de latifundiários.

naturalista de narrativa³⁷?), sugere que o personagem está a procurar algo de grande valor (desempenhar sua missão sacerdotal com afinco e, para tanto, compreender os aspectos históricos da paróquia sob sua responsabilidade? *ensaiar* a sinceridade de sua vocação? examinar conflitos morais entre os preceitos católicos e as práticas do lugarejo, sobre as quais o vigário anterior silenciara?), entretanto a despeito de sua procura terminará por encontrar *por acaso* algo que, embora precioso, não constava de sua busca, e que ele talvez não saiba de pronto *aquilatar*; c) **empatia em nível formal**: a câmera, fixa sobre seu eixo, realiza giros à esquerda e à direita, combinados a ajustes em altura, em conformidade com os deslocamentos constantes do Padre pelos cômodos da casa, por isso há que se notar a sugestão estética de garimpo, como se os movimentos de câmera fossem movimentos de bateia;

25min12s- 25min25s: **“não deram valor; eles não conheciam a pedra. Nesse tempo eu acho que essa serra toda era vazia; não tinha ninguém aqui; nunca ninguém tinha vindo aqui.”**³⁸ (o Padre ultrapassa a porta de entrada e chega ao batente do que foi uma cozinha, nela podendo-se notar vestígios de um fogão a lenha; quando entra está de frente para a câmera, depois caminha de perfil, e vira de costas ao chegar ao batente);

25min25s-25min38s: **“Os diamantes foram se soltando da montanha, caindo no rio. Quando chovia muito, nas cheias, eles iam rolando pra mais longe, o rio levava.”** (o Padre entra, examina o cômodo, volta-se para o batente e prepara-se para deixá-lo; ao entrar, a parede eclipsa sua imagem, e quando ele retorna ao campo visual, de costas para a câmera, sua imagem é recortada por uma janela semelhante à do primeiro plano desta cena, que realizara uma espécie de subenquadramento de Mariana, muito embora esta janela já não tenha mais sequer vestígios de preocupação ornamental, desgastada que foi como toda a habitação pelo tempo; o Padre gira cabeça e corpo, a examinar o local, voltando seu lado esquerdo para a câmera ao deixar a cozinha);

25min38s-25min44s: **“A pedra é pesada; mas o rio ia levando elas pelo fundo e largando na margem quando secava.”** (do batente da cozinha ao batente de outro cômodo, o Padre, do joelho para cima, deixa a condição de perfil e vira de costas para a câmera, como que a *aprofundar* sua procura);

25min45s-25min50s: **“No princípio tinha muito diamante; era só olhar pro chão que se”** (agora o Padre ultrapassa o batente, vira-se de perfil e inicia nova pesquisa pelo que aparenta ser um corredor; ao virar-se, toca no chão de assoalho uma nesga de luz solar, filtrada pela janela à frente, em meio a um ambiente escuro; a interrupção deste plano antes de que a oração se complete sugere o *elã* da procura);

PLANO 7

25min50s-26min41s o corte e a justaposição entre o plano anterior e este sugerem a continuidade naturalista do percurso, sem nenhuma clivagem narrativa de tempo ou espaço; mesmo as mudanças na filmagem (portanto de perspectiva: da entrada para o interior da casa; e de enquadramento: da panorâmica ao plano fixo, da proximidade frente ao personagem ao seu progressivo distanciamento sem que haja nenhum ajuste de câmera) antes expressam de modo empático a continuidade da *prospecção*; o espaço interior da casa é um espécie de corredor longuíssimo pelo qual se atravessam três

³⁷ Trata-se de questão importante nesta obra, conforme indicam as notas anteriores.

³⁸ Quando considerada no contexto cênico (o de um percurso por uma casa desabitada mas que já serviu de moradia), a fala de Honorato (“Nunca ninguém tinha vindo aqui.”) revela-se mais uma vez alvo de ironia. Lembra as crônicas e as narrativas de cunho oficial a respeito da ocupação territorial brasileira para as quais a presença indígena ou de posseiros se omite e desconsidera, podendo-se assim atribuir a vastos territórios a condição de deserto, ou *sertão* (corruptela de *desertão*, segundo propôs Gustavo Barroso em “A origem da palavra ‘Sertão’”. Boletim Geográfico. Rio de Janeiro: IBGE, V(52): 401-403, junho, 1947).

cômodos sem contudo configurarem-se separados os ambientes de travessia e de permanência em cada cômodo (o que sugere a inconveniência da privacidade, e a possibilidade de inspeção: sociabilidade portanto não-burguesa, de tipo patriarcal³⁹); ao atravessar (de costas para a câmera) os três batentes dos cômodos, o Padre (por efeito de perspectiva) *aprofunda-se* na imagem, e seu corpo tanto mais cabe completamente no quadro quanto menor sua escala em relação ao ambiente; o primeiro e o segundo batentes são seccionados pelo enquadramento, enquanto o terceiro cabe totalmente na imagem; à esquerda do primeiro batente nota-se encostada à parede, aberta, a porta de madeira escura, composta por ripas justapostas verticalmente, e à sua direita nota-se um trecho de parede rebocado mas, à diferença das demais áreas, desprovido de caiação; à esquerda do segundo batente nota-se uma coluna de madeira a atravessar horizontalmente a parede (coerentemente com o modo de construção já notado no quarto de Honorato e na Matriz); também se notam o assoalho de madeira, uma janela cerrada ao fundo do corredor (no último cômodo) e, abaixo dela (no lugar em que o Padre se deixa ficar, já de frente para a câmera, após 26min26s), recostado à parede, um banco rústico de madeira; o efeito inicial deste plano (quando o Padre ainda não atravessou o primeiro dos três batentes) remete ao jogo especular em que uma imagem, quando refletida em um espelho que por sua vez se vê em frente a outro espelho, desdobra-se segundo perspectivas várias, jogo de espelhos esse que configura uma das principais tópicas do barroco⁴⁰, e que reforça metaforicamente a multiplicidade da busca que o personagem empreende, sob entrecruzamentos de temas e de tempos-espacos;

“encontrava; depois foi acabando. Eles garimpavam tudo. Todas essas serras eles lavraram; anos e anos; não ficou cascalho que eles não peneirassem. Hoje só o que se encontra é o que eles não quiseram; umas pedrinhas miúdas feito cabeça de alfinete. É difícil encontrar alguma, mas a gente vendo conhece logo. Ele alumia: feito uma estrela no meio das outras pedras. É diferente de tudo. Quem já achou alguma nunca mais deixa de procurar. Mesmo que não encontre nunca. E ele só aparece num lugar pior: na serra; onde só tem pedra; onde não dá mais nada.”;

PLANO 8

26min41s-26min50s corte para Honorato, que examina atento um minúsculo diamante através de óculo especial; o enquadramento fixo o capta dos ombros para cima em ângulo de $\frac{3}{4}$, revelando ao fundo três níveis de prateleiras repletas de garrafas com aguardente (assim como na farmácia de Vitorino, essas prateleiras se estendem por duas paredes do cômodo, e o paralelo fílmico entre farmácia e armazém certamente não é casual); pela primeira vez após o plano 1, a voz de Honorato volta a coincidir com sua imagem (dos planos 2 ao 6, excetuando-se a pausa do plano 3, a narrativa sobre presente e passado do lugarejo consistiu em *voz-off*), exatamente quando seu teor torna-se

³⁹ Na série autobiográfica *Boitempo*, Drummond tematiza sua infância em Itabira, retomando e aprofundando com isso uma vertente temática que já possuía importância decisiva na sua obra desde suas primeiras coletâneas. Em sua perspectiva lírica, as memórias a respeito dum tempo marcado pelo *ethos* patriarcal figuram-se com o distanciamento que o presente da *modernização conservadora* permite, e o choque entre o presente de que partem as memórias (tempo de modernização) e o passado que as memórias buscam figurar (tempo patriarcal), mediado pela consciência lírica do *gauchismo*, ganha em expressividade e em caráter reflexivo. Para a presença e para o significado desse temário na coletânea *A rosa do povo*, cf. *História e poesia em Drummond – A rosa do povo*, de Fernando Talarico (Bauri / São Paulo, Edusc / FAPESP, 2011). Para a análise de *Boitempo*, cf. Chantall Castelli, *Lembranças em conflito: Poesia, Memória e História em Boitempo*. São Paulo: FFLCH – USP, Dissertação de Mestrado, 2002. Aqui, importa ressaltar que a presença do patriarcalismo como tema importante na obra de Joaquim Pedro remonta ao diálogo com a obra drummondiana.

⁴⁰ Alfredo Bosi chama a atenção para essas tópicas (cf. “O barroco: espírito e estilo”, in *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 2006, p. 29-34).

absolutamente cotidiano e contemporâneo (depois da narrativa de fundo histórico sob aspectos míticos); entretanto, a justaposição de par de óculos e monóculo de ourives ecoa o jogo de espelhos do plano anterior, confrontando a prospecção do Padre (multívoca: sob razões existenciais) e a inspeção de Honorato (unívoca: sob razões econômicas) – ambas vinculadas (cada qual ao seu modo, e ressalte-se a ironia que disso decorre) ao processo que o bandeirismo há tempos desencadeou; há que se ressaltar que o paralelo evidente entre farmácia de Vitorino e armazém de Honorato (semelhante ao paralelo entre prospecção do Padre e inspeção de Honorato) são linhas da trama narrativa que convergem para um mesmo ponto da trama, qual seja, o envolvimento com Mariana;

26min41s-26min44s durante três segundos, Honorato examina uma pedra de diamante em seu óculo de ourives; gira a pedra por duas vezes entre as pontas do indicador e do polegar; atento, não pronuncia palavra; 26min44s- 26min49s: **“É; pedra pra 67 microquilates.”** (baixa o monóculo da mão esquerda e a pedra da mão direita, enquanto se vira para a direita da imagem); 26min49s-26min50s: **“Olha aí, Padre.”** (a evocação verbal da presença do Padre – neste plano ausente de quadro, contudo – encerra uma longa digressão imagética na narrativa, recuperando e frisando o presente da interlocução como num fecho);

PLANO 9

26min50s-27min12s

26min50s-26min54s a câmera (em ângulo horizontal, girando em seu próprio eixo) capta o deslocamento do Padre pelo interior do armazém da direita para a esquerda (em direção ao balcão, onde Honorato examina o diamante); em resposta ao anterior apelo de Honorato, o deslocamento do Padre ocupa o primeiro plano da imagem e o centro da narrativa fílmica, mas ao fundo da imagem revelam-se dimensões importantes para o plano e para toda a cena, como num jogo entre figura e fundo (no qual o sentido enunciado pela figura se vê subvertido pelo contexto que o fundo informa); ao fundo, além duma visada mais ampla sobre as prateleiras (agora aparecem cinco lances, em vez de apenas três), podem-se ver mais à frente cinco secções num recipiente de madeira (em que há certamente cereais à venda: agora se veem também latas ao lado das garrafas); sobre o recipiente vê-se um saco branco, e pendurado num batente (atrás de Honorato) vê-se um cartaz (calendário talvez) contendo o desenho sensual de uma mulher sentada à mesa em ângulo de $\frac{1}{4}$ (trata-se de mais uma analogia possível entre o armazém de Honorato e a farmácia de Vitorino: a presença de cartazes a seus modos alusivos à modernidade publicitária, em meio a ambiente rústico e arcaico); tal imagem informa sobre o ambiente masculino (mais que isso: patriarcal) do armazém e, assim sendo, informa sobre dimensões de poder em jogo (na narrativa, isso contribui para ironizar o que Honorato enuncia e o que permite subentender); o encontro se dá como numa diagonal que se forma entre o comerciante (sentado ao balcão, em ângulo de $\frac{3}{4}$, mão direita espalmada a exibir a pedra minúscula, rosto entre irônico e desafiador voltado para cima, na direção do sacerdote⁴¹) e o Padre (em pé, mãos cruzadas às costas, rosto inclinado para a constatação do que foi dito, sobrececho franzido, como que incomodado com a situação); o deslocamento do Padre, que se iniciara à direita do quadro, encerra-se ao centro da imagem, no momento do encontro;

⁴¹ Examinando-se o plano com maior atenção, nota-se a sugestão fílmica de analogia entre a figura feminina do cartaz e a figura de Honorato, ambas sentadas e voltadas para o lado com a mão direita estendida: alegorias de uma modernização conservadora (em que aspectos de aparente progresso, sedutores, de fato alimentam-se de arcaísmos, reforçando-os).

26min54s-26min57s **“Dá pra ver?”** (Honorato mostra o diamante ao Padre como quem, uma vez desafiado, termina por demonstrar sua versão para as relações socioeconômicas do lugarejo; o tom de sua voz é irônico; o Padre olha o diamante, em seguida fita o olhar de Honorato, mas ao final olha para além do balcão, como quem, ou repugna o autoritarismo do velho, ou desconfia de sua versão, ou, mais provável, mescla reativamente aversão e desconfiança);

26min57s-27min **“Agora quando aparece uma pedra é só assim; não dá nem pra pagar a despesa.”** (o encontro cênico se desfaz: Honorato com a mão esquerda retira o diamante da palma direita para depositá-lo num dos pratos de uma pequena balança manual, enquanto com a mão direita serve-se de uma pinça para depositar no outro prato da balança um peso-medida; ao mesmo tempo, o Padre encaminha-se em direção ao batente, onde primeiro olha para além da porta, depois encara brevemente a figura feminina do cartaz, sempre com as mãos cruzadas às costas);

27min-27min9s **“Todos eles me devem. O que eles apuram não dá pra pagar a comida e as ferramentas que eu forneço.”** (enquanto o Padre torna a se deslocar em direção ao ponto de partida, novo giro de câmera tira Honorato de cena, retornando com isso sua fala à condição – significativa – de voz-off; o Padre se detém no saco branco);

27min9s-27min12s **“A dívida só faz aumentar.”** (nesse momento, o Padre recolhe um diamante com a mão direita, sem nenhuma dificuldade para tanto (a olho nu), e o examina sobre a palma da mão esquerda; sua reação a essa última fala é a de girar a cabeça e fitar o velho pelas costas, com uma fisionomia já não mais carrancuda);

PLANO 10

27min12s -27min21s não sendo este propriamente um contracampo, ainda assim resta claro que o atual plano é compatível com a visão subjetiva do Padre desde o plano anterior; nele vemos Honorato (o emissor fundamental de toda a cena VI) a trabalhar debruçado sobre o balcão – mas agora de costas para a câmera: à sua frente (do outro lado do balcão) se vê (pela primeira vez em toda a cena) o garimpeiro que trouxe ao armazém o diamante (já idoso, envelhecido, mãos cruzadas à frente do corpo, touca rústica na cabeça, biotipo mirrado, fisionomia embrutecida, olhar que oscila entre a face de Honorato e o diamante, como que a esperar pagamento⁴²); deduz-se que Honorato se dirige ao Padre atrás de si por movimentos de cabeça que realiza enquanto examina o diamante e ao mesmo tempo conversa; **“Se não fosse eu esse lugar já tinha acabado. O que eu compro na cidade de mantimento e bebida eu pago à vista; na hora de vender pra eles tem que ser fiado.”**

PLANO 11

27min21s-27min26s pela primeira vez em toda a cena o Padre emite palavra; o ângulo horizontal e próximo o retrata em ¼ acima do ombro, revelando ao fundo uma caixa de luz⁴³ no corredor a que a porta permite acesso (em cujo batente há o cartaz acima referido, aqui entretanto fora de campo), além de três prateleiras com bebidas e, à frente, duas portas de um armário em treliça, em cujo canto há um suporte semelhante ao da farmácia de Vitorino (do que se deduz que funcione como porta-chaves);

⁴² O ator é o mesmo que na cerimônia de exéquias carregava um dos castiçais no que se denominou 1º subgrupo da procissão (cf. os planos 5, 8 e 13 da cena IV). Isso implica reconhecer o quanto importa à narrativa fílmica sublinhar que diversos papéis sociais que não apenas os imediatamente produtivos entrelaçam as vidas das pessoas no lugarejo. Em outras palavras, religiosidade, produtividade e demais esferas da vida social encontram-se imbricadas, e têm Honorato como ponto de convergência.

⁴³ Esta é a terceira referência fílmica à presença de luz elétrica no lugarejo – a despeito da onipresença de velas, lampiões e lamparinas (cf.: a) nota 9, referente ao plano 4 da cena III; b) e nota 20, referente ao plano 7 da cena IV).

27min21s-27min25s **“Mas e o senhor então? Como é que o senhor consegue se manter?”** (a fala do Padre, em tom assertivo, é mais um elemento a compor a atmosfera de desafio que configura toda a cena – atmosfera de que a narrativa fílmica também participa, de modo empático);

27min25s-27min26s **“A gente dá um jeito.”** (novamente voz e imagem de Honorato se dissociam por instantes – trata-se mais uma vez de voz-off; neste caso, em especial, tal dissociação termina por sublinhar o cinismo do enunciado: a ocultar mais que a revelar);

PLANO 12

27min26s-27min42s agora o ângulo vertical capta Honorato em $\frac{3}{4}$ atrás do balcão, enquanto à frente dele se encontram o garimpeiro (agora visto em $\frac{1}{4}$, do joelho para cima) e uma senhora (de costas para a câmera, dos ombros para cima, cabelo repartido em duas tranças e coberto por lenço branco, trajando paletó roto); em novo ângulo, como que se completa o *cerco* fílmico a Honorato; na extremidade do balcão há um cercado, que deve proteger a caixa-registradora; em frente a ela, um rolo de fumo, bem ao lado do livro em que Honorato registra haveres e deveres dos garimpeiros; não resta dúvida quanto a que Honorato seja o senhor absoluto da vida no lugarejo, desde os termos materiais (por monopolizar as relações de compra e venda) até os termos relacionais (antevistos, p.ex., já na expulsão de Vitorino ordenada no cemitério, no vigésimo-primeiro plano da quarta cena, p.ex.);

27min26s-27min30s **“Eu ainda tenho alguma coisa; e essas pedras sempre dão pra ajudar.”** (Honorato continua a conversar enquanto realiza com versatilidade anotações numa folha de papel grande, acima da qual todos os objetos de armazenamento e cálculo estão dispostos; utiliza uma caneta-tinteiro; enquanto abre um livro de registros a seu lado direito, dirige o olhar para o senhor garimpeiro e lhe comunica valores); 27min31s-27min34s **“Deu trinta e cinco pontos. Vinte e dois mil cruzeiros.”** (sua fisionomia, mais que formal, é grosseira: beira a hostilidade em relação ao garimpeiro; por três segundos procura a página e as linhas em que há registros sobre haveres e deveres do garimpeiro em relação ao armazém); 27min37s-27min42s **“Você está devendo... setenta e quatro mil cruzeiros menos vinte e dois...”** (a desenvoltura de Honorato no desempenho de tais registros expressa absoluta indiferença em relação à dignidade mínima de quem trabalha para ele; o jogo de cena, neste momento, torna a figura de Honorato algo bem próximo do caricatural e, nesse sentido, da denúncia frente ao servilismo implicado nas relações de trabalho sob o mandonismo coronelístico);

PLANO 13

27min42s-28min13s o início deste plano relembra o décimo-primeiro, mas agora se vê o busto do Padre em perfil, a ocupar toda a altura do quadro, situado no terço à direita (ao centro da imagem se vê a porta semicerrada, com o quadro de luz; à esquerda e à direita quatro lances de prateleira; agora o cartaz com a figura feminina volta ao campo visual); logo, porém, o Padre (cuja fisionomia se torna mais dura) se dirige ao balcão (acompanhado por giro de câmera), colocando-se ao lado direito de Honorato, de onde acompanha tanto as justificativas do comerciante quanto o mutismo (entre indignado e servil) do garimpeiro, expressando (em definitivo) sua discordância diante das relações de exploração (com o gesto de cruzar os braços sobre o tórax);

27min43s-27min45s **“... cê agora deve cinquenta e dois mil.”** (voz-off de Honorato, em tom ríspido; a câmera encontra-se estática); 27min46s: o Padre, com fisionomia dura, começa a deslocar-se (nota-se que ele toma fôlego assim que inicia o deslocamento, muito embora sua fala só venha a acontecer dois segundos após; a câmera

gira sobre seu eixo da direita para a esquerda, como forma de acompanhar o deslocamento); 27min48s-27min49s **“O senhor revende as pedras?”** (assim que o Padre termina sua fala, seu deslocamento se completa, mas não o da câmera; seu tom de voz, suave, destoa de sua fisionomia; seu olhar permanecerá posto em Honorato, mesmo quando reaparecer no enquadramento o senhor garimpeiro); 27min49s-27min57s **“É. Mas quase não ganho nada com isso. Meu preço de vender é pouco maior que o de comprar.”** (é no começo desta fala de Honorato que o giro da câmera se completa, de modo a revelar novamente a figura franzina e cabisbaixa do garimpeiro, à esquerda da imagem, tendo ao fundo de si uma das portas de entrada e a rua; Honorato guarda sua caneta-tinteiro e ajeita sua postura enquanto responde ao Padre, e depois retira os óculos com ambas as mãos); 27min57s-27min59s **“Que que cê tá esperando? – pode ir embora.”** (o tom de voz se torna ainda mais ríspido, e tanto mais violento porque acompanha um meneio de cabeça extremamente arrogante e violento, logo após a retirada dos óculos; a expressividade de tamanha violência reificadora vem sublinhada pelo fato de nem comerciante nem Padre haverem até então considerado a presença do senhor, uma vez que a conversa dos dois se dava como que alheia à relação de compra-e-venda corrente; a fala e os gestos de Honorato foram resposta ao olhar do trabalhador, expressivo, muito embora impassível, fixo no empregador, como que a exigir pagamento); 28min1s-28min13s **“Melhor era mudar de negócio; mas tudo isso aqui em volta é pedra. Dá no máximo pra fazer... umas rocinhas de milho. Depois, a gente nunca sabe...”** (o senhor se retira com o andar duro, no qual entretanto já se nota perda de agilidade; o Padre mantém nele o olhar que dirigira desde a despedida violenta que Honorato pronunciara; Honorato segue guardando seus objetos de mensuração e contabilidade com desenvoltura que denota absoluta insensibilidade perante o drama humano – que o jogo de cena e a decupagem evidenciam e denunciam; por ironia, ou mesmo sarcasmo, uma galinha passa em frente à porta imediatamente depois de que o senhor se afasta, enquanto Honorato menciona pejorativamente as *rocinhas de milho*);

PLANO 14

28min13s-28min22s a última fala de Honorato nesta cena retoma a condição de voz-off, e vem seguida imediatamente da linha melódica (reinserida a partir dos 28min19s); por todo o plano, entretanto, o contexto imagético (em que fala e melodia se inserem) ganha relevo em relação à banda sonora (em razão de um plano geral, realizado em *travelling* sob plongê que contorna as costas do senhor garimpeiro); trata-se dum quadro vasto, que abarca desde onde a câmera se encontra (lugar alto, podendo-se presumir que fique à esquina do armazém por conta da presença do senhor garimpeiro, cujas costas arcadas o espectador percebe em primeiro plano) até a Matriz ao longe (de que se veem a lateral direita, a parte superior do frontispício e a torre sineira), em linha reta; entre a câmera e a igreja, notam-se quatro planos de representação (fora um quinto plano, para além da Matriz, composto por toda a extensão serrana que envolve o lugarejo, e outro sexto plano: pequenas nesgas de céu); no segundo plano do quadro, doze personagens masculinos aguardam (sentados, em pé ou de cócoras) por todo o contorno de uma espécie de largo (formado pelo entrecruzamento de duas ruas, irregulares em direção ou relevo, em terra batida), havendo portanto quatro esquinas (com construções voltadas ao comércio); em relação a esse segundo plano, o enquadramento configura como que um ângulo vertical de tipo plongê, demonstrando todas as personagens muito pequenas, à exceção do senhor garimpeiro que, em primeiro plano, está tão próximo da câmera que aparece apenas dos ombros para cima (o ângulo vertical, justaposto ao plano anterior, faz que o quadro oprima todos os doze personagens e, em especial, o senhor garimpeiro, cujas costas vergadas ecoam a humilhação do endividamento insolúvel e da

expulsão violenta por Honorato do armazém); o terceiro plano é composto pela continuidade da rua em cujo topo estão a câmera e o senhor garimpeiro, cuja descida (oculta no quadro) desemboca na parte plana em que há o largo; ao final do largo, tal rua cede espaço a uma ponte de madeira (descrita no plano 8 da cena I), e a partir daí começa o terceiro plano; nesse trecho a rua torna-se curva (do centro da imagem para a esquerda, ascensionalmente), notadamente após um muro bastante comprido (em cuja frente se nota um poste de eletricidade⁴⁴), passando a suceder-se diversas construções (prováveis residências); para além dessa linha que o muro e as residências compõem, nota-se o quarto plano, com muita vegetação e a Matriz à esquerda; a habilidade da composição imagética neste plano é notável em sua capacidade de abarcar as relações sociais em visagem espacial, acrescentando-se a isso todo o contexto enunciativo da cena (com o adensamento de significados e a ironia implicados), cuja perspectiva temporal vem a se encerrar na última fala de Honorato (em chave denotativa de futuro, cuja conotação entretanto a esvazia de reais perspectivas);

28min13s-28min19s **“Faz muito tempo que a sorte anda ruim. Quem sabe amanhã a gente encontra uma pedra grande?”** (a fala de Honorato acompanha praticamente todo o percurso da câmera em torno das costas do senhor garimpeiro (que de início está à esquerda do quadro, mas com o tempo vai deslocando-se para a direita do quadro), assim evidenciando-se toda a relação alienante de expropriação que o comerciante empreende às custas não apenas do personagem em primeiro plano, como também de todos os demais homens e mulheres, presentes ou ausentes do atual quadro – que, de resto, abarca todo o lugarejo; o termo *a gente encontra* sofre a corrosão do quadro, em que o enunciado verbal se vê confrontado pelo contexto imagético e, em seguida, pelo retorno da linha melódica de marcada melancolia; assim é que o brasileiro que permite tomar a expressão pela primeira pessoa do plural (*a gente* no sentido de *nós*) se vê substituído efetivamente pela terceira do plural (*a gente* no sentido de *elas*), excluindo assim a figura do comerciante no que diz respeito à produção de valor, o que o reduz à extração de mais-valia);

28min19s-28min22s neste breve trecho a imagem do senhor garimpeiro em primeiro plano se desloca (como efeito do giro da câmera) do centro para a direita do quadro; como anteriormente ele se encontrava de costas e sem a touca com que aparecera no armazém, não era possível reconhecê-lo; agora, porém, o ângulo de $\frac{1}{4}$ passa a compreender uma parte de sua face, e o reconhecimento resulta como que de *garimpagem* fílmica; o sentido do plano resta evidente: são os trabalhadores a real fonte de valor, em vez do capital que a fala de Honorato enunciara; a linha melódica apenas se esboça numa sequência simples de três notas, sugerindo desdobramento nos planos seguintes;

PLANO 15

28min22s-28min36s este plano assemelha-se ao anterior, na medida em que também focaliza o largo e arredores, muito embora de outra perspectiva (oposta, mas complementar); no plano anterior, o ângulo vertical tem tipo plongê em relação ao largo, uma vez que a câmera situara-se em terreno elevado; neste plano, o ângulo aproxima-se do contraplongê em relação ao largo (que aparece numa espécie de segundo plano, mas tão próximo no enquadramento que é possível perceber a lama que se formou em razão das chuvas recentes); também há movimento de câmera, muito embora em

⁴⁴ É de se supor que seja o mesmo poste avistado pelo espectador através da janela a que se recostou Honorato (cena III, plano 4). Também se pode supor que a ponte (sob a qual há um riacho) separe os territórios de comércio ou serviços (mais afastados) e de práticas religiosas (nucleares), e que os trabalhadores residam para além do espaço propriamente urbano (em áreas rurais ou ao menos periféricas).

sentido inverso (da direita para a esquerda), mas igualmente num tipo de *travelling* feito com câmara na mão; e tal movimento igualmente contorna um personagem em primeiro plano (em relação ao qual o ângulo é horizontal) de modo a revelar no segundo plano diversos outros personagens, e em terceiro plano outros aspectos da cidade; desta vez o personagem em primeiro plano é Vitorino (de quem só se pode avistar cabeça e pescoço, mas não a face), sentado sobre a calçada duma construção que talvez seja um estabelecimento comercial (fica ao lado da ponte, e está com portas e janelas cerradas, como se pôde deduzir do plano anterior); tal calçada fica pouco abaixo do nível do largo (o que, por via diversa, também confere ao personagem uma condição opressiva, realçando talvez outras relações de violência que não diretamente produtivas); a irregularidade do enquadramento durante a movimentação da câmara se faz ainda mais acentuada que a do plano anterior, sendo forçoso notar a expressividade do tremor da câmara (como que a mimetizar a subjetividade de Vitorino: oscilante, desfocada, impotente); de início (à direita do largo), entram em quadro seis homens sentados ou apoiados a uma construção que certamente não é residencial (além de múltiplas portas, há um espaço central que não é totalmente isolado do exterior; mais à frente, ficará claro que se trata do rancho em que Mariana trabalha todas as noites, servindo bebidas); outro ponto de semelhança entre este plano e o anterior é o prosseguimento da linha melódica em termos simples, mas que já permite evocar a lembrança da melodia que tem insistentemente percorrido todas as cenas (e que no final deste plano, aos 28min35s, retoma o caráter de contraponto entre linha harmônica e linha melódica, como que em reforço expressivo, sob linguagem musical, à complementaridade de perspectivas fílmicas sobre um mesmo fenómeno); para além do largo (em segundo plano), percebe-se a casa de esquina em terreno elevado, sobre cuja calçada (bastante acima do terreno da rua) vê-se que o senhor garimpeiro está sentado; atrás dele, a parede da casa contém uma janela e uma porta (com vistas para a rua perpendicular); já a parede de frente para a rua que desemboca no largo e depois na ponte possui três portas, o que parece confirmar a hipótese de que se trata de região comercial, e não residencial; a partir da casa em questão, essa última rua torna-se bastante inclinada e cada vez mais estreita, configurando assim o terceiro plano da imagem;

PLANO 16

28min36s-28min40s neste breve plano fixo o rancho em uma das esquinas do largo é enquadrado de um ângulo mais próximo; todos os seis senhores acima mencionados são vistos com maior nitidez; o que está mais próximo da esquina, em pé, é o mesmo que na cena V apareceu em frente à farmácia de Vitorino (desde o plano 2); todos usam chapéu, e todos estão descalços (à exceção do senhor em pé na esquina, que calça alpercatas sem, por isso, destoar em vestuário da rusticidade geral); um cachorro passa por eles, rente à calçada; uma parede continua a delimitar o terreno pertencente ao rancho, revelando um quintal cujo terreno parece ser pelo menos tão extenso quanto o que o rancho ocupa, e em que se notam diversas bananeiras; o foco mais próximo nessas pessoas e nesse local prepara os planos seguintes (e com isso a conclusão da cena), ao destacar o local a que Mariana chegará, sendo por isso aguardada por todos; cabe lembrar que a partir deste plano a linha melódica (mais aguda) e a linha harmônica (mais grave) passam a desenvolver-se, conferindo a toda esta sequência (do plano 16 ao 24) uma atmosfera de melancolia (como aliás tem ocorrido por todas as cenas anteriores); o efeito sonoro como que se espraia por toda a cena, de modo que todos os *fios* da complexa trama finalmente resultam imbricados, não apenas em seu caráter de melancolia, como também na enunciação e na denúncia de tudo o que é violência e reificação;

PLANO 17

28min40s-28min49s

este plano americano inicia-se com Mariana da cintura para cima, como que imersa numa ladeira toda de terra (em que se notam poças d'água e em que se inferem trechos enlameados); ela vem em direção à câmera (que realiza sutis ajustes no enquadramento conforme a personagem se aproxima da tela); traz na mão esquerda uma cuia e, como se verá no próximo plano, na mão direita traz um garrafão de aguardente; à medida que se desloca, Mariana torna-se mais próxima do quadro, até que apareça apenas seu rosto; à esquerda da imagem nota-se uma galinha a ciscar, depois outra e, em seguida, a traseira dum cavalo esquelético (identificando-se sua atividade à satisfação de necessidades materiais); o tecido de seu vestido é branco, e parece conter furinhos decorativos; a brancura de seu vestido, assim como sua pele e seus cabelos claros, contrasta com o fundo da imagem, predominantemente escuro; sua fisionomia é a de tristeza contida, aborrecimento com sua tarefa, desgosto com o ambiente e as pessoas (ela caminha olhando para o chão a maior parte do tempo, e quando olha para a frente parece fitar as pessoas que lhe aguardam encostadas ao rancho; nenhum dos músculos de seu rosto se move, à exceção do sobrecenho, ligeiramente contraído, tenso); prossegue a fantasia musical, sublinhando a expressão fisionômica da Moça;

PLANO 18

28min49s-28min59s neste plano Mariana prossegue seu deslocamento, mas a abordagem fílmica sobre tal percurso é diferente; em *travelling* num trecho curvo de rua (que conduz da região central ao largo, desembocando na ponte de madeira), a câmera contorna as costas de um senhor (filmado a partir de seus ombros curvos: camisa de flanela, chapéu de feltro com abas encolhidas) para enquadrar Mariana em ângulo de $\frac{3}{4}$; inicialmente, a paisagem ao fundo consiste em três casas, ao que tudo indica residenciais (térreas, com três lances de janelas à direita de uma porta, e com uma segunda porta ao canto esquerdo: provável separação entre, de um lado, os espaços de *estar*: copa, sala e quartos, e de outro, os espaços de *servir*: cozinha⁴⁵); percebe-se outra mulher ao longe dobrar uma esquina (ao que tudo indica igualmente a *serviço*); a câmera entretanto, ao contornar o senhor, passa a abordar a Moça de modo cada vez mais lateral, sumindo a rua em extensão e fechando-se o enquadramento no cercado de um terreno, provavelmente um quintal com pomar (trata-se de um cercado feito com taquaras justapostas); ao final, quando Mariana termina de passar pelo cercado, nota-se a penúltima casa desse trecho da rua (antes de se chegar à ponte de madeira); novamente a Moça é vista entre aves (galinhas, patos) e um animal de montaria (preso a uma árvore em frente à casa mencionada); desta vez, contudo, embora não haja destaque em seu rosto, infere-se a tristeza de sua fisionomia (tanto em razão da continuidade com o plano anterior quanto em razão da fantasia musical); ela não dirige cumprimento ao senhor que, entretanto, a acompanha com o olhar, mas isso não designa arrogância ou desprezo, sugerindo antes decoro à sociabilidade local; este ângulo de filmagem parece mimetizar a espera dos demais personagens masculinos, todos dispostos no caminho em função da chegada de Mariana;

PLANO 19

28min59s-29min4s

⁴⁵ A esse respeito, é fundamental a obra de Gilberto Freyre, notavelmente *Casa-Grande & Senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. (São Paulo, Global, 2006, 51ª ed.)

no plano 17, Mariana fora abordada em ângulo frontal; no plano 18, em ângulo lateral; neste, o ângulo a capta pelas costas a partir dos ombros; na cena VI, não apenas Mariana, como também o Padre e Honorato são abordados por perspectivas diversas e complementares; e para além dos personagens, também espaços (o largo, por exemplo) e espaços-tempos (a história do lugarejo) surgem por imbricações de abordagens diversas (ângulos p.ex.); pode-se em suma postular a multiplicidade de perspectivas como princípio construtivo deste trecho do filme⁴⁶; nestes cinco segundos Mariana se dirige à ponte de madeira (a câmera a acompanha na mesma velocidade de seus passos, sem variação do ângulo horizontal); em primeiro plano, o trecho da rua anterior à ponte; em segundo plano, a ponte e o vão em que se situa o riacho; em terceiro plano, as construções comerciais em torno do largo (à esquerda da ponte, o que provavelmente é um estabelecimento comercial; o largo, bem em frente, fica oculto à imagem por conta da cabeça de Mariana, a ocupar o centro do quadro; a curva que a rua realiza, em que se situa o rancho, o quadro também oculta, em razão de bananeiras e árvores que acompanham o barranco do rio à direita da ponte); em quarto plano se situam as construções mais elevadas desse trecho do lugarejo (trata-se da ladeira em que se transforma essa rua principal) e, em quinto plano, a vegetação serrana do entorno (para além, o céu nublado);

PLANO 20

29min4s-29min13s

o ângulo em $\frac{3}{4}$ revela os passos de Mariana por sobre a ponte de madeira (em contraplongê, permite que se veja a ponte a partir de sua base), tendo ao fundo de si inicialmente fachada, lateral e telhado (com telhas coloniais) de duas das últimas casas da rua; o ângulo baixo permite ver a ponte desde sua base, até que sumam do quadro as duas casas e se possa então visualizar a vegetação ao longo do vale e o céu nublado (a câmera gira em seu próprio eixo); pode-se então perceber o garrafão que a Moça carrega em sua mão direita; a impressão mais forte do plano é a de passagem: passagem de um trecho de São Gonçalo (central) a outro (periférico); passagem que destaca a feminilidade e a segurança de Mariana no trajeto (ela não se detém um instante ao caminhar pelas pranchas da ponte rústica, mesmo calçando uma sandália que não parece adequada a um deslocamento por terrenos, ou enlameados, ou pouco seguros);

PLANO 21

29min13s-29min17s

breve plano americano em ângulo lateral, em que Mariana tem ao fundo de seu deslocamento a vegetação acima referida (a câmera continua a girar sobre seu próprio eixo, mantendo constante a empatia entre os deslocamentos de personagem e câmera, o que mantém a impressão de dinamismo); o gesto de seu braço esquerdo (a carregar seguramente o vasilhame referido junto ao corpo), seu olhar posto firmemente no caminho, seu caminhar imperturbável e elegante, seus cabelos presos em trança reforçam a impressão do plano anterior;

PLANO 22

29min17s-29min21s

neste plano já se pode ver o riacho a correr por sob a ponte (evidenciando-se duas colunas de sustentação bem no meio do leito, podendo-se supor sua altura como algo

⁴⁶ Mais uma vez se notam referências a aspectos do barroco (cf. nota 39 acima), além de ecos da própria atividade de ourivesaria (que consiste em trabalhar as diversas facetas de uma pedra).

em torno de cinco metros); a figura de Mariana (ainda em perfil) fica portanto pequenina e frágil em relação à paisagem pela qual se desloca (deslocamento que continua a ser acompanhado pela câmera, a girar sobre seu próprio eixo), mas tal distanciamento do quadro antes acrescenta informações à narrativa que provoca ruptura na empatia até então sugerida (ao reforçar o marco de passagem de um espaço a outro, ressaltando seu caráter de obstáculo); a elegância do andar mantém-se inalterada, mesmo quando Mariana desce da ponte para o chão da rua (durante a travessia, a postura ereta da Moça por momentos perfila-se com uma árvore de porte longo em destaque na paisagem, ao fundo); nos instantes finais a figura de Mariana, já fora do campo visual, passa por trás do que se supõe ser um estabelecimento comercial (cujo alicerce é quase tão grande quanto seu próprio espaço útil, e se eleva sobre parte do vale do riacho); nesses instantes, percebem-se quatro grandes barris de madeira ao lado do alicerce, ao nível do riacho: devem servir ao transporte de água (novo índice de que ali não há serviço de água e esgoto em termos de modernidade urbano-industrial);

PLANO 23

29min21s-29min26s

assim que percebe a passagem de Mariana, Vitorino (em primeiro plano, sentado abaixo do nível da rua) passa a escorar-se na parede para levantar-se e segui-la (nesse primeiro plano percebe-se a inclinação do terreno ao redor do estabelecimento comercial, sem calçamento, um tanto erodido e enlameado, em cujo nível a câmera se situa); sua postura corporal sem tônus, desvitalizada, reforça a impressão de embriaguez permanente (na mão direita o chapéu, a esquerda pendida, ombro e braço como pontos de apoio); como a câmera gira em seu eixo para acompanhar o deslocamento da Moça (que continua a aparecer em perfil, mas agora de corpo inteiro, até que se afaste e assumo o ângulo de $\frac{1}{4}$), Vitorino some de campo antes de que possa ficar em pé, o que reforça a incompatibilidade entre a intenção de acompanhar Mariana e a falta de elã para tanto; em ângulo contraplongê a câmera acompanha o deslocamento de Mariana, tendo ao fundo de si toda a extensão de um muro, até que ela alcance a esquina do rancho em frente a cuja fachada os seis senhores mencionados no plano 16 se encontram; a fantasia musical (que se reiniciara no plano 14, quando começara a apresentação fílmica de largo e entorno) encaminha-se para a finalização;

PLANO 24

29min26s-29min34s neste plano, o encerramento da fantasia musical é paralelo à conclusão do deslocamento de Mariana (pouco antes de que ela ingresse no rancho, a nota da linha melódica – aguda – e as notas da linha harmônica – graves – se distendem até concluir-se); em relação a Mariana (que continua a aparecer em perfil, sob o *travelling* da câmera, em ângulo horizontal), o plano é próximo (do ombro para cima); como fundo da imagem vê-se um trecho da parede do rancho a que os senhores, dois sentados e dois em pé, encontram-se recostados; assim que Mariana passa por cada um, eles se levantam, um por um, dando a impressão (também por seus gestuais) de que lhe prestam reverência; Mariana entretanto não lhes dirige olhar, mantendo inalterada sua postura (olhar ao chão), ainda que diminua a velocidade de seus passos; vira-se para entrar no espaço em que se notam mesas e cadeiras, sem alterar postura ou fisionomia, como se houvesse resignação ao serviço cotidiano, a despeito de toda a melancolia;

PLANO 25

29min34s-30min31s

a justaposição deste plano e do anterior torna a entrada de Mariana no bar (virando as costas para a câmera) e sua saída do balcão para servir aos homens (vindo em direção à câmera) ato contínuo, o que revela finalmente todo o sentido da espera (em tom de desesperança, entre os planos 14 e 24) distribuída pelo largo e seu entorno, logo após encerrar-se o dia de trabalho: frente à falta de perspectivas cotidianas (garimpar diamantes minúsculos e escassos como forma de diminuir uma dívida entretanto insolúvel, ou então trabalhar numa farmácia em que o desabastecimento é regra à qual há que se resignar, conformando-se portanto com a inevitabilidade de morte e sofrimento alheios), resta o consumo de aguardente à rede de sociabilidade marcada pela violência e pela pobreza não apenas material; há que se notar a escuridão do ambiente no interior do rancho como índice que sublinha a insalubridade⁴⁷;

29min34s-29min56s Mariana sai do balcão em direção a uma mesa carregando uma garrafa de aguardente e quatro copos de vidro empilhados (a mesa está tão próxima do enquadramento que dois ocupantes, a ocupar ambas as extremidades inferiores da imagem, só podem ser vistos dos ombros para cima; o ângulo por enquanto é fixo); sobre o tampo de madeira do balcão se encontra o garrafão trazido pela Moça; ao fundo veem-se três lances de prateleiras carregados de garrafas, com exceção de duas grandes latas ao canto inferior esquerdo (numa das quais lê-se “Portugal”, ao lado de uma grande cruz de malta⁴⁸); Mariana distribui os quatro copos pela mesa, serve uma dose de cachaça a cada um dos três de modo mecânico (sem dizer palavra nem olhar para nenhum deles, que por sua vez não solicitam comunicação de espécie alguma); a representação de Mariana sugere opressão, desde a escuridão do ambiente até o fato de que na imagem mal cabe sua cabeça, e seu deslocamento passa a ser acompanhado por giro de câmera que mimetiza seu automatismo; na banda sonora, a ausência de sons sublinha a conversa em voz baixa dos homens, indiscernível, e tal recurso termina por reforçar que o espaço e o momento consistem em lassidão mais que no encontro e na troca;

29min56s-30min11s Mariana leva copo e garrafa para a mesa ao lado esquerdo da imagem, deslocamento esse que é acompanhado pelo giro da câmera sobre seu próprio eixo; agora o centro da imagem é ocupado pela mesa em que Vitorino se encontra só (posicionado à esquerda da composição); Vitorino inclina o corpo para a sua esquerda (o ângulo o mostra de perfil) e joga a cabeça para cima (maneira de procurar contato com o olhar da Moça), esboçando um sorriso; debalde: Mariana (em ângulo de ¼) mantém olhar atento ao copo em que deposita mecanicamente a quarta dose até, ato contínuo, virar o corpo imediatamente e, assim, abandonar com pressa o

⁴⁷ Cena VI, planos:

. 8 a 13 – o cenário é o armazém de Honorato, em que ele recebe um minúsculo diamante de um garimpeiro, enquanto prossegue seu diálogo com o Padre (iniciado à mesa durante uma refeição, na residência do velho);

. 14 a 26 e 30 – a sequência passa a privilegiar novo cenário: espécie de galpão a que Mariana se dirige para servir bebidas aos trabalhadores do lugarejo.

Ambas as sequências destacam prateleiras com muitas garrafas de cachaça, a primeira com movimentos cenográficos sob graus decrescentes de privacidade (da residência ao interior do armazém e, daí, às ruas e ao largo), enquanto a movimentação cenográfica da segunda sequência tem graus decrescentes de publicidade (das ruas e do largo para o interior do galpão); por tudo isso o espectador pode pensar que se trata de um mesmo ambiente cenográfico, pertencente a Honorato; e de fato o sentido de toda a cena VI consiste em destacar a onipresença do poder patriarcal de Honorato, a projetar-se sobre o espaço e o tempo das relações sociais; mas posteriormente (cena VIII, plano 4) se conclui que o primeiro espaço (em que os diamantes são entregues a Honorato, valorados, pagos e armazenados), conquanto vizinho do segundo (ambos próximos do largo, e às vistas do sobrado residencial), entretanto não se confunde com ele.

⁴⁸ Trata-se de evidente menção fílmica, em chave irônica, aos aspectos do lugarejo em que traços coloniais se mantêm.

quadro (que se mantém estático após o breve giro); a expressividade gestual de Vitorino é toda convidativa em relação a Mariana, entretanto a falta de elã em sua postura corporal (com sua costumeira oscilação de alcoólatra) o torna repulsivo tanto à Moça quanto ao espectador (o filme continua a provocar empatia entre espectador e personagem feminina); reforça esse isolamento de Vitorino, essa falta de comunicabilidade, um quadro composto por sussurros da banda sonora (a denotar que os demais trocam palavras entre si), por trechos das costas de homens (um trecho na extremidade esquerda do quadro, o outro no canto oposto, a indicar que a mesa de Vitorino é ladeada por outras mesas, sem que entretanto seus ocupantes busquem contato consigo) e pelo gradil a que Vitorino deixou-se recostado (e que separa o espaço do bar e outro espaço do rancho, ainda mais penumbroso, em que se notam objetos de montaria tais como arreios); após acompanhar brevemente o retorno de Mariana ao balcão com o olhar, Vitorino baixa os olhos na direção do copo (sua fisionomia é a de frustração, resignada embora);

30min11s-30min31s Vitorino lentamente leva seu tronco na direção da mesa, e como que arrasta sua mão direita para pegar o copo (que a Moça deixara relativamente distante dele, no centro da mesa); entre levar o copo à boca, demorar-se num longo trago e devolver o copo à mesa, todo o jogo de cena reforça a condição de alcoolismo, impotência e sofrimento a que o personagem (cuja profissão consiste ironicamente em assistir aos enfermos) se vê reduzido;

PLANO 26

30min31s-30min38s o plano geral em plongê mostra uma tomada do interior em que no amplo primeiro plano, mergulhado em sombras, vê-se pela primeira vez coincidirem os gestos comedidos e os sussurros da banda sonora (o que confirma a obscuridade das relações nesse tempo-espaço), enquanto o segundo plano (entre o balcão e as prateleiras repletas de garrafas) é área exígua mas iluminada (tendo Mariana em seu centro, sentada em um banco de madeira, braços recolhidos entre as pernas, tronco ligeiramente pendido para a frente, cabeça levemente pendida à esquerda de seu tronco, fisionomia que completa o quadro de desamparo com um olhar lançado à zona mais escura do quadro, como que a ausentar-se dali, por desgosto); deve-se notar que o olhar e a postura de Mariana dirigem-se ao extremo oposto de onde se encontra Vitorino – de resto, ausente do quadro;

PLANO 27

30min38s-31min3s inicia-se a fantasia de Vitorino sobre seu encontro com Mariana às escondidas, em casa de Honorato, na calada da noite; na fachada, após instantes, uma janela se abre: surge Mariana, a inspecionar a rua com fisionomia entre o temor e o prazer furtivo;

30min38s-30min53s o enquadramento estará fixo por estes segundos; nota-se que é noite por causa da escuridão e do silêncio, entrecortado apenas por sons de grilos; a fachada da casa de Honorato e Mariana é captada obliquamente, implicando o efeito objetivo de abstrair, de todo o espaço frontal: as três janelas à esquerda da porta (é de se supor que pertençam à sala), uma janela à direita da porta (que deve pertencer à área de copa e cozinha) e um trecho da porta acima da soleira, numa perspectiva térrea (de que se ausenta a percepção do quarto no qual Honorato certamente estará a dormir); o efeito subjetivo da tomada é a expressão de um olhar enviesado, furtivo (semelhante ao de Vitorino, sem entretanto coincidir com ele no ato de espreita: o olhar do narrador, que aliás não simpatiza com o personagem, coloca-se entretanto em perspectiva próxima à do amante); nas janelas, as folhas com vidro são externas e estão suspensas, enquanto

as de madeira, internas, estão cerradas; na janela à direita logo se nota lento movimento, a revelar luz no interior do cômodo e, em paralelo, o surgimento de uma sombra por sobre a folha de madeira; furtivamente surge a Moça sob efeitos de claro-escuro, a lançar olhares cuidadosos para os dois sentidos da rua;

30min53s-31min3s a câmera realiza um movimento simultâneo de *zoom-out* e de giro à direita, de modo a captar nova área da casa, que vai da janela à qual Mariana se encontra até a região em frente à qual se percebe Vitorino a chegar furtivamente, vestindo camisa de cor clara com listras pretas horizontais; nota-se a separação estrutural entre a fachada da casa, à esquerda, cujas extremidades são a janela supramencionada e uma estrutura de madeira vertical, embutida na parede, e à direita essa área contígua em que se encontra uma porta, sobre a qual é possível perceber um telhado relativamente baixo; esta área contígua será a de *serviço*, com cozinha a que se pode ter acesso direto pela rua (sem para tanto atravessar necessariamente a porta *principal*, com os respectivos espaços de *estar*⁴⁹); enquanto Mariana lentamente fecha as folhas de madeira, Vitorino entra em quadro, com um passo que denota alcoolismo; relativamente ágil, volta-se para trás, a certificar-se de que ninguém o estaria observando; nesse momento uma luz branca ilumina sua face, e sua fisionomia denota medo (os efeitos de iluminação descritos aproximam-se da estética expressionista);

PLANO 28

31min3s-31min19s a câmera filma o curto percurso de Mariana e Vitorino pela copa; o enquadramento reforça a impressão de ato furtivo, iniciando-se em contraplongê (no qual é possível perceber mesmo uma porção do teto baixo, de que pende um lampião) e deslocando-se sutilmente numa diagonal da direita para a esquerda (enquanto ambos atravessam o espaço tornado exíguo pelo quadro, de que termina por se ausentar o lampião mencionado); a copa está em penumbra, e uma luz amarela (cuja fonte não se percebe) vem da cozinha; ao chegar à porta que separa copa e cozinha, Mariana (iluminada) vira-se para trás e estende o braço esquerdo como a chamar Vitorino (nota-se sua sombra, projetada na porta de madeira atrás de si); em passos trôpegos Vitorino avança (por momentos eclipsando a figura da Moça, cuja mão estendida ele não segura), até entrar na cozinha (e sumir do campo visual; nessa travessia, sua sombra também se projeta na porta); Mariana num exame de vistas certifica-se de que ninguém percebeu o deslocamento de ambos (seu rosto revela fragilidade e receio, mas também desejo e determinação); a porta se fecha (com ambas as sombras assumindo com isso o efeito de fusão, mas com as faces voltadas cada uma para um lado⁵⁰) e por segundos a copa é vista em ainda maior penumbra; por todo o plano, ao canto direito do quadro, podem-se notar três objetos por sobre a mesa, coberta por toalha rendada (trata-se da mesma mesa a que Honorato e Padre estiveram durante os acontecimentos dos planos 1 e 2): trata-se de uma moringa, um vaso de cristal com flores silvestres e uma vasilha de porcelana; quando a porta se fecha, entretanto, a ausência de movimento em cena e no enquadramento confere realce à composição do cenário, com forte zona de sombra ao centro da imagem (o que compreende a cristaleira ao fundo, as cadeiras ao centro e áreas da porta e da parede à esquerda) e uma zona de maior claridade ao canto direito inferior (o que compreende a mesa com sua toalha e seus três objetos); e é como se a ideia de erotismo sugerida ressignificasse a ordem costumeira das coisas, ainda que a beleza do arranjo floral e das rendas, às claras, esteja cercada por zonas de penumbra e sombra por todos os lados;

⁴⁹ Veja-se a esse respeito a anterior nota 44.

⁵⁰ Trata-se de uma evidente referência a Janus, o deus greco-romano das duas faces, de quem a porta é emblema, e a quem os antigos atribuíam responsabilidade pelo processo civilizacional entre os povos do Lácio.

PLANO 29

31mins19s-31mins41s a câmera aos poucos vai girando em seu próprio eixo da esquerda para a direita, de modo a acompanhar o lento recuo de Mariana pelo interior da cozinha; seu penteado está desalinhado, os dois primeiros botões de seu vestido abertos à altura do tórax, manga do ombro direito rebaixada; é ainda mais intenso o claro-escuro deste ambiente; Mariana se detém a cada passo para evitar ruídos que denunciem o encontro, e com isso a sugestão de sensualidade se reforça (mesmo porque a câmera empaticamente mimetiza o deslocamento da Moça);

o enquadramento continua a captar Mariana de perfil, ainda que em perspectiva oposta à do plano anterior (em que a porta da cozinha ficava à esquerda, e o deslocamento dos personagens ocorria da direita para a esquerda: neste a porta continua à esquerda, e o deslocamento de Mariana se dá da esquerda para a direita), como a sublinhar que um tempo-espço (pertinente à copa: o do ingresso receoso à casa: espaço de *estar* transformado em *travessia*) irá se opor a outro (o da cozinha: em que terá vez a subversão de fato: espaço que regularmente é de *serviço* mas que excepcionalmente torna-se em *estar*, ainda que furtivo); sublinhar filmicamente tal oposição é expressar que tal acontecimento tem o poder de inverter a ordem cotidiana das coisas;

à parede lateral, ao lado da porta cerrada, vê-se aceso um lampião; na parede em frente à câmera, outra porta, mais ao lado uma janela (ambas cerradas); ao centro, uma coluna de madeira que serve como sustentação do telhado (rústica: trata-se de um tronco), e atrás uma escada, também de madeira (Mariana, ao passar pela escada, fica por instantes oculta, quando se vislumbra uma mesa de madeira encostada à parede, com um filtro de barro em cima);

agora que contornou a escada (apoiando-se de costas em seus degraus), Mariana chega a uma área menos sombria (há uma lamparina nesta outra parede lateral); nessa parede há outra porta (como que a reforçar o caráter regular de *serviço* e *passagem* do cômodo, e não de *estar*), igualmente cerrada; ao lado da porta, em pé, encostadas à parede, ferramentas (das quais distingue-se uma pequena foice: índice de que a porta dá acesso a um quintal onde há vegetação, talvez arbustos, decerto capazes de fornecer lenha); penduradas na parede simetricamente, duas grandes peneiras, tendo ao centro a lamparina acesa (a sugestão fálica dos objetos pendurados, assim como da escada encostada ao tronco, torna o recuo de Mariana ainda mais sensual); abaixo da lamparina e das peneiras, uma outra mesa comporta um grande tacho, um balaio e uma vasilha com frutas ou legumes; Mariana senta-se sobre a mesa (não mais em perfil, mas em ângulo de $\frac{3}{4}$) enquanto desloca a vasilha, olha em frente (presume-se que em direção a Vitorino; seu olhar por duas vezes o percorre de cima a baixo, de modo como que convidativo);

PLANO 30

31mins41s-33mins25s a câmera acompanha a aproximação de Vitorino e o abraço de ambos;

31mins41s-31min45s de início, a câmera aproxima-se de Vitorino pelas costas, nos instantes iniciais em que a imagem de suas costas eclipsa qualquer informação visual; logo, entretanto, há um giro da câmera (em ligeiro plongê), surgindo no campo visual o busto frontal de Mariana, recortado entre as metades das duas peneiras: evidencia-se assim que na verdade é a Mariana que o enquadramento visa, tratando-se Vitorino como um obstáculo inconveniente (a antipatia do enquadramento pela aproximação de Vitorino evidencia-se pelo recorte de sua cabeça, de que foram

vistos apenas os lóbulos das orelhas, e de suas costas arqueadas acima dos ombros, evidenciando-se o roto de sua camisa que, de resto, tem ar de uniforme prisional);

31min45s-31min48s com o giro completo, Vitorino some de campo (tornará a aparecer em ângulo frontal), enquanto a câmera se detém sobre a beleza de Mariana, passando do ângulo frontal ao enquadramento em $\frac{3}{4}$ (cabe notar que a iluminação que incide sobre sua pele é agora plena); em sua fisionomia percebem-se desejo e determinação, seja pelo olhar que continua a fixar Vitorino com firmeza, considerando-o de cima a baixo, seja por certo sorriso, muito embora ambíguo (uma vez que se nota melancolia por sob o elã erótico), além do que se pode deduzir o movimento de seus braços em direção à camisa de Vitorino;

31min48s-32min37s agora o giro da câmera implicará um ângulo de $\frac{1}{4}$ em relação à Moça (sobre quem a luz continuará a incidir: será possível verificar os furinhos do tecido de seu traje, p.ex.), enquanto passa a captar Vitorino em ângulo de $\frac{3}{4}$ (contra a luz, portanto em penumbra, enquanto o fundo da imagem fica completamente escuro), e em ligeiro contraplongê; a fisionomia de Vitorino é tensa desde antes do abraço se consumir (ao que parece, por iniciativa de Mariana): seu sobreceixo franzido, seus lábios contraídos (enquanto o ângulo, horizontal, estiver a destacar seu busto em $\frac{3}{4}$ por todo o canto direito do quadro, ao passo que da cabeça de Mariana, inclinada para cima, restar apenas um trecho da fronte e o nariz, no canto inferior esquerdo); com a descida da câmera (tão brusca quanto o movimento de Vitorino a abraçar Mariana, o que expressa contragosto coerente com sua fisionomia) e a captação do busto de Mariana em ângulo de $\frac{1}{4}$, seus gestos parecem extensão do desconforto e do contragosto de sua fisionomia (suas mãos e seu rosto, unidos no desnudo ombro esquerdo da Moça, numa reação antes de repulsa que de prazer), movimentação absolutamente oposta à de Mariana (cujo pescoço une-se ao de Vitorino, tronco e braços a movimentar-se como em convite ao encontro, braço esquerdo por sob a camisa do amante); o enquadramento é feliz em permitir que por diversas vezes escapem os gestos de Vitorino ao campo visual, em reforço expressivo ao seu desejo de escapar ao encontro; escutam-se sons bruscos de expiração, como se fossem extensões, tanto do desejo de Mariana quanto da repulsa de Vitorino; ao final do trecho, quando a mão direita de Mariana entrar em campo ao tocar o pescoço e em seguida a face de Vitorino, e quando Vitorino a segurar pelo pulso, a ambiguidade do encontro entre desejo e repulsa irá encaminhar-se para o clímax;

32min37s-32min52s Mariana volta seu rosto na direção do de Vitorino, como que a insinuar um beijo, e então começa um movimento (provocado por Mariana: é possível ver seu braço esquerdo por sob a camisa de Vitorino, a puxar-lhe o tronco para baixo) com a inclinação de ambos por sobre a mesa (movimento descensional de pronto acompanhado pela câmera); os lábios de Mariana (por sobre quem a luz continua a incidir) estão entreabertos, já num movimento em que se misturam resquícios do desejo recente e perplexidade crescente diante da repulsa percebida); tacho e balaio vazios tornam-se emblemas do desencontro entre sentimentos, por sob a aproximação equivocada dos corpos; Vitorino se levanta brusco após os segundos que são mais de confronto que de encontro, e novamente a câmera mimetiza a ação, girando lentamente à esquerda (para acompanhar o paulatino afastamento de Vitorino) logo após a subida repentina; Mariana sai do campo visual;

32min52s-33min3s agora o ângulo sobre Vitorino (horizontal e frontal, do peito para cima) mostra que houve deslocamento (não mais justaposição) da escada (à qual Vitorino se recosta) em relação à coluna-tronco (como que anticlímax do erotismo); prosseguem os barulhos de expiração brusca, mas já no único sentido de choro ou raiva, em vez de excitação; Vitorino não arruma sua camisa (ainda deslocada em razão das

carícias), tampouco fita Mariana (seu olhar de ainda maior desgosto se dirige ao chão: sobrececho ainda mais franzido, lábios ainda mais fortemente contraídos, respiração ofegante mas oprimida);

33min3s-33min25s Vitorino vira-se (assumindo a condição de perfil diante da câmera), caminha lentamente em direção à porta (com seu andar de bêbado, olhos postos no chão), abre a porta, volta e inclina o tronco para pegar as botas por sobre alguma mesa ou cadeira (sem mover os pés da soleira), ao final vai embora (sem sequer olhar para Mariana); ao fundo, durante todo o deslocamento, veem-se um grande tacho, uma caneca e uma escumadeira, todas de metal, penduradas na parede, outro tacho semelhante ao chão e o lampião ao lado do batente; nesse momento, a perspectiva da filmagem se assemelha (após o contorno de Vitorino e a filmagem do ambíguo encontro /confronto) à da copa: os objetos retomam sua condição cotidiana, já sem nenhuma capacidade de ressignificação (não se cumprindo, portanto, a promessa de subversão espaço-temporal dos sentidos costumeiros das coisas);

PLANO 31

33min25s-33min29s breve plano fixo sob plongê, em que Mariana, rejeitada (com a parte superior de seu vestido ainda desabotoada), parece ser um entre outros objetos deixados na cozinha; Mariana permanece sentada na mesma mesa, porém à direita da lamparina sob a qual anteriormente se encontrava (numa região sombria, tendo atrás de si uma terceira peneira, que antes não entrara no campo visual); à esquerda vê-se nitidamente o filtro de barro com sua torneira por sobre a mesa, neste plano bem em frente à porta que se supôs levar ao quintal; nem a largura nem a altura da porta se encontram totalmente dentro do campo visual, embora o trecho aparente de sua folha compreenda a maior parte do canto esquerdo da imagem; a metade do quadro à esquerda se divide diagonalmente entre luz (acima) e penumbra (abaixo), e a metade à direita da imagem é carregada de sombras (como que por efeito da lamparina, de que Mariana se afastara); à direita, sob as sombras, vê-se a escada, afastada de si a coluna feita de tora, e à sua frente o que talvez seja uma tina (enorme: escapa em grande parte ao quadro); percebe-se pelo peito da Moça a descoberto (embora seu tronco permaneça imóvel) um movimento profundo de respiração (inspiração e expiração) sob o claro-escuro bruxuleante, muito embora sua fisionomia (olhar fixo à sua frente, levemente desviado para o canto esquerdo superior da imagem), bem como o rigor de seu imobilismo, não denotem fragilidade ou tristeza (talvez frustração, impotência e raiva);

PLANO 32

33min29s-33min35s este plano (exceto por maior claridade) é idêntico ao anterior plano 25, quando a câmera, já em ângulo fixo, enquadrara a mesa de Vitorino no meio de duas outras mesas (cujos ocupantes não aparecem senão parcialmente); a inserção do encontro entre o plano 25 e este plano 32 pode até sugerir, de início, tratar-se de *flashback* (de memória portanto), mas os desdobramentos do jogo de cena remontam muito mais a uma fantasia que se suspende a meio do caminho, por impotência ou autocensura de quem a empreendeu;

CENA VII – em que o tema é Mariana (entregue quando criança a Honorato pelo pai, garimpeiro sem recursos), o problema é o casamento entre ela e Honorato (proibido por Padre Antônio, indesejado e combatido pelo apaixonado Vitorino, ponderado pelo Padre novo) e o protagonista é o Padre (em torno do qual passam a gravitar tema e problema).

33min35s-38min21s, planos 1-18

PLANO 1

33min35s-34min24s este plano se compõe por dois movimentos conflitantes; inicialmente em contraplongê, a câmera (situada abaixo da colina, girando horizontalmente sobre seu próprio eixo) filma a Moça, de corpo inteiro, a caminhar pelo adro da Matriz (da esquerda para a direita, por oito segundos; esse primeiro movimento vem acompanhado pela retomada da linha melódica em tom suave, e recorta Mariana contra o céu, sob iluminação acentuadamente clara); entretanto, quando esse deslocamento duplo (de Moça e câmera) alcança a esquina da Matriz, surge à direita o Padre cercado por cinco senhoras que o assediam; assim que o grupo (vindo da direita para a esquerda) se põe entre a câmera e Mariana, a filmagem passa a realizar um movimento em diagonal descendente (maneira de acompanhar sua descida pelas encostas da colina por quarenta e um segundos); esse novo movimento de personagens e câmera (diagonal em descenso da direita para a esquerda) contrasta em relação ao anterior (horizontalmente da esquerda para a direita): vem sublinhado por uma mudança brusca de tom na linha melódica (antes lírico, agora burlesco: acelera-se o andamento, e as notas descem a uma oitava mais grave, p.ex.) e pelo escurecimento da imagem (tanto em razão das cores predominantes em vestimentas, cenário e fundo da tela quanto em razão da luminosidade), além de diminuir progressivamente o espaço de representação corporal das personagens (os corpos, que inicialmente aparecem inteiros no enquadramento, passam a reduzir-se ao longo dos quarenta e um segundos, até que, no final do plano, apenas se veem cabeças e pescoços); sendo assim, neste plano confrontam-se dois movimentos de sentido e significação diversos (e contrapostos): o primeiro, da esquerda para a direita em linha horizontal, personificado por Mariana (cujos significantes têm como atributo suavidade, leveza, clareza, graça, lirismo), e o segundo, em diagonal descendente da direita para a esquerda, personificado por uma espécie de corpo coletivo (cujos significantes caracterizam-se por aspereza, gravidade, escuridão, comicidade); enquanto no primeiro movimento a graça de Mariana encontra a Graça de sol e Matriz, no segundo movimento o grupo se afasta do alto em direção ao baixo (considerados ambos os termos – *alto* e *baixo* – em sua polissemia);

33min35s-33min43s é neste trecho que Mariana, sob ângulo de $\frac{3}{4}$, aparece a caminhar sobre o adro, com seu vestido branco (é o mesmo vestido da cena anterior, entre os planos 17 e 26, quando Mariana se encaminha para o rancho, e entre os planos 27 e 31, quando se desenrola a fantasia de Vitorino; entretanto agora, e não antes, o vestido se apresenta impecável em brancura e alinhado, em razão do contexto fílmico); o sol incide obliquamente sobre seu lado esquerdo, destacando-se assim a claridade de cenário (um gramado como base e o céu como fundo) e de personagem (claridade de veste, pele e cabelo, mas também comportamental: suas duas mãos, erguidas à altura do peito, carregam véu e rosário, que ela desfia em oração, enquanto sol e Moça se tocam); por efeito do contraplongê, nos primeiros momentos deste trecho o gramado oculta as pernas da Moça do joelho para baixo (i.e., abaixo da barra do vestido), e quando suas pernas aparecem, por efeito de sua maior aproximação da câmera, seus pés entretanto continuam ocultos; seus cabelos, presos até à base da nuca, oscilam levemente em razão da brisa; o vestido deixa à mostra decorosamente a porção superior de seu tórax, e, por

se ajustar à região da cintura, ressalta sutilmente a feminilidade de seu quadril; somado ao dinamismo da filmagem e da banda sonora, tal trecho logra conferir a Mariana (cujo nome não é gratuito), por empatia fílmica, um sentido de grandeza incomum, além de realçar a beleza da personagem;

33min43s-33min50s neste trecho o grupo em torno do Padre aparece em cena (ocupando inicialmente todo o canto direito, de cima a baixo); o grupo eclipsa por instantes a imagem de Mariana (enquanto inicia a descida) e logo a ultrapassa (deixando-a parada ao canto direito da imagem, em frente à Matriz, a olhar para o grupo entristecida, enquanto aos poucos some da cena); muito embora seja Mariana o assunto em questão (o que ela certamente terá percebido), ninguém lhe dirige olhar ou palavra; uma senhora de pele morena, cabelos grisalhos presos à nuca, saia negra bem abaixo do joelho, paletó claro envolto por cachecol negro à altura da gola, mãos cruzadas à altura do abdome, olhar ao chão, fisionomia taciturna, é a primeira pessoa a aparecer no quadro, logo revelando-se ao seu lado esquerdo o Padre (com sua batina negra) e uma mulher mais jovem atrás e no meio de ambos (véu e rosário às mãos, saia e blusa do mesmo tecido grosso e quadriculado, listras pretas sobre fundo claro, olhar igualmente ao chão); em seguida surgem em cena outras três senhoras (completando-se o grupo): ao lado esquerdo do Padre outra senhora (pele morena envelhecida, roupa semelhante à da mulher jovem, embora com mangas longas e echarpe preta, olhar ao chão, fisionomia enraivecida: com suas mãos pendidas ao lado do corpo ela gesticula, enquanto fala ao Padre), e atrás do Padre a personagem de Rosa Sandrini (saia e blusa de manga longa do mesmo tecido, escuro com manchas claras, por sobre o qual pende um cachecol preto) e a personagem da senhora idosa e portadora de bócio mais acentuado (negra, vestido de mangas curtas e golas grandes); o aparecimento desse segundo subgrupo em cena se faz acompanhar (aos 33min45s) pela linha melódica em tom burlesco;

33min50s-34min deste trecho em diante a personagem de Rosa Sandrini passa à frente, desfazendo-se a anterior formação (o Padre ladeado por duas senhoras mais três pessoas perfiladas logo atrás); a nova formação (com a personagem de Sandrini e a mulher jovem ao lado direito do Padre, a mesma senhora de antes à sua esquerda, e logo atrás as duas outras senhoras) torna-se propícia (em seu desalinho) para que as falas percarnem o comedimento anterior, desandando num emaranhado de falas e intrigas simultâneas, dificilmente inteligíveis (tanto para o espectador quanto para o próprio sacerdote); a personagem de Sandrini, detendo a liderança cênica, torna-se a primeira voz que se pode parcialmente compreender: (“... a vergonha que nós tivemos!”), logo seguida pela senhora com bócio (“**Padre, isso tudo é com o seu Honorato...**”); nesse momento surge ao fundo do grupo o cercado no qual se encontra o cruzeiro, e a proximidade maior dos personagens perante a câmera os faz assumir uma espécie de primeiro plano (da linha de seus diafragmas para cima);

34min-34min10s do cercado do cruzeiro o grupo passa para outro cercado, mais extenso e provavelmente ligado a alguma roça, e nesse percurso a descida acentua-se ainda mais, bem como a proximidade dos personagens diante da câmera (ao ponto de não mais caberem no enquadramento todas as personagens); as últimas falas compreensíveis do plano são as da personagem de Sandrini (“**Ah, não adianta falar com ele. Ele agora tá [?]. E aquela moça que mora com ele? Ela vende bebida pros homens no botequim a noite toda!**”);

34min10s-34min24s agora a descida se completa, radicalizando-se a aproximação de personagens perante o enquadramento (o fundo da imagem deixa o cercado referido, visualizando-se trechos da fachada de uma residência, e o que talvez seja uma varanda com cerca de madeira); as falas já se tornaram grunhidos ininteligíveis, e a sensação fílmica é a de que aumentou a velocidade do deslocamento e das próprias

falas (efeito da maior proximidade dos personagens), o que provoca no espectador uma impressão de sufocamento, de resto empática com o que o próprio Padre experimenta (desde o início da descida, ele passara a olhar de uma senhora a outra; depois da chegada ao cruzeiro, tais movimentos transformam-se em nítida inquietude, a ponto do sacerdote virar o pescoço para trás, como que a procurar Mariana e luminosidade, ao mesmo tempo que busca evadir-se do assédio opressivo);

PLANO 2

34min24s-34min36s este breve plano sublinha expressivamente o contraste presente nos movimentos do plano anterior, ao abordar novamente Mariana em chave de empatia, lirismo e equilíbrio; Mariana, sob ângulo fixo (em suave contraplongê) e de frente para a câmera, encontra-se parada, a olhar em direção ao canto esquerdo inferior da imagem (deduz-se que em direção ao grupo, durante seu deslocamento); seu olhar expressa a tristeza de quem se vê como que privada de comungar a pertença à feminilidade tida como desejável pelo grupo de mulheres do lugarejo (percebendo-se portanto *excomungada*, apartada da *comunidade*), mas seu olhar também expressa altivez, sobretudo quando retorna do ponto distante que mirava para pousar sobre o chão nos altos da colina em que se situa, tendo ao fundo de si a Matriz e tendo harmonia e brilho na composição fílmica – altivez de quem parece reconhecer a si própria e à sua condição uma dignidade que independe de reconhecimento alheio; à banda sonora, em contraposição ao tom cômico anterior, retorna a linha melódica em chave lírica (melancólica, em oitava superior, muito embora em andamento mais ligeiro e sem o contraponto da linha aguda), a cujo encerramento vêm a somar-se trinados; o busto de Mariana está no rigoroso centro da imagem, recortado contra parte do frontispício (à esquerda da porta, de que se vê uma das duas folhas abertas à direita), tendo atrás de si a prumo a coluna de madeira que se sobressai à parede, e tem função a um tempo decorativa e estrutural⁵¹; raios de sol incidem sobre seu vestido (revelando-o ainda mais alvo) e sobre contornos de sua cabeça (cujos cabelos dourados, ainda que atados, oscilam em razão da brisa), de seus ombros e de suas clavículas (enquanto sua expressão fisionômica se encontra em penumbra); desse modo, ressaltam-se as linhas da imagem que vão do vestido por sobre os ombros até o pescoço (para cima) e até o peito (para baixo), compondo assim um desenho geométrico que, no contexto do plano, se aproxima aos dois losangos da folha em madeira almofadada, ao canto direito da imagem (os furinhos do vestido, agrupados de três em três, formam triângulos equiláteros, todos entremeados por furos únicos e equidistantes);

PLANO 3

34min36s-34min43s este plano, cronologicamente breve, inicia revelações de Honorato muito densas, que irão se desdobrar por mais oito planos (até o plano 11); como nos cinco primeiros planos da cena III, o cenário é a sala de estar no sobrado residencial de Honorato, e o ângulo se assemelha ao dos dez primeiros segundos do plano 2, que revelava a porta de folha dupla (com os significativos ornamentos que a ladeiam), uma janela (a primeira das três) e a mesa de centro (muito embora aquele ângulo estivesse mais oblíquo, enquanto o atual ângulo se faz mais centralizado); de costas para a câmera, o Padre (trajando sua batina negra) encontra-se sentado sobre uma cadeira, à mesa de centro (coberta como antes pela toalha de rendas brancas), exatamente na direção da porta ao fundo da imagem (com uma das duas folhas de

⁵¹ Comparando-se a inserção da personagem neste cenário e a anterior inserção relativa aos dois primeiros planos da cena VI, parece confirmar-se a importância para a diegese fílmica quanto a que a Moça personifique, no lugarejo, a *integridade* tanto de aspectos ligados à materialidade como de aspectos de ordem ética ou estética.

madeira escura entreaberta); sobre o canto da mesa à direita do Padre vê-se uma bandeja de prata com dois bules de porcelana branca (evocando-se portanto a situação cênica da cena VI, entre os planos 1 e 2⁵²); à sua esquerda, pendurado na parede, o retrato antigo de uma noiva (presume-se que a falecida mulher de Honorato), e logo abaixo uma mesa de canto encimada por um pequeno jarro com flores silvestres, outro retrato e o que é provavelmente uma pequena imagem de santa; à sua direita, igualmente pendurado na parede, um suporte de madeira escura sobre o qual há um boneco indiscernível; Honorato, em pé defronte a uma janela (em ângulo de ¼), vira bruscamente o tronco em direção ao Padre (levando a mão ao peito) para responder (em tom ríspido) ao que (deduz-se) foram questionamentos do sacerdote (34min36s-34min39s): **“Olha aqui, Padre, eu criei Mariana como se fosse minha filha”** (o Padre pousava o olhar sobre o próprio joelho esquerdo, em que também apoiava sua mão esquerda inquieta; mas ergue a cabeça em direção ao velho, como que assustado, assim que Honorato inicia sua fala brusca); Honorato completa sua fala após significativa pausa de dois segundos, já em tom menos ríspido, mais próximo do confessional (34min41s-34min43s): **“mas desde o princípio eu gostava dela demais.”** (mantém o olhar incisivo no Padre, mas já com os braços pendidos ao longo do corpo);

PLANO 4

34min43s-34min53s este plano retoma exatamente o final do plano 2, mas logo Mariana volta seu rosto para a esquerda da imagem, vira também seu corpo e, de perfil, começa a caminhar, distanciando-se da Matriz (portanto em mesma direção, mas em sentido oposto ao do plano 2); a retomada imagética do plano 2 situa Mariana (com seu olhar muito triste, sua cabeça baixa, sua pressa em caminhar) no contexto em que o grupo de mulheres promovia intrigas a seu respeito junto ao Padre (o que implica reconhecer quanta dor lhe acarretava a prática, de resto bastante hipócrita, de *excomunhão*, espécie de morte social); entretanto, a inserção deste plano como sequência da exposição de Honorato (cuja fala prossegue em *voz-off*) acrescenta novas informações narrativas que atuam, também elas, como causa para o entristecimento da Moça⁵³;

34min44s-34min47s (inicia-se a fala de Honorato em *voz-off*): **“O pai dela era um garimpeiro sem sorte.”** (durante esta fala, a Moça vira o rosto, em seguida o corpo, e de cabeça baixa inicia seu percurso – o qual será sutilmente acompanhado por giro da câmera sobre seu próprio eixo); 34min48s-34min51s (após os dois primeiros passos, o fundo da imagem deixa de ser a parede da Matriz e passa a ser o céu nublado, representado em matizes de cinza; por conta do duplo dinamismo – deslocamento de personagem e giro da câmera – tem-se a impressão de acentuado aumento na velocidade; Mariana passa da situação de perfil para o ângulo de 1/4): **“Um dia quando a fome apertou me entregou a menina pra criar.”**; (nos dois segundos de intervalo entre a fala anterior e o início da próxima fala, cujo desenvolvimento já pertence ao plano seguinte, surgem cercas ao fundo, acrescentando evidentes ironias imagéticas, ainda que sutis, à ideia de Mariana como mais uma propriedade dentro do extenso patrimônio de

⁵² Em ambas as cenas (VI e VII) não há semelhanças apenas em termos de jogo de cena (visita de Padre a Honorato com o fim de obter esclarecimentos, envolvendo oferecimento de comes ou bebes como regra de hospitalidade), mas também no recurso à técnica narrativa que termina por dissociar, numa sequência de planos, banda sonora e imagem (pelo recurso de *voz-off*), assim promovendo adensamento de significados.

⁵³ Conforme já apontava a nota anterior, nota-se o adensamento do discurso nesse imbricamento narrativo de fatores que desencadeiam sentimentos e comportamentos em Mariana (intrigas do grupo feminino junto ao Padre, aspectos de sua biografia em perspectiva temporal enunciados por Honorato).

Honorato, oriundo das relações pouco equânimes com garimpeiros da localidade...⁵⁴)
34min53s: **“Mariana...”**;

PLANO 5

34min53s-34min59s assim como o plano 4 é rigorosa continuação do plano 2, assim também este plano 5 continua o anterior plano 3, com o Padre a escutar a explanação de Honorato (de costas para a câmera, mão no joelho, olhar atento); a fala de Honorato bruscamente volta a coincidir com sua imagem, o que reforça a superposição diegética de fatores imbricados no comportamento de Mariana;

34min53s-34min54s **“... tinha dez anos só.”** (através da janela Honorato mira um ponto distante como quem se perde em lembranças, braços pendidos); (no intervalo de três segundos, altera-se significativamente sua postura corporal: seus braços cruzam-se às costas, seu peso redistribui-se sobre as pernas, seu queixo ergue-se e, assim, sua mirada através da janela, antes desarmada, torna-se arrogante) 34min57s-34min59s: **“Padre Antônio tinha muito carinho por ela;”**;

PLANO 6

34min59s-35min2s com este plano inicia-se uma sequência de três paisagens consecutivas, cujas durações se assemelham em brevidade (respectivamente: três, quatro e três segundos) e adequação estilística (como *aparições-relâmpago*) aos eventos climáticos (e metafóricos) em que tais paisagens se inserem (anúncio e ocorrência de tempestade), enquanto a fala de Honorato prossegue em voz-off (a tempestade, as paisagens e o estilo narrativo aprofundam ainda mais o adensamento discursivo); esta paisagem engloba a significativa ponte de madeira sobre o vale em primeiro plano, em segundo plano, à esquerda, o estabelecimento comercial sobre o vale em frente ao quintal e ao rancho de Honorato (construções que precedem e margeiam o largo), ainda no segundo plano, a centro-direita, um vasto bananal sob forte ventania, em cujos extremos se entrevê uma casa comprida, e por fim, no terceiro plano, o sobrado de Honorato e outra casa mais acima, contornados por ampla região de serra e mata; tal paisagem retoma (com a câmera em perspectiva pouco diversa) o plano 8 da cena I, quando a cavalo guia e Padre atravessavam a ponte referida a caminho do lugarejo, após longo e íngreme percurso pela Serra do Espinhaço (sendo observados por Mariana à janela de sua residência – que por sua vez deixava o foco da cena em razão do *zoom-out*); tal paisagem remonta, ainda, aos trechos da cena VI (do décimo-terceiro plano ao vigésimo-quarto, destacando-se os planos 19 a 22) em que Mariana se deslocava em direção ao rancho, vindo do núcleo urbano (em que se encontram a Matriz sobre a colina e casas como a paroquial ao redor) rumo a um de seus espaços de trabalho (trabalho produtivo, no rancho, e não o da casa em que vive com Honorato, de tipo reprodutivo);

35min-35min2s **“vivia agarrado com a menina querendo que ela aprendesse...”**; densamente truncada em termos de sintaxe (em termos verbais mas também fílmicos: note-se a decupagem), esta fala em voz-off não perde de vista o espaço em que a interlocução se enuncia – qual seja, a sala de estar em que Honorato e Padre dialogam –, mas acrescenta àquele espaço (descentrando-o: alijado para um longínquo terceiro plano imagético) a ponte de madeira (situada no primeiro plano imagético), elemento mediador entre o local da enunciação (sobrado de Honorato, para além do largo comercial) e o local aludido pela enunciação (o núcleo urbano em que se situam

⁵⁴ O teor do que Honorato enuncia busca naturalizar a pobreza do garimpeiro cujo trabalho não permite sobrevivência digna a si e a sua família, de tal modo que ele se vê forçado a abandonar a filha aos cuidados do patrão (como se tais ocorrências fossem obra do destino ou da ordem natural da vida); a narrativa, entretanto, funciona como denúncia de uma tal reificação do trabalho.

Matriz e casa paroquial); Padre e Moça, de modo análogo ao da ponte, são elementos mediadores (fator que a conjunção, acrescida pelo diretor ao título da obra, sublinha expressivamente⁵⁵);

PLANO 7

35min2s-35min6s agora a frase de Honorato conclui seus desdobramentos, nela imbricando-se, além da segunda paisagem, o trovão (como prenúncio sonoro da tempestade); a informação semântica principal da paisagem (muito embora em terceiro plano: imageticamente descentrada portanto) é a Matriz (no primeiro plano há uma vasta área de vegetação inculta, enquanto no segundo plano delimita-se uma área graças à extensão de duas casas à frente e graças ao início da colina ao fundo, na qual se vê praticamente todo o frontispício da Matriz, atravessado pelo cruzeiro; o amplo quarto plano da perspectiva, a ocupar cerca de dois terços da imagem, é formado por um céu atravessado por fortes nebulosidades, representadas por matizes bastante escuras de cinza); mas o aspecto significativo fundamental do plano (desde a banda sonora até a composição da perspectiva imagética) é o envolvimento e a diluição dos aspectos socioculturais da imagem (aspectos arquitetônicos ligados ao sagrado e ao profano) em fenômenos a um tempo naturais (mata e tempestade) e míticos (desejo, ciúme e uma trama complexa de interdições e conflitos, projetados romanticamente no sublime cósmico⁵⁶);

ao longo dos quatro segundos deste breve plano ecoa o trovão⁵⁷, enquanto nos dois primeiros segundos conclui-se a frase de Honorato (35min2s-35min3s): “...o catecismo.”;

PLANO 8

35min6s-35min9s agora em primeiro plano vê-se uma rua e, nela, um arbusto e outra grande árvore, em cujas ramagens percebe-se a forte ventania (pressentindo-se como iminente uma chuva torrencial); em segundo plano uma sequência ininterrupta de casas e terrenos protegidos por muros; em terceiro plano um coqueiro (com ramagem igualmente revolta) e uma das duas torres sineiras da Matriz; a Matriz continua a organizar a imagem, porém a ideia já não é mais a de trânsito / mediação entre um espaço (residência de Honorato e Mariana) e outro (residência e atividade sacerdotal de Padre Antônio), e sim de ruptura (ruptura enunciada entre Honorato e Padre Antônio, mas também outras rupturas que se prenunciam, e que se destinam ao Padre e à Moça); nesse sentido, esta sequência enunciativa de Honorato (como de resto todas as demais) se vê

⁵⁵ Cabe lembrar que o título do poema em que Joaquim Pedro se inspirou (“O padre, a moça”) foi significativamente alterado no filme (*O Padre e a Moça*).

⁵⁶ Foi intenção primeira de Joaquim Pedro de Andrade (expressa em roteiro e formalizada em algumas tomadas que ao final não integraram entretanto o longa-metragem) representar o mito do catolicismo popular luso-americano (amplamente divulgado por regiões interioranas do Brasil) segundo o qual a mulher que se envolve amorosamente com padre transforma-se em mula sem cabeça. Talvez por isso o seguinte plano 11 venha a representar, desfocado, um animal de montaria (não se pode discernir, apenas deduzir do contexto narrativo, se equino ou mular). (Essa informação consta de entrevistas diversas com Joaquim Pedro e com a equipe de filmagem, e vem sistematizada na tese de Luciana Araújo: *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. São Paulo, ECA / USP, 1999.)

⁵⁷ Em meio à vegetação (portanto em primeiro plano, muito embora à extremidade direita da imagem) nota-se um poste de iluminação, o que reitera o problema já apontado nas notas 9 (plano 4, cena III), 42 (plano 11, cena VI) e 43 (plano 14, cena VI), qual seja, o de que o lugarejo, no tempo da narrativa, já tenha ingressado à modernidade industrial, ainda que de modo bastante precário. Pela quarta vez a menção fílmica à modernidade conservadora (sublinhando sua precariedade) revela-se absolutamente intencional (fácil seria suprimir do ângulo o poste, caso não interessasse aos responsáveis por fotografia e direção mencionar a presença de luz elétrica). Agora, no entanto, acentua-se a dimensão de sarcasmo a tal menção (modernidade conservadora e incompleta como nota marginal em meio a contexto no qual predominam dramas provincianos cuja metáfora, trovões e tempestades, enfatiza o sublime cósmico).

acrescida de significados mediados pelos recursos do adensamento narrativo, e que se tornam ainda mais importantes que os significados imediatamente produzidos (por denotação): **“Eu e Padre Antônio brigamos por causa dela.”**;

PLANO 9

35min9s-35min17s agora que a chuva começou a paisagem sai de foco (literalmente inclusive), e Vitorino ganha o primeiro plano; em ângulo fixo de $\frac{3}{4}$, percebem-se no seu busto indícios de que já há chuva (seus cabelos e sua camisa estão molhados); em pé, ladeando o estabelecimento comercial sobre o vale (fisionomia preocupada, sem se importar com molhar-se), ele fita o canto esquerdo superior da imagem; atrás de si percebe-se (desfocada e sob chuva) a vastidão do largo, em cujo centro há um animal de montaria (cf. a nota 55), preso pelo cabresto a um arbusto, bastante inquieto em razão da chuva; ao fundo do largo a construção e o terreno protegido por muro compõem o rancho de Honorato; prossegue a fala de Honorato em *voz-off*, como que a presidir todos os elementos da narrativa (paisagem, jogos de cena, banda sonora, enredo), incluindo-se nesses elementos o drama pessoal de Vitorino, cada vez mais explícito (seu desejo por Mariana, sua luta contra o matrimônio entre Moça e Honorato); 35min12s-35min14s: **“Eu não podia esquecer nunca que ela não era minha filha.”** (o foco imagético em Vitorino reforça sua característica fundamental, qual seja, a de impotência); 35min16s: **“Olha, Padre,”**;

PLANO 10

35min17s-35min24s trata-se de retomada do plano 5 (que por sua vez retomara o plano 3): ângulo fixo sobre Padre (visto pelas costas) e Honorato (em frente à janela, tronco torcido na direção do Padre, olhar fixo em sua direção, braços ao longo do corpo, punhos cerrados); o tom de Honorato torna-se menos ríspido ao preparar a confissão, precedido por um olhar que, após o vocativo, baixa ao chão, mas logo depois torna a fitar com segurança o sacerdote: **“eu vou lhe contar o que eu nunca contei pra ninguém; nem ao Padre Antônio; ninguém.”** (o tempo tríplice deste trecho da fala reforça a expressividade e a ênfase da linguagem corporal, além de coadunar-se com os únicos planos da cena (em conjunto ternários) nos quais a fala de Honorato não se caracteriza por *voz-off*);

PLANO 11

35min24s-35min41s a câmera em contraplongê gira sobre seu próprio eixo para acompanhar o deslocamento de Vitorino pelo largo; tal movimentação de câmera contrasta com os ângulos anteriores, majoritariamente fixos (com as significativas exceções do primeiro plano e do quarto plano), e que valorizavam os dinamismos de personagens, paisagens e montagem (agora destaca-se o dinamismo da própria filmagem); ainda assim, a fala de Honorato (como um de seus aspectos aparentes – outros dois são a onipresença de suas propriedades imobiliárias: rancho e residência), novamente em *voz-off*, parece presidir mais uma vez à estrutura imagética do plano; nos cinco primeiros segundos do plano (silenciosos), Vitorino, em perfil, inicia seu deslocamento, tendo ao fundo as copas das bananeiras no quintal do rancho de Honorato; nos próximos três segundos (35min29s-35min31s) surge como fundo o início do rancho (sob o trecho: **“Mariana dormiu comigo feito minha mulher.”**); mais três segundos de silêncio (35min31s-35min34s) enquanto Vitorino passa por seis senhores⁵⁸

⁵⁸ É pertinente frisar que, na narrativa fílmica, as pessoas (e sua capacidade de gerar riqueza pelo trabalho no garimpo) submetem-se ao poder de Honorato tanto quanto a paisagem. Assim sendo, o poder violento de Honorato abarca as relações sociais em todos os seus níveis: espaciais inclusive.

à frente do rancho fechado; outros três segundos (35min34s-35min37s) em que a fala se completa (“**Nem que fosse só pra reparar o meu malfeito o senhor tinha que consentir nesse casamento.**”), enquanto ao fundo aparecem mais três senhores (um deles com guarda-chuva em frente à câmera, os demais na calçada protegidos por beirais), outro terreno com bananeiras (à esquerda do rancho, decerto pertencente à outra casa mais acima, e que faz frente ao sobrado de Honorato) e a própria ladeira em que Vitorino (assim como o espectador) vê a casa de Honorato (Vitorino agora se encontra de costas para a câmera); o ângulo em contraplongê superdimensiona Vitorino em relação à paisagem e às pessoas, sugerindo a possibilidade de que ele venha a se opor ao casamento em prol de que Honorato encontra-se a pressionar o Padre; o giro da câmera neste plano parece desestabilizar a impressão de ordenamento que prevalecera na cena até então, e os demais personagens, que entram em quadro brevemente graças ao movimento semicircular, parecem aguardar mais que a possibilidade de conversar ou embriagar-se no rancho; nesse sentido, então, Vitorino torna-se como que depositário de expectativas (as do espectador inclusive, e isso por interesse da narrativa que, aliás, transformará Vitorino em novo interlocutor do Padre pelos próximos sete planos);

PLANO 12

35min41s-35min45s o busto do Padre em ângulo fixo de $\frac{1}{4}$ é recortado contra a parede da sala na casa paroquial; à altura de sua cabeça, pendurado, há um grande relógio em caixa de madeira torneada, com algarismos romanos e pêndulo de metal sob vidro translúcido, encimado pelo símbolo contrarreformista da monarquia portuguesa (uma cruz por sobre um globo); o Padre está em frente ao relógio mas olha para baixo (canto direito inferior da imagem), reflexivo; à sua esquerda veem-se dois quadros com imagens do Sagrado Coração de Maria (o menor à altura do relógio, o maior mais acima, com a base apoiada na parede e o topo inclinado); o quadro maior e o relógio projetam sombras na parede, configurando-se assim o caráter metafórico da imagem: o Padre encontra-se angustiadamente situado entre demandas de temporalidades conflituosas, oscilando⁵⁹ entre o sagrado e o secular (conflito esse que, ao seu modo, já o primeiro plano da presente cena anunciava⁶⁰); há que notar a questão da feminilidade⁶¹ como tema a compor a problemática;

⁵⁹ De fato o campo semântico do termo *oscilação* define com pertinência todos os níveis de significância que compõem o personagem Padre neste plano (desde os níveis significantes até o plano do significado). O Padre está em frente ao relógio (objeto pendurado na parede exatamente à altura de sua cabeça), e tal identidade cênica entre personagem e objeto realça um mecanismo (o pêndulo) que se caracteriza por *oscilar* permanentemente entre dois polos; em suma, é como se tal característica (*oscilação*) consistisse no denominador comum entre objeto e personagem. Não bastasse tal poética da imagem como fator significante neste plano (decisivo na construção do significado), outro nível de significação a ele se acrescenta, assegurando e sublinhando que o caráter de *oscilação* contamine cenário, jogo de cena e protagonista: trata-se da banda sonora, na qual outro índice do movimento pendular (o onomatopáico tic-tac) ocupará sete planos consecutivos (do atual plano 12 até o 18), desse modo ecoando (pela via sonora de significação) a identidade mencionada (entre pêndulo e Padre, oscilantes ambos) por todo o encontro / confronto entre Padre e Vitorino (e aqui cabe lembrar que Vitorino, personagem de nome irônico, já havia sido retratado insistentemente como pessoa polarizada entre apelos contraditórios, e incapaz de superar sua crise).

⁶⁰ No início da presente cena, a subjetividade da narrativa conferia aspectos de sublime (ou mesmo de sacralidade) à Moça, em oposição ao grotesco das senhoras (com sua hipocrisia mundana de beatas afetadas, em realidade malévolas, maledicentes), situando o Padre nesse enfrentamento (sob o assédio das intrigas grotescas, às quais reage com desconforto e repulsa). Desde o início a narrativa fílmica tem aludido à insegurança (ou mesmo incompatibilidade) do Padre perante o sacerdócio; na cena IV, p.ex., o primeiro plano já aludia a tal problemática, colocando em relevo a expressiva interpretação de Paulo José durante as exéquias. Padre e Moça passam a personificar, portanto, em suas angústias pessoais, o sentimento e a recusa das contradições de um microcosmo social (o lugarejo, parte da experiência luso-americana mais ampla) eivado de uma religiosidade opressiva (que emana duma sociabilidade fílmicamente qualificada como perversa, e à qual pertence como elemento de reforço e preservação).

⁶¹ *Mariana*, o tema recorrente da presente cena VII (tema que a diegese aborda sob variadas perspectivas até o nível da saturação), é nome que remete a Maria, mãe de Jesus, mulher que, segundo a interpretação católica dos quatro evangelhos canônicos, concebeu virgem, e virgem permaneceu até sua assunção (dogma reafirmado pelo Concílio de

35min42s: **“Padre,”** (o vocativo de Vitorino em voz-off não demove o Padre de sua postura, exceto por um breve piscar de olhos; o tom do vocativo é de asserção, mais que de pedido); 35min43s-35min44s: **“O senhor tem que me ouvir.”** (nota-se uma sutil mas crescente inquietação no Padre, que o faz agitar cabeça e tronco, e que remete a seu comportamento durante os planos 2, 4 e 6 da cena V, quando contracenava com Vitorino na farmácia);

35min45s **“Você bebeu...”** (o Padre vira seu rosto um pouco para trás, mas não o suficiente para fitar Vitorino, que de resto permanece em cena como voz-off);

PLANO 13

35min45s-36min27s completa-se a fala do Padre, agora em voz-off (**“... de novo, Vitorino.”**; o tom de voz, suave, não condiz entretanto com o contexto cênico-gestual); Vitorino entra na sala da casa paroquial que agora é ocupada pelo sacerdote novo, mas que antes pertenceu a Padre Antônio⁶²; a seguinte descrição do plano procura decompor os três movimentos de câmera (a girar sobre seu próprio eixo) como forma de analisar sua estrutura fundamental;

no primeiro giro da câmera sobre seu eixo (35min45s-35min52s), acompanha-se o deslocamento de Vitorino do local em frente à porta fechada (presume-se que ele tenha tomado a liberdade de entrar sem autorização) até o centro da sala (sem que o Padre se volte para fitá-lo quando, ao contrário, torna à sua posição de antes, cf. o plano subsequente); durante esse percurso Vitorino responde ao Padre (**“Isso não tem importância nenhuma, eu sei o que eu tô dizendo.”**, em tom de voz e em fisionomia que confirmam o teor da fala); em seguida, por dezesseis segundos (35min52s-36min8s), o ângulo permanece estático, enquanto Vitorino pede vivamente a intervenção do Padre contra o casamento de Mariana e Honorato (**“Padre, o senhor é a única pessoa que ainda pode fazer alguma coisa.”**; pausa de três segundos; **“Ele não respeita mais ninguém.”**; apoiado sobre a mesa, arfante, seu tom é o de quem suplica, e sua postura é a de quem reconhece ou atribui autoridade ao interlocutor);

do segundo giro até uma breve parada (36min8s-36min20s), Vitorino constrange o Padre a que lhe dê atenção, pondo-se ao seu lado enquanto promove relatos e suposições a respeito de relacionamentos ilícitos entre o velho e a Moça (36min9s-36min11s: **“Hoje ele não deixou Mariana ir servir no rancho.”**; 36min13s-36min14s: **“Ela não sai mais da casa dele.”**; 36min16s-36min19s – **“Agora mesmo ele pode estar fazendo o que quiser com ela.”**⁶³; em pé ao seu lado Vitorino passa da súplica humilde ao desespero inconveniente, chegando mesmo a tocar o braço do Padre); tanta inconveniência desencadeia um movimento de evidente e progressiva repulsa por parte do Padre, até então por ofício sob tentativas de autodomínio – repulsa motivada não apenas pelo teor do que Vitorino fala, mas também por conta de seu hálito etílico, e de sua atitude inconveniente de aproximação física;

o terceiro e último giro da câmera (36min20s-36min27s) é mais acentuado em velocidade e extensão que os anteriores, e tira Vitorino de cena para focar um Padre já nitidamente incomodado, sem dissimulações, que primeiro para em frente a uma

Trento no XVI, e combatido por diversas denominações reformistas, ou já pela via do agnosticismo a partir do XIX). Portanto, não se fazem gratuitas tantas menções imagéticas à *Virgem Santíssima* do catolicismo contrarreformista (visando sobretudo à ruptura que a trama narrativa insistentemente prenuncia), enquanto os diferentes jogos de cena passam a abordar dramas acentuadamente humanos.

⁶² A esse respeito, vejam-se os planos 1 e 2 da cena II.

⁶³ A expressão *fazendo o que quiser* assume conotação pouco sutil de contato sexual, campo semântico que a gestualidade de Vitorino em todo o jogo de cena faz reforçar (ele busca insistentemente a proximidade e mesmo o contato corporal com o Padre, que por sua vez insiste por repulsa num distanciamento progressivo: distanciamento físico, também, mas psíquico antes de tudo).

escrivadinha (encerrando-se o giro) e depois se senta numa cadeira (com a câmera acompanhando-o em movimento descensional), escrivadinha situada numa quina ao fundo da sala, impaciente e mesmo irritado com as impertinências de Vitorino (em voz-*off*, sob tom enfático, os apelos infantis do farmacêutico à autoridade do sacerdote finado são formas de constranger o Padre novato, cada vez mais insensível aos seus pedidos, aos seus argumentos e à sua insistência; 36min22s-36min23s: **“Padre Antônio não deixava.”**; 36min24s-36min26s: **“Enquanto ele viveu ele tomava conta.”**);

luz e sombra continuam a ser elementos significantes neste plano com ambientação interna (ao modo sutil mas decisivamente expressivo do anterior, assim mantendo-se até o décimo-sexto); notam-se dois lampiões⁶⁴ logo no primeiro giro de câmera, um ao centro da sala que pende do teto (sem o canto superior de seu vidro, partido), outro pendurado no batente da porta de entrada à esquerda (com o topo de seu vidro escurecido pela chama); nos planos seguintes serão vistos dois castiçais com velas acesas presos a outra porta (em frente a ela, e que permite acesso ao quarto); assim, múltiplos focos de luminosidade (entretanto revelados na sequência dos planos, e não de chofre, o que provoca baralhamento do tom narrativo, a *oscilar* entre expressionista e naturalista), múltiplos focos de luminosidade tornam-se responsáveis por complexos jogos de luz e sombra; o primeiro desses jogos é a rápida (trata-se dos dois segundos iniciais) projeção da sombra de Vitorino sobre a porta de entrada, sem que em tal sombra represente-se o equivalente à cabeça (alusão imagética ao mito comentado na anterior nota 54, como se na posição *assombrada* do apaixonado e *acéfalo* Vitorino se prenunciasse a própria *paixão* do Padre); é bastante significativo que à projeção dinâmica e breve dessa sombra venham a corresponder, graças ao giro da câmera, duas outras sombras vizinhas (projetadas à parede) porém estáticas: trata-se das sombras que a capa preta do Padre (pendurada no cabideiro) e que o quadro de Santo Antônio (com o Menino Jesus ao colo) projetam (lado a lado, tais sombras tematizam a questão da santidade tanto em vida quanto no pós-morte, desafio inerente à função sacerdotal, assim confrontando-se, de certo modo, o Padre recentemente morto, ele também um Antônio⁶⁵, e o Padre que o sucedeu enquanto pároco⁶⁶ – confronto a que aliás recorre a própria chantagem argumentativa de Vitorino); segue o giro da câmera, e a janela (com suas folhas externas de vidro fechadas, e uma das duas folhas internas de madeira aberta) faz questão de frisar que é noite (em termos cênicos objetivos como também metafóricos); pouco antes de completar-se o primeiro giro o lampião ao centro projeta breve sombra sobre a face de Vitorino (exatamente quando ele afirma sua lucidez quanto ao que diz, a despeito de ter bebido), face que logo em seguida se torna mais iluminada que o ambiente penumbroso (menos como metáfora de *esclarecimento*, mais como *fantasmagoria*); em paralelo, o rosto do Padre também recebe luz (muito embora haja regiões umbrosas como sua mandíbula, a depender das *oscilações* de sua face), ainda

⁶⁴ Note-se que a iluminação efetiva decerto não deriva das velas ou dos lampiões retratados, mas a figuração desses elementos vem em reforço, como que metalinguístico, dos múltiplos focos luminosos que provocam efeitos de *chiaroscuro*.

⁶⁵ Em tal confronto entre padre antigo e padre novo, deve-se notar a menção irônica do filme a um santo que tem como característica central (segundo o catolicismo popular luso-americano) o atendimento a pedidos de matrimônio (grande dilema do padre novo, e grande obstáculo que o antigo representava). Outra característica que o filme não explicita, mas que é lícito evocar em razão do enredo, remete a que durante o escravismo colonial também se tenha atribuído a Santo Antônio a manutenção da posse de escravos, tanto para que eles não viessem a fugir quanto para que eles fossem recapturados. (Gilberto Freyre, op. cit., pp. 303-304. p. 326 e p. 330, remete aos diversos significados assumidos por esse e outros santos no universo católico luso-americano.)

⁶⁶ O fato de que o Padre não seja designado por seu nome ao longo de toda a narrativa fílmica é bastante significativo, muito embora o sentido fílmico dessa espécie de anonimato (quando o ofício recém-adquirido substitui como designação a identidade prévia) divirja do sentido delimitado pelo poema drummondiano (uma fábula, nas palavras de Gilda de Mello e Souza em “Os inconfidentes”: cf. *Exercícios de leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 1980, p 240-241.).

que não se possa constatar, neste plano, qual a fonte dessa luminosidade (certamente não a mesma que a de Vitorino, sob o lampião, porque o Padre, mais adiante, lhe dá as costas); após o segundo giro de câmera (quando Vitorino se desloca e põe-se ao lado do Padre), o *chiaroscuro* passa a afetar também (e principalmente) Vitorino (não é casual que neste momento Vitorino, cuja argumentação passou a recorrer a intrigas e ilações, toque a batina negra do Padre); vem o terceiro e último giro de câmera (quando Vitorino sai de quadro); após o Padre ultrapassar uma segunda janela (com suas duas folhas de madeira quase cerradas), passa-se a projetar sua sombra pela parede (o início dessa projeção ocorre no espaço em que as folhas quase se tocam, e no qual se pode perceber a escuridão da noite), e essa sombra, quando completo o deslocamento de Padre e câmera, torna-se dupla (à sombra que se projetou na parede da janela passa a corresponder outra sombra, projetada na parede perpendicular, a que a escrivãinha se recosta, com episódio breve de projeção sobre a dupla imagem de Jesus e Maria, com seus respectivos Sagrados Corações); considerando os vários objetos dispostos pela escrivãinha e seu entorno (quatro livros, uma partitura de órgão, papéis diversos, uma cruz de madeira por sobre o globo, além de imagens num calendário – Cristo com seu Sagrado Coração –, num oratório – pequena escultura de santo Antônio – e num quadro – Cristo e Maria com seus respectivos Sagrados Corações), duplica-se (agigantado) o dilema apontado pela análise do plano anterior (angústias do Padre entre as demandas sacras e profanas);

plano admirável, em que o Padre inicialmente se encontra fora do quadro enquanto Vitorino é o único personagem em foco, e que termina apenas com o Padre em campo (quando Vitorino, ao centro do cômodo, fica fora do enquadramento): plano em que o diálogo (sobretudo na banda sonora) sugere contato, enquanto a sequência visual sublinha a repulsa; portanto, o núcleo cênico do plano (encontro e diálogo entre Padre e Vitorino) se exprime filmicamente como desencontro (feito de procura insistente e de repulsa reiterada);

PLANO 14

36min27s-37min1s este plano se assemelha ao anterior, não apenas porque nele prossegue o jogo de cena entre Padre e Vitorino sob o mesmo ambiente (iniciando-se e encerrando-se com apenas um personagem no campo visual, após breve mas intenso contato), como também porque, ao longo de seus 34 segundos (pouco menos que os 42 segundos do anterior), tornam a se combinar movimentos de encontro e repulsa entre os personagens (expressivamente entrelaçados por movimentos complexos de câmera), movimentos de que decorrem jogos de luz e sombra que fazem adensar ainda mais os significados resultantes; com vistas a acompanhar tamanha densidade de elementos significantes, cabe decompor o plano em quatro momentos analíticos, nos quais os jogos de cena obedecem à expressividade fílmica;

36min27s-36min33s neste trecho inicial, a câmera estática (em ligeiro contraplongê) capta Vitorino em ângulo de $\frac{3}{4}$ (do tórax à cabeça), tendo ao fundo de si o vértice em que se encontram a parede da entrada e a das janelas, mais um trecho do forro no teto; ao canto direito superior da imagem (bem ao lado de Vitorino) encontra-se o lampião que pende do teto (ressaltando-se o negror de seu vidro e ocultando-se o trecho partido); ao fundo do personagem mal se percebe a janela, praticamente oculta pelo corpo do farmacêutico (exceto por um trecho da folha de vidro, a revelar que é noite, e por uma das folhas de madeira, que está toda aberta); já no trecho da parede de entrada, bem abaixo da linha do ombro de Vitorino (por efeito do contraplongê), nota-se pela segunda vez a sombra que a capa do Padre no cabideiro projeta (mas a capa desta vez está fora de quadro), e a seu lado novamente a imagem elíptica de Santo Antônio

com o Menino Jesus no colo, mais sua respectiva sombra; nesse contexto (em que se reitera, pela *poética das sombras*, o dilema do Padre, estilhaçado entre o exemplo do sacerdote finado e as perspectivas *sombrias* que se abrem ao seu vicariato recém-iniciado), nesse contexto completa-se a estratégia de persuasão de Vitorino, iniciada no plano anterior (em voz-off), e que consistia em apelar para o exemplo do Padre falecido, sempre categoricamente contrário ao matrimônio mas também (segundo Vitorino) a qualquer possibilidade de concubinato: (aos 36min28s) **“Não deixava.”** (a infantilidade do tom se reforça por tremores labiais posteriores); no último instante deste trecho (aos 36min33s), dando a entender que as guinadas de tom e argumentação resultam antes de cálculo dissimulado que da impulsividade afetada, Vitorino esboça um vocativo em sussurro e novo movimento em direção ao seu interlocutor: **“Padre,”**;

36min33s-36min40s agora a câmera gira sobre seu próprio eixo da direita para a esquerda da imagem, forma de acompanhar o deslocamento de Vitorino em direção ao Padre (sentado à escrivaninha ao fundo da sala); tal giro se faz lateralmente até que Vitorino alcance o Padre, e então prossegue em diagonal descendente (quando a mão direita de Vitorino vem a se apoiar sobre a cadeira do Padre, enquanto lhe dirige um sussurro em tom de confiança, cabeça e mão esquerda em gesto bem próximas do interlocutor: **“seu Honorato queria que o Padre velho morresse;”**); a movimentação da câmera mimetiza o andar trôpego de Vitorino (o que se faz evidentemente em descompasso com o trânsito do personagem), e isso, somado ao espaço exíguo do cômodo e à brusca alteração de ângulo (do contraplongê ao plongê), termina por provocar certo desconforto no espectador, por isso predisposto a empatizar com a iminente repulsa do sacerdote em relação às astuciosas inconveniências do farmacêutico; antes de repeli-lo, o Padre (sentado na cadeira, braço esquerdo pendido junto ao corpo, braço direito estendido sobre o tampo da escrivaninha, sob ângulo de $\frac{3}{4}$) demonstra certo interesse pelo teor da fala em seu olhar, atento mas desviado de onde Vitorino se encontra (o que não deixa margens para que se suponha o fim das reservas que o sacerdote guarda para com as inconveniências do farmacêutico);

36min40s-36min45s durante estes cinco segundos, a câmera estática faz ressaltar a ordem apolínea como princípio que organiza o canto de trabalho do Padre: acima de sua cabeça há um cronograma em que se dispõem por todos os dias da semana as atividades do sacerdócio segundo os períodos matutino e vespertino, enquanto por sobre o tampo da escrivaninha veem-se um lápis e uma régua pousados num caderno, à frente do qual há dois livros abertos e outro fechado, e sobre a mesa de canto, ao lado da escrivaninha, há uma partitura; como quebra dessa ordem realiza-se o gestual de Vitorino, que em breve torna-se indecoroso, quando sua mão esquerda toca vigorosamente ombro e peito do Padre em reforço à sua fala (como quem força e arrisca indevida intimidade⁶⁷), fala que ademais beira a intriga (**“faz muito tempo que ele tava**

⁶⁷ É pertinente lembrar que a própria letra da canção (apresentada na primeira cena, entre os planos 1 e 5) trabalha a ambiguidade na adoração ao Cristo, por ressaltar seus atributos a um tempo humanos (portanto corpóreos) e divinos ou transcendentais (ambivalência que a transubstanciação eucarística dos católicos de fato evoca); assim, aspectos sensoriais (o *frio / ausência de calor* atribuído ao *sacrário* por oposição ao *desejo fervoroso* que o eu lírico atribui a sua própria *alma-santuário*, p.ex.) passam a organizar sinestesticamente melodia e arranjo, o que termina por atribuir ao alegado *desejo* da eucaristia um encontro *amoroso* de natureza mais que conceitual ou mesmo mística (porque ao amor-ágape da última ceia que se rememora e presentifica vem a acrescentar-se uma espécie de amor-eros entre a pessoa poética e o *Jesus* a quem ela por vocativo se dirige). Ora, como já se demonstrou na análise daqueles planos, banda sonora e narrativa imagética coincidem (segundo as intenções expressivas do diretor), de modo a que o *Jesus fervorosamente desejado* pelo eu da canção e o Padre novo ansiosamente aguardado pela população do lugarejo venham a identificar-se, transferindo-se assim (metaforicamente) ao personagem a condição de *redentor, desejado* em termos tais que já não se distingue o que é *contato sublime* e o que é *contato corpóreo* (veja-se adiante, também nesse sentido, a análise do vigésimo plano desta cena, em especial a nota 79). A ironia dessa operação fílmica é tão evidente quanto sutil, mesmo porque o universo denominado de *barroco* de fato comportou tal amálgama entre sensorialidade e transcendência, como se costuma ressaltar p.ex. no transe místico de Santa Teresa (consultar nesse

esperando;”); como reação a uma tal inconveniência o Padre primeiramente agita sua mão direita e sua cabeça, até que, logo depois (quando Vitorino reitera sua fala com aproximação maior, e ainda mais repulsiva, quando não por conta de seu hálito etílico), o Padre finalmente se levanta bruscamente e foge em direção oposta: **“ele queria.”**;

36min45s-37min1s neste, que é o segundo trecho mais longo do plano (e que torna como o anterior a focalizar apenas Vitorino, não mais o Padre), a câmera volta a mimetizar os movimentos ébrios do farmacêutico, enquanto ele se ergue trôpego (sem sair do canto em que o Padre o abandonou), assumindo novamente a condição de contraplongê (desta vez mais acentuado, a focalizar Vitorino do peito para cima); o corpo de Vitorino oculta o oratório e a cruz de madeira, e a tomada, oblíqua em relação ao quadro pendurado na parede, torna tão fosca a imagem dos Sagrados Corações de Jesus e Maria que se faz impossível reconhecê-los (como se imageticamente o contato de Vitorino com tais representações do sagrado lograsse promover acentuada dessacralização de seus conteúdos⁶⁸); mesmo a folhinha em que se representa o Sagrado Coração de Jesus, com ter sido seccionada pelo enquadramento final, soa como um objeto estranho à composição, absolutamente esvaziada de qualquer dimensão sacra; o avanço de Vitorino até o canto faz com que sua sombra se projete duplamente em ambas as paredes (à maneira do que ocorrera com o Padre), mas uma terceira sombra se projeta por sobre o quadro (cuja imagem o presente ângulo tornou opaca), e tudo isso faz com que haja pontos de coincidência, mesmo que problemática e parcial, entre os dilemas do Padre e as oscilações do farmacêutico (sob o denominador comum de desejos profanos); este, repellido pelo sacerdote, lançará mão de uma última linha argumentativa (em novo tom), visando a comover o Padre e assim convencê-lo a abortar o casamento de Mariana com Honorato: **“Padre, eu vou contar uma coisa e o senhor não vai acreditar.”**;

PLANO 15

37min1s-37min16s neste plano prossegue a confissão de Vitorino, mas em voz-off, uma vez que apenas o busto do Padre se encontra sob o enquadramento;

inicialmente (37min1s-37min8s) a câmera se encontra estática, a filmar em ângulo horizontal o perfil do Padre recortado contra a janela do meio, inquieto sob a confissão imprevista: (37min3s-37min4s) **“O senhor sabe de quem que ele tinha ciúme?”** (o Padre olha para o chão, balançando levemente tronco e cabeça, a denotar impaciência ligeira, embora também atenção); (37min7s, em tom acusador:) **“Do Padre Antônio.”** (o Padre engole a seco como expressão de sua repulsa renovada e ampliada mediante a torpeza da fala, a promover intrigas em função de caprichos pessoais⁶⁹);

sentido a dissertação de Meire Oliveira Silva: *Liturgia da pedra: negro amor de rendas brancas*. São Paulo, FFLCH / USP, 2006.). De fato, à fortuna crítica de Joaquim Pedro não escapam tais diálogos do autor com um universo por ele tão bem conhecido; mas costuma escapar a acidez de operações irônicas (em realidade sarcásticas), entretanto fundamentais para a construção de significados estéticos (e, apenas nessa medida, de sentidos políticos).

⁶⁸ De fato, Vitorino é um personagem que se representa no plano denotativo sem domínio da própria conduta, ou que submete sua conduta (seja por vontade, seja por pusilanimidade) aos impulsos de seus desejos ou de suas taras. No plano conotativo, aspectos expressionistas o retratam em tintas demoníacas e em chave repulsiva. Talvez por essa razão (certamente inserida no projeto artístico) a fortuna crítica mencione, ou sugira, o trabalho de Fauzi Arap como menor, ou destoante frente às atuações de Paulo José, Helena Ignez e Mário Lago, num juízo de valor a que escapa a integridade da obra, a qual resulta de sutis (mas significativas e decisivas) inversões (o da tonalidade aparente, de sabor naturalista, p.ex., que oculta outra tonalidade, mais profunda, de sabor fantástico).

⁶⁹ Por conta do jogo de cena, a fala de Vitorino de fato assume a tonalidade da intriga (maledicente e desleal); entretanto, com base na própria narrativa fílmica (cf. a cena III, e em especial os planos 8 a 10), narrador e espectador sabem que o teor do que Vitorino diz (pelo menos neste ponto de sua fala) está correto. Seu Honorato efetivamente suspeitava que as relações entre Padre Antônio e Mariana não fossem lícitas, e que incorressem, quando em intimidade, no que o próprio Honorato praticava com a Moça (práticas cuja natureza, embora apenas aludida pelo diálogo, certamente assumia caráter sexual). Assim sendo, a narrativa atribui (segundo perspectivas diversas: a do próprio narrador, a de Honorato, a de Vitorino e, especularmente, a de Padre Antônio) relações (presumidas ou efetivas) de natureza sexual referentes a Mariana. Sendo assim, até mesmo Padre Antônio, enquanto parâmetro de

37min7s-37min14s neste novo trecho há como que um deslocamento em duas etapas; na primeira (37min8s-37min11s) o Padre percorre a extensão restante da parede, alcançando com isso a última janela (que tem uma das duas folhas de madeira aberta) e ficando em frente ao quadro oblongo de Santo Antônio (e em ângulo de $\frac{1}{4}$ em relação à câmera), imagem que ele fita nervosamente ao estancar como que sob o impacto da revelação inconveniente; na segunda etapa (37min11s-37min14s) o Padre (como que novamente espicaçado pela reiteração da maledicência, agora sob o tom sussurrado da intriga, entre 37min11s e 37min13s: **“Ele tinha ciúme de Mariana com Padre Antônio.”**), o Padre (novamente em perfil) percorre rapidamente toda a extensão da parede em que se situa a porta de entrada, indo de cabeça baixa da extremidade inicial (em que há o quadro do Santo) ao canto oposto (em que há outra imagem, ao que parece com os bustos de Maria e Jesus), passando a confrontar a escultura de um Cristo crucificado (novamente em ângulo de $\frac{1}{4}$); em ambas as etapas do deslocamento, a câmera gira sobre seu próprio eixo, mantendo a angulação horizontal e, com isso, a empatia do espectador para com a complexidade emocional do Padre⁷⁰, cujo ímpeto de repulsa a Vitorino logra conter-se mediante contemplação das imagens sacras;

por fim (37min13s-37min16s), no último trecho do plano (em que a câmera retorna à condição estática, muito embora por brevíssimos três segundos, entretanto expressivos), o Padre vira a cabeça para o seu lado direito que é também a direção da filmagem (enquanto Vitorino sussurra: **“De mim;”**), e tal movimento permite ao espectador entrever a fisionomia consternada do Padre, sob extrema tensão, expressa em seus olhos arregalados, em seus lábios entreabertos mas também no *décor* do encontro entre as duas paredes (vértice que o corpo do Padre eclipsa) nas quais ambas as imagens (a pictórica, mais umbrosa, e a escultórica, iluminada, tendo o Padre como ponto intermédio) projetam cada qual a sua sombra (e é como se a dilaceração do Padre entre seus impulsos pessoais e seus deveres profissionais transcendesse a dimensão subjetiva, objetivando-se, portanto externando-se, para além do que seria o foro íntimo);

PLANO 16

37min16s-37min27s se o plano anterior focalizara (empaticamente) apenas o Padre em seus deslocamentos e em suas expressões, este plano, ao focalizar apenas Vitorino, a ele se assemelha⁷¹ (muito embora a chave da filmagem retorne à antipatia, e o personagem agora esteja em situação frontal, não mais dorsal); Vitorino se desloca do canto de trabalho do Padre até a mesa ao centro da sala, e com isso o plano, que focalizava seu busto, passa a focalizá-lo em *close-up*;

37min16s-37min24s Vitorino inicia a cena recortado contra a parede que fica entre a porta do quarto e a escrivaninha, tendo a) ao fundo de sua cabeça o quadro (eclipsado) dos Sagrados Corações, b) ao lado de seu braço esquerdo (evidente) um pequeno oratório pregado à parede (em que uma escultura de Santo Antônio carrega o Menino Jesus ao colo: o que reforça a presença insistentemente evocada do Padre

comportamento para o Padre novo, impõe-lhe a ambiguidade das esferas (a do sagrado e a do profano), que em princípio são excludentes mas, assim como na canção, terminam por se imbricar.

⁷⁰ O grau de incômodo do Padre em relação à fala de Vitorino (beirando a perda de controle emocional) não se pode explicar apenas pela repulsa simples dum puritano às inconveniências duma pessoa repleta de vícios biopsíquicos; é preciso supor que áreas de seu próprio psiquismo (com desejos e fantasias pouco elaborados) vejam-se assim desestabilizadas por imaturidades ou insuficiências prévias (o que de todo modo vem a reforçar a tese de incompatibilidade entre o personagem e o exercício de sua função).

⁷¹ Em cada uma das extremidades da sala em que ambos os personagens se encontram, e que são opostas, nota-se a presença da mesma imagem, qual seja, Maria e Jesus com seus respectivos Sagrados Corações. Esse paralelismo ajuda a reforçar a ideia fundamental da sequência, segundo a qual, se há forte oposição entre Vitorino e o Padre, há também complementaridade, como se um resultasse no duplo do outro (numa relação que lembra o negativo fotográfico e a imagem que ele permite revelar).

finado) e c) (eclipsada por seu braço direito) a folhinha com a imagem do Sagrado Coração de Jesus; no canto esquerdo superior da imagem se nota o castiçal metálico preso ao batente da porta, com uma vela acesa (de que resulta uma sombra em proporções fantasmagóricas do objeto), enquanto no canto direito inferior (em notável paralelismo) se nota a cruz de madeira (e é como se num mesmo breve ângulo se resumissem todas as imagens percorridas dinamicamente pelo plano anterior); com o braço direito levemente flexionado sobre o tórax, e uma fisionomia que comporta um sorriso paradoxalmente amargurado, Vitorino inicia o que serão cinco passos (trôpegos) em direção ao centro da sala (onde há uma mesa); seus olhos bem abertos brilham quando ele inicia seu deslocamento com vistas a completar a fala anterior, após alguns segundos de suspense inicial (37min19s-37min20s): **“de mim é que ele devia ter ciúme.”**; seu gestual relembra a expressividade das cenas IV e V, em que emoções intensas, discordâncias e desejos impulsionavam-no a romper com papéis sociais e decoros hipócritas, sem que ele entretanto, pusilânime, encontrasse forças suficientes, ou para uma ruptura definitiva com o que lhe incomodava, ou para uma estratégica e momentânea acomodação; tal gestual, no presente plano, vem a afastá-lo dum aspecto de normalidade cotidiana, muito embora igualmente o afaste do ambiente sacralizado diante do qual ele expressivamente contrasta (seus passos trôpegos, seu olhar fascinado e sua obstinação em impedir o casamento de Honorato e Mariana lhe conferem um ar de alheamento, estado para o qual muito contribui o giro da câmera, irregular, incapaz de mantê-lo sob enquadramento uniforme); ao pronunciar (quase num sussurro) o que acredita ser seu grande trunfo em relação à indiferença do Padre (37min23s-37min24s: **“Eu dormi com Mariana.”**), Vitorino já terá completado seu deslocamento em direção ao centro da sala, posicionando-se em *close-up* (após ter escapado parcialmente, por diversos momentos, ao quadro) com o olhar diretamente voltado para o Padre, e oblíquo em direção à tela (de modo que o espectador também sinta repugnância sensorial pelo personagem, em seu desalinho e em sua embriaguez amargurada);

os segundos finais (37min25s-37min27s) já comportam ângulo estático, com Vitorino (sob *close-up* tendo ao fundo de si apenas um trecho da segunda janela, cerrada, e de parede) a reiterar (em tom novamente infantil), sem envergonhar-se da deslealdade que está a assumir: **“Eu dormi com Mariana na casa dele.”**;

PLANO 17

37min27s-37min49s como ocorreu com Vitorino ao final do plano anterior, este plano inicia-se com acentuada aproximação do enquadramento perante o Padre sob ângulo fixo, mas logo (passados os primeiros e fortes impactos da revelação de Vitorino, expressos como repulsa em sua fisionomia) o Padre (retomando o autocontrole) vira-se e encaminha-se para a porta (afastando-se do foco), decidido a se ver livre do farmacêutico definitivamente;

37min27s-37min37s o enquadramento sobre o Padre (com seus ombros em perfil e sua face em frente à câmera) retoma a posição final do plano 15 (ainda que agora em *close*, não mais em primeiro plano), acentuando-se assim sua expressão de perplexidade e repulsa; o quadro à esquerda da imagem (de que se vê apenas uma faixa lateral) projeta na parede uma zona de sombra a sua direita (e parece somar-se à face direita do Padre, também sombria, a despeito da perspectiva, cujo efeito de profundidade neste trecho se vê suspenso ou minorado), enquanto a esquerda de sua face, iluminada, tem a escultura do Cristo crucificado próxima de si (cuja sombra também se projeta na parede, mas em sentido oposto à do quadro, e aqui sob acentuado efeito de perspectiva): trata-se portanto de mais um plano a reforçar os jogos de luz e sombra, enfatizando-se sua multiplicidade de focos e sublinhando (por metáfora) o martírio e o dilaceramento

que a complexidade da situação representa para o Padre (seus deveres sacerdotais para com todos os fieis indiscriminadamente *versus* sua ojeriza pessoal para com Vitorino, mais as demandas, muitas vezes contraditórias, de todos no lugarejo frente aos rumos de Mariana); a *voz-off* de Vitorino torna a reiterar sua confissão, mantendo o tom, entre maldoso e pueril (37min27s-37min29s: **“Na casa de seu Honorato.”**); após a fala o Padre por dois segundos ainda mantém seu olhar fixo e atento (escancarado) na direção do farmacêutico (e a fotografia é tão impressionante que é possível observar o reflexo das chamas bruxuleantes em seus olhos), baixando-os em seguida, depois girando lentamente a cabeça em direção à parede da porta (instantes em que volta as costas para a câmera);

37min37s-37min49s até então em perfil (com sua face voltada para a direita do quadro), o Padre passa a girar seu corpo (ficando assim de costas para a câmera, e também para Vitorino), e passa a encaminhar-se em direção à porta (saindo da situação de *close-up* para um ângulo mais distanciado, e em ligeiro plongê – o que expressa sua reconquista do autocontrole); destaca-se no batente da porta o lampião aceso; aos 37min48s o Padre assume a condição de $\frac{3}{4}$ perante a câmera (agora com sua face voltada para a esquerda do quadro), e após suavizar sua fisionomia e o tom de sua voz (o que entretanto não denota nenhuma efetiva disposição de acolhimento ou empatia, enquanto revela cansaço extremo), ele por fim pronuncia (rapidamente, cenho franzido): **“Olha, Vitorino, seu Honorato vai se casar com Mariana.”** (o Padre não fita Vitorino durante esta fala, que por isso faz lembrar a postura esforçadamente impessoal do Padre para com Vitorino no sexto plano da quinta cena); acentua-se o jogo de luzes e sombras neste momento, uma vez que o Padre, ao aproximar-se da porta e do lampião preso ao batente, projeta sombras entre a porta (atrás de si: uma sombra que ao final deixa a porção relativa à cabeça fora de quadro) e a parede (trata-se de duas sombras, de diferentes intensidades mas igualmente acéfalas, à maneira do que já se ressaltou na análise do décimo-terceiro plano da presente cena);

PLANO 18

37min49s-38min21s este é o sétimo e último plano a figurar o presente diálogo entre Padre e Vitorino; bastante expressivo, o plano é composto por um giro de câmera que, uma vez concluído (porque se subdivide em quatro etapas), aproxima-se dos cento e oitenta graus, de tal modo que, ao acompanhar a argumentação de Vitorino (realizada mediante deslocamentos paulatinos do farmacêutico em direção ao Padre), a tomada termina por fornecer ao espectador a segunda metade do panorama referente ao espaço cênico da sala (a primeira metade coube ao décimo-terceiro plano), ao mesmo tempo que fecha (literal e simbolicamente) um importante ciclo narrativo;

37min49s-37min52s durante os três segundos iniciais (com câmera estática), Vitorino (sob ligeiro contraplongê, contrastando com a última tomada do Padre, sob plongê – sem que isso configure plenamente um jogo de campo e contracampo), Vitorino olha fixamente na direção do Padre (obliquamente em relação à câmera), ombros caídos, braços ao longo do corpo, cabeça inclinada para frente, fisionomia angustiada, respiração ofegante; por ter ao fundo de si (à direita da imagem, por cerca de um terço da área) a parede em que fica o canto de trabalho do Padre, este trecho assemelha-se ao trecho final do plano 14 (36min45s-37min1s) e ao trecho inicial do plano 16 (37min16s-37min24s), embora de todos os trechos seja este o único em que a imagem do quadro (com Jesus e Maria, e seus Corações) se faz nítida, em razão do ângulo (mais distante e enviesado, de que portanto resulta uma visada mais ampla sobre a parede e sobre os objetos cênicos em questão), ângulo que capta o personagem (a ocupar o segundo terço da imagem) sob primeiro plano; à esquerda da imagem (terço

final do campo de visão), vê-se quase toda a porta do quarto, cerrada, com o castiçal preso ao batente (sem que nenhuma sombra se projete);

37min52s-38min1s ainda sob câmera estática, prossegue o diálogo, com a réplica de Vitorino e a tréplica (em significativa voz-*off*) do Padre; 37min52s-37min53s: **“E o senhor vai deixar...”** (o tom mescla pergunta retórica, ameaça e indignação; o corpo de Vitorino torna a oscilar, por embriaguez e comoção, enquanto um tremor passa a agitar sua garganta e seus lábios); 37min54s-37min56s: **“O senhor vai concordar com isso...”** (prossegue a estratégia retórica de reiterar ideias de modo a ampliá-las e, assim, reforçá-las); 37min57s-37min58s: **“Já concordei.”** (a voz-*off* do Padre rebate de pronto, mantendo a impressão de suavidade, muito embora a duras penas, a desencorajar quaisquer novas tentativas de contra-argumentação; Vitorino permanece atento, sob comoção crescente); 38min-38min1s: **“Eu acho que depois de tudo o que aconteceu –”** (o tom do Padre também alcança grande ambivalência, uma vez que se torna ainda mais suave, assim afetando acolhimento e compreensão frente às angústias do farmacêutico quando, no fundo, e muito por conta do distanciamento emocional que a voz-*off* expressa e sublinha, trata de sustentar inflexivelmente uma decisão que para Vitorino faz-se expressamente inaceitável);

38min1s-38min8s inicia-se a primeira etapa do giro de câmera, de maneira a acompanhar a efusiva argumentação de Vitorino, que é mais desabafo indignado (e impotente) que nova tentativa (desesperada) de reverter a ordem das coisas (e faz parte de uma tal efusão o caminhar trôpego do farmacêutico, que o giro procura acompanhar); 38min1s-38min4s: **“Como é que o senhor pode saber o que aconteceu?”** (a fala de Vitorino se faz grave em tom, timbre e teor, enquanto ele dá um passo para o lado, de maneira que tal deslocamento, somado ao da câmera, permite que se entrevejam a escrivaninha, a cujo canto esquerdo superior há uma lamparina acesa, o calendário com o Sagrado Coração de Jesus e toda a extensão da porta, em cujos batentes há castiçais, um em cada lado (com isso apresentando-se por fim todas as fontes cênicas de luminosidade); o antebraço direito de Vitorino gesticula, muito embora tal gesto, débil como o do plano 16, esteja fora de campo a maior parte do tempo); 38min5s-38min8s: **“O senhor não sabe de nada, o senhor só sabe o que eles contam!”⁷²** (o tom se eleva, tornando-se mais agudo e sonoro; prossegue o deslocamento por assim dizer lateral de Vitorino (e da câmera), o que permite visualizar novo trecho da sala, desde uma cristaleira encimada por novo oratório, ao lado da porta do quarto, até o relógio que torna a aparecer (e que fora cenicamente decisivo no plano 12), pendurado na parede perpendicular à da cristaleira, e que faz frente às três janelas; o oratório apoiado sobre a cristaleira é bem maior que o anterior, mas contém igualmente uma escultura de Santo Antônio com o Menino Jesus ao colo; também acima da cristaleira, mas pendurado na parede, vê-se outro quadro com a imagem do Sagrado Coração de Jesus à sua metade direita, muito embora à esquerda haja outro Santo Antônio, em vez da Virgem Maria; entre o relógio e a outra parede vê-se outro quadro, cuja base encosta na parede enquanto o topo se inclina preso a um fio; tal quadro figura o busto do Cristo coroado de espinhos a caminho do Calvário, o que permite concluir que o gênero cenicamente tematizado e

⁷² Aqui Vitorino enuncia um aspecto da narrativa que a própria diegese intencionalmente representa como problemática: o dimensionamento da veracidade do que se diz a respeito de Mariana (daquilo que Honorato, Vitorino e mesmo a própria Moça afirmam a respeito de sua conduta). (Mais adiante, no plano 10 da cena VIII, a própria Moça dirá ao Padre que Honorato e Vitorino mentem quando afirmam que se relacionaram sexualmente com ela, uma vez que ela nunca teve relação com homem nenhum.)

problematizado desta vez não seja o feminino, muito embora a identidade masculina, idealizada sob as premências da castidade, sofra aqui uma espécie de emasculação⁷³;

38min8s-38min12s inicia-se a segunda etapa do giro de câmera; 38min9s-38min11s **“Mas tudo o que o seu Honorato diz é mentira!”**⁷⁴ (três novos passos, para frente e mais rápidos, fazem com que Vitorino se aproxime da câmera, cada vez mais em situação de perfil, enquanto ultrapassa a área que vai do relógio aos três quadros que o ladeiam; o tom de sua fala se eleva ainda mais, enquanto o ângulo, correspondente ao *close-up*, e o próprio giro da câmera, aparentemente mais veloz, tendem a sublinhar a assertividade de Vitorino, maior neste trecho que no anterior; é significativo notar que sejam três os quadros que na imagem ficam à esquerda do relógio, e não dois, como o plano 12 sugeria (em razão da completa elipse que a cabeça do Padre sob aquela tomada provocara): ao que parece o quadro, antes elíptico mas agora evidente, torna a retratar Santo Antônio, situando-o entre as duas imagens alinhadas de Maria e o relógio, o que vem a reiterar metaforicamente os dilemas do Padre (e do sacerdócio) entre demandas de ordem distintas e conflituosas, sacras e profanas);

38min13s-38min15s terceira etapa do giro de câmera; **“Mas ninguém sabe de nada!”** (dois novos passos terminam de realizar a passagem do ângulo de $\frac{3}{4}$ para o perfil, e intensificam a situação de *close-up*, enquanto a elevação do tom de voz atinge o paroxismo; o deslocamento de personagem e câmera passa a delimitar nova área do percurso, revelando o que provavelmente é uma terceira porta do cômodo, também cerrada, próxima à escultura do Cristo crucificado);

38min15s-38min21s quarta e última etapa do giro de câmera; 38min16s-38min18s **“ – ele também, ele não sabe de Mariana!”**; os dois últimos passos de Vitorino, acompanhados da última etapa do giro, completam o deslocamento, abarcando a área que vai do canto em que há a escultura do Cristo crucificado até a porta entreaberta, em frente à qual o Padre se encontra; agora Vitorino assume o ângulo de $\frac{1}{4}$, ocupando, do ombro ao topo da cabeça, todo o canto direito da imagem, em razão do contraplongê, enquanto o Padre, com o rosto em frente à câmera, ocupa menos da metade inferior do quadro, ao canto esquerdo, fisionomia de perplexidade e esgotamento; mesmo quando Vitorino estanca, seu corpo continua a cambalear, enquanto a câmera realiza um leve ajuste descensional, composição que, somada à última etapa do giro, confere uma sensação de desconforto ao espectador, e de alívio quando o plano se encerra);

⁷³ Em toda a presente cena, o ideal de masculinidade no lugarejo contracenava com o ideal de feminilidade (cf. a nota 59 acima), ambos correlacionados, situados metonimicamente em função de práticas de sociabilidade mais amplas e problematizados (enquanto ideais religiosos de virtude) em razão das demandas de práticas cotidianas.

⁷⁴ A questão da problemática veracidade dos fatos, aqui enunciada por Vitorino, faz-se importante para a narrativa, que tem no Padre um personagem comprometido (por si mas também por conta da empatia que a narrativa lhe confere) com a investigação das múltiplas dimensões que a vida das pessoas no lugarejo implica, cuja dramaticidade Mariana personifica.

CENA VIII – em que o tema e o problema da cena anterior ocupam e preocupam o protagonista Padre em níveis crescentes de angústia: desde seus afazeres matinais (ensaio do coro feminino na Matriz) até suas desesperadas tentativas de reordenar eventos externos e internos, já sob o recolhimento na casa paroquial (em cuja clausura mal se pode notar a passagem da tarde para a noite); o desfecho de tal (pre)ocupação ocorre entre a chegada furtiva de Mariana à casa paroquial, na calada da noite (o que interrompe a prostração do protagonista), e sua partida intempestiva.

38min21s-45min11s, planos 1-16

PLANO 1

38min21s-38min28s é manhã (nublada embora) neste plano geral em contraplongê (ouve-se o canto de um galo); situada ao pé da colina a câmera capta no primeiro plano da perspectiva uma vasta área de gramado (a preencher toda a base da imagem): trata-se do aclave que forma a colina; sobre o aclave erguem-se três árvores imagetivamente decisivas para organizar a relação entre primeiro plano (no qual se nota a casa paroquial no canto direito) e segundo plano (em que se ressalta a imponente da Matriz): a) o tronco e boa parte da copa de uma das três árvores (à guisa de moldura) ocupam quase toda a margem esquerda do campo visual, além do ângulo formado pelo encontro entre a referida margem esquerda e a margem superior; b) a árvore menor demarca a esquina que o frontispício da Matriz estabelece com sua lateral, e tal demarcação separa o primeiro terço da imagem (a que pertence todo o frontispício) do segundo terço ao centro (a que pertence o trecho lateral da igreja, que comporta uma das entradas secundárias); c) há por fim, uma terceira árvore, à frente da casa paroquial, cuja copa é a mais frondosa, e cujo tronco demarca o terço à direita da imagem, como a assinalar que a fachada da casa paroquial (obliquamente abordada pelo enquadramento, com sua porta de entrada e duas de suas três janelas) avizinha-se da Matriz, cuja extensão (em dois terços) é figurada em relação quase que de contiguidade com a residência do pároco; cabe notar que as copas das três árvores delimitam e sublinham uma área importante da imagem entre o segundo plano (em que do frontispício da Matriz erguem-se as torres sineiras) e o terceiro plano (a que pertencem os diversos matizes de cinza do céu nublado): área com nuvens especialmente cinzentas no topo da abóbada celestial (enquanto as nuvens mais claras pertencem à base da abóbada, como que a tocar o chão da colina);

o rigor por assim dizer geométrico ou apolíneo da composição visual parece estabelecer uma relação de fundo perante a banda sonora (que assume destaque), uma vez que se passa a ouvir novamente (a partir deste plano) a canção cuja melodia (sem letra, sob a forma de fantasia musical) fora reiterada ao longo de praticamente todas as cenas anteriores (neste plano ouve-se à capela, pela segunda vez em todo o filme, quase todo o primeiro verso: “**Jesus, vejo o sacrá-**”⁷⁵); o retorno do canto, mesmo que à capela (ou por isso mesmo) passa a sublinhar uma linha melódica a esta altura ultraconhecida do espectador (porque reiterada à exaustão), e por tudo isso é legítimo supor que a banda sonora (com toda a sua carga de afetos e de significâncias, filmicamente emaranhados) passe a relativizar a sugestão imagética de ordenamento matinal (com volta à *normalidade*), o que permite postular que haja nova operação fílmica de ironia (como

⁷⁵ A impressão que predomina durante a passagem do plano 19 para o 20 é a de continuidade, não a de ruptura, como se o plano geral sobre a Matriz (em razão da banda sonora) já provocasse expectativas quanto ao que acontece dentro (e não fora) da igreja. Assim, a quebra no verso (da sílaba tônica *crá*, no plano 19, para a átona *rio*, no plano 20) e a brusca passagem do ambiente externo para o interno não provocam o estranhamento que, em outra composição, poderiam a provocar. (Já a passagem do plano 20 para o 21 irá sublinhar a ruptura.)

sempre sutilíssima, mas nem por isso menos ácida), a corroer o aspecto (bastante hipócrita) de regularidade católica nos ambientes públicos do lugarejo (como que contaminados pela premência das questões privadas);

à distância é possível vislumbrar *acontecimentos* (portanto personagens em jogos de cena) por sob o plano geral sugerido (portanto sob a aparente fixidez hierática, imperturbável, dum ambiente monumental): um cachorro (próximo ao tronco da segunda árvore) e as silhuetas de algumas pessoas à entrada lateral da Matriz (presumindo-se que venha dali o canto à capela); assim a narrativa dá conta de realizar a passagem da noite anterior (noite de tenso diálogo, ou embate, entre o Padre e Vitorino, dentro da casa paroquial, com o jogo de cena a explorar em panorâmica um ambiente mais que fechado: claustrofóbico, e imageticamente denso, pleno de jogos multifocais de luzes, penumbras e sombras) para a manhã seguinte, com dia claro (mas ainda impregnado de matizes de cinza);

PLANO 2

38min28s-39min13s neste plano uma panorâmica revela as pessoas que estão a cantar dentro da igreja (como sugerira o plano anterior); são seis mulheres (quatro idosas, duas mais novas⁷⁶), três sentadas à frente e três em pé às suas costas; das seis mulheres, quatro compunham o grupo que assediava o Padre no primeiro plano da presente cena (com a exceção da personagem composta por Rosa Sandrini, agora ausente); as quatro mulheres referidas situam-se perfiladas duas a duas, à esquerda e à direita (ao centro encontra-se uma senhora sentada com uma das duas mulheres mais novas às suas costas); no primeiro momento (sob câmara estática) estarão em foco apenas as quatro mulheres à esquerda, mas em seguida (graças à combinação de *zoom-out* e giro de câmara) o grupo todo entrará no campo visual (embora apenas por instantes); o último momento do plano compõe-se da combinação de *zoom-in* e giro de câmara em etapa final, quando em ângulo de $\frac{3}{4}$ surge o Padre (a acompanhar harmonicamente o canto das seis senhoras junto a um instrumento de teclas, um órgão provavelmente);

38min28s-38min48s sob enquadramento fixo em ângulo horizontal, quatro mulheres são vistas a complementar a sequência da canção mencionada pelo plano anterior (**“rio / tão frio e sem calor! / Minh’alma é santuário”**), muito embora nenhuma delas caiba totalmente no campo visual ao longo destes vinte segundos, e apenas uma (à metade esquerda do quadro) apresente tórax e face completamente visíveis (trata-se da mais jovem de todas, a mesma que compunha o grupo de cinco mulheres no primeiro plano da presente cena); a senhora sentada ao seu lado apresenta apenas metade de sua face e de seu tórax em campo; as cabeças de ambas as mulheres em pé encontram-se fora de quadro⁷⁷, sendo que o tronco da mulher à direita do quadro, seccionado pela metade em razão do enquadramento, encontra-se oculto pela senhora à sua frente; ao reconhecer a identidade de apenas uma das mulheres em campo (marcada pela participação cômico-grotesca no primeiro plano), enquanto secciona as outras três, e exclui duas delas do campo visual, este enquadramento tem como efeito ampliar a sugestão do plano anterior, que já fizera alusão (em chave irônica) à hipocrisia do

⁷⁶ Reitera-se a alegoria das três Parcas ou Moiras, acima mencionada (cf. a nota 25, no décimo-quinto plano da quarta cena). (Notar que a senhora mais idosa, portadora de bócio, compõe o coro, encontrando-se em pé à direita, próxima ao Padre, enquanto a mulher mais nova, em rigoroso paralelismo, se encontra sentada à esquerda).

⁷⁷ O enquadramento deste trecho, conquanto não apresente a face da senhora em pé à esquerda, faz realçar entretanto sua grande mão direita por sobre a esquerda, sublinhando veias grossas e pele morena queimada de sol, o que sugere expressivamente o aspecto de quem ainda exerce, apesar da idade avançada, tarefas ligadas a atividades rurais (é de se supor que a mão esquerda segure um terço, em atitude de oração, contudo o enquadramento fez questão de excluí-la do campo visual). Tal enquadramento certamente dialoga com as imagens produzidas por Portinari sobre trabalhadores, muito embora tal diálogo se faça com muita sutileza.

ordenamento cotidiano no lugarejo (na poética da imagem, as mulheres não pertencem *por inteiro* ao jogo de cena⁷⁸);

38min48s-38min57s giro lento à direita em *zoom-out*, de que resulta uma panorâmica sobre todo o coro feminino, a completar a primeira estrofe da canção (**“que vive do teu amor.”**); conforme o duplo movimento da câmera se desdobra, percebe-se que a fonte de luminosidade vem da entrada lateral, em que o Padre se situa (sobre as faces e os troncos das mulheres incide, em *chiaroscuro*, sombra à esquerda e luminosidade à direita); a entrada lateral passa a se revelar quando surgem ao fundo, abertas, duas folhas de madeira (o que confirma que as silhuetas entrevistadas ao longe no plano anterior de fato pertenciam às duas senhoras à extremidade do coro), e quando tal luminosidade atinge o auge, o perfil do Padre começa a aparecer no enquadramento (primeiramente sua face), o que faz notar o confronto irônico entre: a) banda sonora (na qual a canção, em letra e melodia, joga com a antítese do encontro entre *sacrário frio*, no qual a hóstia pré-consagração repousa, e *alma-santuário que deseja com fervor* acolher o pão transubstanciado em Corpo de Cristo, deus-homem antes morto mas agora redivivo) e b) composição imagética: na qual o coro, situado em área de *penumbra* da nave, portanto *fria*, se aparta do espaço externo da colina, em que há *luminosidade*, portanto *calor*, características imagéticas essas (*luminosidade* / *calor*) que passam a ser identificadas no próximo trecho (em razão do *zoom-in* que irá se combinar com o giro da câmera a partir de 38min57s) com a figura do Padre / músico (de resto responsável por executar no órgão o *aquecimento* do canto, até então *frio* porque à capela, restrito ao coro *sombrio*, mas a partir de agora *temperado* em razão do acompanhamento harmônico);

38min57s-39min13s conclui-se o giro da câmera, agora sob *zoom-in* e sob o acompanhamento harmônico do canto (que já alcança a segunda estrofe: **“Vem, meu Jesus, meu amor, / eu te desejo...”**); durante este trecho, o busto do Padre (em ângulo de $\frac{3}{4}$, sob *plongê*) chega a alcançar a proximidade do *close-up*, após breve período em que se reconhecem suas mãos a tocar as teclas brancas-e-pretas do órgão, sobre o qual se veem dois livros⁷⁹ apoiados, com marcações de páginas (a sugerir que houve ou haverá atividades de pregação ou ensino); finalmente isolado do coro (que sai do campo visual), e recortado contra um fundo luminoso (em dois terços uma das folhas de madeira bem clara, porque a porta foi aberta para fora da nave, no outro terço à direita o espaço exterior muito iluminado), expressa-se o alheamento do Padre frente a situação: seu sobrecenho franzido, os músculos de sua mandíbula a se retesarem, o olhar que não se levanta das teclas e contudo mal disfarça a distração do pensamento, o acompanhamento harmônico que destoa ritmicamente do coro; a ironia desse trecho narrativo é ainda mais funda, uma vez que o que a canção e o duplo movimento de câmera enunciam (apelo por vocativo à vinda do Corpo de Cristo, mediada pela consagração sacerdotal) vem a sofrer o escárnio do distanciamento do Padre, tanto mais claro quanto maior é a aproximação de sua face perante o quadro; por fim, há que se notar que o corte brusco e a justaposição entre este plano e o próximo são expressivamente sublinhados na medida em que a canção se vê suspensa mas sem que o segundo verso da segunda estrofe (o expressivíssimo *eu te desejo com fervor*) se complete (restando portanto *sem fervor...*), e mais: tal cisão vem realçar e explicitar a

⁷⁸ Cabe ainda notar que todas as alusões a pessoas acéfalas (cada vez mais presentes desde o sétimo plano da presente cena) vinculam-se intimamente ao mito popular luso-americano da mula-sem-cabeça, o que neste plano se reforça ainda mais, porque agora há personagens femininas a contracenar com o Padre e a enunciar em seu canto o desejo ambíguo que a anterior nota 64 já mencionara, e que aproxima o Cristo da eucaristia (destinatário da canção) e o Padre (seu representante no ofício sacerdotal).

⁷⁹ É de se supor que sejam os mesmos livros vistos sobre a escrivaninha do Padre no plano 14, junto a partituras, e que o Padre estivesse naquele momento a preparar esta atividade.

identidade (sugerida e reiterada desde o início do filme) entre Corpo de Cristo e Sacerdote Consagrador, alvos enunciados do desejo feminino das fieis⁸⁰;

PLANO 3

39min13s-39min20s este plano é isomórfico (e desse modo empático) em relação ao jogo de cena (tudo indica que o Padre busca comunicar-se por carta com seus superiores, pedindo orientação quanto à problemática do lugarejo sobre a qual ele foi chamado a arbitrar); no plano, sua brevidade (sete segundos, em contraste com os quarenta e cinco segundos do plano anterior) comporta expressivamente a velocidade e a densidade dos gestos angustiados do Padre, sejam eles a escrita a lápis de uma carta em folha de caderno, ou então o monte de folhas que foram nervosamente arrancadas e amarratadas e displicentemente acumuladas ao canto da mesa (que é o canto direito inferior da imagem); o plongê que capta o busto do Padre em ângulo de ¼ projeta o foco da atenção de narrador e espectador (o mesmo que o do Padre) sobre a folha de papel, que recebe, além da escrita, clara luminosidade (contrastando com o próprio personagem sobre quem, excetuando-se suas mãos e seus olhos iluminados, incidem sombra e penumbra, muito por conta do negrume da batina que o jogo de luzes faz realçar, e que parece organizar, ampliando-se, a maior área do quadro); trechos de suas costas, de seu braço direito e de sua cabeça escapam ao campo visual, o que, somado ao plongê, dá conta de expressar a angústia de quem no jogo de cena não sente caber, nem nas atividades sacerdotais cotidianas, nem na arbitragem dos impasses matrimoniais em questão, nem no trato com as relações violentas (generalizadamente violentas) de todo o lugarejo, nem (como é de se suspeitar crescentemente) no ofício que requer vocação ao que tudo indica ausente (ofício que a batina delimita e personifica); na banda sonora, por fim, resume-se todo o arsenal de contrastes deste plano em relação ao anterior, uma vez que o silêncio quase absoluto como que anulou por fim (de acordo com o desejo do Padre) todos os apelos das atividades cotidianas em ambiente eclesialístico, de modo a objetivar-se uma angústia⁸¹ que até então restringia-se à subjetividade do personagem (contaminando entretanto, por empatia narrativa, toda a atividade sacerdotal sob a expressiva composição diegética);

PLANO 4

39min20s-39min33s a amplitude maior deste plano contrasta com a densidade e a concentração do anterior, embora em ambos se trate do mesmo ambiente interno (a sala da casa paroquial, sob câmera estática); antes o Padre mal cabia no campo visual (debruçado sobre a mesa da sala), e agora se pode ver seu corpo inteiro ao centro do quadro (em frente à porta aberta, que deixa ver o *hall* de entrada e nele outra porta, mas fechada, provavelmente a da cozinha), assim como se visualiza ampla área da sala, com dois lampiões (o maior sobre a mesa, a pender do teto, o menor sobre o batente da porta), mobília (poltrona de madeira à esquerda, mesa com três cadeiras ao centro, mesa de canto à direita) e as imagens já mencionadas (o quadro oblongo de Santo Antônio à esquerda do cabideiro, o quadro com a dupla imagem dos Sagrados Corações de Jesus e Maria, a escultura do Cristo crucificado em madeira sobre a mesa de canto, ladeada por dois castiçais); sobre a mesa notam-se uma moringa e um copo sobre uma toalha de

⁸⁰ Cf. a anterior nota 66. Neste plano, entretanto, a narrativa fílmica frisa que o *Sacerdote Consagrador* está longe de corresponder ao *encontro fervorosamente desejado*, uma vez que o princípio a organizar a composição visual (jogo de cena inclusive) não é *erótico*, mas sim *tanático*.

⁸¹ Deste plano 3 até o plano 7 retorna à banda sonora o tic-tac do pêndulo (mesmo que o relógio não esteja em campo por nenhum momento); do plano 8 (quando o Padre, acordado pelas pancadas, vai atender a porta, e recebe Mariana) em diante, o ruído do pêndulo suspende-se. Longe de mera representação naturalista, esse elemento onomatopáico reinsere expressivamente a metáfora da *oscilação*, cujo ápice implica o jogo de cena do plano 6.

renda, mais o caderno no canto oposto, de que a toalha foi afastada; antes predominavam áreas de sombra e penumbra, enquanto agora a claridade total faz realçar a sombra do Padre no *hall* de entrada (a conotar seu dilema), claridade esta que dilui a importância expressiva do tecido negro de sua batina; o Padre em pé gira o corpo em direção aos quatro cantos da sala (primeiro à direita, depois para frente, em seguida à esquerda e por fim em direção à câmera), como quem procura ampliar sua consciência para escapar à aporia (uma das três cadeiras, afastada da mesa, indica que o Padre acabou de se levantar);

PLANO 5

39min33s-39min42s agora o Padre senta-se à escrivaninha (de costas para a câmera, em ângulo de $\frac{1}{4}$), onde examina nervosamente algumas folhas avulsas (que talvez sejam partituras, mas de qualquer modo não têm nem o tamanho nem o aspecto da carta em folha de caderno que redigia anteriormente: são folhas maiores, com símbolos impressos e não manuscritos, o que indica a tentativa de retomar tarefas regulares); seus gestos de olhar e desviar o olhar do papel repetidas vezes, e ao final suspirar, são sutis, contidos, mas nem por isso menos expressivos: deixam claro que a problemática pertinente a Mariana não lhe sai da cabeça, a despeito de seus esforços intensos (prenúncio talvez de atração erótica); nota-se a lamparina ao canto esquerdo superior da escrivaninha, cuja chama movimenta-se (ou *oscila*) em paralelo ao movimento do Padre (cuja interioridade igualmente *oscila*): sutilmente (em quadro no qual a câmera e todos os elementos cênicos, à exceção do Padre e da chama, encontram-se em absoluto repouso); vê-se mais uma vez o pequeno oratório à direita (com uma caneca de metal a servir de porta-lápis, ao lado do Santo Antônio, e acima dele uma caixa de fósforos), assim como se vê a folhinha com o Sagrado Coração de Jesus (entre a cabeça do Padre e a chama da lamparina: três formas, a seus modos *tremeluzentes*, cenicamente alinhadas); e no último terço à esquerda (a área da escrivaninha ocupa os dois terços do campo à direita) nota-se o quarto do Padre (a porta aberta permite que se veja uma ampla penteadeira, sobre cujo tampo há um relógio-despertador de corda, mais a quina da cama, com seu lençol muito alvo);

PLANO 6

39min42s-39min59s o desespero do Padre chega ao paroxismo neste plano em que, sob ângulo de $\frac{1}{4}$ e *close-up*, ele encosta face e corpo à parede da sala, forma extrema de lidar com seu desamparo e sua aporia – e que expressa seu fracasso em reordenar mente e ofício; ao seu lado esquerdo vê-se parte da janela próxima à escrivaninha com sua folha de madeira fechada (a sublinhar que é noite); com a testa, o nariz e ambas as mãos o Padre toca a sombra que o seu busto projeta sobre a parede (sob o enquadramento oblíquo); por seus olhos tensamente fechados, por sua boca entreaberta, pela veia que salta em seu pescoço, pelo tônus das musculaturas de seus ombros, de suas costas e de seus braços, mas também pelo movimento de deslizar lenta mas vigorosamente pela parede, como quem desaba sobre as próprias pernas (entre 39min49s e 39min54s, quando se percebe que o Padre ajoelha, muito embora em campo se encontre apenas seu busto – movimento de descida que suas mãos retomam de 39min56s até o fim do plano) – por tudo isso se nota que seus esforços para retomar o controle sobre os acontecimentos (internos e externos) fracassaram todos; e em tudo isso a movimentação da câmera se faz decisiva (com expressividade empática): à maneira das tomadas realizadas com câmera-nas-mãos, há tremores no enquadramento por todo o plano, com ligeiro deslocamento para a esquerda assim que se inicia o desabamento do Padre (consistindo em ajuste de câmera que revela o Cristo crucificado sobre a mesa de canto

ao lado da escrivadinha, em situação espacial de rigoroso paralelismo em relação ao canto diametralmente oposto da sala, em que se pôde notar escultura semelhante); a expressividade do enquadramento neste plano (o único até então sob o efeito de câmeras-mãos) retoma e arremata a ideia de que o Padre *oscila* e se consome frente à problemática em torno de Mariana, problemática que logra explicitar seus próprios dilemas profissionais e toda uma rede de problemas que envolvem integralmente a sociabilidade do lugarejo (e na qual se percebem aspectos objetivos e subjetivos entrelaçados); é provável (em função do caráter fortemente sensorial que o plano destaca: sugestões sinestésicas com predominância tátil a organizar luzes-e-sombras, o tic-tac que o silêncio da banda sonora paradoxalmente faz realçar, o olfato que as narinas dilatadas do Padre evocam), é provável acrescentar que toda a problemática já se infunda na subjetividade caótica do Padre como desejo a essa altura da narrativa (que se aproxima da metade);

PLANO 7

39min59s-40min16s desde o plano 21 o silêncio (quase absoluto) marcara a sequência em que o Padre, recolhido à sua casa, ensaiava formas diversas de controlar os problemáticos eventos internos e externos – para ao final fracassar; este plano é a máxima expressão de tal fracasso, uma vez que novo *close-up* sob ligeiro plongê em ângulo fixo capta o Padre (no segundo plano da perspectiva) prostrado sobre o assoalho de madeira da sala (primeiro plano da perspectiva), exaurido, reduzido a um sono tenso (veja-se a contração dos músculos em sua testa à esquerda, que a composição visual acentua), sono que mais consiste em falta de forças que propriamente em descanso; novamente, como no plano 21, o enquadramento faz com que o Padre não caiba por inteiro no campo visual; escapam ao quadro: a) **o topo de sua cabeça** (à margem esquerda; seu queixo chega até quase o centro da imagem); b) **o cotovelo e parte de seu antebraço e de seu braço esquerdos** (que, flexionados, estendem-se sobre o assoalho de modo tal que o ombro, pouco abaixo da margem superior, e ao meio rigoroso da extensão lateral, e a mão, pouco acima da margem inferior, igualmente ao meio, sugerem que se trace uma linha reta paralela a ambas as laterais; seu braço esquerdo assim flexionado organiza geometricamente a maior área do plano à direita, área aliás exatamente simétrica em relação à esquerda, em que repousa a cabeça do Padre, e tal simetria que o enquadramento constitui sugere que se abstraíam da composição quatro pontos: o topo da cabeça, o topo do ombro, o indicador da mão e o cotovelo, para assim reconhecer a figura dum losango⁸²); c) no ângulo formado pela margem superior e pela lateral esquerda da imagem vê-se **parte do tronco** do sacerdote, que dormiu sem se despir de sua batina negra – como quem, esgotado, sequer teve forças para se livrar do emblema do ofício que se tornou verdadeiro fardo);

nesse enquadramento sob plongê duas tábuas claras do assoalho ganham o primeiro plano da perspectiva, enquanto no segundo plano o Padre mal cabe no campo visual, e no terceiro plano mal se entreveem parcelas da porta (a do quarto) e da parede; uma tal composição visual enuncia a horizontalidade a que o sofrimento psíquico terminou por reduzir o Padre (cujo ofício entretanto idealmente o obriga ao *alto*: à

⁸² O recurso à geometrização ao qual a descrição recorre não se faz por mero arbítrio (antes, por sugestão do próprio enquadramento) ou por mero reconhecimento da beleza e da competência em fotografia: faz-se como estratégia necessária para que se reconheçam e se destaquem traços estilísticos sem os quais a discussão de significados fica comprometida pelo impressionismo de percepções pouco mediadas, e com isso apenas capazes de se ater à superfície semântica da obra de arte (no caso específico desta obra fílmica há que demonstrar que operações sutis mas importantíssimas de adensamento significativo ou de inversões de tipo irônico importam de modo decisivo para a construção do significado). Cabe ainda ressaltar a pertinência da analogia entre o losango que se abstrai deste plano e a forma que se identificara quando da figuração de Mariana no plano 2 da cena anterior.

verticalidade portanto), mas tal enunciado (em nível semântico) sofre como que uma inclinação expressiva (por efeito do *plongê* e do *close-up* combinados, que assim efetivamente provocam a impressão de que se trata de plano inclinado, em vez de horizontal, com queda à esquerda da imagem: não por acaso, a junção das duas tábuas no assoalho praticamente secciona o vértice esquerdo inferior da imagem); tudo isso acentua a percepção de fracasso duma pessoa (ou antes: *personagem*) de quem não se sabe o nome, como se a batina (emblema do ofício sacerdotal) se tivesse transformado em segunda pele, assim como a designação de seu ofício (*padre*) veio a substituir sua identidade pessoal (transformado, de substantivo comum, em próprio: *Padre*⁸³);

aos 40min4s ouve-se a primeira série de pancadas à porta (serão duas), rompendo-se assim a sequência de planos aparentemente silenciosos (desde o anterior vigésimo-primeiro); o esgotamento do Padre é tão grande que ele mal esboça reação por cinco segundos (até 40min9s), quando entreabre as pálpebras e imediatamente contrai as sobrancelhas; em seguida (40min10s) a segunda série de pancadas soa mais forte, o que intensifica a abertura de olhos e a contração dos músculos na face do Padre, ainda que isso não implique nenhum movimento de mãos ou tronco por todos os seis segundos que restam ao plano;

PLANO 8

40min16s-41min9s a partir do *hall* de entrada nova incidência de ângulo fixo (até 40min28s), a captar a sala em toda a sua extensão; no primeiro plano notam-se (à direita, ainda no hall, ocupando aproximadamente ¼ da imagem) parede e batente da porta de entrada; no segundo plano nota-se a mesa com suas três cadeiras, coberta por toalha de renda (muito branca, característica que a iluminação do anterior plano 22 não evidenciara), sobre a qual ainda se encontram *moringa* e copo, com o caderno à margem; acima da mesa o lampião mantém-se aceso (novo índice de que o Padre desabara no sono ao chão por puro esgotamento imprevisto); no terceiro plano vê-se a parede ao fundo com a porta do quarto aberta ao centro (e um castiçal preso a cada batente), a cristaleira à esquerda (sobre a qual se apoia o oratório e vê-se o quadro com Santo Antônio e Jesus, embora neste plano irreconhecíveis) e o canto da escrivaninha à direita, com o lampião e a folhinha acima (a porção maior da escrivaninha, bem como a área restante da sala, encontram-se fora de quadro em razão do primeiro plano acima mencionado, assim confirmando-se que o Padre de fato dormira próximo à janela); no quarto plano por fim nota-se a sombra da penteadeira e uma porção da cama com seu lençol branco bem arrumado;

40min26s-40min28s a figura do Padre surge do canto elíptico da sala a caminhar, toda em desalinho: ombro direito suspenso, ombro esquerdo rebaixado (índices de postura inadequada e tensão extrema durante o sono), passos trôpegos que fazem lembrar inevitavelmente os de Vitorino⁸⁴ (muito embora seu desalinho particular, episódico e não diuturno, resulte de comoção, esgotamento emocional e sono tenso e interrompido, em vez de ebriedade crônica), fisionomia de cansaço e dor (com olhos apenas entreabertos e músculos da face contraídos), cabelos despenteados;

⁸³ O termo *padre*, além do mais, remonta a *pai* ou *pater* em sua origem, informação que ganha relevo absoluto quando se reconhece a importância para o núcleo narrativo de que o sarcasmo corroe o *patrimonialismo* e o *patriarcalismo* personificados tanto por Honorato (com a rede de poderes que dele parte e a ele retorna, comprometendo toda a sociabilidade local) quanto por Padre Antônio (cujo poder procurou contrapor-se ao de Honorato). Nesse sentido, ao *Padre* o incômodo da batina é mais que o desconforto que algumas demandas sacerdotais implicam; livrar-se do ofício implica a um tempo a conquista de identidade (no plano subjetivo) e a ruptura com o microcosmo do lugarejo (no plano objetivo); o desejo pela Moça entretence todas essas complexas dimensões.

⁸⁴ A respeito de aproximações entre Padre e Vitorino, cf. a nota 114 do plano 10 na cena IX.

40min29s-40min38s ao se aproximar da câmera a figura do Padre (que inicialmente cabe em campo da cintura para cima, sob ângulo frontal) reduz-se ao busto, já em perfil (ele se apoia ao batente da porta quando alcança o hall, estancando antes de se dirigir à entrada da casa como quem tenta afastar os resquícios do sono ao mesmo tempo que procura cogitar quem vem a ser tal visita inoportuna); desde então, a câmera passa a realizar giro horizontal sobre o seu próprio eixo (da esquerda para a direita), até que o Padre alcance e entreabra a porta de entrada (aos 40min34s, já de costas para a câmera); sua sombra então se projeta duplamente sobre a porta (com uma base de sombra propriamente dita, de que emana uma espécie de contorno em penumbra);

40min38s-40min52s sob ângulo fixo e horizontal segue-se um diálogo entre Mariana (ainda fora de quadro) e o sacerdote desalinhado: **“Padre,”** (Mariana sussurra o vocativo assim que o Padre a avista, ainda com a porta apenas entreaberta, sob o impacto de um susto que o leva a suspender sua mão direita da folha de madeira); **“eu quero falar com o senhor”** (o tom de seu sussurro mistura pedido e sentimento de urgência, enquanto o Padre abaixa a cabeça em sinal de desconcerto), **“Você não pode ir amanhã na igreja?”** (a voz do Padre é doce, e parece antever a impossibilidade da própria sugestão, enquanto sua postura nem de longe faz lembrar aquele tratamento dispensado a Vitorino: frio, impessoal, inflexível), **“Seu Honorato não deixa, eu tenho que falar com o senhor agora”** (o segundo trecho da argumentação sublinha no tom a premência, avizinando-se do imperativo; os movimentos de cabeça do Padre parecem ponderar os riscos do encontro às escondidas em horário impróprio, o que justifica os cinco segundos que se passam entre o pedido da Moça e a resposta do Padre, cujo tom tem mais de doçura que de resignação), **“Então entra.”**;

40min52s-40min58s entre o Padre abrir de vez a porta, a Moça entrar e de pronto o Padre cerrá-la novamente passam-se seis segundos (sob o mesmo enquadramento anterior); o ângulo enfatiza que a estatura da Moça é menor que a do Padre, e ela entra sem fitá-lo (antes, olhando para o chão, fisionomia constrangida); o tecido de seu vestido (pela primeira vez) apresenta listras escuras sobre fundo claro (nas cenas anteriores predominavam tons claros); seu sobrecenho está tenso, e ela lança um olhar oblíquo ao final, ainda sem fitar o Padre, que fecha a porta como quem se preocupa muito com que ninguém os veja;

40min58s-41min5s o Padre ergue a cabeça (que pendera enquanto fechava a porta), vira-se para a esquerda (assumindo a condição de perfil sem contudo fitar a Moça, e mantendo a mesma fisionomia que misturava sono e cansaço extremo), e então segue para a sala (sua sombra por instantes cobre Mariana durante esse percurso); Mariana ergue o olhar do chão para a cabeça do Padre assim que ele está prestes a deixar o campo visual, e sua fisionomia expressa um misto de receio, alívio e felicidade; seu olhar pousa sobre a batina do Padre antes de tornar ao chão, quando ela inicia o primeiro passo para acompanhá-lo;

41min5s-41min9s a câmera (até então estática) gira novamente, como forma de acompanhar o deslocamento de Mariana pelo *hall* (quando o Padre já se encontra ausente do campo visual); ao atingir o batente, o corte encerra o plano;

PLANO 9

41min9s-41min21s este plano se assemelha bastante ao plano quarto acima descrito: a câmera (estática, em ângulo horizontal) enquadra uma ampla área da sala; no primeiro plano, há mesa, cadeiras e demais objetos sobre seu tampo, coberto pela branca toalha de renda, e acima o lampião que pende do teto; no segundo plano, poltrona de madeira recostada à parede em que se afixam dois quadros e o cabideiro, mais a porta da sala com o lampião ao batente; e no terceiro plano o *hall* de entrada com a porta da cozinha;

sutil mas significativa diferença é que o quadro se desloque para a esquerda, suprimindo-se com isso o Cristo e dois castiçais sobre a mesa de canto à direita para que se insira no canto esquerdo outra mesinha, menor, sobre a qual repousa um pequeno baú de madeira⁸⁵; cenário, com todo o jogo de cena a ele associado (com a importante exceção de mesinha e baú) e enquadramento são portanto bastante familiares para o espectador a esta altura da narrativa, familiaridade cênica que o predispõe a empatizar também com o jogo de cena atual, a ressaltar a personagem feminina (a quem o ambiente irá revelar-se ainda mais familiar que ao espectador – em razão justamente de mesinha e baú); outra semelhança entre os planos é que o jogo de cena continua a comportar no campo visual toda a figura do Padre (agora com o acréscimo da Moça), de maneira a valorizar a primeira interação cênica de vulto entre ambos;

para Mariana o jogo de cena consiste primeiro em (sob ângulo frontal) parar ao batente (pouco à vontade, braços inertes ao longo do corpo, olhar ao chão exceto por breve momento em que vislumbra à sua frente o Padre a ocultar com pressa as folhas que redigira e deixara sobre o caderno, percepção que a constrange ainda mais); em seguida (sob o efeito do constrangimento), Mariana dirige-se timidamente à mesa do canto (em perfil), acarinhando com a mão direita o baú (sem que o braço esquerdo esboce ação): compreende-se que o objeto lhe evoca lembranças muito caras (a ponto de acolher seu olhar e sua carícia em momento de desamparo); durante o percurso (rente à parede de entrada), sua sombra se projeta debilmente sobre o cabideiro, e então interrompe-se, voltando a projetar-se fortemente assim que o topo da área relativa à sua cabeça incide sobre o quadro de Santo Antônio (e de fato as memórias desencadeadas pela presença do baú relacionam-se com o velho Padre, seu tutor, devoto e homônimo do Antônio cujas imagens têm o poder de evocar insistentemente o pároco finado ao longo da narrativa, enquanto o afeto que se esboça pelo Padre novo, de outra ordem, e até então velado, ainda não encontrou plena ocasião para externar-se⁸⁶);

para o Padre, o jogo de cena consiste em dirigir-se rápido (em ângulo frontal) do batente até o lado esquerdo da mesa (quando assume a condição de perfil), com vistas a ocultar da Moça os papéis escritos sob a capa do caderno; seu gestual é nervoso, sua fisionomia taciturna (o que confirma que era mesmo sobre Mariana que cuidava a redação angustiada do plano 21); após ocultar os papéis, o Padre lança um olhar furtivo em direção à Moça, certificando-se do êxito de sua ação; em seguida (enquanto a Moça se dirige ao baú⁸⁷), o Padre contorna a mesa e alcança sua quina à direita (assumindo o sentido oposto ao da Moça, portanto), onde dobra e guarda outra folha em envelope (confirmando-se a intenção de comunicar-se por carta, certamente com seus superiores);

⁸⁵ A substituição do Cristo martirizado pelo baú indica a presença de novos sentimentos (não mais a dor ou o desespero dos impasses anteriores, e sim memórias afetivas da Moça relativas ao Padre recentemente morto, seu tutor, somadas ao desejo de natureza erótica entre Moça e Padre).

⁸⁶ Ao espectador, entretanto, o olhar e a respiração da Moça descritos no plano anterior (mesmo que restritos ao universo íntimo da personagem) já foram índices de uma atração de fundo erótico que só fará aumentar (atração que aliás já de saída o título do filme logra sublinhar, inserindo a conjunção aditiva em substituição à vírgula do título drummondiano de origem).

⁸⁷ Entre 41min14s e 41min16s há sugestão fílmica de alinhamento dos personagens face-a-face: o perfil do Padre com a face voltada à direita, o da Moça com a face voltada à esquerda, ambos aproximados por efeito visual ao centro da imagem, sob um enquadramento que sugere a abstração temporária do efeito de perspectiva (porque o Padre ocupa o primeiro plano em frente à mesa, e a Moça o segundo plano em frente à porta de entrada, mas a impressão de profundidade da imagem parece enfraquecer-se pelo instante de dois segundos). A partir de 41min16s, entretanto, o percurso de ambos pela sala (até então situados ao centro do plano, sob a ilusão bidimensional) em direção aos seus extremos (o Padre para a direita do campo, a Moça para a esquerda) vem a sublinhar um afastamento apenas aparente, e paradoxal (que antes reforça que suspende a atração amorosa latente), enquanto o jogo de cena torna a realçar a impressão de profundidade da imagem (com a posição cênica de ambos os personagens a assinalar uma diagonal no espaço: linha reta que vai do canto direito do primeiro plano ao canto esquerdo do segundo plano).

PLANO 10

41min21s-41min46s a câmera estática (sob suave contraplongê) recorta o busto de Mariana em ângulo de $\frac{1}{4}$; sua posição corporal em relação ao ambiente é a mesma que a do plano anterior (seu perfil é oblíquo em relação tanto à parede das janelas, que de início ela fita, quanto à da porta de entrada, a que ela dá as costas, compondo virtualmente com isso uma linha diagonal que vai do fundo da imagem à esquerda até à proximidade do foco, à direita), embora neste plano a personagem esteja sob ângulo mais próximo (enquadramento capaz de realçar sua beleza e sua feminilidade, bem como uma angústia que faz sua respiração, e portanto os seus seios, à base da imagem, pulsarem sob o vestido, próximos à tela); a proximidade do ângulo também realça sua sombra, cuja porção superior, equivalente à cabeça, toca o quadro oblongo de Santo Antônio com o Menino Jesus ao Colo⁸⁸ (ambos, Santo e Menino, acéfalos em razão do enquadramento⁸⁹); o trecho de janela fechada à esquerda contribui para reforçar semanticamente o que a composição visual (cheia de arestas, como a acossar a personagem) já assinala expressivamente: a situação de aporia a que Mariana (como de resto igualmente o Padre) se vê reduzida (esforçando-se ativamente por superar);

41min21s-41min25s serão densos os quatro segundos em que Mariana literalmente respira fundo até criar coragem para falar ao Padre (sua cabeça chega a tocar o peito à esquerda da imagem antes de que ela, num grande esforço de superação, gire bruscamente o rosto para a direita e para cima, sob o expressivo contraplongê); seu tronco acompanha o giro do rosto, embora mais sutilmente, de maneira a ganhar posição paralela à da parede ao fundo (não mais oblíqua, embora oblíqua permaneça a sua face); sua fisionomia (sobrancelhas erguidas, expressão de pesar) abre o diálogo sob tom carregado de *pathos* (predispondo à empatia tanto o Padre, a quem seu olhar oblíquo se dirige, quanto o espectador que, em razão do enquadramento, mira a cena de modo também oblíquo)⁹⁰;

⁸⁸ Nos planos 12 a 18 da anterior cena VII, tal imagem servia como parâmetro (opressivo) e contraponto de sacerdócio e santidade à figura do sacerdote novo (e desse significado Vitorino e a própria narrativa se serviram fartamente). Naqueles trechos narrativos, a reiteração da imagem de Santo Antônio por toda a sala (no quadro oblongo, no quadro acima da cristaleira e em ambos os oratórios) também jogava (ironicamente) com a característica luso-americana atribuída ao Santo, tido como casamenteiro. Neste plano, a presença da Moça no jogo de cena faz sublinhar um terceiro aspecto da imagem, que é o parâmetro de paternidade, transferida do Santo ao Padre velho (notar que o sentido de origem do termo *padre* é exatamente *pai*), inclusive por conta da homonímia (confirmando assim o que Honorato já mencionara entre os anteriores planos 5 e 8, justamente quando explicava a ambiguidade de sua própria relação com a Moça: de pai adotivo a amante).

⁸⁹ Trata-se de novo episódio em que a narrativa recorre à metáfora (com fundo profundamente irônico) da acefalia no tratamento fílmico das imagens, recurso cujo significado fundamental (a partir deste plano) é frisar a humanização de tema e problema, de forma a tomar partido contra a ética de cunho religioso (metonímia de toda a cosmovisão do lugarejo) já suficientemente marcada (pela linguagem cinematográfica) como fonte de sofrimentos, violências e injustiças (cf. nesse sentido toda a cena IV). Ainda que de forma sutil, o recurso à produção de acefalia em cena por conta de recursos diegéticos (luzes, sombra e enquadramento, p.ex.) com sentido metafórico tem sido recorrente (desde o sétimo plano da presente cena: cf. a nota 55). Nesse aspecto, o filme amplifica o significado fundamental do poema de Drummond, evidenciado em sua sétima secção, que consiste em frisar a dimensão humana do Homem, livrando-o paradoxalmente de idealizações de cunho mítico (por sob as imagens denotativamente hauridas dos *Evangelhos* e do catolicismo luso-americano, portanto: 7. *Quando lhe falta o demônio / e Deus não o socorre; / quando o homem é apenas homem / por si mesmo limitado, / em si mesmo refletido; / e flutua / vazio de julgamento / no espaço sem raízes; / e perde o eco de seu passado, / a campanha de seu presente, / a semente de seu futuro; / quando está propriamente nu: / e o jogo, feito / até a última cartada da última jogada. / Quando. Quando. / Quando.*)

⁹⁰ A imagem de Mariana neste plano (resultante de sua postura corporal sob o enquadramento referido) remete ao repertório plástico das representações de santos martirizados e de Cristo, sobretudo do Cristo coroado de espinhos com a cruz às costas a caminho do Calvário, sob o dilema de sua dimensão humana (que no Monte das Oliveiras o impelira a escapar do suplício predeterminado, haja vista o teor de sua oração *Pai, se quiseres, afasta de mim este cálice*, ou então o impelirá ao brado na cruz *Meu Deus! Meu Deus! Por que me abandonaste!*), dimensão humana que se justapõe a sua dimensão divina (que o impele à missão de redimir a humanidade do pecado pela via do enfrentamento e da superação do que caracteriza a condição humana: dor e morte). Tais alusões reiteradas do filme

41min25s **“Padre,”** (o tom doce é o de súplica, e a pausa faz sublinhar o desejo de encontro que vocativo e fisionomia exprimem; as sobrancelhas arqueadas e os lábios entreabertos da Moça sob o efeito do *chiaroscuro* acentuam a dramaticidade da súplica); 41min28s-41min29s **“eu tinha que falar com o senhor.”** (começa uma série de explicações da Moça ao Padre cujo estilo é paradoxal, uma vez que são falas fluidas no teor, concisamente formuladas e prosodicamente ágeis⁹¹, mas invariavelmente truncadas por pausas densas, que deixam a entender o desejo entretanto tenso de permanecer em contato com o Padre pelo maior tempo possível); 41min31s-41min32s-41min33s **“Vitorino foi lá em casa.”**; 41min34s-41min35s **“Tudo o que ele disse ao senhor é mentira.”**; 41min37s-41min38s **“Eu nunca fui mulher dele.”** (existe nessa sequência de frases o aspecto matematicamente rigoroso e curioso de pausas com progressão aritmética: respectivamente 1, 2 e 3 segundos, o que, combinado ao olhar franco da Moça, diretamente dirigido ao Padre, e à sua fisionomia, entre consternada e sincera, confere à fala de Mariana uma aparência de veracidade muito grande, que em retrospectiva abala a confiabilidade do relato de Vitorino, entre os planos 15 e 17, e passa a identificar a narrativa fílmica do encontro às escondidas na casa de Honorato entre o farmacêutico e a Moça, cf. os planos 27 e 31 da cena VI, mais como fantasia que recordação); 41min41s-41min46s **“Seu Honorato também; me faz deitar com ele; mas eu nunca fui mulher dele;”**;

a essa altura da trama narrativa tensiona-se o jogo especular de enunciações e desmentidos que visam as possíveis *máculas* (segundo a moral cristã) de *Mariana* (personagem cujo parâmetro icônico-conceitual é a *Virgem Maria*, alvo de reiteradas ironias fílmicas), jogo que passa a ser tão intrincado que termina por colocar à prova até mesmo a confiabilidade da narrativa (sob o critério naturalista de *diegese*); Vitorino dissera ao Padre (entre os planos 15 e 17 da presente cena) que *dormira* com Mariana (em conformidade com o relato dos planos 27 a 31 da cena VI); Mariana agora vem desmentir que *tenha sido sua mulher*, afirmando que *tudo o que ele acabara de lhe dizer é mentira; é verossímil* que Mariana diga a verdade quanto a não ter sido mulher de Vitorino, uma vez que (em se tomando o trecho da narrativa fílmica como memória objetivada em tons naturalistas, e não enquanto fantasia) houve de fato um encontro furtivo entre ambos, contudo sem que se consumasse a relação sexual (por conta da recusa de Vitorino, e não de Mariana); mas, se assim for, *nem tudo* o que Vitorino relatou é mentira (consistindo o embate de versões antes em mal-entendidos, oriundos da imprecisão de conceitos submetidos aos desejos implicados); nesses termos também é possível postular que Vitorino fosse sincero ao afirmar que estivera com Mariana enquanto amante (tomando-se o sentido de *dormir* como *privar de intimidade*, mesmo que isso não implique necessariamente a consumação do ato sexual); Honorato igualmente afirmara ao Padre (entre os planos 9 a 11 desta cena) que *Mariana dormira consigo como sua mulher*, o que de certo modo ela própria confirma no trecho supracitado (entendendo-se novamente *dormir* ou *deitar* no sentido mais amplo de

ao Cristo sob a via-crúcis (portanto ao dilema do deus-homem) tem sido recorrente na narrativa, vejam-se: a) o plano 6 da cena III (imagem sobre a escrivaninha do quarto de Honorato, em que Mariana contracenava com o velho); b) o plano 3 da cena IV (durante a missa de exéquias, imagem da segunda estação num dos quadros da via-crúcis, revelado ao fundo do plano pelo percurso de Honorato até o caixão de Padre Antônio); c) o plano 18 da cena VII anterior, que revela o quadro à direita do relógio durante a panorâmica que acompanha Vitorino.

⁹¹ Helena Ignez, atriz soteropolitana com formação em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, confere a sua personagem uma prosódia sertaneja, coerente (sob o critério naturalista) com o pertencimento de São Gonçalo do Rio das Pedras à mesorregião do Jequitinhonha (em que a microrregião de Diamantina se insere). A mesorregião do Jequitinhonha e a mesorregião do Norte de Minas se ligam ao interior de diversos estados nordestinos, o baiano inclusive, compondo o chamado *sertão brasileiro* (figurado por exemplo na literatura de Guimarães Rosa). Tal prosódia, que não se identifica nem na fala do Padre nem na de Vitorino nem na de Honorato, aproxima-se entretanto do canto coral das mulheres entre os anteriores planos 19 e 20.

compartilhar intimidade, mesmo sem a consumação do coito), coisa que o comportamento do próprio Honorato virá a reconhecer entre o último plano da próxima cena IX e os primeiros planos da cena X subsequente, e que os diálogos entre ele e a Moça no décimo plano da terceira cena também mencionam); *deitar* com Honorato por constrangimento e *fazer coisas* pode não implicar a consumação do ato sexual, o que nem por isso anula a ultrapassagem de limiares entre o que é tutela paternal e o que é intimidade de natureza sexual;

disso tudo se deduz o interesse autoral (por sob a narrativa) em explicitar (por complexidade fílmica, i.e., linguística) a trama de afetos (plano da subjetividade) e de concepções dos fatos (plano dialogal da intersubjetividade) envolvida na disputa pelo poder (plano das instituições e do exercício de poderes, esfera portanto da objetividade)⁹²; a importância de se reconhecer tais dimensões da trama narrativa consiste em defender que a obra transcende em muito a dicotomia postulada pela fortuna crítica entre o plano da intimidade (afeito à dimensão do privado e do subjetivo) e o plano das coisas públicas (afeito ao engajamento nas coisas coletivas e objetivas)⁹³; na complexidade que a trama narrativa atinge a esta altura da obra, denunciam-se diversos níveis de poder institucional: a) o poder laico de tipo *coronelístico*, personificado por Honorato (a agregar apropriação da riqueza socialmente produzida e toda a ampla rede de atividades produtivas e reprodutivas que o lugarejo comporta, em sua problemática inserção com as cidades vizinhas e todo o processo de modernização conservadora do país, por meio do exercício personalista e *patrimonialista* da violência); b) o poder eclesiástico que o Padre problemáticamente personifica (mas que se vincula a distantes centros de poder, a que sua missão se vincula, como aliás vinculava-se igualmente o pároco finado, a quem ele veio substituir), esfera religiosa de poder a que por sua vez deve subordinar-se (ganhando em troca *legitimidade*) o *mandonismo* de Honorato; c) os contrapoderes que o farmacêutico Vitorino personifica (em situação sociologicamente intermediária, inconclusamente capaz, ou de confrontar Honorato, ou de influenciar os garimpeiros e demais trabalhadores do lugarejo: cf. a adiante a análise do plano 9 na IX cena); d) os contrapoderes que a opinião popular do lugarejo personifica (evidenciando-se na sala da casa paroquial, a velar a agonia do pároco idoso e a aguardar a chegada de seu substituto, dispondo-se em subgrupos na cerimônia de exéquias, entre a Matriz e o cemitério, e compondo associações de controle e pressão sobre o pároco no espaço público bem como nas atividades do coro feminino, em ambos os casos a absorver as atenções do pároco com vistas a apropriar-se de sua autoridade, ao mesmo tempo que a confirmam);

PLANO 11

41min46s-43min7s neste longo plano (com 1min21s de duração) o desejo passa a organizar expressivamente jogo de cena, jogos de luzes-e-sombras e o vai-vém que resulta da sincronidade de personagens (que se deslocam) e enquadramento (empaticamente comprometido com o erotismo crescente); há em suma o erotismo como princípio latente;

o corte seguido da justaposição deste (longo) plano faz com que a conclusão da fala de Mariana (afirmação de sua *virgindade* como *desmentido* a Honorato e Vitorino)

⁹² É possível lastrear tal interpretação da diegese com o aporte teórico desenvolvido por Newton Duarte em *A individualidade para si. Contribuição a uma teoria histórico-social da formação do indivíduo*.

⁹³ Cf. a importante obra de Ivana Bentes a respeito da *revolução intimista* de Joaquim Pedro (*Joaquim Pedro de Andrade: uma revolução intimista*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1996.). Uma tal dicotomia entre público e privado organiza a *civilização burguesa*, o que evidentemente não é o caso do universo retratado (o lugarejo de São Gonçalo do Rio das Pedras sob ecos duma inicial modernização conservadora, ainda muito marcado pela lógica do patriarcado rural).

assuma a condição (temporária) de voz-off (41min47s-41min48s: “**nunca fui mulher de ninguém.**”⁹⁴); a câmera inicialmente estática (41min46s-41min55s) e em ligeiro plongê incide sobre a imagem do Padre em plano americano (cujo perfil, oblíquo em relação à câmera e em relação à quina entre a parede do relógio e a parede da cristaleira, foge ao olhar incisivo da Moça); a câmera posiciona-se como uma subjetiva que partisse da perspectiva oblíqua de Mariana, oposta e complementar à sua, com isso provocando no espectador a sugestão de que Mariana se dirige ao Padre não apenas para zelar por sua reputação, mas também (e sobretudo) por desejo e interesse nele como homem⁹⁵ (desejosa de tornar-se *sua mulher*⁹⁶); cabe notar que tal perspectiva da câmera (a simular uma subjetiva) tende a provocar no espectador (por efeito similar ao da narrativa) simpatia e compaixão pelo desejo da Moça em tornar-se *mulher do Padre*; de fato, percebe-se o Padre sob absoluto desconcerto, não apenas por conta do desalinho (que o sono imprevisto e interrompido imprime em sua figura) como também pelos gestos de sua mão esquerda, cujas pontas dos dedos tocam nervosamente (como que sob movimentos involuntários) a carta sobre a quina da mesa durante a confissão de Mariana, até que ele gire o seu corpo (41min48s-41min50s) da esquerda para a direita em cerca de cento e oitenta graus, mantendo a situação oblíqua mas agora a fixar a imagem de Santo Antônio no oratório (41min50s-41min54s), num esforço contemplativo para recompor-se; a seguir, num ímpeto (espécie de ato falho, que traz à tona desejos inconfessados até então), o Padre se dirige à entrada do quarto para cerrar a porta, como quem acusa não apenas haver percebido o desejo da Moça como também seus próprios desejos, a que entretanto ainda não pretende dar curso;

esse ímpeto do Padre promove o primeiro giro da câmera (41min55s-41min58s) da esquerda para a direita; até então, o enquadramento cobria o trecho em que apenas se via o Padre em campo, e que ia da mesa (em primeiro plano) à parede em que há cristaleira, quadro e oratório (em segundo plano), tendo à direita a porta aberta do quarto (com os castiçais presos aos batentes) e o próprio quarto em profundidade (sob o terceiro plano, com a penteadeira bem à vista e a ponta da cama); agora, com o giro completo, mesa e cristaleira praticamente somem do campo, que passa a abarcar (41min58s-42min5s) as costas da Moça (em primeiro plano), a porta já fechada do quarto em frente à qual se posicionou o Padre (frontalmente em relação à câmera e a Mariana) e ao lado direito o seu espaço de trabalho (com escrivaninha, mesa de canto mais imagens e objetos supracitados); significativo é que esta perspectiva (como nenhuma anterior) revele com extrema nitidez as imagens dos Sagrados Corações de Maria e Jesus: nítida alusão metafórica (muito embora ironicamente laicizada e desidealizada) dos *ardentes* desejos de ambos os personagens (Moça e Padre), já há muito identificados pela narrativa a Maria (emblema local de feminilidade) e Jesus (emblema local de masculinidade); a sombra do Padre se projeta sobre a porta a cerrar-se (41min57s-42min2s); constrangida no primeiro plano pelo ato do Padre (um tanto grosseiro, involuntariamente embora: sua fisionomia passa a manifestar um misto de arrependimento e de vontade de acolher Mariana que sofre), a Moça gira seu corpo para

⁹⁴ É inevitável mencionar, a propósito dessa problemática (de que o filme trata com sugestões de ambiguidade que se aproximam do irônico e, mesmo, do escárnio, ainda que em chave de sutileza), o jogo implícito entre a figura contrarreformista da *Virgem Maria, Santíssima*, e a de Mariana, cuja *virgindade* é o que exatamente se problematiza, mas em chave de forte laicização e de forte humanização.

⁹⁵ Deve-se lembrar que esse interesse já se esboçava pelo menos desde a missa de exéquias (cf. o final do plano 3 na cena IV, quando o Padre sente a mirada da Moça enquanto Honorato beija o cadáver do pároco, e desvia seu olhar como expressão de recato ou recusa), quando não desde muito antes (cf. cena I, plano 8: Mariana à janela do sobrado espreita a chegada do Padre a cavalo, o que motivou ciúmes em Honorato, de certo não de todo infundados, que motivam parte da conversa entre ele e a Moça na cena III).

⁹⁶ Veja-se adiante, a respeito dessa concepção patriarcal (relação sexual como *posse* da mulher pelo homem), a discussão na nota 122 (plano 19, cena IX).

a esquerda (assumindo a condição de perfil), e a partir de então passa a caminhar (motivando o segundo giro de câmera: da direita para a esquerda, 42min2s-42min-9s, em que Mariana de início se encontra ao canto direito da imagem, mas ao final passa para o extremo oposto);

enquanto Mariana explica ao Padre (em tom triste e doce, fisionomia tristíssima) como veio à casa paroquial (42min3s-42min4s: **“Eu vim aqui fugida.”**) e por que veio (42min5s-42min7s: **“Seu Honorato me proibiu de falar com o senhor.”**) em momento tão impróprio (como a retomar seu discurso de recato em razão da grosseria do Padre, desviando corpo e olhar para o canto oposto, desvio que o expressivo giro da câmera sublinha), sua sombra se projeta (a relativamente longa distância, e debilmente) por toda a parede e por todo o canto de trabalho (anunciando assim o duplo recolhimento por recato: o da Moça e o do próprio espaço, marcado pelos Corações e pelo erotismo); em resposta à iminência de tal recolhimento subentendido, o Padre (cuja figura a frágil sombra da Moça toca por instantes, ainda parado em frente à porta, mas já não narcisicamente interessado em resguardar sua própria castidade, porque arrependido e receoso com a despedida potencial: braços tensos e sem jeito ao longo do tronco, olhos atentos, sobrancelhas arqueadas, fisionomia de desamparo), o Padre a interpela, como quem mal encontra as palavras adequadas (42min8s-42min9s): **“Mas aonde é que você vai?”** (o enunciado de preocupação sacerdotal sequer disfarça as entrelinhas do desejo);

42min9s-42min46s agora Mariana completou o percurso, tendo alcançado o extremo oposto da imagem (à esquerda), com sua face bem distante do alcance visual do Padre (que entretanto não tira os olhos de suas costas), num enquadramento (estático) que voltou rigorosamente a ser o mesmo de antes do primeiro giro (embora situe o busto de Mariana à base do primeiro plano da perspectiva, à frente da mesa); entre o perfil de Mariana (à esquerda, em primeiro plano) e a figura frontal do Padre (à direita e ao fundo do segundo plano, emoldurada pelos batentes e portanto pelas velas acesas, com sua sombra forte projetada imediatamente atrás de si, na porta) destaca-se no oratório a escultura de Santo Antônio (que neste contexto narrativo de encontro latente, entre sombra e penumbra, impregna-se do caráter erótico de santo *casamenteiro*), enquanto a imagem do quadro ao lado, absolutamente fosca, faz-se irreconhecível⁹⁷; a fala de Mariana (a reiterar sua postura cênica, e em tom de acentuada vulnerabilidade) confirma os receios do Padre (42min10s-42min12s: **“Tenho que voltar depressa. Tenho medo que ele acorde.”**), que por isso realiza novo (e atabalhado) esforço de encontrar palavras para prorrogar a partida indesejada (42min16s-42min17s: **“Mariana, você quer mesmo se casar com ele?”**), em tom de voz (doce, que não lembra nenhuma de suas falas anteriores) e em postura (sem-jeito, mão esquerda a segurar a ponta de seus dedos da mão direita) que explicitam um esboço de entrega, ainda que um tanto infantil, ao jogo erótico (a fala torna-se quase a confissão de um apaixonado inexperiente); em suas respostas, Mariana, introspectiva, passa a fitar o canto à sua frente, concentrada ao máximo nos dilemas de sua vida: (42min21s) **“Quero.”** (seu tom retoma alguma segurança, enquanto o Padre abaixa a cabeça e a gira seguidamente: expressão de contrariedade); após a significativa pausa de quatro segundos (42min25s-42min26s): **“Acho que quero, sim.”** (já se percebe lugar para a dúvida, e o Padre volta a jogar seus braços ao longo do corpo, tensos, enquanto passa a fitar a Moça com firme atenção); nova pausa de cinco segundos, densa, e agora (42min31s) a (grata ao Padre e ao espectador) confirmação de que o *sim* anterior em realidade é *não*: **“Antes eu queria.”**; o mais depressa possível (42min33s-42min34s) vem a sugestão do Padre (cujo tom é o

⁹⁷ Aqui ocorre portanto a inversão de nitidez ou opacidade, tendo-se em vista o que ocorrera entre os planos 12 a 18 da cena VII, quando o enquadramento e a iluminação tendiam a ofuscar as figuras dos Corações, enquanto tornavam obscuras as imagens de Santo Antônio.

sussurro doce de enamorado, sob a moldura dos gestos tensos de seus braços, o direito mais elevado que o esquerdo, e pela contração a meio do caminho de suas mãos, como que suspensas, a hesitar entre o desejo do encontro e do abraço e a contenção tímida, casta e insegura): **“Por que que você não espera mais um pouco?”** (e o seu olhar trai a mais sincera expectativa erótica); aos 42min37s, Mariana em voz firme baixa o olhar e devolve o Padre à realidade: **“Esperar o quê?”**; nove segundos de denso e significativo silêncio, em que o Padre repousa seus braços e suas mãos ao longo do corpo enquanto volta-se, tronco e face, para o batente à direita da imagem, como quem cai em si e percebe a impossibilidade de efetivar o amor; a Moça inicia um lento giro de seu corpo à sua esquerda (que transformará seu perfil em ângulo de $\frac{3}{4}$), inaugurando o último movimento da câmera, responsável por isolá-la no campo visual⁹⁸ (expressão da impossibilidade que se acaba de relembrar);

enquanto o lento mas vigoroso giro da câmera acompanha os passos de Mariana (42min46s-42min50s), ela própria formula resposta à sua pergunta (*Esperar o quê?*) com que replicara a sugestão-confissão do Padre (*Por que você não espera um pouco?*): **“Quando Seu Honorato pediu pra casar com ele o senhor não tinha chegado.”**; durante esta fala e este percurso, Mariana se encaminha de uma área penumbrosa para outra em que uma forte iluminação passa a incidir sobre sua face, enquanto o deslocamento torna o perfil de seu rosto cada vez mais próximo ao foco; ao fundo da imagem vão sumindo o Padre e a parede da cristaleira, enquanto passam como que em revista (embora ofuscadas) as imagens que ladeiam o relógio; quando o percurso sincrônico de Mariana e câmera se encerra (bem como sua fala, que se completa), a cabeça luminosa de Mariana (com sua beleza epifanicamente realçada) torna elípticos os dois quadros de Maria Santíssima);

quase não há pausa sonora (por assim dizer) entre esta fala (42min51s-42min52s: **“Padre Antônio tava morrendo.”**⁹⁹) e a anterior (*Quando Seu Honorato pediu pra casar com ele o senhor não tinha chegado.*), muito embora entremeados ambos os trechos pela pausa no duplo movimento de câmera e personagem (ângulo fixo a realçar por contraste, em razão da forte luminosidade que pousa sobre o rosto de Mariana, sob ângulo de $\frac{3}{4}$, toda a zona de penumbra ou sombra que repousa sobre as imagens da parede, e também sobre o relógio: alusão à suspensão do tempo e do impasse, reforçando com isso o desejo de ruptura com a ordem cotidiana); 42min56s-42min57s: **“Então eu disse que queria, sim.”** (Mariana parece tomar consciência plena de uma tal ruptura; e parece disposta a afirmá-la com *plena clareza* para si e para o Padre, ambos evidentemente enamorados, com seus desejos envolvidos pelo ambiente cada vez mais impregnado do tenso erotismo, sob o *chiaroscuro*); 43min2s-43min3s **“Agora eu não sei.”** (completa-se a confissão pela qual o Padre num ímpeto ansiara, mas que agora, por racionalidade e prudência recolhido ao extracampo, teme); os quatro segundos finais do longo plano são marcados pelo giro do rosto de Mariana da esquerda para a direita e em seguida para o fundo da imagem (movimento que a inquietude dos seus olhos já anunciava durante suas reflexões em voz alta); nesse percurso de cento e oitenta graus que sua face realiza (mas que seu *torso* mal acompanha), seu olhar rebaixado

⁹⁸ Esses jogos de câmera e de cena, guardadas as devidas proporções (de tom e de significâncias), lembram o estilo narrativo dos planos 12 a 18, em que o encontro / confronto de Vitorino e Padre sempre comportavam inserções e exclusões dos personagens perante o campo visual num mesmo plano ou na sequência de planos justapostos, a provocar situações provisórias de voz-off de maneira a evitar o jogo de plano / contraplano, sublinhando expressivamente as complexidades subjetivas e intersubjetivas. Estilo muito diverso desse aplicou-se às conversas entre Honorato e Padre (tanto na cena VI, planos 1-13, quanto na atual cena VII, planos 3-11): sequência dialogal ininterrupta na banda sonora, mas entremeada de inserções imagéticas que adensam o discurso verbal, soando com isso denotativamente digressivas mas conotativamente pertinentes.

⁹⁹ Ao teor desta fala corresponde o percurso das imagens ao fundo, que foram do Santo Antônio no oratório sobre a cristaleira ao Santo Antônio à esquerda do relógio, sob a problemática da aceitação do matrimônio.

subitamente se eleva, a buscar ávido o olhar do Padre (lábios entreabertos) como quem busca os sinais da reciprocidade erótica;

PLANO 12

43min7s-43min28s este plano estabelece com o anterior uma relação de contiguidade, não apenas porque a interrogação de Mariana (em voz-off) dá curso à afirmação de seu desejo em relação ao Padre, ao mesmo tempo que busca novos sinais de reciprocidade, mas também porque a proximidade de ângulo (antes a captar Mariana, agora a captar o Padre) mantém teso o ímpeto erótico; a nova busca do Padre por estratégias que resguardem sua castidade vem a demonstrar mais o desgosto com seus votos sacerdotais (tristeza e frustração sob aparência de rispidez) que recusa ao encontro (delimitando-se o indivíduo sob os limiares de seu papel social e de sua cosmovisão);

sob leve plongê, ângulo de $\frac{3}{4}$ e câmera provisoriamente estática (43min7s-43min22s), o Padre por breves instantes baixa o olhar que trazia fixo em Mariana, tão logo a percebe fitá-lo nos olhos (tal mirada, com Mariana agora fora de campo, pode-se entretanto deduzir especularmente, por seus efeitos na fisionomia do Padre: jogo de cena que reforça a proximidade afetiva de ambos sem o recurso de campo / contracampo); o semblante do Padre em nada faz lembrar o noviço de antes (pouco à vontade durante cerimônias recém-aprendidas, ou incondicionalmente engajado no cuidado com fieis embora incapaz de impessoalidade), uma vez que a gravidade de sua fisionomia (sobrecenhos cerrados, lábios contraídos, cabeça ligeiramente rebaixada, contração de músculos da testa realçada pela luz que o castiçal ao batente projeta, em meio a sombras e penumbra) já não faz questão de ocultar (para si ou Mariana) seus desejos; a voz-off de Mariana (43min8s-43min9s) é desdobramento do olhar que se lançara como súplica desde o plano anterior, prestes a explicitar um desejo que já está a transbordar das entrelinhas, e o Padre acolhe tal fala sustentando postura e fisionomia perante a Moça (como quem zela pelo contato que se prorroga, porque deseja e cultiva): **“Que dia o senhor vai embora daqui?”**; a gravidade de sua fisionomia (índice de que sofre por não poder dar vazão aos seus desejos) e a postura frente-a-frente prosseguem intactas após a pergunta (que é também confissão de desejo); mais que isso: o Padre levanta os olhos e fita Mariana diretamente ao responder (43min10s-43min12s, com tom grave mas não ríspido, antes triste): **“Eu devo ficar ainda muito tempo.”**; seus olhos tornam a baixar-se (mas por pesar, não por fuga, timidez ou rejeição); Mariana formula outra pergunta com voz embargada, tom de sussurro e sofrimento (43min14s: **“Quanto tempo?”**), pergunta que o Padre acolhe com olhos atentos, mas que o faz pender gravemente olhar e queixo sobre o peito, expressão de pesar que se acentua, e que implica a longa pausa que antecede sua resposta, em tom igualmente embargado (43min19s: **“Não sei.”**);

a dor o faz girar a cabeça (ainda pendida sobre o peito) para a direita da imagem (aos 43min22s), e a partir de então (43min22s-43min26s) a câmera redefine o enquadramento, ao acompanhar em suave giro lateral os três curtos passos que o Padre dá em direção à escrivaninha, sobre a qual se apoia; saem de campo durante o percurso o terço do oratório em que se vislumbrava a escultura do santo *casamenteiro* e o batente vizinho (com seu castiçal a projetar luz-e-sombra sobre a face do Padre), enquanto entram em quadro o outro batente com seu castiçal respectivo (já às costas do Padre, cujo perfil agora se dirige ao oposto lado direito) mais a folhinha (com o busto do Coração de Jesus em diagonal abaixo de sua face pendida) e a porção do quadro com o Coração de Maria (em diagonal acima de sua cabeça); sua nova postura (nova apenas porque se coloca à direita, não mais à esquerda, enquanto o queixo continua pesaroso a pender sobre o peito) e sua resposta (em tom ainda mais grave, já não mais doce, muito

embora sem traços de rispidez, porque expressa antes dor e frustração, entre 43min27s e 43min28s: **“Isso não depende de mim.”**) querem frisar o drama de uma pessoa a quem ofício e profissão de fé afirmaram-se às custas de que se anulassem identidade e desejos pessoais, em prol de dogmas e decisões institucionalizados (de que o luto onipresente de sua batina negra é emblema, e cada vez mais fardo);

PLANO 13

43min28s-44min57s este plano se faz ainda mais próximo (nos sentidos formal e afetivo) de Mariana, não apenas em razão do foco (restrito à Moça até 44min41s, sempre a captar seu rosto sob luz intensa) como também (e sobretudo) por conta da pulsação rítmica que o enquadramento estabelece (ao mimetizar com empatia e sensibilidade extrema o jogo de cena que a Moça realiza, disposto em quatro ciclos, cada um composto por repouso seguido de alguns passos em direção ao Padre, que ao final entra em campo, acéfalo embora, e de costas para Mariana e câmera, quando a Moça num ímpeto o abraça);

43min28s-43min42s o busto de Mariana (sob ângulo fixo de $\frac{3}{4}$ e ligeiro plongê) posiciona-se paralelamente em relação à parede da entrada (de costas para o quadro com as imagens de Cristo-e-Maria e seus respectivos Corações, entretanto indiscerníveis neste plano), e exatamente ao lado do Cristo crucificado; de sua sombra (projetada na parede ao fundo) só se vê o topo da área que corresponde à sua cabeça; ela olha diretamente para o Padre desde o início de sua fala (fala que, ao ensaiar-se, de certa forma passa a sintetizar a resposta à questão que o Padre colocara: *Mariana, você quer mesmo se casar com ele?*, menos interessado em orientá-la quanto ao matrimônio que em prorrogar sua estadia); (43min29s-43min30s:) **“Quando o senhor chegou,”** (fala entremeada por três pausas de exatos três segundos cada); (43min33s-43min34s:) **“logo que o senhor chegou,”**; (43min36s-43min37s:) **“eu comecei a ter medo que o senhor fosse embora.”**; dos 43min37s aos 43min40s Mariana baixa o olhar, e ao final dessa terceira pausa inicia uma sequência de seis passos (como que inconsequentes, sem rumo, presididos pela atividade psíquica que rememora com vistas à descoberta de sentido em sua biografia, o que implica pensamentos em voz alta);

43min40s-43min43s olhando para o chão à sua frente, Mariana deixa o ângulo de $\frac{3}{4}$ para assumir a condição de perfil, enquanto realiza seis passos curtos em andamento extremamente vagaroso, como que ritual; após outros três segundos (em que Mariana como que concentra forças, num impulso a um tempo motor e psíquico), o primeiro passo deste primeiro ciclo se completa, e com ele a retomada de sua fala (43min43s-43min45s: **“Comecei a ter medo de repente;”**), juntamente com o giro da câmera; dois novos passos já implicam que o fundo da imagem deixe o canto da sala para alcançar a porta lateral, enquanto Mariana explica quase de imediato a aversão às pessoas do lugarejo que tomou seu psiquismo como efeito da chegada do Padre (43min46s-43min48s: **“de ficar aqui sozinha com eles.”**); ao impulso erótico e revitalizante que a chegada do Padre desencadeara em Mariana correspondera, então, a consciência quanto ao princípio tanático que a sociabilidade do lugarejo lhe representava, e que o misto de rememoração, reflexão e tomada de consciência da Moça está a expressar, por meio da articulação de passos e pausas em sua atividade psicomotora de fala e gesto; novo (e mais lento) passo (com fala suspensa por três segundos) prepara nova rememoração, enquanto o fundo da imagem alcança a parede caiada, espaço intervalar entre a porta que some de campo e o quadro que a cabeça de Mariana irá eclipsar por breve instante (trata-se, como é sabido, do Sagrado Coração de Maria); 43min51s-43min53s: **“De noite eu sonhei que o senhor tinha ido embora;** (Mariana ultrapassa o quadro; ao canto direito superior da imagem aparece a base de

outro quadro, que se sabe representar Santo Antônio, mas cujo teor, neste plano, significativamente não se dá a conhecer, dispensando-se assim quaisquer referências, ou a paternidades espirituais, ou a modelos de santidade sacerdotal, ou a mediações eróticas); 43min54s-43min55s: **foi horrível.**” (Mariana ergue por instantes seu olhar para fitar o Padre, como se o horror rememorado necessitasse de gestos, mais que de palavras, como suporte para formalizar-se, assim desfazendo-se seu conteúdo traumático; seu passo estanca, assim como seu olhar se mantém fixo, enquanto a câmera muito lentamente termina o ajuste do enquadramento, um segundo após completar-se o relato / rememoração); 43min56s-43min57s: **“Acordei com o coração batendo.”** (desnecessário frisar que a analogia fílmica entre o coração de Mariana e o Coração de Maria explicita-se nesta sua fala);

43min58s-44min11s completo o ciclo anterior, inaugura-se um novo (segundo) ciclo de enquadramento fixo seguido de novos passos (o retorno ao ângulo fixo ocorre a despeito de que o enquadramento sofra ligeiros tremores, que parecem mimetizar, empáticos, a catarse de Mariana); durante o início deste segundo ciclo (sob relativo repouso de personagem e câmera), Mariana apenas reitera sentimentos e pensamentos de que já se apropriara no ciclo anterior, muito embora com o olhar simultaneamente ao chão e ao seu íntimo, diferentemente de agora, quando, já em posse da consciência a respeito de seus desejos pelo Padre e de sua repulsa pela sociabilidade local, busca com seu olhar o olhar do Padre, motivo mais que suficiente para a reiteração do discurso prévio, agora entretanto com nova ênfase (comunicar e efetivar seu desejo: impulso de vida e superação); de 43min58s a 44min1s, nova pausa de três segundos, até que o terceiro vocativo da presente sequência de planos (pertencendo o primeiro ao inaugural plano 26 e o segundo ao plano 28) retome (ambiguamente) o desejo pelo homem (já antes evidenciado, a despeito de todas as sutilezas da trama entre texto e subtexto), sublinhando paradoxalmente função e papel social (a que se faz inerente o voto de castidade¹⁰⁰) como aspecto anterior a sua pessoa e sua interioridade (44min1s **“Padre,”** [nova pausa de três segundos]; 44min4s: **“eu tenho medo agora;”** [outros três segundos de pausa]; 44min7s-44min8s: **“antes eu não tinha.”**); até 44min11s (portanto durante uma pausa de novos três segundos) Mariana mantém a avidez de sua fisionomia e de seu olhar concentrada na figura do Padre (tornando afetivamente presente ao quadro sua imagem fora de campo);

Mariana realiza novo passo (44min11s-44min12s) em direção ao Padre, mantendo o olhar em sua direção e livrando-se do enquadramento que a situava entre a imagem do Coração de Maria e a base da imagem de Santo Antônio; ao final do primeiro passo sua figura fica abaixo do quadro mencionado, enquanto o segundo e o terceiro passos (44min13s-44min14s, durante o qual confessa, pendendo a cabeça para a sua direita, com olhar lânguido: **“Sinto falta do senhor o dia inteiro;”**) preparam-na para alinhar-se com o pêndulo do relógio, coincidindo (já plenamente alinhados objeto e personagem, relógio e Moça) teor da fala e teor de imagem ao final do quarto passo; no quinto passo o pêndulo fica à sua esquerda, já não mais elíptico, enquanto o avanço de seu corpo faz-se coerente com o avanço de sua confissão erótica (44min19s-44min21s): **“tanta que me dá vontade de deixar tudo de repente,”**; a extensão desta fala comporta o quinto e o sexto passos, quando se nota que a pausa da fala diminui, coerentemente com a aproximação física e psíquica dos amantes (44min23s-44min26s):

¹⁰⁰ Gilberto Freyre (op. cit., p. 530-536) disserta longamente a respeito da normalidade colonial quanto à quebra dos votos de castidade por clérigos, a tal ponto que diversas famílias ilustres teriam se originado em progenitores clericais. Marco Antonio Villa (*A queda do Império: os últimos anos da Monarquia no Brasil*. São Paulo, Ática, 1996.) também refere à normalidade de tal quebra até a chamada romanização do catolicismo brasileiro, quando este passa a voltar para a esfera de controle papal.

“só pra ver o senhor um pouquinho e voltar depressa.”¹⁰¹ (conclui-se a confissão com o alinhamento de Mariana, em máxima proximidade diante da câmera e do Padre, ainda fora de campo, com a base do último quadro da parede, que se sabe representar o Cristo a caminho do Calvário, supliciado sob a coroa de espinhos);

em 44min26s parece abrir-se novo (terceiro) ciclo de fixidez seguida de movimentação; trata-se de fixidez breve (44min26s-44min28s, apenas dois segundos), entretanto: a fisionomia da Moça (significativamente sob o quadro do Calvário) torna a expressar languidez, desta vez mais acentuada (por amalgamarem-se maiores proximidade física e proximidade psíquica entre sujeito desejante e objeto desejado, bem como desfalecimento por reconhecerem-se as fontes de prazer, a aproximar-se, e de repulsa, a afastar-se), o que explica que tal fixidez dure tão pouco, e represente como frêmito o que é já movimento potencial (com a Moça avançando, recuando e tornando a avançar sua face na direção do amado), muito mais que repouso;

aos 44min28s Mariana realiza dois passos curtos, cuja expressividade entretanto consiste (mais que os anteriores) em indicar a máxima aproximação de Padre e Moça, entrevista na languidez paroxística de seu olhar (a piscar lentas e repetidas vezes, entreaberto como a cerrar-se em prol de outros sentidos, com sobrancelhas tensamente a contrair-se), na sofreguidão de seu peito arfante e na elipse de sua fala (discurso de quem implora a consumação do encontro iminente: 44min36s-44min37s: **“Se eu pudesse ao menos –”**);

de 44min37s a 44min40s Mariana abaixa o olhar (acompanhada em sua pausa pelo repouso atento da câmera), até que em dois passos-relâmpago (44min40s-44min42s: acompanhados surpreendentemente pelo giro veloz da câmera) alcança as costas do Padre, a que gruda com força a esquerda de sua face, e a cujos ombros agarra – sem que no entanto o Padre (impassível, sem cabeça, braços e tronco inferior fora de campo) mova-se um milímetro sequer; passados dois segundos, sem que se alterem a postura da Moça (passional) e a do Padre (impassível), Mariana suplica por reciprocidade e companhia (44min44s-44min46s: **“- pelo amor de Deus, não me deixe sozinha!”**): de balde; por isso, passados três segundos (44min46s-44min49s), Mariana irá lentamente afastar-se do Padre, primeiro deslizando dolorosamente suas mãos pela batina¹⁰², depois afastando rosto e corpo, até que, finalmente (44min54s-44min57s) recue do enquadramento fixo (sendo sua sombra a última porção de sua imagem a sumir do campo visual); resta o Padre (inflexível, hierático sob o negror e o siso de sua batina) no enquadramento;

PLANO 14

44min57s-44min59s corte para a Moça que sai da casa paroquial a correr sob intensa comoção; a câmera (no primeiro segundo sob enquadramento fixo) focaliza obliquamente o pequeno átrio da casa paroquial (a cuja porta se tem acesso por três degraus e por uma portinhola de madeira) e o corpo inteiro de Mariana; tal enquadramento se estabelece a partir do último degrau, de modo a filmar a descida afoita de Mariana como diminuição de seu corpo (inicialmente inteiro no campo visual, mas progressivamente menor conforme a descida), e à velocidade de Mariana vem a se somar (no segundo seguinte) a velocidade do *zoom-in* (combinado a giro de câmera da direita para a esquerda), de modo que em instantes a face de Mariana (por fim sob *close-up* e

¹⁰¹ Esta fala retoma o discurso inicial do plano 28 (quando Mariana mencionara como razão de sua vinda desagrar-se das mentiras de Vitorino e Honorato), quando já se podia intuí-la como subtexto (sem que entretanto ambos os níveis do discurso, texto e subtexto, consistam em contradições).

¹⁰² Há notável paralelismo entre este jogo de cena e o do anterior plano 7, com Mariana em postura passional (antes, o Padre) e o Padre impassível e áspero (reificado: equivalente à parede).

em perfil, olhando à direita) esteja muito próxima do foco (exatamente quando, apavorada, ela detém o passo, enquanto sua fisionomia de horror emite uma inesperada e muito aguda interjeição (“**Ahn!**”), o que provoca por mais este plano empatia entre Moça e espectador (a compartilhar com Mariana seu susto, logo após uma sequência de planos fortemente carregados de *pathos*);

PLANO 15

44min59s-45min1s novo plano-relâmpago; o vulto de um homem é entrevisto à direita da imagem (sob rápido *zoom-in*), entre dobrar a quina da casa paroquial (em que projeta sua sombra) e pular o muro de pedras ao lado (índice de que estivera próximo à janela, espreitando toda a confissão); a brevidade desse instante (combinada com a agilidade do giro com *zoom-in*) conferem ao vulto uma fluidez repulsiva; entreveem-se seu chapéu de palha e sua camisa listrada, mas é impossível reconhecer sua identidade (como se em seu anonimato viesse a caber toda a *opinião pública* do lugarejo);

PLANO 16

45min1s-45min11s neste plano médio o ângulo retoma a fachada da casa paroquial, mas frontalmente (não mais oblíquo); nos dois primeiros segundos (45min1s-45min2s) Mariana se encontra em frente aos degraus, a olhar na direção em que o espião acaba de fugir; imediatamente surge o Padre (45min2s-45min3s), que corre pelo *hall* de entrada até estancar bem à base do primeiro degrau, de onde passa a mirar na mesma direção de Mariana (até então parada pouco à frente dos degraus, corpo em posição frontal e face em perfil à direita, atônita, como a ponderar os possíveis desdobramentos do incidente); ao perceber a chegada do Padre Mariana retoma sua corrida (vindo para a área em que a câmera se posiciona, a partir de 45min3s); ao perceber a corrida da Moça (aos 45min5s), o Padre esboça segui-la, gesto (impetuoso mas contido) de que faz parte o impensado ato de chamá-la de volta (retomando a suavidade de tom, misto de susto, zelo, arrependimento e afeto): “**Mariana!**”; contém-se, no entanto, soltando ao longo do tronco seus braços (ainda tensos) como se fosse o decoro devido por seu papel social ao espaço público, de que repentinamente se dá conta; em sua corrida (45min3s-45min10s), Mariana deixa a zona de claro-escuro frente à fachada paroquial (aos 45min5s) para alcançar uma zona de penumbra (45min5s-45min8s) e, ao final, uma zona de sombra (45min8s-45min10s), tornando-se com isso sombra de si mesma – até desaparecer do quadro nos instantes finais;

CENA IX – em que o Padre sofre, à luz do dia, a excomunhão que a sociabilidade local lança contra si: desde o desagradável encontro com as beatas e os moradores do lugarejo, passando pela recusa de Mariana em lhe atender ao sobrado, até o enfrentamento de Honorato no garimpo.

45min11s-49min34s, planos 1-19

PLANO 1

45min10s-45min17s é manhã, o que se deduz, neste plano fixo sob contraplongê, menos da luminosidade (há forte nebulosidade no céu cinzento), mais dos trinados da banda sonora (que a dominam até o plano 39) e da composição visual (três das senhoras beatas, em primeiro plano, situadas a prudente distância da casa paroquial, no terceiro plano, tendo à esquerda e ao fundo a equidistante Matriz como lastro, vigiam a saída do Padre como quem zela pela moral e pelos bons costumes, tendo em vista comunicar a ele, com gestos de desprezo e às primeiras horas do dia, que já foram *devidamente informadas* sobre o ocorrido¹⁰³);

à base da imagem o primeiro plano é composto por terreno gramado em aclave, delimitado no topo por um caminho que se estende retilíneo da esquerda para a direita; ao terço esquerdo deste plano, posicionadas às margens do caminho, montam guarda as referidas senhoras (figurinos pudicos, cabelos com os devidos coques, enfileiradas, de costas para a câmera, vigília sob dignas composturas em frente à casa paroquial); ao seu lado (e ao centro do plano), um cachorro preto descansa (parece acompanhar a vigília das senhoras como mais um elemento consuetudinário);

o caminho retilíneo delimita o fim do aclave em primeiro plano e o início de outro aclave em segundo plano, cuja porção superior vem demarcada pelo posicionamento de três árvores: a) duas árvores menores no terço à esquerda (cujos troncos emolduram o talhe pudico das senhoras em guarda e vigília, e cujas copas, no alinhamento que o contraplongê provoca, encerram-se à altura do telhado da Matriz), b) outra árvore maior no terço à direita (cuja copa frondosa alinha-se ao espaço da casa paroquial, cobrindo-lhe não apenas boa parte superior da fachada e todo o telhado, como também todo o céu);

o topo desse segundo aclave delimita a partir da margem esquerda toda a colina por sobre a qual se veem adro e Matriz (com fachada e toda sua lateral a ocupar mais da metade da imagem) e também delimita o terreno da casa paroquial, ambas as construções cujas áreas compõem (separadas por um breve intervalo) o terceiro plano; em frente à porta principal da Matriz, ainda fechada, uma quarta senhora aguarda algo (provavelmente a chegada do Padre), com seu cachorro junto de si; em tamanho igualmente diminuto por conta da perspectiva (e nesses termos vulnerável em relação à tropa de choque das senhoras católicas perfilada em primeiro plano), o Padre surge (aos 45min15s);

o céu é o quarto plano cujo topo (do canto superior esquerdo do quadro, a partir da torre sineira, até a copa frondosa da árvore, ao terço direito) comporta área bastante ampla, mas que, por efeito do contraplongê (que retrata a lateral da Matriz em linha diagonal descendente), somado ao volume da árvore frondosa à direita, vai-se restringindo ao aproximar-se das construções (afunilando-se no breve intervalo entre Matriz e casa paroquial); tal efeito restritivo de afunilamento termina por realçar a claridade (por si pouca, sob as matizes de cinza do céu nublado) aos dos dois terços

¹⁰³ A análise mencionava pouco acima, a propósito do plano 28, a função de contrapoder que as pessoas do lugarejo exerciam. A sequência a que pertence o atual plano 35 passa a esmiuçar essa trama, ao mesmo tempo que promove o baralhamento do que são poderes e contrapoderes.

esquerdos do quadro (com as paredes caiadas da Matriz, contra as quais recortam-se as costas das beatas), e o realce dessa área escura acentua o contraste com a zona escurecida (pela copa e pelo interior da casa paroquial, que duas janelas revelam) ao terço direito;

por todos os elementos imbricados neste plano geral, em suma (efeitos de perspectiva, fotografia e sutilezas de seu jogo de cena), anuncia-se a curiosa inversão de que fieis estejam a excomungar o Padre; apenas nos dois segundos finais (45min15s-45min17s) anuncia-se o evento tão aguardado, qual seja, a saída do Padre (que irá se completar no próximo plano);

PLANO 2

45min17s-45min28s prosseguem os trinados da banda sonora enquanto o enquadramento (muito mais próximo) restringe-se (sob sutil contraplô, e sob ângulo fixo entre 45min17s-45min24s) à fachada da casa paroquial, desde o espaço da cozinha (com sua janela cerrada) até as duas janelas da sala, ao lado da porta (ambas abertas; a terceira encontra-se elíptica em razão do tronco da árvore acima mencionada, uma mangueira ao que parece, e que retorna ao campo visual destacando-se a largura de seu tronco); ao pé da porta revê-se o degrau triplo (pelos quais o Padre deixa a casa, em rigoroso continuísmo frente à cena anterior) e acima da casa a cobertura de telhas coloniais; vencidos os degraus, vem uma sequência de dez passos apressados do Padre em linha diagonal (a partir da escadaria, ao primeiro terço do quadro, em direção à base da imagem, ao fim do terço central); a câmera começa a ajustar o enquadramento em suave giro à direita a partir de quando o Padre desce os degraus (assim se mantendo por mais seis passos, até que os pés do Padre sumam do enquadramento, abaixo de sua margem inferior); a partir de então (por mais quatro passos) o giro da câmera (que passa a abarcar a terceira janela da sala mais a janela do quarto, ambas cerradas) parece não mais amoldar-se aos passos do Padre com sutileza, mas sim acelerar-se (efeito que se prorrogará no primeiro trecho do plano seguinte);

PLANO 3

45min28s-45min50s outro plano demasiadamente complexo, em que segue a expressão irônica de paroquianas a excomungar o Padre; trata-se de plano que, empático diante do Padre, combina linguagem rebuscada como forma de comunicar e expressar densamente o estado de sufocamento e aporia;

45min28s-45min40s o giro à direita acompanha os vinte passos apressados do Padre entre a esquina de sua casa, com o muro baixo de pedras ao seu lado (assemelhando-se este trecho ao trecho inicial do plano 34 acima, quando o vulto do espião fugitivo escapava quase instantaneamente do campo visual), e o local em que as três beatas se encontram a esperá-lo; até 45min34s a situação do Padre em relação à câmera é a de um *close-up* complexo que: a) de início (45min28s-45min30s) compõe um ângulo de $\frac{3}{4}$, com a face do Padre (misto de raiva e medo) voltada à direita (sob um enquadramento tão descompassado que ao final deixa a extremidade de sua face escapar ao campo por breve instante); b) passa a compor brevemente (45min31s-45min32s) o perfil do Padre (quando a proximidade do foco chega ao máximo, paradoxalmente com perda de expressividade fisionômica); c) finaliza o plano (45min33s-45min34s) com o Padre em ângulo de $\frac{1}{4}$ (sugerindo que os sentimentos impetuosos do Padre não cabem por muito tempo em situação de proximidade); todos esses seis segundos iniciais são densos de significação (por permitirem ao espectador compartilhar de perto e empaticamente os efeitos da espionagem de ontem combinada à condenação moral de hoje), e ao mesmo tempo velozmente dinâmicos (a câmera em acentuado contraplô capta, bem próxima ao Padre, uma vegetação cerrada que mais oculta que filtra a

cinzenta luminosidade do céu, e cujas formas mal se distinguem, fundo vegetal esse que logra atribuir à figura do Padre, em seu teor de natureza bravia e em seu formato de foco problemático, sentimentos impetuosos); a etapa final (45min34s-45min40s) desse primeiro trecho de início traz uma profundidade maior do campo visual (com o céu cinzento se abrindo por entre a vegetação mais e mais rarefeita, o que permite avistar montanhas ao longe: 45min34s-45min36s), em seguida devolve à paisagem elementos culturais (45min36s-45min38s: como se trata de um trecho em declive, a copa de árvores e bananeiras e os trechos de serra vão cedendo aos telhados coloniais das casas, depois à rua), para ao final (45min38s-45min40s) denunciar bruscamente (com o retorno de uma perspectiva em menor profundidade) a presença desagradabilíssima das três velhas, fisionomias carrancudas a comunicar seus julgamentos sumários e suas condenações farisaicas (uma das quais, ao centro, volta as costas para o Padre); nesta etapa final a figura do Padre (por densos seis segundos tão próxima) afasta-se a galope do foco (45min34s-45min40s), a ponto de (encerrada essa segunda metade rigorosa dos doze segundos) seu corpo aparecer por inteiro no campo visual;

45min40s-45min44s agora o enquadramento permanece fixo (numa guinada ainda maior da linguagem fílmica); o Padre (de costas para a câmera, batina a esvoaçar com o vento forte que também agita as folhagens no muro por detrás das três senhoras, o que torna a sugerir sua integração às forças naturais), o Padre, assim que conclui seus passos e estanca, de pronto cumprimenta as beatas em tom suave e cortês (45min40s: **“Bom dia!”**), recebendo como resposta: a) a imutabilidade da fisionomia da senhora à esquerda (personagem de Rosa Sandrini), que o fita sem dignar-se a responder, b) as costas que a supramencionada senhora (ao centro) lhe volta com repugnância, e c) o alheamento afetado pela terceira senhora (à direita), que em perfil finge não dar conta de sua *desprezível existência*¹⁰⁴;

45min44s-45min50s cumpridos os quatro (lentos) segundos da etapa anterior, o plano passa a combinar giro de câmera em plongê à esquerda com *zoom-in* progressivamente acentuado, assim acompanhando o Padre em sua descida da rua (passos firmes, ligeiros, deselegantemente abertos em função do declive acentuado e da raiva que o impede de adequar ritmo a terreno, deselegância afobada que lhe confere um certo ar de infantilidade); ao final do caminho a rua se interrompe, o que o enquadramento parece destacar (quando cerra o foco de tal maneira que até mesmo os telhados das casas são excluídos do campo visual: metáfora de aporia);

PLANO 4

45min50s-46min6s no primeiro momento deste plano (45min50s-46min), a câmera (mediante giro à esquerda) acompanha o caminho do Padre por uma breve rua em declive, até que o personagem suspenda por instantes a caminhada (perplexo em razão de que uma senhora, à janela dum sobrado, age em relação a ele como as personagens do plano anterior); daí em diante (46min-46min6s), o enquadramento, estático (desde a pausa do Padre até o final do plano), vê o Padre retomar o percurso (após densos momentos de perplexidade); reforça-se assim, neste plano, a ideia de que todos no lugarejo (toda a comunidade *eclesial* daquela paróquia) confirmam o julgamento e a condenação sumária do Padre (uma vez que a bisbilhotagem do plano 33 divulgara-se velocíssima, no curto espaço entre noite e amanhecer – e encontrara acolhida plena em ritmo não menos ágil);

¹⁰⁴ Há outra sutil ironia neste jogo de cena, uma vez que se menciona, em sobreposição ao *topos* clássico das Parcas ou Moiras reiterado, outro *topos* greco-romano (muito embora com subversão de sentido), o das Três Graças (cuja olhares e cujas posturas corporais ocupam múltiplas direções da tridimensionalidade sugerida).

a câmera, situada no topo da rua, começa a filmar o perfil do Padre recortado contra a parede de uma casa à direita do declive (vê-se de início apenas a porção equivalente ao seu busto e, ao fundo, o vulto de uma senhora que vê sem ser vista, recolhendo-se instantaneamente); a imagem do Padre, muito próxima do foco visual, afasta-se rapidamente em razão de passos apressados, fazendo-se necessário um giro ágil da câmera à esquerda para acompanhá-lo; tal giro realiza uma diagonal em descenso, que passa a revelar: a) (45min50s-45min51s) toda a fachada da primeira casa¹⁰⁵ (ampliando-se a figura do Padre até sua cintura), b) (45min51s-45min52s) a fachada de uma segunda casa¹⁰⁶ (com o chão da ruela a surgir em campo, enquanto a batina do Padre já aparece até a altura do joelho); c) (45min53s-45min54s) que tal casa fica numa esquina (outra ruela, ainda menor, estabelece um cruzamento com a ruela em declive), e que à sua frente (na esquina do outro lado da ruela menor) fica a última casa deste lado do percurso; d) (45min55s-45min56s) um beco sem saída ao final do declive, delimitado por mata virgem em frente à qual se encontram dois animais de montaria selados¹⁰⁷ (nesse momento a figura do Padre já aparece completa e de costas, ao centro da rua, a ultrapassar a linha da primeira casa citada); e) (45min56s-45min58s) em frente àquela última casa (delimitada pela mata do beco, do outro lado da ruela) outra casa de esquina (um sobrado, diferente das demais casas, todas térreas: não por acaso, e sim por expressividade, o enquadramento faz ligeiro ajuste para cima, de modo a captar toda a fachada do sobrado), quando o Padre está a poucos passos do cruzamento¹⁰⁸; o Padre, ainda a caminhar, avista à janela do sobrado uma mulher que, expressivamente, fecha as folhas de madeira (em gesto equivalente ao das três senhoras do plano anterior, mas antes mesmo de que ele possa cumprimentá-la); atônito, o Padre em três passos desconcertados (45min58s-46min) suspende sua caminhada, e por segundos (46min-

¹⁰⁵ Trata-se de uma casa com alicerce todo em grandes blocos de pedras, cuja altura acompanha o declive de tal modo que, ao final da fachada, termina por alcançar os ombros do Padre; por isso é que à sua entrada há uma alta escadaria (também toda em pedras). Antes da porta há um pequeno portão de madeira, cuja função (impedir a entrada ou a saída de animais, bem como impor certo resguardo aos moradores) indica que não há, em habitações como essa, a noção burguesa de espaço privado por absoluta oposição ao espaço público. Nesse sentido é que não há obstáculos arquitetônicos (em habitações como essa, de que a casa paroquial também é modelo) entre os espaços interiores e os espaços exteriores (portas e janelas situam-se no limiar entre casa e rua), o que sugere a facilidade de trânsito entre o que se passa dentro e o que se passa fora das habitações, e inadequação em separar-se o ver e o ser visto, o ouvir e o ser ouvido.

¹⁰⁶ Não é possível perceber se em frente à casa há calçada, uma vez que amontoam-se feixes de lenha por toda a extensão da fachada. Sobre esses feixes, bem como sobre a escadaria anterior, estendem-se cobertores e toalhas, a sugerir atividade matinal e cotidiana.

¹⁰⁷ Aqui se repete a sugestão fílmica (a que a nota 52 do sétimo plano acima já fizera menção) da lenda luso-americana referente à mula-sem-cabeça (em que se transformavam, no imaginário popular, as mulheres-de-padres). Referente à territorialidade rural que a experiência de colonização portuguesa nos trópicos promovera, a sociabilidade interiorana (com seu imaginário) implica toda uma materialidade e um conjunto de representações que remetem a atividades primárias anteriores à modernização (coisa que lampiões, feixes de lenha, montarias, galinhas e trinados sublinham insistentemente por todo o filme). A alusão a aspectos do imaginário (lenda da mula-sem-cabeça, p.ex., que organizara trechos de roteiro e filmagem, alguns dos quais seriam decisivos na montagem da fita, mas terminaram dispensados pelo diretor na composição final), ainda que em fragmentos, pode explicar porque a diegese insistentemente sublinha (em tons aparentemente naturalistas) aspectos de natureza, mesclando-os via de regra (sobretudo por efeitos de iluminação, mas também de lentes que desfocam, entre outros) com sutis (contudo não menos expressivos) efeitos de fantasmagoria (em tons próximos aos do expressionismo), de sublime-romântico (com ventos e tempestades avizinhandos-se, animistas, de epifanias) ou mesmo de elementos cômico-grotescos. É de se supor, em vista desses traços (mesmo aqueles que preparavam, ainda em tons próximos do naturalismo, a posterior figuração, posto que irônica, do sobrenatural: trechos que permaneceram no filme mesmo após a decisão final de suspender o recurso explícito à lenda), é de se supor que constasse do projeto inicial de Joaquim Pedro a aproximação de sua ficção ao realismo fantástico.

¹⁰⁸ Outro destaque na paisagem é uma espécie de canaleta que se vê à margem esquerda do campo, toda feita de grandes pedras encaixadas acima do chão de terra batida da ruela. Tal caminho desemboca no que se assemelha a um bueiro posicionado antes do cruzamento das ruelas, bueiro que duas lajes de pedra tampam (o que permite supor que haja algum córrego próximo, quando não subterrâneo). Tal solução arquitetônica é certamente anterior a quaisquer soluções urbanísticas propriamente modernas.

46min3s) permanecerá estante (o que coincide com o enquadramento: dali até o final estático), a mover sua cabeça (em sinal de pasmo e desconcerto) para a esquerda e para a direita; cabeça baixa, retoma seus passos duros, cheios de raiva, de modo novamente infantilizado (serão mais seis ao todo, até alcançar o cruzamento);

PLANO 5

46min6s-46min12s no plano anterior novas metáforas de aporia amplificavam a situação de *excomungado sumário* que o Padre está a constatar por todo o espaço público do lugarejo desde o plano 35 (metáforas tecidas pelo jogo de cena dos personagens, por sugestões do cenário, tais como a de beco-sem-saída, e por enquadramentos); enquanto os seis últimos segundos do plano anterior alinhavavam a metáfora de excomunhão, os seis segundos deste plano retomam tal significado, mas em formato como que inverso: a) o Padre aproxima-se frontalmente por aclave (não mais afastando-se por declive); b) o enquadramento estático (não mais dinâmico), ao focalizar uma rua ampla cuja largura não cabe no foco (não mais viela ou beco), explicita (em vez de ocultar) três personagens (que hostilizarão o Padre) a ocupar quase toda a metade esquerda do campo visual (sentadas à calçada, uma ao lado da outra, em situação de perfil), enquanto o Padre não passa de uma figura diminuta que caminha (quase sem mover-se de seu lugar imagético: impotente) ao canto direito superior da imagem (em vez do princípio dinâmico que organizara por isomorfismo todo o enquadramento anterior);

os três personagens cujos perfis ocupam praticamente toda a metade esquerda do quadro são dois senhores de chapéu¹⁰⁹ (mais próximos do foco) e Vitorino, sentados os três sobre o piso de entrada da farmácia (uma galinha branca cisca bem perto deles); Vitorino, um pouco afastado dos demais, olha para o chão à sua direita (face obliquamente voltada para a câmera); ao seu lado o outro senhor olha para o chão em frente (face em perfil); o terceiro senhor (mais próximo à câmera) observa a chegada do Padre (face em ângulo de ¼); essa área lateral da imagem compõe o primeiro plano, enquanto o segundo plano é composto pelo vasto trecho da rua (toda calçada com grandes blocos de pedras), a ocupar pouco mais que a metade da área (da direita para a esquerda), e a delimitar-se por um trecho de caminho ao fundo em que o terreno se torna plano e curvo, e em que há três casas distantes (duas geminadas e outra após um quintal com bananeiras, já no canto direito superior), trecho esse que compõe o terceiro plano em que, distante, encontra-se o Padre a caminhar; à frente da farmácia há um coxo vazio e uma galinha a ciscar (cacarejos passam a dominar a banda sonora até o plano 46); entre 46min9s-46min10s o senhor mais próximo cutuca o vizinho, apontando para o Padre; Vitorino de início os fita atentamente (aos 46min11s, saindo de seu torpor melancólico) para somente então (46min12s) olhar na mesma direção dos demais; o Padre, além de muito longe, parece caminhar com a cabeça baixa, absorto em seus próprios sentimentos; o gesto, em sua economia, dispensa palavras, expressivíssimo em relação ao drama que envolve o Padre;

PLANO 6

46min12s-46min20s muito mais próxima do Padre (cuja figura ainda assim permanece em corpo inteiro neste quadro), a câmera situa-se quase ao pé do aclave, a filmar

¹⁰⁹ O senhor mais próximo é o mesmo que se encontrava à porta da farmácia quando o Padre viera procurar remédios para minorar o sofrimento duma paroquiana desenganada (cf. cena V, planos 2, 3 e 6); ele também aparecera na cena IV a carregar a última alça à esquerda do caixão de Padre Antônio (cf. planos 5 e 18) e na cena VI a aguardar a chegada de Mariana ao armazém (cf. plano 16). O outro senhor foi um dos personagens que participou da missa de exéquias e que compôs a procissão a caminho do enterro como ajudante do Padre, formando com o sacristão e com outro senhor (o garimpeiro que virá a entregar um diamante minúsculo a Honorato na cena VI, cf. nota 41 do plano 10) o primeiro subgrupo da procissão (todos os três de estatura muito baixa, cf. cena IV, planos 5 a 8 e 14 a 16).

(obliquamente) o percurso do Padre (a dois passos do aclave), ao que parece a partir do momento exato em que o corte do plano anterior o deixou (surtindo como efeito a ruptura com a perspectiva dos três personagens anteriores, com quem a filmagem antipatizava, e a reaproximação empática diante do sofrimento do protagonista, que agora se faz de modo ainda mais solidário); as pedras que calçam o aclave não calçam o terreno curvo e plano, e indicam que à dificuldade da inclinação soma-se a aspereza dum solo irregular, cujo aspecto visual é o da esterilidade (o suave giro da câmera, mantendo o Padre rigorosamente ao centro do quadro, contribuirá de maneira decisiva para a sensação de percurso dificultoso); em dois passos (durante um segundo) o Padre começa a subida (olhando ainda mais fixamente para o chão sem, contudo, perder a expressão de pressa e raiva com que segue em frente, sob postura rígida), e ao final do plano (no décimo sétimo passo) ele olha adiante, parecendo dar-se conta da hostilidade dos três personagens (sua fisionomia denota tensão, tristeza e raiva); veem-se as fachadas das duas casas geminadas com feixes de lenha à sua frente, e à esquerda de uma delas o muro do quintal com seus arbustos, como a sublinhar o ângulo de inclinação do aclave – e portanto a dificuldade do percurso (os telhados não aparecem por inteiro, de modo que a composição visual contribui para sugerir o sufocamento de que o Padre mais e mais torna-se vítima);

PLANO 7

46min20s-46min28s a câmera em *close* capta frontalmente o busto de Vitorino com a farmácia ao fundo (em pouco menos da metade à esquerda há trecho de parede caiada; na outra porção um trecho de uma das três portas, a do canto direito, com uma folha fechada e a outra entreaberta: área mais escura da imagem que emoldura a figura do farmacêutico); 46min20s-46min23s: Vitorino se ergue e vira à esquerda como quem reage em fuga ao olhar do Padre, e enquanto recua (tomando impulso para entrar na farmácia) olha de cima a baixo (expressão de repulsa) os senhores (fora de campo) que certamente mantiveram-se sentados (a câmera acompanha sua movimentação em enquadramento tão rígido que seu braço esquerdo escapa ao quadro); 46min23s-46min27s: num ímpeto ele sobe o degrau, abre a folha à esquerda e gira o corpo, de modo a preparar-se para fechar a porta (o enquadramento primeiro sobe para depois virar à direita, centralizando a figura de Vitorino que se amplia até a cintura, vendo-se ao fundo a porção interior da farmácia logo atrás da porta pênsil do balcão, com o armário em que Vitorino guarda sua garrafa de cachaça); 46min27s-46min28s: sob o contraplongê evidencia-se a fisionomia de Vitorino, novamente em situação frontal nos instantes em que ele está a fechar as duas folhas da porta, lábios e sobrancelhas contraídos;

Vitorino demonstra assim sua repulsa ao Padre mas também aos mexericos da *opinião pública* local, o que permite supor que não tenha sido ele o espião dos planos 32 e 33, e contribui para reafirmar sua posição intermediária na sociabilidade do lugarejo (coisa que já o plano anterior sugeria, e que em retrospectiva torna seu isolamento, a beber no bar p.ex., algo compreensível): não se trata de um igual em relação a Honorato, tampouco em relação aos garimpeiros e demais trabalhadores *braçais* (muito embora a rusticidade do lugarejo seja algo mais ou menos compartilhado por todos);

PLANO 8

46min27s-46min56s pertence a este plano (em que Vitorino sai de campo, e retorna a figura do Padre) o barulho das portas a bater (o que torna ainda mais expressiva a repulsa agressiva de Vitorino); a reação do Padre (cujo busto entra em cena já sob o primeiro impulso de uma corrida, enquanto se escuta a batida das folhas) demonstra a intenção

que o movera até ali (esclarecer Vitorino a respeito das intrigas em curso), e expressa o crescendo de sua angústia (sua fisionomia em ângulo de $\frac{3}{4}$ torna-se ainda mais lívida por conta do esforço repentino e comovido, seus braços expansivos a impulsionar sua carreira); ele abandona a corrida em meio do caminho (46min32s, quando o giro da câmera à esquerda também estanca), ofegante, preso ao chão por nove segundos (46min32s-46min41s, sob câmera estática), fisionomia de desolação e perplexidade (momentos de máxima aproximação de sua face ao quadro); ainda sob o impacto da comoção, o Padre desnorreado gira seu corpo no sentido contrário (46min41s-46min45s), sem que a câmera se mova, um tanto cambaleante (ele passa do centro do enquadramento ao canto direito, dando as costas para a câmera), e seus dois primeiros e curtos passos (46min46s-46min48s) encontram a câmera ainda estática, o que termina por tirá-lo momentaneamente do campo visual (num efeito muito expressivo do tamanho impacto que a rejeição generalizada dos paroquianos está a provocar); ligeiro ajuste da câmera (46min48s-46min51s) torna a captá-lo, quando realiza mais dois passos lentos e, após breve hesitação (com pausa de seus passos e do giro da câmera), ele retoma (46min51s-46min57s) os passos regulares, cabeça baixa, posicionamento que se mantém à direita do enquadramento que gira;

no jogo de cena deste plano (em que o Padre inicia uma corrida explosiva, estanca, depois retorna exatamente ao ponto de início), além de manter-se o crescendo na expressão de recusa dos paroquianos ao noviço (desde o anterior plano 35), menciona-se (no início e no fim deste plano) a presença de eletricidade no lugarejo (o percurso de soma zero do Padre inicia-se num ponto ao qual retorna, e em que se vê, ao canto direito superior da imagem, um poste com fiação elétrica)¹¹⁰; quanto ao fundo, captam-se fachadas de residências (à meia altura) e um muro de quintal, sempre imediatamente atrás do rosto ou do busto do personagem, de maneira a frisar seu estado de *emparedamento*, ou aporia;

PLANO 9

46min56s-47min30s este plano acompanha mimeticamente a fúria de Vitorino que, de dentro da farmácia (aonde se recolhera para não encontrar o Padre), passa a vociferar contra quatro senhores que, sentados à porta, comentam jocosamente as intrigas relativas a Mariana e ao Padre; serão três deslocamentos de câmera à direita, acompanhando em *travelling* (provavelmente detrás do balcão) as imprecizações de Vitorino, que de porta em porta sai a expulsar os maledicentes; os tremores (propositais, expressivos) do enquadramento indicam que a tomada deriva de câmera-na-mão;

46min56s-47min4s Vitorino sai do balcão (é de se supor que tenha bebido algum trago de cachaça) em direção à porta, onde procura verificar se o Padre já se foi; nesse momento escuta a conversa dos senhores à porta da farmácia (em voz-*off*); não é possível compreender seu teor¹¹¹ (exceto no trecho “... o Padre e a moça...”), muito

¹¹⁰ Trata-se da quarta menção fílmica a esse aspecto da modernização conservadora: cf. as notas 9 (cena III, plano 4), 20 (cena IV, plano 7) e 42 (cena VI, plano 11).

¹¹¹ Neste plano, o fato excepcional de falarem atores-moradores (cuja expressividade via de regra pertence à dimensão do gesto, não à da voz) termina por despertar o interesse da análise em função da prosódia (referente à microrregião de Diamantina, que pertence à mesorregião do Jequitinhonha), e não do teor (tornado opaco por intenção fílmica). Tal interesse faz sublinharem-se retrospectivamente as especificidades prosódicas dos atores principais masculinos, da atriz principal e dos atores-moradores (aos quais se mistura Rosa Sandrini). O destaque fílmico à prosódia certamente resulta de escolha, e não descuido frente à tonalidade (aparentemente) naturalista; as prosódias de Vitorino (Fauzi Arap, ator paulistano), Honorato (Mário Lago, ator carioca) e Padre (Paulo José, ator gaúcho) de nenhum modo soam *mineiras* (enquanto assemelham-se entre si), ao passo que a prosódia de Mariana (Helena Ignez, atriz soteropolitana, cf. a nota 90 do anterior plano 28), filha de garimpeiro falido, destoa tanto dos demais personagens principais quanto dos populares. Num filme que opta por empregar pessoas do lugarejo como atores, a ausência de falas é mais que uma eventual resolução de problemas técnicos (direção de atores, p.ex.): deve ser compreendida como opção expressiva; ao silêncio a que esses atores-moradores se veem reduzidos já desde o roteiro corresponde a

embora risos e tom jocoso evidenciem ao espectador de que se trata, impressões que a reação furiosa de Vitorino vem a confirmar¹¹²; ele grita (47min4s-47min9s): **“Fora! Que tão fazendo aqui?! Cês vão morrer de podre, seus nojento!”**, enquanto expulsa dessa primeira porta os dois senhores que o acompanhavam no plano 41 (ambos se afastam de costas, o mais velho a rir, deixando à mostra sua falta de dentes), e passa a fechar as duas folhas da porta com violência ainda maior que no plano referido (a violência da imagem agora coincide com a da banda sonora, ambas intensificando-se mutuamente); Vitorino primeiro fecha a folha da esquerda, em seguida a da direita, enquanto continua a vociferar (47min11s-47min14s: **“Tão caindo de podre, só pensam em porcaria e em safadeza!”**); ato contínuo, o farmacêutico dirige-se à segunda porta, sem que seus berros se contenham; grita (47min14s-47min15s) **“Cês também!”**, enquanto alcança com sua mão direita o batente, onde se apoia (vê-se então um senhor negro a correr alguns passos, para logo depois virar-se e escarnecer de Vitorino, com sua boca igualmente banguela e seus trejeitos trocistas, trajando blusa que mal lhe cobre os antebraços); Vitorino desce cambaleante o degrau da farmácia, e enquanto se vira para cerrar por fora as duas folhas da segunda porta, prossegue aos berros nas suas reprimendas (47min16s-47min18s: **“Nem uma moça cês respeitam, nem ninguém, nem seu Honorato!”**); as folhas batem enquanto Vitorino prossegue em seu ímpeto de agressão (impotente), agora a fazer a improvável defesa de Honorato (47min20s-47min23s: **“Se não fosse ele cês já tinham apodrecido aqui, corja de mal-agradecido!”**¹¹³), momento em que por instantes tanto o farmacêutico como o senhor negro saem de campo; por fim, Vitorino contorna pela rua a coluna entre a segunda porta e a terceira, cujo fechamento ele interrompe apenas para uma última investida (contra o quarto senhor, que até então não reagira): é o ápice de sua ira (47min26s: **“Fora!!!”**); Vitorino, desse modo, termina por isolar-se em sua farmácia;

é significativa a sucessão de imagens sobre as casas do outro lado da rua, vistas a partir de dentro da farmácia; à primeira porta destaca-se (como na cena V, planos 1, 2 e 7) a entrada do fundo na fachada da casa em frente (que provavelmente dá acesso direto à cozinha: equivalente colonial da *porta de serviços* em habitações contemporâneas¹¹⁴); já à segunda porta aparecem mais ao longe as fachadas de duas casas, entremeadas pelo muro de um quintal em que provavelmente há um pomar; à terceira porta já não mais se veem casas, e sim uma vasta área delimitada por cercas rústicas (pequenos troncos ou galhos irregulares e finos, justapostos e fincados no chão), a ocupar toda a extensão da margem superior, já bem distante da farmácia (o alargamento da rua indica o encerramento do espaço urbano e o início da zona rural);

expressividade dos poucos momentos nos quais vêm à tona (opacamente embora) suas prosódias (o que não os reduz a meros figurantes). É de se cogitar que tais aspectos elevem o lugarejo fílmico a uma alegoria de todo o Brasil interiorano. (Também se pode mencionar prosódia no canto dos planos 19-20 no plano 1.)

¹¹² Os cacarejos que a banda sonora destaca desde o plano 39 aqui se intensificam, e assim contribuem para reforçar o escárnio dos personagens populares contra a pusilanimidade de Vitorino, e contra a adulação inesperada do rival. O enquadramento e a montagem mais uma vez tomam partido contra Vitorino, de tal modo que os tremores de câmera e a banda sonora parecem ridicularizar e escarnecer do personagem em reforço aos risos banguelas e trejeitos trocistas de ambos os senhores.

¹¹³ Na análise dos treze primeiros plano da sexta cena já foi evidenciado que a própria narrativa fílmica ironiza Honorato quando ele argumenta para o Padre que suas relações econômicas com os trabalhadores do lugarejo lhe dão prejuízo, e portanto implicam altruísmo, mais que ganhos particulares. Por tudo isso (e também porque fica claro ao longo do filme o quanto Vitorino é também vítima da violência patrimonialista do velho, cf. em especial o último plano da quarta cena), soa ridícula a fala do farmacêutico, coisa que a própria diegese faz questão de sublinhar.

¹¹⁴ Veja-se a esse respeito a obra de Gilberto Freyre, a que já se fez menção.

PLANO 10

47min30s-48min16s novo momento de fúria, agora envolvendo o Padre¹¹⁵; ele chega da rua ao sobrado de Honorato e Mariana; seus traços evidenciam a ira que o move, sublinhada pelo comportamento de passar no meio de quatro beatas sem sequer olhar para elas (duas delas estiveram nos planos 35 a 37 acima, outra mais nova compunha o centro do coro no plano 20, em que também estava a senhora com bócio, à extremidade direita); aos berros ele chama por Honorato (que está fora, a trabalho) e Mariana (que está em casa porém não o atende);

47min30s-47min46s enquadramento fixo (sob plongê) com breves e sutis ajustes (acima, abaixo e lateralmente) que acompanham os passos firmes do Padre sob o chão de terra da rua, sobretudo quando pisa em falso sobre poças e lama; em 47min30s-47min36s seu braço direito chega a sair do enquadramento no canto esquerdo da imagem, e a partir de 47min38s seus pés e suas pernas saem de campo, conforme se completa a subida do aclave (que está fora do campo visual mas faz-se perceptível pelos esforços do Padre); o busto da personagem de Rosa Sandrini encontra-se de costas ao canto direito da imagem, em primeiro plano; o segundo plano é composto por uma das margens da rua em terra batida, cheia de lama e poças; o terceiro plano (que a figura frontal do Padre atravessa para alcançar lama e poças sem deter seus passos ou diminuir o ritmo apressado de sua vinda) é a rua propriamente dita (o seu leito trafegável, que traça no campo uma curva descendente, da esquerda para a direita); o quarto plano, por fim, é a outra margem da rua, que assinala outro aclave (e com isso compõe a sugestão de quão dificultoso será o percurso do Padre, o qual entretanto vem impregnado de força e fúria); sobre o aclave duas galinhas estão a ciscar (uma branca, outra preta);

47min46s-47min51s giro de câmera em diagonal irregularmente ascensional à direita; o trecho é significativo porque nele se encontram as quatro beatas, pelas quais o Padre passa (já em perfil) sem se deter nem sequer dignar-se a dirigir-lhes palavra (como se elas fossem obstáculos tão desprezíveis quanto a lama); por dois segundos (47min46s-47min47s) o Padre se encontra entre a personagem de Sandrini (de costas para a câmera, no alto do aclave) e as duas outras senhoras (paradas na rua a olhar para ele, uma frontalmente, a outra em perfil¹¹⁶), e a partir dos 47min51s (quando se encerra definitivamente o plongê, tornando-se horizontal o ângulo) ele terá atrás de si, e ao canto esquerdo do quadro (já ao nível da casa de Honorato) a senhora com bócio (cabeça coberta por lenço branco, olhar atento ao Padre); a partir de 47min46s a rua passa a dividir o campo visual com a esquina da casa em frente à de Honorato (situação que lembra o anterior plano 43, em que se notava o encerramento do espaço urbano e o início da zona rural), sublinhando-se seus alicerces todos em pedra; entre 47min47s-47min49s a imagem atravessa sua fachada e cede lugar à fachada de Honorato (cujas janelas e portas encontram-se cerradas), recortada contra a qual se acha a senhora com bócio;

47min51s-47min55s mantém-se em ângulo fixo a imagem que se acaba de descrever, enquanto o Padre grita pelo dono da casa (47min51s-47min52s: **“Seu Honorato!”**) e examina (breve e nervosamente) se alguém vem atendê-lo (a senhora com bócio por todo o tempo mantém-se atrás dele¹¹⁷); a fisionomia do Padre expressa fúria e afobamento (vejam-se suas ventas dilatadas e seu olhar vigorosos);

¹¹⁵ Importa à narrativa estabelecer paralelos entre Padre e Vitorino, haja vista momentos anteriores (em especial os planos 12 a 18 desta cena, e também o plano 8 da cena VIII, com sua respectiva nota 83) e posteriores (como nos planos 2 e 3 da próxima cena X).

¹¹⁶ Retoma-se a menção irônica (cf. a nota 103) às Três Graças, explicitando-se agora a sobreposição metafórica das Parcas ou Moiras (em razão da personagem representada pela senhora com bócio).

¹¹⁷ Lembrando-se que a personagem de tal senhora remete às parcas e ao conceito de *fates*, deve-se reconhecer que a narrativa com isso antecipa o destino trágico de Padre e Moça (o olhar da personagem se deposita à janela da casa paralelamente ao olhar do Padre, fadidamente).

47min55s-47min59s giro à direita em *close* acompanha (e enfatiza) o ímpeto com que o Padre se dirige à porta de entrada (a imagem da parede caiada, sob o efeito do movimento impetuoso, torna-se desfocada, baça, até que o giro se encerre, já sob a porta de madeira escura, que volta ao foco);

47min59s-48min8s enquadramento estático no busto do Padre em ângulo de $\frac{1}{4}$; com a mão direita espalmada, o Padre desfere (47min59s-48min1s) sete pancadas à porta (olhar estatelado), agressividade a que se soma, ato contínuo, um segundo chamado (48min1s-48min2s: **“Seu Honorato!”**), num grito ainda mais forte; 48min3s-48min5s: sete outras batidas à porta (desta vez ainda mais agressivas: punho cerrado, músculos da mandíbula contraídos, cabeça baixa de quem arremete com todas as forças); sua figura ocupa todo o campo visual quando desfere golpes contra a porta;

48min8s-48min16s o Padre recua da porta com o fim de verificar se há alguém na janela de cima (e por todo o percurso estará ao canto esquerdo da imagem, prestes a sair de campo); ao recuar dois passos (assumindo a condição de perfil) ainda mira ofegante a porta; gira o corpo repentinamente (voltando-se frontalmente para a câmera por instantes) e caminha três passos (tornando a girar, o que o faz novamente assumir ângulo de $\frac{1}{4}$), até mirar a janela; recua mais cinco passos (em perfil no enquadramento), sempre mirando a janela (a impressão é a de que desce degraus, o que se pode confirmar recorrendo-se ao décimo-primeiro plano da sexta cena), e por fim grita o nome da Moça (48min16s: **“Mariana!”**); ao fundo vê-se o muro do quintal e sua cobertura de telhas assim que o recuo deixa a fachada da casa;

PLANO 11

48min16s-48min23s este enquadramento funciona como uma subjetiva: veem-se as duas janelas laterais do sobrado em contraplongê, perspectiva que coincide exatamente com o posicionamento do Padre em fins do plano anterior; a base inferior da imagem é formada pela cobertura do muro com telhas, e ao canto lateral direito, logo depois de um breve trecho da parede frontal, destaca-se uma das colunas de madeira que sustenta o telhado, e que forma uma das quatro quinas da construção; a parede lateral e ambas as janelas preenchem quase todo campo visual (mas diagonalmente), e um breve trecho do beiral cruza (também diagonalmente) o canto superior direito da imagem; ambas as janelas se encontram fechadas por suas folhas internas de madeira, e as folhas externas, que deveriam ser preenchidas por vidros, entretanto estão incompletas: as da esquerda, ambas suspensas, não possuem nenhuma parte de vidro, enquanto as da direita (uma suspensa, a outra rebaixada) possuem, entre os doze espaços de preenchimento na folha superior, apenas duas lâminas, e na inferior apenas três¹¹⁸; logo no início do plano o segundo grito do Padre, mais forte que o primeiro (48min18s-48min19s: **“Mariana!”**), prolonga o plano anterior (sob a voz-*off* e a subjetiva), retornando mais fortes à banda sonora os cacarejos (que pareciam suspensos após as sete últimas pancadas na porta); Mariana aparece à janela da direita (48min18s-48min23s); abre uma das folhas de madeira (a da esquerda), olha para a rua e imediatamente torna a cerrar a janela, quando

¹¹⁸ Aqui se deve reconhecer mais uma etapa de ironia fílmica, sempre sob o signo da sutileza. Se não há vidros nas folhas externas, então não há a menor necessidade (sob o ponto de vista estritamente funcional) de que os moradores desçam uma delas (o que aliás se constata na janela à esquerda), uma vez que não haverá defesa efetiva contra vento ou chuva, p.ex.. Abaixar uma das duas folhas à direita resulta portanto de intenção expressiva (coisa que a obliquidade da própria tomada já faz ressaltar, visando a que se destaque o brilho nas três únicas lâminas de vidro existentes). Assim como os risos nas bocas sem dentes consistiam ironia frente à fúria de Vitorino, essas janelas sem lâminas de vidro soam (eis mais um dos aspectos de paralelismo entre os dois planos subsequentes) como elemento de sarcasmo perante os brados e as pancadas do Padre, além de reiterarem as precariedades materiais do lugarejo (que acometem até mesmo a casa que certamente é entre todas a mais abastada). O retorno acentuado dos cacarejos seguidos pela quebra (imagética e sonora) de uma lâmina de vidro ratificam a presente observação.

se percebe que um objeto atirado acerta em cheio e quebra uma das três lâminas inferiores¹¹⁹;

PLANO 12

48min23s-48min33s trata-se de um formidável plano (fixo e em acentuado plongê), capaz de lançar luz retrospectivamente sobre importantes ironias fílmicas (notavelmente as da cena VI, com destaque aos planos 1-13), e assim escancarar a torpeza de Honorato em relação ao trabalho dos garimpeiros; Honorato (ao canto esquerdo da imagem, à rigorosa metade da margem lateral, sentado, a apoiar seus cotovelos sobre os joelhos e a cutucar o chão com um pedaço de pau), acabrunhado, parece distrair-se de sua função (supervisionar os garimpeiros); são cinco os garimpeiros a trabalhar, dois deles com os pés num espelho d'água sobre cuja superfície reclinam-se (costas curvas, braços esticados) a peneirar cascalho com suas bateias, e três outros a separar cascalho de areia (também recurvados, embora nem tanto, sobre suas enxadas);

por toda a extensão da imagem, numa estreita faixa do canto superior, veem-se as águas de um caudaloso rio, destacando-se o trecho no qual foram parcialmente represadas; estacas de madeira seguram parte do fluxo das águas numa diagonal que segue irregularmente em descenso da direita para a esquerda da imagem; nesse canto esquerdo as águas são desviadas, formando-se uma espécie de espelho d'água que desce curvo, separando o terreno em que Honorato descansa a seco (porção ínfima do quadro) de outro terreno em que os garimpeiros trabalham com a enxada (nessa espécie de espelho d'água dois garimpeiros procuram diamantes); o mesmo senhor que indicara a chegada do Padre no anterior plano 5 (e que no plano 7 rira de Vitorino) está a trabalhar com a enxada ao fundo da imagem (a profundidade da imagem sob plongê o coloca no canto mais alto do quadro); é ele quem torna a anunciar (48min31s-48min33s) que o Padre se aproxima, quando para de mexer no cascalho do rio, apoia ambas as mãos sobre o cabo da enxada e aponta com a mão esquerda na direção do personagem, logo depois de falar algo para o companheiro vizinho (notam-se seus movimentos labiais, ainda que não se possa escutar voz alguma, mesmo por conta da imensa distância entre jogo de cena e foco visual; a condição do velho em relação ao enquadramento é frontal, e ele aponta em realidade para a câmera, o que por mais uma vez parece identificar espectador e protagonista);

PLANO 13

48min33s-48min38s o Padre (sob *travelling*) aparece (de corpo inteiro) a caminhar (da esquerda para a direita, sempre no rigoroso centro do quadro, considerando-se tanto a altura quanto a largura da imagem) sobre terreno vasto e ermo (apenas o terreno preenche o campo visual: não há céu ou elementos culturais na paisagem); a maior parte do terreno primeiramente parece mais suave, ou arenosa (a despeito da base sobre a qual o Padre pisa, pedregosa), mas logo (por conta do deslocamento de personagem e câmera) a área cheia de pedregulhos irá preencher todo o quadro (trata-se evidentemente de sugestões da textura imagética em preto-e-branco, textura que ao longo do *travelling* passa de lisa a granulada); desse modo efetiva-se a sugestão de que o Padre alcança o local do garimpo (mesmo porque o solo pedregoso assinala as margens do rio, em que já se percebera Honorato); serão onze os passos do Padre sobre as pedras, marcados por

¹¹⁹ Sob o critério naturalista de verossimilhança, é improvável atribuir à personagem do Padre tal ato de violência, muito embora nenhuma das outras personagens do jogo de cena (as quatro beatas) tampouco fosse capaz de praticar, a esta altura da narrativa, qualquer forma de agressão vizinha do linchamento. Deve-se concluir portanto que se trata de nova pista fílmica no sentido de que se compreenda a narrativa muito mais pelo que nela existe de simbólico ou metafórico (à medida que ela se aproxima do fantástico, mesmo que sem romper a predominância do naturalismo).

pressa e dificuldades (ele por vezes inclina o corpo ou equilibra-se com a ajuda dos braços, sem contudo diminuir o ritmo de suas passadas), até que ele estanque (tendo já, ao que parece, Honorato em seu campo visual);

PLANO 14

48min39s-48min52s nesta imagem o canto em que Honorato encontrava-se volta ao quadro, muito embora o enquadramento se faça muito mais próximo (o espelho d'água, p.ex., reduziu-se a uma estreita faixa curvilínea, ao canto superior da imagem); a textura da superfície representada, bem como a luminosidade, reforçam a ideia de que o Padre aproxima-se, mesmo antes de que Honorato, após iniciar sua reprimenda (em tom de capataz: 48min41s-48min42s **“Pararam por quê?”**), erga-se e passe a se deslocar para a direita (48min43s-48min45s), enquanto completa sua ordem ríspida (48min44s **“Vamos trabalhar!”**) e segue adiante (48min45s-48min52s), atravessando o espelho d'água em repulsa explícita ao Padre (Honorato ultrapassa um garimpeiro com bateia e outro com enxada, ambos a trabalhar como se nada houvesse acontecido, obedientes, recurvados sobre os seus instrumentos de trabalho; a espécie de turbante que o garimpeiro à direita utiliza permite deduzir que seja ele o mesmo personagem que esteve presente aos planos 13 e 14 da cena VI); segurando o pedaço de pau em sua mão direita, Honorato assume ares de quem passeia zeloso por sua escravaria;

PLANO 15

48min53s-48min57s o busto do Padre aparece em deslocamento frontal (da esquerda para a direita, do fundo para a câmera), numa diagonal que o aproxima do campo de visão, tendo por fundo um terreno mais escuro (com vegetação rasteira) e à frente um terreno mais claro (presume-se que arenoso): sugestão de que ele por fim alcançou as margens do rio; ele se dirige a Honorato (48min56s-48min57s **“Seu Honorato, eu preciso falar com o senhor.”**) num tom que, suave, afeta submissão, o que entretanto a expressão do ator não confirma plenamente (sua fisionomia e seus gestos esbaforidos compõem um misto de birra infantil e assertividade);

PLANO 16

48min58s-49min2s o busto de Honorato (semelhante ao do Padre no plano imediatamente anterior) aparece à direita da imagem (em ângulo fixo sob ligeiro plongê), tendo por fundo o espelho d'água, a cuja esquerda se encontra o senhor do plano 14 curvado sob o manejo da bateia (sem jamais interromper o trabalho nem erguer os olhos – olhar que aliás o chapéu oculta); o enquadramento transmite a impressão de que o espelho d'água é na verdade rio caudaloso; Honorato estará de costas para a câmera (para o Padre e ao mesmo tempo para o espectador) no início e no final do plano, mas durante a maior parte destes quatro segundos ele vira o tronco (que assume a condição de perfil) e a face (em ângulo de $\frac{3}{4}$) para responder ao Padre (em tom ríspido, fisionomia iracunda): **“O senhor não vê que está perturbando o serviço? Eu não tenho nada pra falar com o senhor.”**; o resultado (por mais outro plano) é provocar profunda antipatia do espectador pelo personagem, retratado como hediondo (por temperamento, por atitudes na vida privada e por função social);

PLANO 17

49min2s-49min24s no primeiro segundo o busto do Padre é visto sob *close* e plongê à direita do plano fixo e de costas para a câmera (o que retoma as posições iniciais e finais do plano 15 acima, e reitera portanto a intenção fílmica de demarcar a tentativa de encontro que entretanto se encaminha para o confronto); tem ao fundo de si apenas o

terreno pedregoso (cuja textura já não tem a mesma clareza de antes, uma vez que o ângulo recorta a imagem cristalina do Padre sobre um fundo fora de foco); o Padre reabre à força a comunicação que Honorato ríspidamente pretendia encerrar (49min3s: **“Olha,”**); enquanto avança quatro passos na direção de Honorato por sobre o trecho pedregoso em declive (cuja inclinação o ângulo acentua), o Padre prossegue suas explicações no mesmo tom ambíguo, entre submisso e assertivo (49min5s-49min6s: **“Eu vim aqui pra falar com o senhor só;”**), e neste instante (49min6s) metade de sua figura chega a escapar à esquerda do quadro, exatamente quando se completa a descida do terreno (diagonal descendente à esquerda, acompanhada pelo primeiro giro de câmera de modo tal que venha a acentuar a ousadia do personagem); imediatamente o Padre realiza novos quatro passos por um acentivo (49min6s-49min9s), o que permite ao segundo giro da câmera (em diagonal ascendente à esquerda) reenquadrar as costas do busto do Padre ao canto esquerdo e ao mesmo tempo inserir o busto de Honorato em ângulo de $\frac{1}{4}$ à direita, enquanto o fundo da imagem se amplia, porque aos poucos some a representação do terreno pedregoso para entrar em campo o espelho d’água, e entre Padre e Honorato vê-se um dos garimpeiros curvado sobre a bateia (a substituição do terreno *ermo* e *sólido* pela imagem *fluida* e povoada por outros personagens acrescenta ímpeto à ousadia do Padre, renunciando a potência e o impacto de suas revelações para além da pessoa de Honorato, mesmo porque contestá-lo implica subverter o poderio que ele maleficamente representa sobre todas as relações sociais do lugarejo); no início do terceiro (e último) giro à esquerda (agora não mais inclinado e sim horizontal, visto que o Padre e Honorato se encontram no mesmo nível), o Padre torna a escapar por instantes (49min10s-49min11s: **“mas se o senhor não quer me ouvir,”**) do campo à esquerda, num movimento que prenuncia novo ímpeto de gesto e fala; no duplo deslocamento à esquerda de Padre (já em perfil) e câmera, o prosseguimento de seu discurso (49min11s-49min16s: **“então eu falo aqui mesmo que é pra todo mundo saber que o senhor mentiu sobre Mariana.”**) implica que a imagem exclua Honorato de campo (que aliás mantivera-se imóvel, afetando alhear-se da comunicação, desejoso de reduzi-la a solilóquio), ao mesmo tempo que (sob a fluidez das águas ao fundo, em sentido contrário ao duplo movimento) o quadro percorre o espaço que há entre um garimpeiro e outro (esse segundo garimpeiro ergue um pouco seu tronco, mesmo que sem largar a bateia, e seu rosto aparece a fitar o Padre quando esse já lhe deu as costas, ficando em frente à câmera, a olhar para a direita na direção de Honorato); assim o discurso do Padre, longe de reduzir-se a solilóquio, logra *ao contrário* alcançar a dimensão pública de quem amplia seus interlocutores; nem o tom nem o timbre de sua fala perdem suavidade (ainda que o Padre enfatize a expressão *mentiu*), entretanto a composição de jogo de cena e movimento de câmera combinados põem em *crescendo* o teor da comunicação; o Padre vira o rosto para a esquerda e depois (com uma torção lateral do tronco) para trás, a buscar mais e mais interlocutores entre os garimpeiros (49min17s-49min18s: **“Por isso é que ela foi me procurar de noite;”**); novo giro de tronco e cabeça (agora para a direita) completa o dinamismo (e a comunicabilidade) do Padre (já completamente seguro de sua performance), que dá as costas ao espectador mas não a face (em ângulo de $\frac{1}{4}$), enquanto sua fisionomia já parece muito mais aliviada que ansiosa; ao longo deste último trecho, o garimpeiro lentamente ergue tronco e bateia; ao concluir sua fala, a postura corporal do Padre lembra demais o giro completo dum discóbolo, e a atenção enfática do garimpeiro parece soar como admiração perplexa não apenas pelo teor da fala (que em si nem se faz tão surpreendente), mas sobretudo pela ousadia de sua forma, a que se deve grande parte da contestação (49min23s-49min24s: **“porque o senhor não deixou que ela fosse falar comigo na igreja à vista de todo mundo.”**);

PLANO 18

49min24s-49min30s o fluxo das águas neste plano estabelece uma linha de continuidade em relação ao plano anterior (em ambos o fluxo se faz horizontalmente, e sob enquadramentos semelhantes), continuidade que se reforça com a imediata réplica de Honorato às colocações do Padre; o próprio enquadramento (sob ângulo fixo e plongê) é muito semelhante, com a correnteza do rio a ocupar praticamente toda a imagem (mesmo que neste plano haja uma estreita faixa superior a representar a outra margem do rio); contudo, uma notável (e significativa) diferença consiste em que Honorato esteja sozinho no plano, isolado de todos (Padre e garimpeiros), o que sugere perda de força (ao passo que transfere ao Padre a representação efetiva, e definitiva, do que Vitorino apenas potencialmente representara – e viera a perder irremediavelmente no plano 9 da presente cena: a capacidade de liderar a subversão do mandonismo); com seu tronco em perfil e sua face em ângulo de $\frac{3}{4}$ (posicionada da direita para a esquerda), Honorato (retratado desde pouco abaixo da cintura) ocupa área que corresponde ao terceiro quarto vertical da imagem (considerando-se o sentido da esquerda para a direita, que é igualmente o fluxo da correnteza: fluxo que parece ligar-se ao desafio que o Padre representa, como força que não se pode *represar*); na imagem a luminosidade realça a face, a barba e os cabelos brancos de Vitorino, em conjunto com as águas do rio, em cuja correnteza formam-se dinamicamente variados pontos luminosos ou brilhantes¹²⁰ em meio a áreas mais escuras; a postura de Honorato é de enfrentamento arrogante (olhar duro diretamente dirigido ao Padre, braços pendidos ao longo do tronco estático, levemente recuados, cabeça e barriga para a frente), e o tom de sua réplica (após tanto silêncio no plano anterior) torna-se ainda mais ríspido, ocupando (exceto por duas pausas breves e significativas) toda a extensão temporal do plano (49min24s-49min30s): **“Mariana é minha mulher. Com ou sem casamento ela é minha mulher. E o senhor não tem nada a ver com a minha vida.”**; o teor da fala consiste em afirmação de *virilidade*, tanto na esfera da vida privada (porque Honorato afirma haver *consumado a posse de Mariana*¹²¹), quanto na esfera da vida pública (uma vez que a autoridade do sacerdote perante um dos sete sacramentos católicos, o matrimônio, é rechaçada, o que implica ruptura com a fonte de poder à qual o mandonismo de Honorato sempre estivera submetido, por interesse na legitimação de seu próprio poderio junto aos trabalhadores do lugarejo).

PLANO 19

49min30s-49min34s neste plano fixo e estático (admirável) encerra-se (admiravelmente) a última sequência de planos desta nona cena (planos 10-19: em que o Padre, ao perceber que todos no lugarejo o expulsaram sumariamente da pertença à comunidade paroquiana, busca enfurecido desfazer intrigas mediante o esclarecimento da situação em toda a sua trama, o que termina por conduzi-lo a Honorato);

a imagem decompõe-se verticalmente no terço à esquerda (a que pertence a figura frontal de um dos garimpeiros com enxada às mãos, de corpo inteiro), no terço central (em que se vê o Padre sob ângulo de $\frac{3}{4}$ a partir de metade da coxa, voltado para

¹²⁰ O brilho é evidente alusão imagética aos diamantes (alusão que o plano 7 da cena VI já fizera verbalmente, através da explanação de Honorato a Vitorino).

¹²¹ A análise evidentemente parafraseia a linguagem patriarcal com vistas a evidenciar os conceitos de gênero em questão. A linguagem patriarcal já fora empregada pelo próprio personagem em sua fala no plano 11 (*Mariana dormiu comigo feito **minha** mulher*). No presente plano, o pronome possessivo *minha* apenas reitera-se, reiterando-se com isso toda a concepção patriarcal e católica de que, uma vez consumado o ato sexual, a mulher passa a *pertencer* ao homem (tornando-se portanto *sua* mulher). Essa, ademais, tinha sido a estratégia de Honorato para convencer (e constranger) o Padre a aprovar o matrimônio; estratégia de resto vitoriosa, haja vista as falas do Padre a Vitorino nos planos 17 (*Olha, Vitorino, seu Honorato vai se casar com Mariana.*) e 18 (*Eu acho que depois de tudo o que aconteceu –*).

a direita da imagem) e no terço à direita (em que a figura de outro garimpeiro, também em ângulo de $\frac{3}{4}$ mas voltado para a esquerda da imagem, atenta no Padre assim como o companheiro, a apoiar-se no cabo da enxada, visto a partir dos joelhos);

os três personagens pertencem (apesar das evidentes diferenças de profundidade, resultantes da perspectiva) ao mesmo espaço da representação, que é o trecho pedregoso e seco entre o espelho d'água e a porção represada do rio (do qual se vê apenas uma estreita faixa à esquerda do Padre, sobre a qual há visíveis apenas os pés do garimpeiro mais distante);

também há três terços horizontais na imagem, o primeiro deles constituído (ainda que curvilinearmente) pelas águas represadas do rio (excetuando-se, claro, o trecho pedregoso ao canto esquerdo inferior); o segundo terço é composto (a partir das estacas) pelo rio propriamente dito (reduzido por este enquadramento a uma estreita zona mais escura) e por áreas da margem com dois monólitos imensos (o menor vai da margem direita às costas do garimpeiro em perfil, quando torna-se elíptico, e seu topo delimita o segundo terço; já o monólito maior é compreendido em sua largura pelos troncos de ambos os garimpeiros, e suas bases escuras partem do ombro do garimpeiro mais distante até alcançar os ombros do garimpeiro mais próximo e os do Padre; juntamente com o rio e com o monólito menor, tais bases do maior monólito configuram a zona mais escura do plano, mas a partir daí o monólito maior continua a elevar-se, configurando então a área mais iluminada do plano, que segue até a margem superior, e contra a qual se recorta a cabeça do Padre); o último terço, superior, é portanto composto pela área clara da rocha e pelas áreas que a ladeiam, escuras, e que representam a mata virgem a cobrir toda a serra;

as camisas brancas do garimpeiro e as bordas superiores da gola do Padre (única área de brancura aparente em seu traje, a escapar pela batina) ecoam a claridade maior do trecho represado (em comparação com a correnteza escura do rio) e sobretudo do monólito maior, conferindo ao dinamismo contido (porém altamente expressivo): a) da fisionomia do Padre (já sereníssima e grave, marcada por sutil luminosidade), b) do gesto de sua cabeça (a pender ligeiramente para a esquerda como a emoldurar sua fala) e c) do teor de sua fala (tão denso – e decisivo – quanto formalmente lacônico) uma sinergia capaz de sintetizar a força dos elementos humanos e naturais da paisagem;

o olhar do Padre não fita o rosto de Honorato, pousando pouco à frente, mas a serenidade desse olhar (que de resto se sustenta pela serenidade de sua postura estática) vem combinar-se com uma pausa de três segundos (antes de que sua tréplica fulmine definitivamente o adversário) e também vem combinar-se com um tom que, embora sereno, se faz em timbre mais grave (aliás grave e sereno como sua fisionomia), o que revela elemento de cálculo por sob a doçura afetada, e confere o significado de estocada final à última fala da sequência (aos 49min33s), em que a *virilidade* e a vitória do Padre

se fazem definitivas (desmentindo a *virilidade* que Honorato¹²² supôs para si mesmo):
“Ela não é sua mulher.”¹²³;

¹²² Os nomes dos quatro personagens principais são alvo de operações irônicas. *Vitorino* (cf. a nota 55) é retratado como alguém que se caracteriza por impotência e *derrota* em todos os aspectos de sua vida: a) como profissional (porque sua farmácia não conta sequer com penicilina, cf. a quinta cena, mas também porque é vítima de alcoolismo, doença crônica), b) como amante (cf. cena VI, planos 30-32) e c) no exercício do contrapoder (cf. os planos 15-20 da cena IV) ou mesmo do poder (cf. o plano 9 da presente cena). *Mariana* é retratada como mulher que vive e assume suas emoções e seus desejos, distanciando-se frontalmente da moralidade católica e do farisaísmo que se infiltra por toda a rede de sociabilidade local (e portanto sob esse critério ela não tem nada de *mariana*). Ao *Padre* o sacerdócio torna-se um fardo tão insuportável que a busca por sua identidade pessoal o leva a romper com seus votos de obediência e castidade (inerentes a seu ministério). E *Honorato*, por fim, não possui *honra* em nenhuma das dimensões que se apresentam: a) nem em sua vida privada (porque constrange sua enteada ao concubinato, a despeito da opinião pública e de ambos os párocos), b) nem em sua vida pública (porque explora o trabalho pré-capitalista dos garimpeiros em regime de escravidão-por-dívidas, chegando ao cúmulo de expropriar até mesmo a filha de um garimpeiro que o regime por ele imposto levou à falência, e também porque recorre à violência física contra quem dele ousa discordar, ou mesmo à mentira para realizar seus desejos).

¹²³ Esta fala do Padre, no teor como no contexto em que se expressa, representa uma etapa de derrota do *patriarcalismo* numa questão em que se condensaram aspectos públicos e privados do lugarejo (sob o mandonismo de Honorato), mas não na medida em que um padre represente por metonímia a instituição de que sua batina é emblema (porque isso tão-somente consistiria na submissão do poder temporal ao poder espiritual, e portanto numa reafirmação do *patriarcado* ainda mais ampla): tal fala representa a vitória contra o *patriarcalismo* na medida em que o amor do Padre e da Moça implica *que a batina seja dilacerada* (metáfora que no plano 48 da cena XII efetivará, como síntese diegética, todo o significado erótico que a trama narrativa está rebuscadamente a *tecer*). Se Mariana não foi mulher de Honorato (e ele portanto não detém nenhum *direito marital* sobre ela, mesmo sob a ótica da jurisdição católica), isso não implica por mera oposição que ela venha a se subordinar diegeticamente ao *poder* do Padre ao *comungar* com ele o encontro amoroso (sua busca será pela pessoa, para alguém da função social: cf. a nota 95).

CENA X – que se passa toda no espaço de uma noite; Vitorino leva Honorato do rancho onde ambos se embriagaram até sua casa; enquanto isso, o Padre planeja levar Mariana a Diamantina, e, após encontrar-se incidentalmente com o farmacêutico bêbado nas imediações da ponte de madeira, termina por chegar ao quarto da Moça, convencendo-a a partir.

49min34s-1h0min25s, planos 1-16

PLANO 1

49min34s-50min16s este plano, juntamente com o seguinte, acentua a subversão explícita de toda a trama de poder que Honorato veio a personificar ao longo da narrativa (subversão que agora se *explicita* mas que antes, e por diversas vezes, o adensamento diegético já promovera, ainda que pela via conotativa: ironias fílmicas em relação ao poderio denotativamente enunciado);

plano demasiadamente escuro; a câmera situada em frente ao rancho filma enviesadamente (à esquerda) um trecho de sua fachada, que compreende duas portas (no terço à esquerda) mais todo o espaço de madeira que compõe o rancho (nos dois terços restantes), onde já se vira Mariana servir cachaça aos garimpeiros (cf. cena VI, planos 24-26); o terço à esquerda (com parede caiada) parece ser a única área iluminada do plano, enquanto na rua e no rancho misturam-se sombras e penumbras; do interior do rancho (em que se veem prateleiras repletas de garrafas) sai Honorato, logo seguido por Vitorino, ambos cambaleantes de tão bêbados (suas sombras projetam-se sobre a meia parede de madeira do rancho e depois sobre a parede caiada, de modo que a porção relativa às cabeças projeta-se sobre uma superfície que as deforma); Honorato cai sobre o chão de terra batida da rua, num movimento brusco que é prontamente acompanhado pelo movimento irregularmente descensional (mimético) da câmera (aos 49min42s encerra-se o primeiro trecho do plano, com ângulo fixo); Vitorino ajoelha-se ao lado de Honorato (que está deitado de bruços sobre o chão de terra), e desajeitadamente procura erguê-lo (entre 49min42s e 50min, a câmera ensaiará sutis movimentos de ajuste para a direita e para cima, também miméticos em relação aos esforços do farmacêutico¹²⁴); já em pé, Honorato (aos 50min4s) busca livrar-se de Vitorino (que até então o agarrara pelas costas, seus braços sob as axilas do velho, como se manipulasse um fantoche), passando então a caminhar para a esquerda da imagem, sem que a câmera se mova (o ângulo se mantém pela segunda vez estático, entre 50min e 50min7s); o efeito de tal deslocamento de personagens (Vitorino virá atrás de Honorato) sob ângulo fixo é que eles se aproximem do foco, muito embora suas imagens venham progressivamente a perder nitidez, por saírem da zona de penumbra e entrarem em zona de sombra (suas formas vão como que se dissolvendo no escuro); de 50min7s até 50min14s a câmera gira sobre seu eixo de modo a acompanhar ambos os personagens, até que Honorato torne a cair (com Vitorino novamente ajoelhando-se em seu socorro); neste último trecho (50min7s-50min16s) a área do rancho some do quadro, que ao final capta duas janelas (à esquerda) e duas portas (à direita), com diminuição de luminosidade (as portas de madeira, por exemplo, tornam-se borrões negros), o que faz ressaltar as imperfeições da parede, sem reboco (metáfora de degradação);

¹²⁴ Há dois tocos de madeira presos ao chão (servem para que os cavaleiros amarrem seus animais de montaria), ambos irregulares e com altura próxima à dos personagens. Honorato e Vitorino estão próximos ao toco da direita, que delimita o espaço entre o rancho e uma área absolutamente escura (em que é possível ver, nos segundos iniciais do plano, o vulto de outra personagem, também a encaminhar-se bêbado para casa). O toco à esquerda serve como referência do jogo de cena, uma vez que, ultrapassado por ambos os personagens trôpegos, tem início o giro de câmera. Tortuosos ambos, mais que referência espacial (por isso destacados sob a luminosidade em claro-escuro), os tocos servem como emblema da subversão cênica, com Honorato tornando-se vítima da própria degradação por ele promovida (que lhe rende dividendos, e de que decorre seu poderio).

PLANO 2

50min16s-50min56s Honorato neste plano aparece caído como no anterior, justaposição que sugere a dificuldade do percurso entre o rancho e sua residência (com quedas e tropeços recorrentes); dos degraus que levam à porta de entrada vê-se apenas o superior, à base da metade esquerda da imagem (sobre ele, Honorato debruça o tronco e apoia ambas as mãos, joelhos flexionados fora de campo, enquanto Vitorino, 50min16s-50min19s, em pé à esquerda, abre a porta); ao canto direito superior vê-se a quina de uma janela, tão escurecida pela sombra quanto a maior parte da imagem (o pouco de claridade presente não passa de penumbra que, restrita a algumas faixas da parede, permite que se perceba o reboco como superfície fantasmagoricamente rugosa, excepcionalmente áspera); quando a porta se abre um lampião preso à parede da entrada parece ser a fonte da precária luminosidade que, por ironia, continuará a privilegiar a figura de Vitorino entre as demais (destacando-se sua camisa de cor clara como se ele, mais que todos, já estivesse perfeitamente adaptado a deslocar-se, bêbado, por tais zonas noturnas de sombra e penumbra); Vitorino cambaleia, apoiado ao batente, até que, por fim, ajoelha-se e consegue suspender Honorato pelo braço, ajudando-o a finalmente entrar em casa (e recebendo em troca, aos 50min35s, a ordem, mais risível que grosseira ou ingrata: “**Me larga.**”); aos 50min40s Honorato bate a porta e Vitorino, escorando no batente o braço esquerdo, depois as costas, procura lentamente virar-se para assim descer os degraus; a luminosidade (cuja fonte efetiva evidentemente não vem apenas do lampião cênico) faz com que o claro-escuro da imagem sofra o efeito de uma espécie de pulsação ou oscilação, mimética diante da embriaguez de ambos os personagens, e o próprio enquadramento oscila, de maneira muito sutil mas também muito expressiva, de modo que a impressão de ângulo fixo (até os segundos finais, quando breve giro à esquerda passa a acompanhar os passos de Vitorino) não corresponde totalmente à composição fílmica do plano (porque a narrativa parece igualmente impregnada da embriaguez);

PLANO 3

50mins56-53min45s neste plano muito longo, Vitorino, que vem da casa de Honorato, desce pela rua do rancho até o canto da construção em que costuma entregar-se à contemplação da janela de Mariana (e, ao mesmo tempo, ao seu emaranhado de sentimentos imaturos, contemplação temperada pela embriaguez); para sua surpresa (e para o seu sádico deleite), termina por flagrar o Padre aos fundos da construção, situação de que depreende que o sacerdote esteja em situação similar à sua; de tal dedução procura Vitorino tomar partido, com vistas a vingar-se das desatenções que o Padre lhe dispensara e, ao mesmo tempo, constranger-lhe a tratá-lo como um igual (por presumir isonomia sob a condição de enamorados); apenas com o imbricamento de jogo de cena e jogo de câmera (sem que o Padre pronuncie palavra), a situação desigual de poder entre quem flagra e quem é flagrado termina entretanto por inverter-se, ao final deste plano que é ainda mais complexo que longo;

50mins56-51min a câmera estática capta o percurso cambaleante de Vitorino pela rua do rancho (da esquerda para a direita), até que ele se apoie a uma estaca (tronco fino de madeira que tem aproximadamente sua altura, e que serve para amarrar animais de montaria ou carga), estaca a demarcar o último quarto da imagem; posicionada em contraplongê (à altura da construção em cujas bases Vitorino esperava sentado por Mariana nos planos 19 e 23 da cena VI), a câmera capta enviesadamente a fachada do rancho em segundo plano (e, contra ela, a deslocar-se pelo primeiro plano da rua, Vitorino); a imagem prossegue (como nos planos anteriores) escura, de tal modo

que para trás da fachada do rancho e do muro baixo à direita avista-se apenas o breu; deduz-se que haja pelo menos duas fontes de iluminação artificial, uma das quais (em posição enviesada como a câmera, mas situada atrás de Vitorino) faz com que o corpo do personagem projete sombra sobre o muro (acéfala entretanto) – a outra fonte deve estar atrás ou ao lado da câmera, e realça a camisa branca de Vitorino, bem como a palidez de sua face (fazendo as vezes de luar¹²⁵); o trajeto linear da rua (que configura o primeiro plano da perspectiva imagética) situa-se sob penumbra, enquanto em fachada e muro (segundo plano da imagem), sob a luminosidade branca (com o referido efeito de fantasmagoria), sublinha-se o contraste nas paredes entre as áreas com e sem caiação; a falta do terceiro plano (por conta da escuridão) restringe na imagem o efeito de perspectiva; na banda sonora escutam-se ruídos noturnos (de insetos e do rio próximo);

51min-51min19s após apoiar-se com o braço esquerdo sobre a estaca, Vitorino olha brevemente para o canto direito da imagem, como que a acompanhar a projeção de sua própria sombra (que até então incidia sobre o muro mas que, agora, escapa ao campo visual), e logo alcança o declive que separa a rua e a lateral da construção mencionada (assim que seu corpo, já de frente para a câmera, se alinha com a estaca, ocultando-a); esse percurso será acompanhado pela câmera, com movimentos trêmulos que alternam ou sobrepõem deslocamento lateral e em descenso (emulando a embriaguez do personagem); assim, a partir de 51min4s, a fachada do rancho começa a sumir do campo visual, enquanto a parede dos fundos da construção começa a ocupar crescente área da imagem (até por fim preencher três quartos da área); aos 51min9s Vitorino apoia o braço esquerdo à parede lateral, enquanto ajoelha-se para transpor o calçamento e alcançar os fundos da construção; a partir de então a luminosidade parece incidir ainda mais fortemente sobre o semblante de Vitorino, que ainda ajoelhado mira (taciturno, sobreceño franzido) o canto direito inferior da imagem, como a chamar a atenção do espectador para a iminente entrada em cena do Padre (o que ocorre a partir de 51min11s); o giro da câmera passa a enquadrar o busto do Padre em ângulo de $\frac{1}{4}$, numa linha muito inferior à que se situa Vitorino (por conta da inclinação do terreno mas também, e sobretudo, pela dinâmica do enquadramento, que vinha de realçar em contraplongê o percurso de Vitorino, primeiro cambaleante, em seguida descensional); esse recorte, como também a postura estática do personagem, com seu olhar rebaixado, conferem-lhe um sentimento entre a opressão e a vergonha; a sombra de Vitorino torna a projetar-se, agora sobre a parede dos fundos (que tem realçadas pequenas manchas de caiação remanescentes, além das estruturas de madeira aparente, realçadas por sob a argamassa em alguns pontos fendida): trata-se de uma sombra simiesca, que alonga a representação da face como se fosse um focinho de babuíno, e distorce ainda mais o encolhimento do tronco durante a transposição do calçamento, conferindo à projeção um caráter ainda mais fantasmagórico (o que torna a fisionomia entre carrancuda e curiosa do farmacêutico ainda mais assustadora); Vitorino por fim (depois de fitar por densos segundos a face do Padre) desfaz a sisudez de seu semblante numa expressão ridente e maldosa, até que (51min18s-51min19s) dá voz ao escárnio malicioso de seu rosto: **“Padre!...”**;

51min19s-51min30s o Padre, que se mantinha cabisbaixo, ergue brevemente o olhar em resposta ao vocativo maldoso (não se vê seu semblante, mas pelo movimento contido da cabeça, que se suspende para logo tornar a rebaixar-se, pode-se deduzir quanto constrangimento ele sente em se ver surpreendido); de 51min21s em diante

¹²⁵ Reitera-se, portanto, a figuração do farmacêutico sob aspectos de fantástico: iluminação expressionista e gestualidade que escapam à mera denotação de embriaguez (haja vista a perícia com que Vitorino se desloca, a despeito de suas vacilações). Destaque-se, nesta nova menção imagética à ideia de acefalia, reiterada alusão ao mito da mula sem cabeça.

Vitorino irá aproximar-se mais e mais do Padre (olhos fixos e esbugalhados, sorriso de quem se compraz na maldade, iluminação a sugerir efeitos de fantasmagoria); seu corpo, que já se havia reduzido em campo ao nível dos joelhos desde o aclave, passará a reduzir-se mais e mais, quanto mais se aproxima da lente; quando Vitorino (51min24s-51min25s) vem a pronunciar **“O senhor por aqui, Padre?!...”**, acentua-se tal redução imagética, porque a base do enquadramento passa de sua cintura ao peito, enquanto novo giro de câmera transforma definitivamente a parede da construção em fundo único da imagem (com isso, sublinha-se filmicamente a expressão cênica do cerco de Vitorino ao Padre¹²⁶, com violência e escárnio: as manchas com o pouco de reboco caído que restou são metáforas de mácula); a aproximação de Vitorino chega ao máximo (em posição perpendicular à do Padre, portanto de costas para a parede e de frente para a câmera), com o personagem a escarnecer mais e mais do sacerdote, numa fruição sádica que mistura expressões faciais, silêncios e enunciados maliciosos, tais como (51min29s-51min30s): **“A essa hora...”**; a madeira que serve de base para a construção (estrutura aparente que separa o alicerce sobre o vale do rio e a parede que se ergue já à altura da rua) sublinha o desnível entre o farmacêutico (cuja perfídia o faz tomar partido do flagrante, e cujos pescoço e cabeça se situam acima da linha), e o Padre (encabulado e humilhado, cuja face, a partir da altura que o olhar delimita, se situa abaixo do limite entre rua e vale);

51min30s-52min18s o Padre logo escapa (51min31s-51min32s) ao cerco do jogo de cena (porque caminha velozmente para longe do farmacêutico, como quem sente incontrolável asco por tamanha hediondez), ao mesmo tempo que escapa do enquadramento (porque sua imagem de imediato foge ao campo visual), e é como se a movimentação seguinte da câmera se tornasse solidária aos esforços do Padre, de modo a redirecionar as ênfases (como se o deslocamento dos personagens viesse a dissolver o sarcasmo dominante, recolocando-se Vitorino em sua devida *baixeza*, enquanto o Padre, já a caminho de livrar-se do assédio, recupera a condição de sujeito / protagonista¹²⁷); o olhar de Vitorino acompanha o deslocamento do Padre (51min32s-51min38s), e por tal olhar (em campo) sublinha-se (especularmente) a potência do personagem, que mesmo fora de campo, faz com que sua ausência (enunciada) transforme-se em paradoxal presença (tanto no jogo de cena quanto no jogo de câmera), ainda que o escárnio sádico do farmacêutico (em olhar fixo, semblante pálido e sorriso desvairado) reste inalterado: a câmera gira da direita para a esquerda como num cerco em torno a Vitorino (num giro já não mais sobre o próprio eixo da câmera: agora é Vitorino o objeto do cerco: já não mais sujeito de assédio, já a partir de agora objeto sitiado); logo em seguida (51min38s-51min44s) Vitorino reaproxima-se do Padre (deslocando-se da direita para a esquerda em linha ascensional, acompanhado por giro de câmera sobre seu eixo), enquanto

¹²⁶ A aproximação do personagem à câmera mais por efeito do jogo de cena que do enquadramento faz que o cerco se estenda ao espectador.

¹²⁷ Descendo dos altos em que deixou o embriagado Honorato até as proximidades de armazém e rio, e vindo pelo nível da rua até alcançar o declive a que o vale do rio pertence, o percurso de Vitorino implica um trajeto do *alto* ao *baixo* em 1) topografia (considerando-se o espaço físico do lugarejo), 2) sociabilidade (considerando-se os poderes diversos que a sociabilidade do lugarejo estabelece e o espaço físico do lugarejo formaliza) e 3) padrões éticos / morais (considerando-se a solidariedade para com Honorato e o sadismo para com o Padre). O percurso do Padre será em todos os sentidos (que o jogo de cena explicita) inverso: 1) encaminhar-se do vale ao sobrado de Honorato (deixando 2) as imediações do rancho onde a *plebe* se *embriaga* com vistas a alcançar os *altos* em que Honorato e Moça *residem*), 3) livrar-se do afeto pervertido de Vitorino (cujo assédio presume, por força de chantagem, a desejada mas até então nunca obtida compaixão do Padre para com suas mazelas, compaixão que agora pressupõe pertencer-lhe em razão do que supõe tenha sido um flagrante) e elaborar os assim chamados *baixos instintos* (impulsos de natureza sexual, p.ex.) em direção aos assim considerados *sentimentos sublimes* (cuidados para com Mariana heroicamente a despeito de todos os riscos perante a opinião pública). Em suma, enquanto Vitorino segue do alto ao baixo, o Padre parte do baixo em direção ao alto, sendo esse o sentido forte do longo plano e de toda a cena a que ele pertence.

pronuncia (51min42s-51min43s), um tanto cínico: **“O senhor sabe que esse lugar aqui é meu?”** (e durante esse mesmo tempo, 51min42s-51min43s, a figura do Padre retorna ao campo visual sob a mesma postura e sob o mesmo ângulo de $\frac{1}{4}$, muito embora já tenha ao fundo de si o espaço *civil* da rua, e não mais a parede de um beco em vale *selvagem* de rio); ocorre, entretanto, que em tal percurso e sob tal perspectiva a força fantasmagórica de Vitorino se desfaz, seja por incidência de sombras ou penumbras sobre sua figura, seja porque sua fisionomia já não expressa mais o gozo dum sadismo crescente (e sim uma atrofia de sua empáfia), ou finalmente por conta de uma melancolia que retorna pouco a pouco ao seu semblante, e passa a enunciar-se – e, de todo modo, é Vitorino quem resta agora à direita do campo visual, espaço de acoitar-se para ver sem ser visto, efetiva inversão do jogo anterior (ele se recosta à quina da construção, braço esquerdo tolhido às costas, braço direito sob o costumeiro gesto: entre a lassidão da embriaguez e a tibieza de caráter); e, após a anterior pergunta retórica, como quem não espera resposta do interlocutor na medida em que pretende apenas desabafar (51min46s-51min48s), confessa: **“Faz muito tempo sou eu só que uso ele.”**; e servindo-se de outra pausa de mesma duração (51min51s-51min52s, portanto após novos três segundos de silêncio): **“Fui eu que descobri.”**; o Padre (até então com a frente voltada para a esquerda do campo) gira o corpo (passa a fitar à direita, sem contudo encarar Vitorino, mas já sem o menor traço de constrangimento, quando ao contrário parece mais e mais aborrecido com a verborragia inconveniente do interlocutor, que à vista de seu olhar endurecido senta-se como quem se deixa flacidamente prostrar), enquanto prossegue a fala (51min56s-51min57s, depois de pausa pouco mais longa de quatro segundos): **“Mas eu deixo o senhor ficar aqui.”** (sua fala, a despeito de ainda carregar graus de ironia, já permite antever claramente a confissão de suas fraquezas como pedido de ajuda e compreensão, muito embora em tom de chacota pueril); após outra pausa (de cinco segundos – progressão coerente com a anterior: até os 52min2s): **“Aqui, ó.”** (o gesto com a mão direita e a ênfase de lamento na prosódia chamam dramaticamente a atenção do interlocutor, que volta o olhar para a direção enunciada, quase num impulso de comoção, mas insuficiente para que se suspenda a repulsa); ainda outra pausa (agora de seis segundos, até 52min8s): **“Vem sentar aqui.”** (o imperativo formalmente enunciado é antes um pedido de compaixão por quem imagina que nas atuais circunstâncias o Padre possa ter *condições de se colocar em seu lugar*: termo cenicamente compreendido em sua dupla acepção); a despeito de tantos recursos (sentar-se como quem desiste de sitiar o Padre, numa trégua alusiva à comunhão de interesses, e que deixa entrever a confissão oblíqua de suas mazelas), Vitorino não consegue demover o Padre da posição de antipatia: em sua fisionomia sugerem-se sentimentos diversos (em chave minimalista), desde resignação e receio até raiva (agora é sobre sua face que a luminosidade incide, porém suavemente); o distanciamento do Padre será enfatizado por movimento de câmera (*zoom-in* sobre Vitorino: 52min13s-52min18s) que retira o sacerdote novamente do campo visual, e que confere definitivamente ao farmacêutico (mesmo em razão do *plongê*) a condição de objeto do olhar, e não mais a de sujeito (esvaziando-se assim a ameaça que se esboçara);

52min18s-52min54s o enquadramento fixo sobre o perfil de Vitorino (bastante próximo) retira do campo visual sua perna esquerda, seu abdome e grande parte de seu braço esquerdo (apoiado sobre o chão, em reforço às costas que se apoiam na quina); parte de sua perna direita encolhida faz paralelo à sua cabeça, reclinada para fitar o Padre enquanto prosseguem suas falas (52min18s-52min21s): **“Aqui é o melhor lugar pra se ver a janela de Mariana.”** (sua fala acentua o tom de confissão pueril, emoldurada por sorriso e semblante já não mais maldosos, conquanto ainda não lúcidos, e que se comprazem na própria impotência que o gestual exprime à perfeição); para além de sua

figura (a ocupar da esquerda para a direita cerca de três quartos do campo), o trecho que vai do aclave ao nível da rua se encontra entre sombra e penumbra, e atrás de si vê-se a estrutura vertical de madeira aparente à qual o farmacêutico se recosta, sob uma luminosidade que, embora suave, faz ressaltar as ranhuras de sua rusticidade; essa mesma luminosidade faz ver que sua camisa, rota, apresenta rasgos e remendos (como no ombro e no bolso) – o que parece reduzir a personagem, até então sob o aspecto de fantasmagoria, à condição de espantalho; durante a pausa de quatro segundos seu olhar se desvia um tanto do Padre, antes de que nova fala assuma o caráter de devaneio (52min25s-52min26s): **“Faz mais de dois anos...”**; breve pausa que entretanto a expressividade fisionômica preenche com larga competência (52min28s-52min29s): **“... que eu venho aqui toda noite...”**; novos dois segundos de pausa-devaneio; 52min31s-52min36s: **“... fico aqui olhando pra janela dela...”** [suas sobrancelhas agora se erguem, tornando sua confissão ainda mais pueril] **até chorar...”;** durante esta pausa de cinco segundos, seus olhos bem abertos piscam por duas vezes, sua boca esboça fala que entretanto fica a meio do caminho, até que venha como sussurro (aos 52min41s) um apelo (índice duma proximidade entre ambos que não existe senão como fantasia / projeção duma personalidade imatura, que confunde desejo com conquista – por intolerância à frustração – e que se compraz em fantasiar como quem não pode ou quer de fato objetivar seus conteúdos subjetivos): **“Tá ouvindo?,”**; os cinco segundos que precedem a próxima fala parecem constranger Padre e espectador à empatia, tanto por conta da respiração entrecortada do personagem (motivada pelo infantilismo de seu pensamento) quanto pelo movimento do olhar em direção à direita da imagem (integrando-se afetivamente à paisagem), convite à fruição da banda sonora (52min46s-52min48s): **“A gente ouve o barulhinho do rio...”**; o entrecortado de sua respiração torna-se espasmos de um riso enternecido, que a despeito de elevar o *pathos* cênico não deixa de indicar transtorno (52min51s): **“... gostoso...”**;

52min54s-53min45s sob efeito da ilusão de compartilhar com o Padre seus prazeres de enamorado impotente (sob crescente euforia), Vitorino vira o corpo à sua esquerda, em seguida levanta-se, e tal ação desencadeia o acompanhamento da câmera numa diagonal ascendente; o movimento da câmera (52min55s-52min57s) reforça o ímpeto da aproximação de Vitorino ao Padre, mas sobretudo sublinha sua inconveniência em forçar a comunhão presumida de interesses, transformando-a em intimidade que não foi consentida: enquanto Vitorino pronuncia (52min56s-52min58s, em tom novamente sarcástico) **“O senhor agora é meu colega, Padre...”** e pousa a mão direita no ombro do protagonista, ambos os personagens mal cabem no campo visual, o que enfatiza tanto a inesperada quebra de ritmo e tom quanto a hediondez indecorosa de fala e gesto; 52min58s-52min59s: percebe-se o gesto do Padre, a empurrar de pronto o impertinente, mais pelo movimento da câmera (que acompanha o afastamento brusco à direita) que pelo movimento cênico em si (elíptico em função do enquadramento); agora (52min59s-53min2s) o perfil do Padre se encontra ao canto esquerdo da imagem, praticamente do pescoço para cima, seccionados verticalmente cabeça e pescoço pelo enquadramento (sob luminosidade que atribui à sua expressão de raiva contida uma espécie de palidez), enquanto Vitorino (ao canto direito em frente à tela, visto a partir da linha do diafragma) retoma sua condição de ameaça sádica (a sombra de sua mão direita, com o membro fora de campo, projeta-se como garra sobre sua camisa, enquanto sua mão esquerda se suspende, igualmente em forma de garra, e ameaça se estender em direção ao Padre (53min2s-53min3s): **“Eu quero fazer as pazes.”** (o tom da fala é cínico); seu corpo pende para fora da margem direita (como quem toma impulso), e em três passos trôpegos (mão direita à frente, rosto em avanço sob expressão sádica) a figura asquerosa torna a caminhar em direção ao Padre, mas agora vagarosamente; 53min6s-

53min7s: **“Eu quero fazer as pazes!”** (reitera-se o cinismo); enquanto o Padre domina seu asco, Vitorino chega a tocar muito de leve (53min9s) com as pontas do dedo a batina sobre o ombro esquerdo, e enquanto em tom calculadamente sereno desfere sua provocação final (53min11s-53min15s, com ligeiro avanço da câmera para a esquerda: **“A gente vem pra cá junto toda noite namorar de longe a mesma moça...”**), torna a tocar o ombro do Padre, mas agora com as costas das mãos; evidentemente, o anúncio de trégua já revelara toda a perfídia do novo assédio, enquanto a fisionomia do farmacêutico tornava-se especialmente maligna, mas logo o Padre (finalmente a fitar o rosto do impertinente) torna a empurrá-lo para longe (novo movimento brusco de câmera: giro lateral da esquerda para a direita), agora (53min15s) com mais força; tal giro de câmera vem seguido imediatamente por recuo em descenso (numa diagonal da direita para a esquerda), capaz de captar por instantes Vitorino (caído sobre o calçamento da quina, e a sumir do campo, com seu riso que se estende de 53min15s a 53min20s), e capaz de reenquadrar o Padre ao canto esquerdo, mas agora em ângulo de $\frac{1}{4}$ e em toda a extensão de seu busto; aos poucos (53min20s-53min38s) a câmera vai lentamente subindo em suave diagonal à esquerda, de tal modo que Vitorino sai de campo e o Padre vai passando para a direita da imagem (alinhando-se com a estaca), enquanto gira seu corpo para a esquerda (entende-se que em direção à janela de Mariana); ao final do plano (53min38s-53min45s) sua face iluminada (sob ângulo de $\frac{1}{4}$) contracenava com uma mariposa, num acaso feliz que vem como reforço à nota de superação¹²⁸;

PLANO 3

53min45s-53min53s após o plano anterior, longo (quase três minutos) e complexo (rico em movimentos cênicos e de câmera), este plano retoma a brevidade temporal (são apenas oito segundos) e um certo distanciamento (trata-se dum plano médio, sem movimentação de câmera, e sem som algum que não os já mencionados ruídos noturnos); em ângulo horizontal, com a câmera posta na outra margem da rua, a fachada de madeira do rancho é recortada de lado a lado: cenário contra o qual o Padre (em perfil, cabeça e tronco curvados sobre o chão) aparece a caminhar (53min45s-53min50s); no interior do rancho, iluminado¹²⁹, realça-se o branco das paredes caiadas, e mesmo na rua nota-se luminosidade suficiente para que se vejam com nitidez os pedregulhos no chão de terra batida, o alicerce de pedras do rancho e as tábuas que compõem a meia-parede do rancho (não se trata de luar, uma vez que a escuridão no trecho de céu para além do telhado faz-se absoluta); nesse contexto é que a sombra do Padre se projeta integralmente sobre a meia-parede (à diferença da sombra acéfala de Vitorino no plano 3: cf. a análise do trecho 50mins56-51min), suspendendo-se apenas enquanto o Padre ultrapassa a entrada do estabelecimento (aberta, sem porta alguma), para em seguida projetar-se novamente; ocorre que o Padre (mãos nos bolsos, postura de quem se sente constrangido sob a situação de semiclandestinidade, passos apressados e furtivos) repentinamente estanca (53min50s-53min53s), peito arfante, como que em

¹²⁸ O aproveitamento fílmico desse tipo de acaso noturno (mariposa em torno da luminosidade cênica) ocorre pela segunda vez, cf. a nota 11 ao plano 10 da cena III, tornando a sugerir o desejo de superação e metamorfose, agora a envolver o Padre (antes, a envolver a Moça).

¹²⁹ Não se deve atribuir entre os anteriores planos 1 (no qual Honorato e Vitorino deixam o rancho escuro) e 2 (no qual Vitorino torna a passar pelo rancho às escuras) e o atual plano 4 (em que há luminosidade plena) erro de continuidade: já se tem ressaltado à exaustão que diversos elementos fílmicos, incluindo-se a luminosidade, vêm a compor na obra um discurso cujo sentido e cujo significado resultam do adensamento discursivo, e não de pretensões naturalistas. Importa a este plano, em contraste com a fantasmagoria do anterior, encaminhar os conflitos do Padre numa progressão cada vez mais dirigida ao *alto*, portanto cada vez mais livre do *grotesco*.

suspensão (metaforicamente prefigurada por sua sombra aos 53min47s), a ponderar sobre seu ato (nesse momento, incide luz sobre suas costas e sobre sua face)¹³⁰;

PLANO 4

53min53s-54min31s a narrativa neste plano torna a rebuscar-se, no tempo (ao ampliar-se a duração do jogo de cena) e no espaço (porque, entre cumprir ou suspender sua meta, o Padre desvia-se lateralmente do percurso, para a ele tornar já em fins do plano: trata-se do acentuado aclave que conduz em linha reta ao sobrado de Honorato e Mariana); o claro-escuro do contraplô realça (mas suavemente) fachada, lateral e muros do sobrado de Honorato, ao mesmo tempo que dissolve paulatinamente seus contornos na escuridão absoluta do céu (como acontece com o telhado, de que se entrevê apenas o beiral), ou então os dissolve na penumbra sob a qual o aclave da ladeira torna-se indefinível (o que já acontece com a pequena escadaria pela qual se ingressa na casa); até mesmo outro sobrado e seu extenso muro, que fazem frente à casa de Honorato, do outro lado da rua, deixam-se entrever, mas sob efeitos de penumbra, e esses limites da rua (nuançados num lado e no outro) expressam o aclave a ser enfrentado pelo Padre (caminho que em linha reta é breve, a despeito de sua inclinação, e que o enquadramento sublinha como largo, a despeito do afunilamento que a perspectiva promove) como um espaço preenchido por incertezas, perigos e receios de toda ordem;

53min53s-54min da cintura para cima, e de costas para a câmera, o Padre estará à base do aclave (tendo a linha de sua cabeça alinhada com o afunilamento da rua, em razão da perspectiva imagética); ele de início olha para baixo, à sua direita, mas logo depois considera a fachada do sobrado e, por fim, torna a curvar cabeça e tronco, como quem toma impulso (em termos corporais mas também morais);

54min-54min31s curvado o Padre caminha em frente (54min-54min4s), com sua figura negra (coberta pela batina) por vezes dissolvendo-se na escuridão da rua (ou em sombra ou em penumbra), enquanto inicia-se um suave deslocamento de câmera da direita para a esquerda (de tipo *travelling*, e não panorâmica¹³¹); até então, o alinhamento (enviesado embora) de Padre e fachada dá a entender que o caminho será reto, portanto o deslocamento da câmera prefigura o desvio¹³² (afirmando-se o tom dominante das nuances, de resto a organizar toda a luminosidade em claro-escuro, por sobre a enunciada, mas logo subvertida, univocidade do percurso, que encontraria na linha reta o sentido – que se abandona – do imediato; já não mais de costas para a câmera, e sim em perfil (embora já em corpo inteiro, e não mais reduzida ao busto), a figura do Padre encaminha-se para a esquerda da imagem (54min4s-54min17s), numa linha paralela ao *travelling* da câmera e perpendicular à fachada do sobrado; cabeça e tronco ainda se curvam, índice de que dificuldades objetivas (do aclave) e subjetivas

¹³⁰ As cenas anteriores (destacando-se a VIII) já explicitaram, embora com refinamento e sutileza, os dilemas do Padre diante de seus sentimentos por Mariana, dilemas que por sua vez se inserem num contexto maior: o de dúvidas quanto à veracidade de suas *vocações sacerdotais* (a expressão vem sublinhada porque evoca o título dum significativo programa que Joaquim Pedro elaborava para a TV Globo em 1976, e que foi abortado devido ao assassinato do bispo Dom Adriano Hypolito, um dos entrevistados, seguido por atentado a bomba na CNBB e na própria sede da emissora, o que motivou autocensura, certamente orientada pelo proprietário Roberto Marinho). Nesta cena, a partir do anterior segundo plano, tal complexidade de sentimentos volta à tona, agora passando pelo filtro das colocações de Vitorino (cuja ótica, entre infantil e perversa, promove a simplificação duma gama imensa de afetos pertinentes ao Padre: complexos, plenos de matizes, entretanto reduzidos pelo olhar sádico ao plano dos baixos instintos). Evidentemente há desejo apaixonado a mover o Padre (que por sob a batina, e antes ou para além de seus votos sacerdotais, é homem), e ainda assim há também preocupações diversas, sacerdotais p.ex. (proteger a Moça duma trama pífida de violências, sendo a embriaguez de Honorato, com suas violências potenciais, a mais recente, e premente, de uma longa série de absurdos).

¹³¹ Há que se notar que a maioria dos deslocamentos de câmera no filme compõem-se por panorâmicas, sendo muito raros os *travellings*.

¹³² Tal movimento explicita a cumplicidade entre narrador e protagonista.

(sinuosidades no percurso dos baixos aos altos afetivos) contribuem para a falta de *clareza* (de que a própria narrativa se serve, para melhor enunciar e *esclarecer* a complexidade das questões que a trama implica); a combinação de *travelling* e deslocamento do Padre evidencia a passagem das sombras ou penumbras no aclave para áreas com maior incidência de luminosidade: são as paredes e o beiral do rancho em que Honorato recebera o minúsculo diamante do garimpeiro entre os planos 8 a 13 da sexta cena, assim como uma espécie de parede de pedras que se eleva no cruzamento entre a rua do sobrado de Honorato (em acentuado aclave) e a rua perpendicular (predominantemente plana, e que por isso situa-se bem abaixo do rancho, na esquina do quarteirão); por todo o percurso a figura do Padre projeta sombras, primeiramente (54min-54min5s) sobre o aclave (antes de que zonas escurecidas da ladeira confundam sombra, penumbra e batina), em seguida (54min12s-54min13s) sobre a parede frontal do rancho (considerando-se que três de suas quatro portas dão para a ladeira), e por fim (54min13-54min31s) sobre a parede lateral da mesma construção térrea de esquina; esta última projeção se faz dupla, com a primeira sombra (imediatamente à direita do Padre) menor e mais escura, e a segunda (mais afastada) maior e mais clara; de 50min20s a 50min24s a figura do Padre (cujo perfil se encontrava da direita para a esquerda da imagem, e sobre cuja face a luminosidade incidia, destacando-se o claro de sua pele) realiza um giro sobre si mesma (voltando-se para o aclave, portanto para a direita da imagem), o que evidentemente provoca efeitos na ordem entre Padre (cuja figura, já sem luz sobre a face, converte-se novamente numa sombra entre sombras outras) e suas duplas projeções sombrias (até então às costas do Padre, as sombras duplas tomam a sua frente); de 50min24s a 50min31s o Padre retoma o caminho para o sobrado (o que desencadeia um *travelling* de sentido inverso), alcançando e dobrando a esquina aos 50min29s (quando some sua sombra alta e fraca, enquanto a menor e forte passa a projetar-se, primeiramente sobre a fachada frontal do rancho, e logo em seguida sobre o chão do aclave); entre 50min29s e 50min31s, o Padre ganha por fim a rua principal (dissolvendo-se definitivamente suas projeções sombrias), mas a quebra no ritmo de seus passos reforça o conflito entre determinação e ponderações as mais diversas;

PLANO 5

54min31s-54min54s a câmera em plongê realiza um giro relativamente lento em torno do Padre, com foco tão próximo que sua figura (do topo da cabeça até as bases do ombro) ocupa toda a extensão vertical da imagem, começando por suas costas (até 54min45s), alcançando seu perfil à direita (54min45s-54min51s) e terminando por captar sua face em ângulo de $\frac{3}{4}$;

no primeiro movimento o recorte privilegia uma textura imagética indefinida em sua maior área (composta por zonas de sombra) ou então marcada por rugosidades sob penumbra: trata-se do chão por onde se desloca o Padre cujas costas (em que predomina o negro dos cabelos ou da batina) teriam se dissolvido em sombras ou penumbras não fosse a linha muito alva do colarinho; não se pode identificar por onde exatamente o Padre caminha, mas a combinação dos dois deslocamentos (o do Padre e o da câmera) sugere a impressão de que haja afastamento;

no segundo movimento o claro de sua face já se acrescenta à brancura do colarinho, e de todo modo as bases de uma parede caiada (sob zona suavemente iluminada) já vinham contrastando com a escuridão anterior (embora sem eliminá-la); de qualquer forma, ao movimento de câmera vem a somar-se em sentido contrário um giro da face à sua direita, o que termina por revelar a paradoxal serenidade do semblante em meio à densidade dramática que o duplo jogo (de câmera e de cena) implica; de tal rebuscamento imagético (a sugerir torções de colunas salomônicas) resulta um misto de

sagrado e profano que se expressa em chave de profunda empatia; e a impressão de afastamento anterior se descarta subitamente, identificando-se que o Padre caminha pela calçada do aclave que conduz ao sobrado; sua fisionomia (olhos bem abertos, embora não estatelados, tensão muscular no sobrecenho embora sem que as sobrançelas estejam arqueadas, lábios suavemente entreabertos que entretanto não se movem durante um leve suspiro) se encontra absolutamente de acordo com todos os aspectos fílmicos descritos, em reforço à interpretação;

PLANO 6

54min54s-55min13s neste plano fixo há quatro movimentos:

no primeiro (54min54s-54min59s), percebe-se novamente a cabeça do Padre (agora entretanto sob plano horizontal) a ocupar toda a extensão vertical do quadro (da base do pescoço ao coruto); a luminosidade é suficiente para que se percebam impecáveis o asseio de seu cabelo e de sua batina, negros, em contraste com a brancura do colarinho, características que, somadas ao enquadramento (a porta a ocupar a rigorosa metade esquerda do campo, enquanto a outra metade se divide entre a cabeça do Padre, que eclipsa por enquanto parede, e parte da janela), conferem a impressão de que os impasses do claro-escuro anterior por fim cederam lugar a ordenamento e *clareza* (também há *clareza* na superfície da parede, irregular e caída);

no segundo movimento (54min59s-54min2s), conquanto o ângulo não se altere, percebe-se a figura do Padre a distanciar-se em três passos (até abaixo da janela), e com isso diminuir progressivamente ao canto direito inferior sua área de representação no quadro, em perfil, enquanto seu corpo entra em campo até a linha do diafragma;

no terceiro movimento (54min2s-54min11s), em seis passos percebe-se (a despeito de que pés e degraus estejam fora de campo) que o Padre alcança a porta (retomando com isso toda a extensão vertical da imagem, agora do topo da cabeça até próximo da base de sua batina, e já à direita da imagem, ao final novamente de costas); neste segundo movimento nota-se a projeção de sua sombra desde a parede até a porta, mas agora justaposta a sua figura: em reforço ao sentido de firme resolução;

o quarto movimento (54min11s-54min13s), ainda que breve, não é menos importante, uma vez que a abertura lenta da porta pelo Padre revela nova e ainda mais acentuada área de luminosidade (chegando a figurar-se aceso o mesmo lampião do anterior plano 2);

o plano, em suma, conclui a série anterior de quatro planos dramáticos (do segundo ao quinto), em que o deslocamento dos *baixos* no vale do rio aos *altos* do sobrado se fez entrelaçar de *altos* e *baixos* afetivos, razão para a coerência em tamanha sinuosidade;

PLANO 7

55min13s-55min35s

55min13s-55min23s: este plano se inicia a partir de onde o anterior encerrou-se (abertura da porta pelo Padre), mas agora sob outra perspectiva (com a câmera dentro do sobrado), perspectiva que supera a sinuosidade dos planos anteriores (desvios do Padre em seu percurso de *alto* a *baixo*); a fisionomia do Padre (semblante sereno embora atento, olhos bem abertos) expressa paz de espírito e convicção quanto à lisura do seu ato (negação portanto das ilações que Vitorino cometera no segundo plano); por dez segundos (55min13s-55min23s) a câmera estática figura o deslocamento do Padre pelo corredor (o enquadramento ressalta a profundidade desse *hall* de entrada: percebem-se duas portas laterais, uma em frente à outra, e o que talvez seja outra porta no meio do caminho, a julgar pelo contorno dos batentes; deduz-se que a porta à direita leva à sala,

anteriormente retratada entre os planos 1 a 5 da cena III); sua cabeça em inspeção gira ativamente à esquerda e à direita, seu olhar perscruta horizontalmente todo o ambiente, enquanto seus passos firmes e regulares e sua postura elegante e altiva reforçam a segurança e a confiança que o semblante sublinha; por todo o trecho, ressaltam-se o lampião aceso, pendurado na parede bem perto da porta de entrada; as portas são altas; o pé direito, ainda mais alto, escapa ao campo visual; entre a porta de entrada e o batente a meio do caminho sequer se pode suspeitar a altura do teto, e entre o batente e o final do corredor comprido (espaço mais próximo do foco visual) reforça-se uma zona de sombra – e com isso amplia-se a sugestão de verticalidade espacial; considerando-se que o espaço de figuração apresenta profundidade (em termos de extensão), estreiteza (em termos de largura, em que pese a multiplicidade de portas) e desmedida (em termos de altura), entende-se como o jogo de cena ressaltar na figura do Padre toda a sua *hombridade* (nos múltiplos sentidos derivados do termo, originalmente castelhano: desde a estreiteza de caráter, sede da *honra*, até a potência viril);

55min23s-55min29s: exatamente quando o Padre alcança o batente a meio do caminho (55min23s), a câmera inicia um importante *zoom-out* (que dura quatro segundos); a velocidade desse movimento de câmera é inferior à velocidade de deslocamento do Padre, o que portanto mantém a aproximação do personagem perante a lente, a perscrutar extensão e largura do *hall* de entrada, e lhe confere ainda maior ímpeto (ao mesmo tempo que reforça a empatia do espectador frente à sua atitude, tão lícita e necessária quanto ousada); enquanto o *zoom-out* acima referido se conclui, entra em campo um trecho do que talvez seja outro batente (ou, ao menos, um contorno ornamental em madeira), e a partir de então (55min28s-55min29s) o espectador passa a compreender que o final do corredor (onde a câmera se situa) permite acesso a outro ambiente, perpendicular (espécie de base dum “L”);

55min29s-55min35s: o movimento final deste plano (como que terceira etapa do percurso, dividido entre os movimentos de personagem e / ou câmera) comporta a passagem do *zoom-out* ao giro lateral da câmera à direita (sob diagonal descendente), o que faz com que o personagem subitamente (aos 55min52s) saia do campo visual (seu rosto termina por sumir ao canto esquerdo superior do campo visual); na realidade, tal movimento (em reforço à empatia iniciada pelo *zoom-out*) mimetiza o olhar que o Padre dirige ao chão do corredor perpendicular; desse movimento em diagonal resulta a percepção de diversos objetos, a começar por dois quadros pendurados à mesma altura na parede caiada (sem que o misto de penumbra e angulação permita que se reconheçam suas imagens, que estão foscas), logo acima do tampo em madeira rústica duma mesa de canto, sobre a qual se veem uma moringa (sobre toalhinha de renda, tapada por um copo de metal emborcado), uma bandeja (provavelmente de prata) com bebidas diversas (licores decerto) e copos, uma vela (apagada), um jarro com flor e duas garrafas vazias; tal movimento é veloz (quase vertiginoso), e ao final (55min32s-55min35s) revela quatro garrafas (igualmente vazias) ao chão, com um corpo encolhido ao lado (canto direito inferior da imagem), objeto entre objetos, certamente reificado pela embriaguez: e é a esse corpo (por enquanto apenas entrevisto) que o olhar do Padre (mimetizado pela câmera, com cuja narrativa o espectador tende portanto a empatizar) se dirige, com isso opondo-se a *hombridade* do protagonista (que sumira do campo visual ao canto esquerdo superior) à *reificação* de que por ironia fílmica o antagonista *Honorato* se viu, por *desonra*, vitimado (ao canto oposto) – logo ele, responsável por transformar em sua propriedade (em coisa, portanto) as pessoas e as relações sociais de todo o lugarejo;

em todo o plano, nota-se outro aspecto de complementaridade em relação ao anterior, que não apenas a passagem do ambiente externo para o ambiente interno

(semântica): o percurso em “L” (em razão da escada de acesso¹³³) duplica-se no interior da casa (como acesso ao quarto da Moça);

a construção do espaço interior pela filmagem ecoa a prospecção que o Padre fizera (entre os planos 6 e 7 da cena VI) por casa abandonada (em que o enquadramento sugerira o tema barroco das imagens especulares refletindo-se indefinidamente), na medida em que há uma espécie de ponto de fuga principal na perspectiva fílmica, mas a intervenção cenográfica de portas dentro de portas provoca a multiplicidade de novos pontos de fuga, de modo a que se sugira dinamismo intenso e multívoco no jogo de cena, mesmo antes de que a câmera realize o *zoom-out* seguido de panorâmica;

por fim, há que se notar a presença de garrafas vazias como sugestão nem um pouco naturalista, já que a menção semântica à embriaguez (de resto desnecessária) importa menos que a ironia fílmica (cuja tematização é antes o caráter de objeto entre objetos, condição a que *Honorato*, por sarcástica *desonra*, vê-se reduzido, em vez de, como sempre, redutor);

PLANO 8

55min35s-55min51s câmera estática; luz clara e forte incide sobre a quina entre chão e parede (trata-se evidentemente de plongê, embora a tomada se realize bastante próxima do chão); a cabeça de Honorato (prostrado ao chão, com seus cabelos brancos realçados por luminosidade e enquadramento, e sua respiração sôfrega e profunda de bêbado sublinhada pelo jogo de cena) recosta-se à quina; a contornar com fluência a faixa estreita que há entre Honorato e a parede, em direção ao quarto da Moça (percurso novamente em “L”), surge o misto de figura negra e sombra que a base da batina e a bota do Padre representam (e disso resulta a sugestão de força, ousadia, segurança, superioridade e potência subversiva que novo plano torna a atribuir ao Padre); entre as tábuas de madeira de que o chão se compõe (ecos daquele plano em que a *paixão* do Padre figurava-se¹³⁴) e uma espécie de rodapé (igualmente feito com pranchas de madeira), percebem-se trechos em que o branco da caiação escorreu sobre a madeira (no contexto de prostração em que *Honorato* se encontra, e que a luminosidade do plano sublinha – ressaltando a brancura de seu cabelo em contraste com o negror de batina e sombra –, isso funciona como comentário irônico, no plano imagético, à perda da *honra*: com a verticalidade do branco reduzida à prostração horizontal, enquanto o escuro próprio a situações de luto, e demais horizontalidades, eleva-se);

PLANO 9

55min51s-56min33s deste plano até o décimo primeiro, o cenário em que contracenam Padre e Moça será o quarto de Mariana; a câmera estará a enquadrar um trecho do quarto (recortado contra o qual haverá ou Padre, ou Moça, ou ambos), ou então estará a girar sobre seu eixo em busca de outro trecho (em função dos jogos de cena), mas em qualquer dessas situações haverá invariavelmente uma espécie de tremor no enquadramento (novo índice de câmera na mão), mimético em relação ao estado emocional de Mariana (como que a emular sua pulsação, trêmula: misto de medo e excitação);

¹³³ Percursos em forma de “L” atravessam toda a cena, desde o primeiro plano e o segundo (quando Vitorino ajuda Honorato a deslocar-se do rancho à sua casa) até o atual; e com isso os jogos de cena dos três personagens masculinos (Padre, Vitorino e Honorato) obedecem à mesma estrutura (por assim dizer perpendicular) de deslocamento espacial.

¹³⁴ Este plano ecoa o nono plano da oitava cena, quando o Padre, esgotado, prostrava-se ao chão de sua residência; tal paralelismo entre cenas (para além das *perpendicularidades* da cena atual) de certa forma aproxima os dramas de Padre e Honorato (ambos vinculados a Mariana, ainda que cada qual à sua maneira). Cabe lembrar, também, que aquela oitava cena já imbricava os dramas de Padre e Vitorino (cf. observação no plano 8), imbricamento que tornava a se sublinhar no décimo plano da nona cena (cf. a nota 114).

55min51s-56min6s sob o enquadramento relativamente fixo (porque trêmulo), Mariana é vista de frente para a câmera / de costas para a parede; encolhida (mãos entre os joelhos, olhar cabisbaixo, fisionomia apreensiva, triste, angustiada), senta-se num banco que fica em frente a uma mesa de canto, sobre a qual há uma toalha rendada e uma penteadeira (cuja base é uma espécie de caixa com gaveta, suporte para o espelho emoldurado por madeira escura, provavelmente envernizada, em torno da qual há duas colunas torneadas e um ornamento superior, igualmente torneado); dos dois lados da penteadeira há arranjos florais e um crucifixo de madeira, além de dois santinhos (um com a representação de Maria que costuma acompanhar a oração Salve-Rainha, outro com o cálice que simboliza a transubstanciação no sacramento da Eucaristia); entre a mesa (que se situa aproximadamente na metade esquerda do campo visual) e a cama (de que apenas se vê a cabeceira e parte do travesseiro, coberto por uma colcha de rendas) veem-se uma moringa (com o gargalo coberto por um copo de vidro) e um grande (e roto) livro (provavelmente a Bíblia), ambos os objetos à base da imagem (sem que o suporte sobre o qual se encontram, provavelmente uma mesinha, seja visto); acima desses objetos (à altura da penteadeira) há um lampião pregado à parede; mais acima percebem-se as bases de dois quadros (cujo teor entretanto está fora de campo), dispostos como que simetricamente (tomando-se a penteadeira por referência) em relação à gravura com imagem bucólica à esquerda (trata-se de um rio com suas duas margens retratadas, paisagem que faz evocar a área de garimpo da cena IX, planos 13 a 19); quanto à luminosidade, há uma linha diagonal que parece ter o lampião como foco, faixa que se estende sobre a parede caiada (a cuja base, sob penumbra, veem-se manchas), que encontra à sua base Mariana (com sua camisola branca contornada por rendas), e que também incide sobre a toalha (igualmente rendada) por sobre a penteadeira: mas por todo o entorno dessa faixa luminosa há penumbra; ainda assim, o efeito que predomina em todo o trecho é o da brancura de parede, vestido, toalha e colcha, a contrastar com as manchas escuras (áreas em que o cal da pintura descascou e áreas visíveis por sob os poros de vestido, toalha e colcha); em suma, esse contraste entre luz e sombras (*chiaroscuro* a organizar todos os elementos semânticos da fotografia) parece reforçar o significado de *mácula* (tematizado por cenário, jogo de câmera, jogo de cena e banda sonora), aliás semanticamente implicado em que se esteja a subverter a regularidade até então vigente em termos cotidianos, societários, comportamentais e ético-religiosos; por tudo isso, as três pancadas à porta (55min52s-55min53s) que põem Mariana apavorada (ela ergue de chofre a cabeça para a esquerda do campo: em direção à porta), seguidas (aos 5min58s) do vocativo “**Mariana**”, logram acentuar uma tensão que de todo modo já está a saturar plenamente diversos níveis da diegese;

56min6s-56min12s Mariana põe-se de pé e em pé permanece, tensa e atenta; movimento ascensional da câmera (a acompanhar Mariana) revela por instantes o conteúdo de dois dos três quadros (ao centro, um desenho da Virgem Maria retratada a partir do púbis, cabeça docemente inclinada e braços flexionados de maneira a destacar seu Sagrado Coração; à direita, São João Batista, menino que abraça ternamente um cordeirinho em meio a flores);

56min12s-56min18s giro da câmera sobre seu próprio eixo acompanha o apreensivo deslocamento de Mariana até a porta, quando ao giro em conclusão (que captava Mariana dos quadris para cima) acrescenta-se um discreto *zoom-in* (a reduzir a representação de seu corpo à linha do tórax); esse recorte diminui expressivamente o já exíguo espaço cênico (na medida em que sugere a compressão da Moça contra a porta, suspensa entre o receio de abri-la e o desejo de confirmar que seja mesmo o Padre quem esteja a chamá-la); novo vocativo (aos 56min15s) parece confirmar sua impressão

(impregnada de desejo) de que seja o Padre (e não Honorato) quem esteja a chamá-la: **“Mariana!”**; o escuro da madeira, realçado sob a luminosidade cênica, por contraste faz sublinhar a alvura da camisola (contornada por rendas, e de tecido muito delgado), enquanto a pele de Mariana e seu cabelo gradativamente participam mais da penumbra que da claridade;

56min18s-56min24s Mariana (sob enquadramento trêmulo, e nesses termos relativamente fixo) como que gruda à porta enquanto abre a tramela (gesto que a banda sonora sublinha), e esse ato reforça a ambiguidade de seus sentimentos (medo e desejo);

56min24s-56min33s o Padre entra no quarto furtivamente (pela fresta da porta que Mariana entreabriu, ao mesmo tempo receosa e desejosa); quando o Padre passa (desliza) lateralmente (furtivamente) pela fresta da porta (em um passo), seu rosto perscruta de modo breve (altivo e de esguealha) o ambiente novo, mas logo (durante os quatro passos seguintes) passa a mirar os olhos de Mariana (cujo corpo segue colado à superfície da porta) fixamente (lábios como a porta entreabertos: índice da ambiguidade que há também em seus sentimentos: entre o contentamento erótico com o reencontro e a vigília para com os cuidados sacerdotais de sua missão), ao mesmo tempo que avança pelo interior do quarto (de costas para o ambiente em que adentra, de frente para a Moça, de quem se afasta); haverá como que uma tensão entre a) os dois giros de câmera à esquerda, subsequentes (a inserir o Padre à margem do campo visual, polo oposto ao de Mariana, e logo, a partir de 56min31s, a substituir a imagem de Mariana, já fora de campo, pela sombra do próprio Padre) e b) o percurso do personagem masculino no jogo de cena (que ao *deslizar* pela porta assume brevemente perante a câmera a posição frontal para em seguida alçar a condição de perfil, enquanto fita Mariana e ao mesmo tempo recua – mantendo-se então sempre à margem esquerda da imagem, sob o plongê que faz o coruto de sua cabeça escapar ao quadro): essa tensão entre os jogos de câmera e de cena confere dramaticidade e densidade à narrativa; cabe por fim mencionar as quatro gravuras coladas à parede da porta (parede perpendicular em relação à parede da penteadeira, em que também havia imagens), gravuras estas contra as quais se recorta o recuo do padre (assim como se recortara o jogo de cena de Mariana à chegada do Padre, impregnando-o de significâncias): à direita um lobo-guará (menção ao plano da natureza, oposto em sua instintividade ao plano do sagrado católico) acima de uma ave de rapina (águia: espécie de prenúncio da cena seguinte¹³⁵), e à esquerda outra representação de rio (espécie de denominador-comum entre ambas as paredes perpendiculares), logo acima de um cartaz publicitário (não se pode decodificar a mensagem escrita que há no cartaz, mas ganha destaque a figura de uma moça, cujo estilo de representação remete às propagandas de mercadorias estadunidenses, com crescente presença no Brasil desde a Primeira Guerra Mundial, acentuando-se significativamente no pós-guerra¹³⁶);

PLANO 10

56min33s-58min5s

neste plano, durante o diálogo filmicamente complexo entre Mariana e Padre, multiplicam-se (por combinação de jogo de cena, jogo de câmera e cenografia) as

¹³⁵ A partir da próxima cena XI (quando Padre e Moça em fuga terminam por consumir o erotismo latente), a banda sonora será reiteradamente, e de modo expressivo, marcada pela vocalização de uma ave de rapina.

¹³⁶ Assim como as menções à luz elétrica, esta referência (que também assume caráter episódico, e que aliás retoma – e acentua – a imagética dos cartazes na farmácia de Vitorino, e no armazém de Honorato) torna a expressar (com ênfase) o contraste entre o arcaísmo das estruturas (arquitetônicas, urbanísticas e relacionais) no lugarejo e a fraca (quase nenhuma) presença de aspectos da modernização. Diferentemente das anteriores, contudo, a atual referência parece trazer de chofre o arcaico da narrativa ao presente de sua produção e de sua recepção primeira (entre os anos de 1964 e 1965). Nesse sentido, vale ressaltar o tom de sarcasmo de que se serve a diegese.

perspectivas de representação / percepção dos personagens, para além do enfrentamento simples entre protagonista e antagonista (portanto para muito além do recurso campo / contracampo): haja vista, p.ex., o recurso ao espelho da penteadeira;

o fluxo de significações (por imbricações dos jogos de cena e de câmera) entrelaça as esferas semânticas de a) sagrado católico (pertinente à parede da penteadeira), b) natureza instintiva (pertinente à parede da porta), c) paisagem fluvial com ecos socioeconômicos da mineração (pertinente a ambas as paredes) e d) modernidade industrial (que tematiza o gênero feminino como elemento dinâmico);

o Padre se dirige à direita do campo visual (como quem pretende aferrar-se à sua missão de sacerdote em recusa ao erotismo que em si também lateja), deixando Mariana à esquerda do campo visual (numa troca evidente de ênfase); ainda assim, o dinamismo gestual do Padre faz sublinhar suas oscilações e inseguranças, enquanto o aspecto espacialmente estático de Mariana se impregna de atividade e iniciativa;

56min33s-56min40s este plano começa com um *close* em Mariana ainda próxima à porta (a fechar a tramela com sua mão direita), muito embora já não mais colada a sua superfície, mas oblíqua, a mirar na direção do Padre (inicialmente fora de campo), olhos que revelam contentamento de início, mas logo se arregalam a expressar o pavor diante do perigo iminente; a posição da câmera, oblíqua em relação à porta e à parede, não coincide entretanto com a de Mariana, que logo (dentro de um segundo) começa a caminhar em direção ao Padre; a câmera imediatamente realiza um *zoom-out*, e já a partir do primeiro passo de Mariana (que mantém sua posição oblíqua ao caminhar de lado, sublinhando assim seus pavores) a figura do Padre vai retornando ao campo visual (aos 56min36s), enquanto a contração labial de Mariana finalmente desdobra-se em sussurro (56min36s-56min38s: **“Padre, o senhor é louco.”**): seu olhar enfatiza o movimento de aproximação cautelosa (sob o efeito do medo), enquanto o Padre (situado em perfil no enquadramento) mantém-se parado e cabisbaixo, a fitar o chão (num misto de vergonha e autocontenção); nesse momento a continuidade do *zoom-out* passa a inserir as duas gravuras de animais no campo visual na parede atrás do Padre (o lobo em situação de acefalia e a águia em postura corporal curiosamente paralela à do Padre, porque inclina seu corpo para frente enquanto mira o céu, ao passo que o Padre inclina seu pescoço em idêntico ângulo, a mirar contudo para baixo); completa Mariana sua fala (56min39s-56min40s: **“Ele vai acordar.”**), ainda com os olhos a expressar pavor;

56min40s-57min10s ao longo deste trecho a câmera mantém uma relativa imobilidade (sob o tremor constante que mimetiza a subjetividade da Moça, e sob o enquadramento que resulta de concluir-se o *zoom-out*), enquanto Mariana, já maximamente próxima do Padre, passa a cercá-lo com sua fala muito franca (em que sob o pavor já se começa a entrever um desejo cada vez menos despuído) e com sua postura de enfrentamento (Mariana fica frente a frente com o Padre enquanto narra as ameaças de Honorato quando este chegou à casa bêbado e violento); em tom seguro quanto ao teor do que diz (mas que em sua brevidade quase telegráfica deixa transparecer o receio diante do contato, de resto desejado, com a Moça), o Padre responde às falas anteriores de Mariana (56min41s-56min44s): **“Não. Ele tá dormindo. Tão todos bêbados dormindo.”**; Mariana não tira os olhos perplexos do perfil do Padre (que por sua vez não tornou a encará-la em nenhum outro momento, passados os instantes do ingresso furtivo no quarto); **“E se ele acordar?”** (pergunta Mariana aos 56min46s, mantendo seus olhos de pavor fixos no rosto do Padre); prossegue Mariana, agora com o relato (56min49s-56min50s) sobre as angústias recentes: **“Quando ele chegou me tranquei no quarto.”**; significativo é que sua fisionomia torne-se outra enquanto retoma a narrativa (o pavor expresso por seus olhos muito abertos cede lugar a uma distensão lânguida de pálpebras, ainda que o sobreceño mantenha-se cerrado),

ao mesmo tempo que Mariana contorna o Padre de maneira a ficar de frente para ele, como que para melhor intuir ou perscrutar seus sentimentos enquanto atira nova informação em sussurro como que à queima-roupa (56min53s-56min55s): **“Disse que eu tinha dormido com o senhor.”** (o Padre abaixa ainda mais a cabeça, para logo depois girar o corpo para a esquerda, ficando novamente de perfil em relação a Mariana, e de costas para a câmera¹³⁷); Mariana muda o tom de voz (antes doce, agora símile da agressividade enunciada por Honorato), como quem agora comunica fragilidade, e não mais desejo (56min57s): **“Que ia me matar.”**; agora sua contração de lábio revela uma tristeza que advém menos da lembrança e mais de constatar a recusa do Padre ao contato por ela sugerido (57min-57min1s): **“Só não derrubou a porta porque tava bêbado demais.”**; suas novas falas, um tanto desconexas, revelam mais o caráter conativo que o interesse efetivo em obter respostas: (57min4s-57min5s) **“Como é que o senhor entrou?”** (Mariana lança a pergunta após percorrer nervosamente o corpo do Padre de cima a baixo com o olhar), (57min7s-57min8s) **“E se ele acordar?”** (o tom já se desespera com a frieza da postura e do silêncio, a revelar ressentimento diante de tamanho desprezo); a resposta do Padre vem tardia e nervosa (57min8s-57min9s): **“Não acorda, não.”**), e desencadeia nova fuga, índice de que o Padre luta não apenas contra o assédio da Moça, mas também por recalcar seus próprios desejos;

57min10s-57min55s o Padre se desloca para a direita do campo em quatro passos curtos, assumindo com isso ângulo de ¼ em relação à câmera, enquanto Mariana se mantém à esquerda do campo, de início na mesma posição em que procurava o máximo contato com o Padre, mas depois voltando-se em direção ao Padre (ainda que sem retomar o contato frontal: igualmente em ângulo de ¼); a câmera gira sobre seu próprio eixo para acompanhar o Padre, mas logo recua (como que a sublinhar as oscilações do Padre entre desejo e missão, em contraste com a firmeza de Mariana em relação aos seus sentimentos); durante os quatro passos referidos a fisionomia do Padre revela não somente nervosismo como também graus de agressividade, mas sua próxima fala (57min19s-57min20s: **“Eu vim aqui pra levar você.”**), em tom doce e quase imediatamente reiterada (57min23s: **“Eu vim pra te levar.”**) sugere a complexidade de seus sentimentos em confronto íntimo; ademais, antes de sua fala, o giro de câmera enfatizara as costas e os braços de Mariana refletidos no espelho da penteadeira (em direção à qual caminhara o Padre), imagem que certamente contribui para açular no Padre (a contrapelo de seus esforços ascéticos) desejos tão a custo recalcados; pouco antes do Padre dizer (e redizer) a que veio, Mariana (reinserida no campo visual pelo recuo da câmera, e em plena zona de claridade) vira lentamente seu corpo e seu olhar atento (e doce) em direção ao Padre (o que certamente terá contribuído para que ele tenha ficado sem jeito); com senso de realidade (57min28s: **“Levar como?”**) e logo depois em tom bastante irônico (57min32s: **“Fugir?”**), Mariana passa a dominar mais e mais o jogo de cena, em sua réplica absolutamente segura às colocações sem-jeito do Padre, que as escuta com renovada tensão, músculos da mandíbula contraídos, olhar novamente cabisbaixo; após meneio de cabeça com sentido negativo, vem a resposta (ainda sem jeito) do Padre (57min36s-57min38s: **“Sair daqui agora, enquanto eles tão dormindo.”**), que dá um passo à frente (e olhando em frente) como quem antevê e encena a proposta da qual ele próprio desconfia; uma espécie de penumbra realça a

¹³⁷ A águia continua a aparecer, mas agora sua cabeça está por trás do ombro do Padre; o rosto de Mariana é que passa a se identificar com a águia, sobretudo quando por duas vezes projeta a face em diagonal ascendente, num esforço gestual de persuasão. Todas essas situações representam tensões: a) a águia que mira o céu enquanto o Padre mira o chão (tensões entre o sublime e o instintivo como aspectos que se enfrentam em razão da própria condição sacerdotal), b) Mariana que mira para cima, em mesmo ângulo de inclinação que a águia (e no mesmo sentido ascensional), o que confere aspectos de sublime a sua paixão pelo homem – que entretanto a rejeita, aferrando-se à *persona* sacerdotal.

palidez de sua fisionomia (com barba por fazer), enquanto segue (sob novo índice de insegurança: espécie de gagueira) a descrição do projeto de fuga (57min40s-57min42s: **“A gente vai pela serra, pra Diamantina.”**); as pausas entre uma descrição e sua retomada reforçam a insegurança do proponente que, ademais, por duas vezes baixa o olhar enquanto discorre sobre o plano (57min45s-57min46s: **“É um dia de viagem, dois no máximo.”**); os longos cinco segundos entre esta última fala e a próxima questão de Mariana (desta vez incisivamente referencial) se dividem entre o Padre (à direita e à frente do campo visual, cabeça baixa, peito arfante, sob penumbra que reforça a escuridão de seu cabelo, de sua batina e de seus sentimentos) e a Moça (à esquerda, plenamente iluminada, luminosa, olhos atentos e solícitos); a pergunta de Mariana, ao colocar o Padre em xeque, desvela quaisquer restantes ambiguidades (57min51s-57min52s: **“Lá o senhor vai ficar comigo?”**), com seu olhar firme, franco e doce à maneira de convite sem qualquer sombra de dissimulação; de imediato o Padre vira a cabeça na direção de Mariana (embora seu olhar cabisbaixo não ouse fitá-la nos olhos) para reiterar o gesto de negativa, e logo em seguida (com a respiração contida, gestos nervosos) vira à direita, girando novamente o corpo de maneira a dar as costas para a câmera, ao mesmo tempo que se afasta um pouco mais de Mariana;

57min55s-58min5s novo e último giro de câmera retira Mariana do campo visual (inserindo embora, e pela segunda vez, o reflexo de suas costas e braços sobre o espelho da penteadeira), enquanto faz com que o Padre se ponha em frente ao lampião aceso, à linha do quadro de São João Batista menino (com sua sombra projetando-se, como no início do plano, sobre a parede, muito embora desta vez a parede seja aquela em que as imagens evocam o sagrado católico); o Padre nervosamente balança cabeça e corpo da direita para a esquerda, e olha para trás na direção de Mariana (como antes, a fugir do contato direto), e então (58min3s-58min5s) lhe responde: **“Lá você não vai mais ter medo, não vai precisar mais de mim.”**;

PLANO 11

58min5s-59min37s 58min5s-58min10s a câmera estática torna a enquadrar Mariana na marcação cênica em que ela se mantivera desde o plano anterior (quando tentou o contato com o Padre que entretanto lhe voltou as costas); o *close* a capta sob ligeiro plongê (no próximo trecho, quando Mariana se desloca para perto do Padre, e para longe do foco visual, um simples giro passa a captar ambos os personagens no mesmo campo visual), e esse ângulo enfatiza sua expressão de abandono e fragilidade; de frente para a câmera, cabeça pendida (obliquamente voltada para a direita), expressão fisionômica de tristeza (olhar cabisbaixo), Mariana recebe luminosidade intensa, capaz de destacá-la em relação ao ambiente penumbroso; um terço de sua imagem (à esquerda do campo visual) tem ao fundo a parede da porta, na qual se percebem trechos de ambas as gravuras que retratam o lobo e a águia (a postura de seu rosto cabisbaixo assemelha-se à posição cênica do Padre no plano anterior, quando a inclinação de seu pescoço equivalia ao ângulo de inclinação da ave, enquanto os olhares, o da águia para cima, o do Padre para baixo, opunham-se); os outros dois terços da figura luminosa de Mariana contrastam com a porta (área da imagem que compõe de cima a baixo uma faixa especialmente escura, a intermediar, bem ao centro do campo, ambas as paredes); a parede à direita, por fim, na qual não interfere a imagem de Mariana, parece especialmente contaminada pela escuridão da porta, embora a penumbra em que se encontra venha a realçar áreas mais brancas que resultaram de pinceladas mais vigorosas durante a caiação (e que estabelecem matizes de branco); tais minúcias descritivas visam a compreender que o efeito tridimensional de profundidade, relativamente enfraquecido pela luminosidade escassa e pela escuridão da madeira, tende a forjar a sensação de

aporia, em contraste porém com a luminosidade intensa que incide sobre a Moça, especialmente quando ela vira e levanta a cabeça à direita em busca do Padre (por enquanto fora do quadro), assim tornando-se especialmente luminosa – e bela, e dinâmica (tudo em sua fisionomia, e não apenas os movimentos labiais, representa vitalidade e capacidade de romper bloqueios);

58min10s-58min21s Mariana vira o corpo e caminha na direção do Padre; o breve e sutil giro de câmera passa então a enquadrar o Padre ao centro do campo visual (de costas para a câmera, à frente de Mariana) e a Moça à sua esquerda (em ângulo de $\frac{3}{4}$); a cabeça de Mariana eclipsa a gravura que evoca a paisagem fluvial de mineração do lugarejo; o tronco do Padre oculta quase toda a penteadeira, exceto sua porção superior de madeira, e a cabeça do Padre se situa entre os quadros à sua direita (o do Sagrado Coração de Maria e o de São João Batista) e outro quadro à sua esquerda (em que há outras imagens de santos, como sugerem os halos amarelos em torno de suas cabeças: um deles a cavalo, outros dois a pé: decerto os reis magos), ressaltando-se também o lampião exatamente à margem direita do campo visual; trata-se de mais um trecho de intensa poética visual, uma vez que se evoca a celebração de uma missa, com o sacerdote em frente ao altar e de costas para os fieis, enquanto a presença da penteadeira (que certamente reflete a imagem de Mariana, muito embora ao espectador caiba deduzir tal aspecto *por especulação*, em vez de constatá-lo visualmente) parece problematizar que a Moça, *devota de Maria* (quando não por vínculo religioso, o que as imagens sugerem, então ao menos por indícios etimológicos), venha a recusar o exercício de sua plena sexualidade, antes frisando-se (por *ironia* fílmica) os aspectos *humanistas* na composição de seu temperamento e de seu modo de ser; os cabelos soltos e despenteados de Mariana impedem que o espectador acompanhe sua fisionomia, que entretanto se dá a conhecer por dedução (ou por *especulação*), considerando-se seus meneios de cabeça (idênticos aos descritos na anterior nota 136); a fala de Mariana mistura a altivez de quem não quer ser meramente tutelada (58min14s-58min15s: **“Eu não quero ir pra Diamantina.”**) com a humildade de quem conhece os limites de sua condição – e suplica algo mais que tutela ou fuga (58min18s-58min21s: **“Eu quero ir pra onde o senhor for; eu quero ficar com o senhor.”**);

58min21s-58min58s o interessante deste trecho é intensificar-se o tremor (mimético em relação à subjetividade de Mariana, e capaz de conferir a todo o trecho da presente cena, entre os planos 9 e 11, pulsação), e essa intensidade ocorre de tal forma que é impossível (mais que nos trechos anteriores) estabelecer se se trata de enquadramento fixo ou então reconhecer sutis (ainda que significativos: considerando-se a poética que se serve das imagens ao fundo da parede) giros de ajuste; imediatamente após a fala de Mariana o Padre torna a girar o corpo (até então de costas para a câmera) com a intenção de fugir ao assédio da Moça, ganhando com isso a condição de $\frac{3}{4}$ perante o enquadramento (numa espécie de paralelismo em relação à postura de Mariana); o Padre então (58min27s-58min28s) chega a esboçar com o pescoço (mas não com o tronco) um giro na direção de Mariana, enquanto lhe responde (em tom doce e de afetada tranquilidade): **“Mariana, eu não posso ficar com você.”** (e nesse momento sua cabeça eclipsa a imagem do Coração de Maria, enquanto um sutil deslocamento da câmera traz de volta ao campo visual o São João Batista: ironia talvez com a ideia de preparação para o vindouro ofício de redenção do Cristo, missão que o sacerdócio católico prorroga, ideia entretanto a sofrer uma espécie de laicização diegética, quando não profanação, uma vez que se substitui a missão que redime do pecado por latentes impulsos eróticos); o Padre retoma sua postura inicial enquanto Mariana, sob o impacto da frustração, recua levemente um passo (movimento novamente acompanhado por sutil ajuste de câmera, desta vez responsável por retirar São João Menino do campo), enquanto desvia o olhar

do Padre (retornando com isso a luminosidade plena à sua face, novamente visível ao espectador), com fisionomia dura, para afirmar (58min36s-58min37s) em tom decidido e firme: **“Então eu não vou.”** (e seus lábios se retesam); os efeitos desse lance de Mariana sobre o Padre são tão potentes que ele torna a girar o corpo, mas desta vez pescoço e tronco realizam uma torsão suficiente para que seu rosto enfrente a Moça sem resguardos (sinal inequívoco de pasmo perante a astúcia da Moça que entretanto não é percebida como tal, assim capaz de arrancar o Padre de sua postura defensiva); Mariana não se deixa mover até que o Padre (que embora deixe de fitá-la no rosto tampouco retorna à posição de antes, ainda sob o impacto do imprevisto) pronuncie (58min43s-58min44s), num tom cuja impaciência sob ares sacerdotais mal disfarça o desejo de fundo erótico: **“Você tem que ir, eu não posso deixar você aqui.”**; por longos dez segundos os olhares de Mariana na direção do Padre serão todos de esguelha, conscientes (dissimuladamente embora) de sua vitória perante a impassibilidade que o Padre afetara (mas que agora não mais se sustenta), como quem aguarda novos sinais de fraqueza do oponente; quando tais sinais acontecem, o Padre torna a girar tronco, pescoço e cabeça, desta vez em sentido oposto, e com maior impaciência, movimento de que resulta (58min54s-58min56s) o ultimato (**“Mariana, a gente tem pouco tempo.”**) que, antes de completar-se, desencadeia na Moça a reação de caminhar na direção de seu guarda-roupa (aproximando-se da lente);

58min58s-59min25s o primeiro passo de Mariana se dá desde o início do ultimato, mas logo Mariana estanca (como que a hesitar entre aderir incondicionalmente à fuga ou insistir em seus apelos); logo realiza três outros passos (seguido por ajustes confusos de câmera, a combinar *zoom-out* com deslocamento à direita sob tremores intensos), até que Mariana (bem à frente do quarto, cuja profundidade o *zoom-out* ampliou) se situe entre a figura do Padre (distante) e a sombra que ele projeta na parede; o centro do campo visual agora vem marcado pelo lampião, e à sua direita percebem-se a cabeceira da cama de Mariana e um quadro oval de Santo Antônio com o Menino Jesus no colo (em reforço à ironia anteriormente mencionada, agora aproximando-se a sugestão da iminente nudez); Mariana abandona definitivamente qualquer zona luminosa (intensifica-se a penumbra), especialmente quando vira seu rosto à esquerda do campo e espreita o comportamento do Padre (cujo rosto também se volta em perfil, entretanto à direita: e então as figuras de ambos os personagens se sobrepõem; esse jogo de cena torna o silêncio de quatorze minutos pleno de significação latente, inclusive como tática de Mariana, que aproveita para lançar (59min10s-59min12s) outra provocação (argutamente enunciada em tom incisivo) à intransigência do Padre: **“Eu não posso ir assim, eu tenho que me vestir.”** (sua fala é ambígua, na medida em que pode sugerir ou constranger a que o Padre se retire em respeito ao decoro, muito embora seu sentido forte consista em ampliar a sedução sobre o antagonista em quem já notou há tempos o desejo erótico, a custos recalcado sob a insistência na tutela); o Padre torna a virar sua face (desta vez para a esquerda do campo), e sua agitação parece advir menos do pudor (que ademais o faria deixar o quarto, em se fiando na embriaguez profunda de Honorato) que do desejo de presenciar a troca de roupas (na qual ainda que se oculte a nudez ao olhar, confiando-se mesmo em que não haja nenhum impulso de mirada furtiva, restam outros sentidos a se aguçar); sua resposta (59min18s-59min20s: **“Depressa; a gente tem que andar depressa.”**), ao repetir o estilo entre telegráfico e tartamudo, resposta precedida por movimentos nervosos de cabeça e dois curtos passos à frente, deixa claro que o erotismo é tanto maior quanto mais intenso se faz seu recalque (a sombra do Padre passa a justapor-se ao lampião, como se os desejos por ele recalcados se expressassem, a contragosto seu, na metáfora do ardor amoroso); Mariana volta a cabeça na direção do armário assim que se certifica das entrelinhas (consentimento para

que ela se dispa na presença do Padre), o que implica novos segundos de mútua (e densa) compreensão (e cumplicidade, ademais em graus maiores);

59min25s-59min37s em outro passo Mariana (sob outro sutil ajuste de câmera) alcança o armário cuja folha da esquerda ela passa a abrir lentamente (ao mesmo tempo que, à semelhança do movimento de abertura, volta a cabeça para inspecionar o comportamento do Padre; ainda que esteja em área de forte penumbra, há uma espécie de contorno luminoso a incidir sobre seus cabelos, suas costas e sua camisola, assim como, de modo semelhante, o tecido que forra a folha do armário por dentro (e que parece o mesmo que o da camisola) torna-se transparente, permitindo que se entrevejam as ripas de que tal estrutura se compõe (note-se também que a folha, uma vez aberta, eclipsa o quadro de Santo Antônio, colocando em suspenso portanto a temática e a problemática que a imagem alegoriza, além de eclipsar a cama, mas em imagem que, embora vertical, vem a sugerir a horizontalidade do estrado); e por tudo isso o plano se encerra com forte nota de erotismo, a envolver cenário (agora completo em extensão e largura), jogos de cena (agora completos, tendo explorado todo o ambiente em todas as direções e os sentidos) e de câmera (de que resultaram pulsantes movimentos que se imbricam – à maneira insinuante das madeiras que a transparência do tecido revela) e luminosidade (decisiva para imbricarem-se as dimensões significantes da diegese);

PLANO 12

59min37s-59min46s dois breves giros da câmera (neste breve plano) em ziguezague (à direita e à esquerda) passam a acompanhar a partida rápida de Moça e Padre: a) no jogo cênico com sentido esquerda-direita (59min37s-59min41s) ocorre a descida por ambos da escadaria em frente ao sobrado (com o Padre a estancar, apreensivo, na calçada, à direita da imagem, enquanto Mariana, verdadeiro elemento dinâmico do plano, já antecipa o segundo movimento – direita-esquerda – ao alcançar a rua, embora ainda não acompanhada pelo jogo de câmera, assim deslocando-se para o centro da imagem), b) à esquerda (59min42s-59min46s) com a corrida (de Mariana apenas) pelo declive da rua (antes, aos 59min42s, ela convoca o Padre ao percebê-lo inerte sobre a calçada: **“Vem; vem!”**, para imediatamente iniciar a corrida); não haverá *zoom* de ajuste (o que contribui decisivamente para expressar filmicamente o dinamismo do plano), e assim o primeiro movimento da câmera capta ambos a relativa distância, enquanto o segundo movimento (em o Padre escapa ao campo visual) consiste na acentuada e veloz aproximação de Mariana ao foco visual (até 59min44s) e, na mesma medida, no início de seu distanciamento (59min44-59min46s);

cabe ressaltar que a sombra do Padre se projeta expressivamente sobre a parede da casa durante o primeiro movimento, em reforço à sua hesitação, e em contraposição ao dinamismo da Moça, que, para além da combinação entre jogo de cena e jogo de câmera, também é composto pela claridade de sua figura (oposta ao negro da batina e da sombra), que ademais também faz ressaltar a ladeira (agora luminosa, diferentemente da escuridão em que se dissolvia nos imediatamente anteriores planos 4 e 5);

e por fim veja-se o paralelismo diegético entre a porta do armário que Mariana abre ao final do plano anterior e a porta da casa, também por ela aberta no início deste plano;

PLANO 13

58min46s-59min56s este plano se compõe de dois movimentos fundamentais, com uma espécie de pausa ao meio: o primeiro movimento (58min46s-59min50s) capta a descida de Mariana pela ladeira (até que ela se volte para trás, convocando o Padre a segui-la), e o segundo (59min53s-59min56s) composto por um giro de câmera que capta

a retomada do caminho por Mariana (já sem o Padre em quadro), quando ela troca a carreira franca e desabalada por deslocamento mais comedido (mas nem por isso menos corajoso) rente à parede da casa de esquina; a transição (59min50s-59min53s) entre o primeiro jogo duplo (de cena e câmera) e o segundo enfatiza Mariana como o elemento dinâmico da fuga de ambos os personagens, enquanto o Padre, que até então projetara e propusera o ato, agora hesita (retomando as oscilações anteriormente apontadas: cf. a nota 58 ao plano 12 da cena VII);

58min46s-59min50s o enquadramento (neste trecho em contraplongê) atribui ao momento e à rua (e por extensão a todo o lugarejo) caráter opressivo, ao retratar a ladeira delimitada: a) por um chão cujo calçamento de pedras forma das margens ao centro uma espécie de “v” (calçamento de origens coloniais a indicar arcaísmos de todo um modo de vida, bem como um relevo e um clima implacáveis, haja vista os indícios de que há enxurradas), b) pelas paredes das duas casas que se enfrentam (e que sob o efeito da perspectiva igualmente formam um “v”) e c) pelos beirais das casas mencionadas, terceiro fator a sugerir opressão (o céu pouco aparece, a despeito do contraplongê, e à oclusão dos beirais soma-se o escuro profundo); Mariana corre ao centro do quadro (a aproximar-se do foco visual) até frear sua corrida e voltar-se para trás; desse momento até o final do trecho (58min47s-58min50s) a câmera (no primeiro segundo estática) passa a girar lentamente sobre seu próprio eixo da esquerda para a direita (num complemento dinâmico entre jogo de cena e jogo de câmera); assim a figura de Mariana (cujas torsões de tronco em direção ao Padre coloca-a de costas para a câmera) é deslocada para a direita do campo visual (imediatamente à frente do foco), ao mesmo tempo que a imagem do Padre (objeto e não sujeito do dinamismo) desloca-se para a esquerda (bem ao fundo), numa complementaridade opositiva (a figura do Padre é negra e vizinha de sombras, enquanto a da Moça tem ao seu lado flores brancas como o seu vestido);

59min50s-59min53s enquanto a torsão do tronco se desfaz, Mariana desloca-se lateralmente à esquerda, e o Padre ensaia seus primeiros passos: câmera (agora a girar para a esquerda) e Padre (a dirigir-se para a frente) seguem o ritmo de Mariana, verdadeiro centro de gravidade – e de atração; as costas da Moça eclipsam por instantes o Padre, que reaparece (já a meio do caminho) exatamente quando ela gira o corpo para retomar a fuga (assim ficando novamente de frente para a câmera);

59min53s-59min56s recomeça então sua corrida (mão direita à frente como que a amparar-se pelas paredes que margeia, como aliás parece amparar-se e ao mesmo tempo ocultar-se a projeção de sua sombra);

PLANO 14

59min56s-1h0min10s este é o terceiro plano a retratar os momentos iniciais da fuga de Padre e Moça, e nele o descompasso entre o dinamismo de Mariana e a hesitação do Padre se vê superado – em grande medida graças ao protagonismo da personagem feminina;

59min56s-1h0min3s o Padre (que no plano anterior dava seus primeiros passos pela rua, ainda em frente ao sobrado de Honorato) agora aparece a caminhar (em passos lentos e postura empertigada, que é antes índice de medo que de altivez ou autoconfiança), sob ângulo de $\frac{1}{4}$, rente aos limites da rua à direita (lado oposto ao sobrado, e que também se opõe à fachada na qual Mariana em fuga buscava ocultar-se), e sempre a mirar (com seus olhos e sua boca bem abertos) na direção da Moça; no segundo inicial do plano o Padre tem ao fundo de si a cerca (feita de gravetos irregulares justapostos) que delimita o quintal da casa em frente ao sobrado de Honorato; sua batina negra e seu tenso semblante parecem diluir-se naquele fundo escuro (sob iluminação

que confere penumbra àquele trecho do ambiente); o enquadramento estará sempre a captar sua figura a partir da barra de sua batina (frisando com isso o caráter vagaroso do deslocamento, decerto como resistência ou dificuldade de adaptação à ideia de fuga); a câmera, que gira sobre seu eixo, acompanha o dificultoso deslocamento do Padre, mas de modo a problematizá-lo: se no segundo inicial o Padre se encontra ao meio da imagem, logo em seguida sua figura já se dirige à margem direita; a partir de então, o fundo (parede caiada, e não mais cerca de gravetos, marcada em diversas áreas por manchas escuras) passa a receber a sombra do Padre (sugerindo-se a ideia de máculas), quando a palidez de sua face (devido ao aumento da luminosidade) acentua a impressão de medo;

1h0min3s-1h0min4s Mariana surge repentinamente à esquerda do campo visual, correndo na direção do Padre (ouvem-se seus passos, mesmo que suaves); neste momento (em que o Padre já se encontra mais próximo do foco visual, e em que portanto o ângulo está prestes a passar de $\frac{1}{4}$ para a condição de perfil) acentua-se ainda mais a luminosidade, destacando-se a veloz figura de Mariana (com seu vestido branco e sua pele clara) e mesmo uma área da parede ao fundo com menores incidências de manchas (indubitavelmente, Mariana figura-se como fator que confere dinamismo e luminosidade à narrativa, tanto nos termos literais quanto, sobretudo, nos termos figurados);

1h0min4s-1h0min6s Mariana segura o Padre pela mão e o impele a correr (ambos já sob a condição de perfil); diminui bruscamente a luminosidade, enquanto o giro da câmera torna-se mais veloz e dinâmico; ambas as figuras passam a preencher toda a largura da imagem, e não mais apenas a margem direita (mesmo porque um sutil *zoom-in* intensifica o dinamismo do deslocamento, aproximando-os ainda mais do foco);

1h0min6s-1h0min10s ouvem-se latidos, enquanto a fuga de ambos torna-se mais dinâmica, e a zona de penumbra se reforça;

PLANO 15

1h0min10s-1h0min13s neste plano já se nota um salto espaço-temporal, em realidade coerente como o ganho em dinamismo da fuga desde o plano anterior: Padre e Moça já chegaram à ponte de madeira, e passam a atravessá-la (deixando para trás, portanto, o largo a que se chega pela descida da ladeira, e cuja travessia leva à ponte); a câmera configura um acentuado plongê sobre a ponte, vista em toda sua largura (com suas madeiras transversais) e em grande parte de seu comprimento (em que há conjuntos de três pranchas, pregadas uma ao lado da outra ao centro da ponte, perfazendo três séries); veem-se os personagens desde o início da ponte, próximo ao largo (e que na imagem se encontra no terço superior), até quase o final da ponte (não se vê o percurso completo, encerrando-se o plano com as águas do rio ao fundo da imagem, a refletir uma luminosidade que parece ser a da lua, mas que deve ser a mesma que incide sobre ambos, e faz ressaltar a claridade de Mariana em contraste com o negror do Padre); ambos os personagens correm pela ponte, podendo-se ouvir seus passos, e um sutil deslocamento da câmera os acompanha: no início estão mais longe, tendo ao fundo apenas as pranchas de madeira, e passam a aproximar-se do foco visual, quando a proximidade de ambos ganha a profundidade das águas, o que provoca uma certa vertigem no espectador; se por um lado este plano sublinha a opressão a que os personagens estão sujeitos, por outro ele sugere coragem, disposição e potência para romperem com a ordem das coisas; a perspectiva aérea da tomada e a base imagética das águas a fluir suspendem a oclusão petrificada e terrestre do plano imediatamente superior, anunciando a transição de um ambiente culturalizado (e que personifica a

trama de violências numa sociabilidade até então minuciosamente apresentada) a outros ambientes (cujo dinamismo já se antevira nos prenúncios de tempestade: cf. os planos 6 a 8 da cena VII), cuja paisagem pertença antes ao domínio natural que às relações sócio-históricas;

PLANO 16

1h0min13s-1h0min25s

1h0min13s-1h0min16s filmando sob contraplongê a parte de baixo da ponte (a câmera situa-se evidentemente no vale do riacho), o enquadramento acompanha (em diagonal descendente da direita para a esquerda) o percurso de Padre e Moça (percurso que não se vê, mas que se presume porque, ao dinamismo da câmera, acrescentam-se os sons dos passos); a (pouca) luminosidade confere ao madeiramento da ponte aspecto sombrio, coerente com a tensão e com os perigos que a fuga representa; aos poucos (conforme se completa a diagonal fílmica) surgem fachadas de casas (a do canto direito, mais próxima do leito do rio, se ergue sobre uma base alta de pedras, proteção contra a subida das águas, e na esquina em frente se pode notar um beco estreito – local por onde Padre e Moça seguirão em fuga; nessa esquina, a pequena casa térrea apresenta uma caveira de boi em sua fachada, provável amuleto);

1h0min16s-1h0min19s ressurgem em cena Moça e Padre, a correr velozmente na direção do beco referido (exatamente quando se completa o jogo de câmera);

1h0min19s-1h0min25s estes segundos finais (seis segundos, para ser exato: a rigorosa segunda metade do plano) trazem a impressão de que o dinamismo anterior (o dos três segundos iniciais: sob o som dos passos pela ponte, ou o dos três segundos posteriores: sob a corrida de Padre e Moça em direção ao beco) se resolve em quietude (porque o enquadramento torna-se estático, sob a solidez das estruturas que sustentam a ponte ou as casas) e êxito; mas tal impressão logo (a 1h0min25s) se desfaz, ao entrever-se a luz de uma vela, que se acende por entre a fresta duma janela); com isso, acrescenta-se nova sugestão denotativa de que a fuga implica reações persecutórias, mas há também a sugestão conotativa de que o amor entre ambos está prestes a se consumir;

com este décimo-sexto plano conclui-se a décima cena, que se passa toda no intervalo de uma noite, e na qual a subversão da ordem cotidiana do lugarejo (assentada em violências e em tensões que convergem para a figura de Honorato, com seu poder sobre tudo e sobre todos) deixa o estado de iminência para alcançar sua plena realização, ultrapassando-se a hesitação de Vitorino (de resto impotente) em prol da atuação do Padre (que, de protagonista na investigação e no confronto perante Honorato, torna-se apêndice da iniciativa de Mariana);

CENA XI – que configura a fuga de Padre e Moça pela Serra do Espinhaço, desde quando se inicia (desencadeando-se o crescente assédio do Padre pela Moça), passando por seu clímax (quando o jogo erótico, de confronto assimétrico, transforma-se em encontro *horizontal*) até quando se encerra (sob intensos remorsos do Padre, concluindo-se a espiral do percurso em seu ponto de partida: São Gonçalo do Rio das Pedras).

1h0min25s-1h18min21s, planos 1-63

PLANO 1

1h0min25s-1h0min31s em contraste com os planos da cena anterior, este plano marca-se (como os seguintes) por intensa luminosidade e pela abertura do enquadramento à vastidão da paisagem; a câmera estática capta a estrada com máxima profundidade de perspectiva, de tal modo que sua largura abarca toda a margem inferior do campo visual (próximo à câmera), desde o canto inferior esquerdo até o direito, afunilando-se aos poucos sua extensão até alcançar a linha do horizonte (já no quarto superior da imagem) bem ao fundo da perspectiva (área que consiste no ponto de convergência da representação, na qual as minúsculas figuras de Padre e Moça são vistas, ao longe, a aproximar-se muito lentamente na direção do foco visual); toda essa vasta estrada se faz muito clara (sob a incidência da luz no chão de terra batida com pedregulhos), e forma uma faixa visual de cima (a partir do mencionado quarto superior com o ponto de fuga) a baixo (a base da imagem), faixa para a qual converge a atenção do espectador, mesmo porque compõe uma identidade luminosa com o céu de nuvens claras (faixa horizontal contínua que ocupa o quarto superior da imagem em toda a sua extensão, e que parece abraçar toda a planície sob o efeito da perspectiva); tal identidade, em razão da perspectiva, confere ao plano uma sensação de amplitude e de integração cósmica; as áreas mais escuras ao lado da estrada, que comportam vegetação rasteira, informam sobre o aspecto um tanto plano e bastante ermo da paisagem;

além da informação óbvia (a de que amanheceu e a fuga segue adiante), a *intensa luminosidade* vem a acrescentar outras informações a este plano e aos seguintes, por evocar a *clareza* de que já se impregnava a narrativa para ressaltar o protagonismo da Moça – clareza que, agora, se estende a toda a paisagem; cabe lembrar que a liderança e o dinamismo da Moça (expressos filmicamente como *clareza* e *luminosidade*) transformaram a hesitação do Padre (restrito ao sacerdócio católico que o negro de sua batina representa) e o caráter oclusivo do lugarejo (marcado por uma sociabilidade violenta, em grande medida legitimada pelo catolicismo, e expressa por aspectos sombrios) em caminho sob céu relativamente aberto e sob estrada extensa e larga; é como se, em suma, o dominante na paisagem emanasse da protagonista feminina, enquanto o complementar fizesse eco ao antagonista masculino;

1h0min30s-1h0min32s nos dois segundos finais do plano ouve-se a primeira sequência de vocalizações duma ave de rapina (cada sequência consistirá na emissão em conjunto de quatro sons em notas diferentes);

PLANO 2

1h0min32s-1h0min48s

1h0min32s-1h0min35s no início deste plano a câmera capta a estrada de maneira enviesada, não mais frontal; sua extensão inicia-se ao canto direito do campo visual, pouco abaixo do quarto que marca a linha celeste, e sua margem segue em diagonal até alcançar o quarto inferior ao canto esquerdo da imagem (a área de representação fica delimitada portanto à direita dessa diagonal); à esquerda da estrada percebe-se a vegetação rasteira, estendendo-se desde a margem do caminho até a linha

do horizonte (demarcada por toda a extensão horizontal do quarto superior); à direita da imagem vê-se o Padre em ângulo de $\frac{1}{4}$ a caminhar pouco à frente de Mariana (e por isso mais próximo ao foco que ela), cabisbaixo, semblante taciturno (por privação de sono mas também por preocupações diversas), a esquerda de sua face literalmente sombria; Mariana, que caminha mais perto da margem esquerda, pouco atrás do Padre (e com isso mais distante do foco), surge luminosa não apenas em razão de seu vestido claro ou do posicionamento cênico (que lhe permite captar maior claridade), ou então apenas pelo contraste com a figura soturna do Padre: sua maneira de caminhar e de olhar revelam graça, feminilidade e prazer; nestes três primeiros segundos ouve-se nova série de vocalização da ave (a segunda da cena, e a primeira de quatro séries que se completam neste plano, desconsiderando-se portanto a quinta e última série, cujas três notas pertencem ao final deste plano enquanto a última nota se completa no plano 3 seguinte); enquanto soa a série de vocalização no instante referido, já se nota um sutil jogo de câmera (giro à esquerda) em complemento ao jogo de cena (o que reforça a impressão de gradual proximidade do espectador e da narrativa em relação à subjetividade de cada personagem, neste contexto de fuga);

1h0min35s-1h0min39s neste trecho o duplo e complementar movimento (de cena e de câmera) efetiva a aproximação entre narrativa / espectador e subjetividade dos personagens em fuga (não por acaso a estrada termina por escapar definitivamente do campo visual até encerrar-se o trecho, e ambos os personagens deixam de aparecer dos pés às cabeças, reduzindo-se por fim à região do baixo ventre); com isso o Padre chega a eclipsar por instantes (1h0min36s-1h0min37s), com sua figura *soturna* (ensombrecida pelas vestes, pela luminosidade cênica e pela interpretação do ator), a figura de Mariana, cuja *luminosidade*, por isso mesmo, termina por ganhar (em termos literais mas também simbólicos) o centro dramático do plano (ao meio da imagem, como protagonista da narrativa e como alvo da empatia do espectador); o sorriso de Mariana, assim como o passeio de seu olhar oblíquo (enviesado à maneira do próprio enquadramento) e lânguido pelo corpo do Padre (no contexto mencionado da complexidade diegética), não deixam dúvidas sobre o seu desejo e sobre o prazer que a situação representa para si, sem travas de natureza moral (culpa, p.ex.); cabe ressaltar, por fim, que a segunda sequência de vocalização deste plano (a manter o crescendo em volume) coincide exatamente com a passagem do Padre à frente de Mariana, e portanto coincide com a espreita de Mariana, com isso atribuindo aos seus desejos e aos seus planos o sentido de caça e rapina (precedida pelo estudo com minúcia e perícia de como a vítima se comporta, tendo em vista o melhor momento para uma investida a mais certa);

1h0min39s-1h0min48s no restante do plano o movimento de câmera, até então sob panorâmica, transforma-se em *travelling*, ascendendo com sutileza a base da imagem desde o baixo-ventre até os seios de Mariana; ao fundo de si tem a Moça (que se mantém ao centro polissêmico da imagem) a ampla zona de vegetação e serras, que se estende (desde a direita até a esquerda) até alcançar a linha do horizonte, subdividindo-se em três planos imagéticos: a) o primeiro plano que vai até uma espécie de charco (que na profundidade imagética alcança a base de seu pescoço), b) o segundo, em que a planura do terreno se mantém até alcançar (já à base dos lábios da Moça) formações rochosas, e c) o terceiro, que compreende três lances de serra muito ao longe (vão dos lábios aos olhos de Mariana); o quarto e último plano da paisagem recorta-se contra a testa e a cabeça de Mariana (cujos cabelos, embora presos em trança e pendidos sobre o pescoço, indicam ação de leve brisa); essa longa descrição de paisagem e personagem dá conta de ressaltar a atribuição diegética de sublimidade aos desejos e vontades de Mariana, cuja sexualidade sem peias termina por integrar-se às forças da natureza (libertas da moral católica – e não por acaso a figura *soturna* do Padre termina ausente

do campo visual); Mariana traz o olhar ao chão até 1h0min47s, e é significativo, durante este trecho, que as duas outras sequências de vocalização diminuem bastante seu alcance (como se a interiorização das funções psíquicas correspondesse a uma elevação no voo da ave); no final do trecho Mariana ergue novamente o olhar na direção do Padre (tornando-se ainda mais lânguido, em paralelo ao desejo que o seu sorriso prazeroso torna a expressar, carregado de ternura e volúpia), e (de maneira a não restarem dúvidas a respeito de seu significado) nova (quinta) vocalização se inicia (três das quatro notas pertencem a este plano, enquanto a quarta encerra-se no plano seguinte);

PLANO 3

1h0min48s-1h0min53s

no plano anterior, as três notas da última série de vocalização da ave coincidiram com o momento em que Mariana (sob oblíquo ângulo de $\frac{1}{4}$ em panorâmica) eleva o olhar, até então pousado sobre o chão (índice da interiorização de suas atividades psíquicas), tornando com isso a fixar o Padre (já fora do campo visual) pelas costas (o olhar lânguido a expressar ternura e desejo, um sorriso de puro prazer na contemplação); neste breve plano (também sob panorâmica, mas com o Padre obliquamente em perfil, com $\frac{3}{4}$ de sua face soturna enquadrados a partir de suas costas) o desdobramento da vocalização, em seu desfecho, compõe o prolongamento da subjetividade de Mariana, como se a sua fisionomia amorosa se fizesse notar de modo ainda mais forte perante a presença, no campo visual, do objeto de seu desejo (uma vez devidamente impregnado do erotismo de sua subjetividade); o jogo entre personagem e paisagem compõe-se de modo nitidamente diverso ao do plano anterior, uma vez que, em lugar dos passos sensuais de Mariana (suaves, integrados à paisagem, imersos em luminosidade), destacam-se os passos duros do Padre (cujo busto rígido e soturno, bem rente ao foco visual, parece muito aquém do terreno plano que, além do mais, logo se interrompe perante a colina: sugestão de bloqueio); se os seios de Mariana destacavam-se à base da imagem num caminhar ondulante sob o centro espacial e dramático do plano anterior, os ombros do Padre em ríspido sobe-e-desce parecem chocar-se contra a paisagem, mantidos pela panorâmica sempre à metade esquerda do jogo de cena, enquanto a outra metade, vazia, sugere a distância física entre sua rispidez e os cálculos eróticos dos desejos de Mariana; nessa malha diegética feita de aspectos opositivos (acrescentando-se as durações temporais diversas e diametralmente opostas de ambos os planos: os anteriores 16 segundos contra os atuais 5 segundos), a banda sonora funciona como elemento de integração bastante expressivo;

PLANO 4

1h0min53s-1h1min15s

Mariana retorna ao campo visual, e logo no início do plano ouve-se (em volume baixo) nova série de vocalização (já resta suficientemente claro quem é caça, ou objeto, e quem, sujeito da cena, protagonista do jogo erótico, é caçador); alonga-se novamente a duração do plano, e novamente o corpo da Moça sob *travelling* (cuja base inicial é o baixo-ventre) irá aproximar-se do foco visual (retornando seus seios à base da imagem, bem quando suas mãos colhem flores do campo); a paisagem ao fundo deixa de compor a perspectiva em planos variados: vai sumindo o contraste entre porções planas e porções montanhosas do terreno e, de todo modo, não se vê mais o céu; a serra (como aspecto por assim dizer cenográfico) parece conter o jogo de cena ao modo do olhar de Mariana (como se subjetividade psíquica e objetividade cenográfica se intercambiassem no mesmo denominador comum de *colo*, mesmo movimento de *acolhimento*, de *colheita*); e por fim (considerando-se a expressividade da banda sonora) vocalização

humana (vocativo de Mariana) parece complementar (como aspecto avançado da rapina) a série prévia de vocalizações da ave (1h1min14s-1h1min15s): **“Padre,”** (diz languidamente a Moça ao encerrar-se o plano, que é cada vez mais dinâmico ao imbricar jogo de cena e jogo de câmera sob crescente efeito de velocidade);

PLANO 5

1h1min15s-1h1min28s

como no plano 3, o (busto do) Padre retorna ao campo visual na qualidade de objeto do jogo de cena, em que Mariana, mesmo ausente, é sujeito (sua forte presença marca-se a partir da banda sonora, com sua fala); o Padre torna-se quase que o equivalente imagético do vocativo de Mariana, enquanto percebe-se, pelos efeitos de sua fala no comportamento do antagonista, o prosseguimento da abordagem erótica da Moça (em tom de melífluo questionamento mas em teor de fato assertivo): **“por que o senhor não olha pra mim?”** (o Padre, que até então caminhava duro com o olhar grave sobre o chão, mandíbulas tensas, o sol a revelar o suor em seu rosto de fisionomia amarfanhada e o desalinho em seus cabelos, passa a mirar em frente, como quem acusa negativamente a abordagem, e aperta o passo como a confirmar a suspeita da pergunta seguinte, em tom ainda mais suave e doce, em sussurro: **“Tem medo?”**);

diferentemente do plano 3, a panorâmica sobre o Padre o aborda em ângulo de $\frac{1}{4}$ (e não mais $\frac{3}{4}$), sob suave plongê (e não mais sob abordagem horizontal), imerso no *colo* da serra (e não mais recortado contra um espaço vasto) e sob a crescente velocidade que resulta dos jogos de cena e câmera (não mais regularmente), e tal abordagem sugere que o cerco da protagonista Mariana ao antagonista (objeto de seu desejo) passou da anterior sondagem à atual investida;

ao lado direito do Padre surge, no início do percurso, uma moita de flores como aquela de que Mariana servira-se no plano anterior, a sugerir a possibilidade da colheita, bem como os esforços do personagem em recusá-la ou, antes, afetar insensibilidade, mediante um ensimesmamento ainda mais rígido; sob a pergunta-asserção, entretanto, o Padre aperta o passo, e o resultado é que os elementos da paisagem tornam-se mais e mais irreconhecíveis (sob a forma de vulto: efeito da velocidade);

PLANO 6

1h1min28s-1h1min48s

depois do primeiro plano (em ângulo fixo), houve uma sequência de três planos sob *travelling* (após breve panorâmica no início do plano 2); no atual plano retorna a panorâmica, de início restrita a Mariana (em *close*), para depois incluir também o Padre (já em plano médio);

Mariana surge em ângulo de $\frac{1}{4}$: sorriso que amalgama ternura e cupidez, olhar lânguido que recua do Padre para pousar no ramo de flores em suas mãos à altura dos seios (a linha do diafragma, em que se veem seus cotovelos dobrados, está à base da imagem); sob o efeito da panorâmica, entretanto, Mariana logo alcança a situação de perfil (com vistas à linha de sua cintura, marcada pelo vestido) para, a partir de então (1h1min33s: máxima proximidade de sua figura ao foco) afastar-se (assumindo com isso um ângulo que irá dos $\frac{3}{4}$ ao dorsal, e da linha da cintura à barra de seu vestido); já quando seu quadril reaparece no campo visual (sob rigorosa harmonia entre a panorâmica e a sensualidade de seu andar), Mariana pronuncia nova pergunta de caráter retórico (1h1min38s-1h1min40s: **“O senhor acha que eu sou bonita?”**), aumentando com isso o grau de tensão erótica; a partir de então acentua-se o seu distanciamento diante do foco visual, e o Padre (precedido pela projeção de sua sombra por sobre o chão de terra batida) retorna ao enquadramento (já de costas e em corpo inteiro), unificando-

se novamente antagonista e protagonista no mesmo espaço de representação; nesse trecho retorna à banda sonora a sequência de vocalização da ave (1h1min42s-1h1min44s), em volume baixo, o que parece reforçar a sensação de distanciamento diegético em relação aos personagens, recolocando a paisagem como elemento de importância;

este sexto plano parece concluir um ciclo que começou, no primeiro e no segundo planos, com a progressiva aproximação do casal ao foco, e que agora se encerra com seu progressivo distanciamento, reinserindo-se a pertença de ambos ao ambiente objetivo (a paisagem serrana), para além da ênfase nos jogos intersubjetivos (o enquadramento sobre a paisagem torna a considerar a vastidão das serras, incluindo novamente o céu a partir de uma longínqua linha do horizonte, que a panorâmica sublinha num ângulo de aproximadamente cento e oitenta graus);

de certo modo, as diferentes e reiteradas inserções de vocalização da ave pareceram frisar as mediações (de modo um tanto persecutório) entre espaços (o de moradia, trabalho e convivência, que é o lugarejo¹³⁸, e o de trânsito, em grande medida ermo, que é o da estrada, p.ex.) como também entre afetos (o do sacerdócio, com o emblema do luto por sob a batina, e o do erotismo, que a clareza do vestido em luzes e formas mais revela que contém, p.ex.), espaços e afetos até então desconexos ou apartados; e o apontamento de tais mediações serve antes para tensionar as contradições entre os aspectos espaciais e afetivos diversos que para encaminhar sua superação; assim, entre os universos de intimidade (o erotismo entre Moça e Padre, p.ex.) e publicidade (do amor que se integra à paisagem natural ou até mesmo à paisagem humana, p.ex.) destaca-se a onipresença de valores e de comportamentos que se tornam relativamente autônomos em relação às instituições e às relações sociais em que se originaram, vindo a reproduzir-se mesmo no mais recôndito da intimidade;

PLANO 7

1h1min48s-1h2min0s

o distanciamento anteriormente mencionado (o da diegese perante os personagens) radicaliza-se neste plano geral; situada à metade de uma das duas elevações serranas, a câmera em acentuado plongê filma a estrada no colo da serra e, nela, lado a lado, Moça e Padre (figuras minúsculas na imagem, a percorrer a única porção de estrada em cujos lados a vegetação se adensa, com árvores de porte alto); em relação ao plano anterior a direção do caminho é a mesma (uma diagonal cuja parte superior toca a margem direita do campo e cuja porção inferior aproxima-se da base da imagem), desde que guardadas as devidas proporções (maior ou menor proximidade da representação diante do foco visual), mas o sentido percorrido pelos personagens é diverso (descendente, não mais ascendente, e da esquerda para a direita), o que, no contexto de distanciamento radicalizado, termina por provocar no espectador a sensação de perda de rumo; a 1h1min52s soa nova série de vocalização da ave (em volume alto), o que coincide com a passagem de uma nuvem por sob o sol, cuja sombra passa a se projetar exatamente pelo percurso de ambos os personagens (o que conota um sentido cosmicamente sombrio ao erotismo entre ambos);

PLANO 8

1h2min0s-1h2min7s

¹³⁸ Como já se apontara na análise dos planos 9 a 11 da cena X (destacando-se as notas 134 e 136), a imagem da água, importantemente sonora, prenuncia-se entretanto já na gravura do quarto de Mariana, que o Padre visita; seus significados portanto abrangem (e medeiam) espaços e afetos tão amplos como ampla é a mirada duma ave de rapina.

neste breve plano a câmera em contraplongê capta a parte superior da serra em cuja metade se situa; rochas grandes e vegetação rarefeita se alternam na paisagem agreste e relativamente mais próxima que a do plano anterior; no topo da serra, sobre o que é outra estrada, percebe-se uma pessoa (não se distingue se mulher ou homem) a caminhar (da direita para a esquerda) protegida por uma sombrinha; a pessoa logo estanca, a mirar na direção de Padre e Moça;

PLANO 9

1h2min7s-1h2min31s

a câmera migrou para a curva que a estrada percorrida por Padre e Moça formava ao final do declive no plano 7; partindo do rés-do-chão (que é uma *drummondiana estrada pedregosa*), o contraplongê revela toda a encosta (*pedregosa*) por sobre a qual a pessoa mirava Padre e Moça (e ainda mira, agora em representação ainda mais distanciada: ponto tão mais persecutório quanto menor se revela); Padre e Moça, de costas para a câmera, e de corpo inteiro, reduzem seus passos, assim que percebem a pessoa a examiná-los ao longe (1h2min7s-1h2min12s); a partir de então, no entanto, a Moça irá estancar de vez (a 1h2min16s), enquanto o Padre, transformando seu pasmo em fúria, demonstra ímpeto em alcançar o observador, certamente com vistas a dissuadi-lo de qualquer interpretação leviana: ou equivocada, ou então mal-intencionada (nesse ímpeto o Padre chega a pisar em falso sem, no entanto, diminuir suas passadas, enquanto a pessoa imediatamente recua, como expressão evidente de que um eventual contato lhe é indesejado, porque a fuga não conta com sua aprovação); assim é que o Padre (1h2min20s-1h2min22s) torna a transformar o vigor de seus passos em torpor, enquanto Mariana retoma o caminho na direção do Padre (mas suavemente), até que lhe diga, ainda às suas costas (num tom que ao mesmo tempo dirige consolo ao Padre e deboche à opinião do senso comum: 1h2min28s-1h2min30s): **“Ele teve medo, com certeza.”**¹³⁹;

PLANO 10

1h2min31s-1h2min55s

sob *travelling*, em ligeiro plongê e em primeiro plano, há o perfil de ambos os personagens a seguir caminho (da esquerda para a direita): Mariana pouco atrás (à direita da estrada, portanto mais próxima do foco, e à metade esquerda da imagem), o Padre pouco adiante (à esquerda da estrada, portanto pouco mais distante do foco, e à metade direita do quadro), ambos recortados contra uma vasta área côncava, preenchida por extensa mata, e que fica em nível muito inferior ao da estrada (agora plana); sobre a face de Mariana incide a luz solar, compondo em seu rosto áreas de claro-escuro, enquanto o Padre (mais à frente) prossegue em penumbra;

com sorriso malicioso em seu rosto Mariana vira suavemente a face na direção do Padre (contra a câmera portanto), enquanto afirma (1h2min33s-1h2min35s, em prosódia que soa antes mineira que baiana): **“Eles dizem que mulher de padre vira assombração.”**; e, a despeito do Padre não esboçar fala ou mesmo reação fisionômica (o que afeta antes imenso esforço para ignorar os apelos da Moça, e não mero desprezo), a fisionomia de Mariana permanece (com sorriso que desdenha a opinião pública e

¹³⁹ É de se pensar que, plena de coragem em assumir seus afetos e em exercer seu erotismo (e em reconhecer a reciprocidade de desejos no Padre), Mariana desdenhe do medo que é fruto de interdições religiosas nas quais não reconhece nenhuma propriedade, e que dirija esse desdém não apenas ao senso comum como também à condição sacerdotal (que é a do Padre mas que também, e impessoalmente, atinge a qualquer sacerdote sob votos tais como o de castidade). Assim é que Mariana já atribuíra textualmente ao comportamento do Padre no plano 5 o medo como explicação e obstáculo a se superar (por sob a pergunta retórica: **“Tem medo?”**), antes portanto de constatar que o mesmo sentimento (em suas raízes religiosas) certamente explica a hostilidade dos habitantes do lugarejo e de seus entornos.

luminosidade desprovida de qualquer remorso ou vileza) pousada sobre a do Padre, até que retoma sua explicação sobre as crenças locais para um homem cuja visão de mundo, ao que tudo indica, é bastante alheia à do lugarejo (1h2min37s-1h2min38s): **“Mula-sem-cabeça.”**; ocorre imediatamente em seguida (1h2min39s-1h2min41s) nova série de vocalização da ave (em volume alto), sem que Mariana altere fisionomia ou direção do olhar (ainda pousado sobre o Padre): e é como se a banda sonora tornasse metaforicamente a sublinhar as investidas de Mariana sobre o companheiro de viagem, desconsiderando (já às raias do desrespeito) a dimensão vocacional e profissional que o sacerdócio implica (e que se assenta sobre os votos de castidade e celibato), de um modo que abstrai do homem os aspectos sociais (tais como os dogmas reafirmados pela Contrarreforma) de que grande parte da sua interioridade é composta; de então para diante (1h2min43s-1h2min49s) Mariana baixa o olhar, mas com expressão de crescente regozijo diante de sua própria postura iconoclástica (perante as crenças do senso comum mas também perante aspectos de teologia e dogma envolvidos nos votos sacerdotais); e enquanto o Padre (mesmo sem alterar sua fisionomia de cansaço físico e abatimento moral extremos) acelera o passo (1h2min48s-1h2min50s), e com isso escapa novamente do quadro, o sorriso de Mariana (agora com sua face voltada para diante e seu olhar pousado sobre o chão) se intensifica, como prévia de nova (e mais ousada) colocação (1h2min49s-1h2min52s): **“Não sei se é o Demônio mesmo ou se é Deus que dá no meu corpo.”**; nova série de vocalização da ave como que enfatiza a fala da Moça, nos segundos finais do plano (1h2min53s-1h2min55s);

PLANO 11

1h2min55s-1h3min10s a câmera em ângulo fixo estabelece um plongê sobre o declive que Padre e Moça percorrerão rumo a uma igreja, situada no colo da nova encosta de serra (cuja concavidade preenche todo o campo visual, enfatizando com isso o caráter ermo do local a que ambos os personagens chegaram);

logo no início do plano insere-se aos poucos no campo visual a figura soturna do Padre, com suas costas surgindo a partir do canto direito da imagem para assim ganhar a porção do caminho de terra batida (já ao centro do campo visual); passam-se alguns segundos até que a figura luminosa de Mariana surja a partir da esquerda do campo visual (a 1h2min59s), cujas passadas, diferentemente das do Padre, revelam desconfiança (e não ímpeto) em relação ao local e ao que ele possa representar (ao Padre o local, e sobretudo a igreja, certamente evocam a sensação de acolhimento e proteção, não apenas contra fome e cansaço, mas também contra a maledicência das pessoas, contra o assédio da Moça - e sobretudo contra seus próprios desejos em conflito; a Mariana, diferentemente, o senso de realidade já terá informado sobre a impossibilidade de encontrar alma viva ou, mesmo, apoio para a fuga de ambos, alvo de julgamento e condenação sumários, considerando-se a onipresença do poder patriarcal de Honorato, e da moralidade sobre a qual tal poderio se assenta);

PLANO 12

1h3min10s-1h3min30s o dinamismo do enquadramento em que os jogos de cena e de câmera se imbricam (panorâmica que, em função do terreno sinuoso, e sobretudo da intenção expressiva, passa em ziguezagues descensionais do contraplongê ao plongê – até estancar), tal dinamismo valoriza a descida afobada do Padre em busca de comunicação e amparo: busca que se revela inútil quando o Padre (não por acaso) já se encontra diante do frontispício da igreja, sobre o primeiro dos três degraus de acesso (e já sob ângulo fixo), que apenas acompanha (com um ajuste ascensional de câmera, breve) a subida do degrau como forma de sublinhar a esterilidade de todo o esforço);

1h3min10s-1h3min14s: os bustos frontais de Padre (à esquerda da imagem, mais próximo do foco) e Moça (à direita da imagem, mais distante) aparecem sob contraplongê a caminhar pelo declive: Mariana a contragosto (expresso por sua fisionomia e por sua morosidade, em contraste com o dinamismo da panorâmica), o Padre afoito (enquanto Mariana logo escapa ao campo visual, o Padre passa da condição frontal para a de perfil, com ânsia estampada na fisionomia e na justaposição empática dos jogos de cena e câmera); cabe ressaltar (por absolutamente expressivo) que ao fundo de ambos os personagens encontram-se dois planos de perspectiva, sendo o primeiro dos planos a encosta de serra (sobre a qual fica o declive por ambos percorridos) e o segundo dos planos o céu, e ressalte-se ainda que, graças à combinação de panorâmica descensional e afoiteza do Padre, de ambos os planos de perspectiva termina por restar apenas o céu (o que provoca o efeito de suspensão das referências espaciais);

1h3min14s-1h3min17s: do perfil ao ângulo de $\frac{3}{4}$, o enquadramento (mantendo-se a panorâmica descensional) termina por caracterizar uma profunda ironia perante a busca afoita do Padre pelo amparo *celeste* – que se realiza pelo *descenso*...; após os dois primeiros segundos em que o perfil do Padre se recorta contra o cinza-chumbo do céu nublado surgem rapidamente as duas águas do telhado à esquerda da igreja (primeiro a inferior, que cobre a sacristia colateral, em seguida, e em paralelo, a água que cobre a nave), até que o Padre alcance a estrutura (em madeira aparente) que separa a porção térrea da porção superior no edifício; a partir de então, e já sob ângulo de $\frac{3}{4}$, o Padre parecerá acentuar a velocidade de seu deslocamento (muito porque retorna de chofre, e bastante próxima, a referência espacial da construção, e também porque a combinação de panorâmica com deslocamento do personagem fará sublinhar o descenso); o trecho parece atribuir ao Padre um caráter heroico (quando justapõe a panorâmica em contraplongê ao plano próximo sobre o perfil do Padre em movimento, recortado primeiramente contra o céu e logo em seguida contra os telhados paralelos da igreja), sugestão de heroísmo que, entretanto, logo irá se revelar como novo recurso de ironia diegética;

1h3min17s-1h3min20s: acentuando-se a descida (e a impressão é a de que tal movimento se faz brusco, conforme já se apontou acima) percebe-se ao lado do Padre (já sob ângulo de $\frac{1}{4}$) primeiramente um trecho da janela rústica em madeira (que deve corresponder à região do coro, logo acima da entrada principal), e imediatamente passa-se a perceber parte da porta de entrada lateral; logo a figura do Padre (a mais e mais distanciar-se do foco) ultrapassa uma espécie de cruz que o encontro das estruturas aparentes de madeira, a horizontal e a vertical, realiza, assim ressaltando-se primeiro a caiação da parede lateral, e em seguida a base da construção, que é pintada em cor mais escura; a partir desse momento os braços do Padre (e não mais apenas seu busto) retornam ao campo visual, e ele já se encontra de costas para o enquadramento; após ultrapassar a esquina da construção (em madeira semelhante à que foi descrita a respeito da Matriz de São Gonçalo) o Padre já estará de corpo inteiro no campo visual, a examinar (sem que se possa ver seu rosto) o frontispício da igreja, com sua porta de entrada principal cerrada; neste momento a figura do Padre já terá se apequenado (nos sentidos denotativo e conotativo), enquanto a igreja (em relação à qual o Padre parecera no mínimo equivalente em tamanho no trecho acima analisado) agora avulta sob escala monumental (uma vez que já não se vê nem a metade da porta principal, enfatizando-se o lance de três altos degraus em pedra pelos quais se tem dificultoso acesso ao templo), assim como se enfatiza o elevado alicerce da construção (como a expressar que o ingresso se faz mesmo impossível); o giro da câmera se encerra pouco antes de o Padre galgar o primeiro degrau, vendo-se muito ao longe (em porção ainda mais inferior do colo de serra) uma casa térrea e simples;

1h3min20s-1h3min27s: com o ângulo fixo a câmera acompanha o Padre a galgar o primeiro degrau (tornando à condição de perfil), como expressão de sua ânsia pelo acesso à nave, ao mesmo tempo que de sua frustração em encontrar portas cerradas; que a câmera realize um movimento breve e ascensional, isso não se faz como mero ajuste empático do enquadramento, mas como notação sarcástica, a acentuar que toda a afobação (como antevisto por Mariana) foi debalde, e que a via que daria acesso ao abrigo do *alto* (como já se ironizara pela ênfase no *descenso*) resultou em desamparo absoluto;

1h3min27s-1h3min30s: nesses instantes finais o Padre ergue o olhar para cima, elevando-se na ponta dos pés (expressão de desamparo um tanto infantil), e depois, ainda sobre o degrau, gira o corpo para examinar o casebre ao longe (novamente de costas para a câmera), como quem, sem o amparo do ambiente sagrado para suas inquietudes de homem, remete suas últimas esperanças à satisfação de demandas profanas, tais como abrigo, comida – e companhia;

PLANO 13

1h3min30s-1h3min39s este plano contrasta com o anterior graças à combinação de diversos aspectos: o enquadramento fixo em plongê capta Mariana (parada à esquerda à margem do declive) e o Padre (à direita afoito no encalço do casebre) como figuras minúsculas de uma paisagem em que até mesmo a igreja (agora com frontispício completo: pavimento inferior com entrada principal e sacristia colateral à esquerda, pavimento superior com as três janelas em madeira cerradas, telhado de duas águas sobre o óculo centralizado com torre sineira única a encimar o conjunto), à metade direita do colo de serra e sob efeito do plongê, submete-se ao efeito de claustro ou aporia; embora sob o critério objetivo da duração este plano (com seus nove segundos) não difira tanto do anterior (com seus vinte segundos), o efeito é o de uma brevidade (de tempo como também de recursos) que reduz a complexidade duma narrativa rebuscada à concisão de meios e de efeitos; a interioridade inquieta do Padre reduz-se assim à impotência perante uma exterioridade infensa aos seus dilemas sacerdotais;

PLANO 14

1h3min39s-1h3min49s até 1h3min47s o enquadramento faz lembrar (a despeito dum menor distanciamento perante o personagem) o plano anterior, na medida em que o ângulo fixo sob plongê capta à metade direita do quadro uma construção (agora o casebre, não mais a igreja) contra cuja fixidez a afoiteza do Padre (a girar sobre o próprio eixo aqui e ali, antes de seguir desnordeado para a esquerda do campo visual) revela-se inútil; percebem-se três ajustes de câmera pontuais, um dos quais mais acentuado, e descensional, ajustes que terminam por sugerir (de maneira pouco ou nada empática) a completa desorientação do personagem; o Padre dá dois passos para a esquerda, estanca – mas logo recomeça o caminho (perdido e em desamparo); serão dois novos passos antes de que a câmera (1h3min47s-1h3min49s) decida acompanhá-lo em panorâmica, que terminará por excluir o casebre do campo visual (ênfatizando com isso o aspecto inóspito do lugarejo ermo, em chave pouco empática perante o desamparo do personagem); uma galinha surge em percurso inverso ao do Padre, em nova nota de sarcasmo diegético (como se a busca afoita do personagem e o ciscar da ave doméstica tivessem em comum o estreito de perspectiva e projeto, bem como a ameaça da rapina iminente; outra nota de ironia, mais literal embora, é a revelação de que o local é, sim, povoado, embora ninguém esteja presente no momento, ou então disposto a recebê-los e ampará-los); a caiação do casebre (em sua maior parte por refazer) e a superfície do telhado (com suas telhas em maioria escuras) tornam a textura do casebre semelhante à

da paisagem, em que as linhas irregulares e claras do caminho contrastam com a grande parte do terreno, predominantemente escura;

PLANO 15

1h3min49s-1h4min3s a panorâmica (por mimese e empatia) capta (em corpo inteiro, porém sob proximidade consideravelmente maior) obliquamente (em ângulo de $\frac{3}{4}$) a descida de Mariana (em diagonal descendente da direita para a esquerda do quadro), de maneira a mantê-la sempre ao centro da representação; seu deslocamento contrasta com o do Padre não apenas porque seu jogo de cena (passos suaves que parecem aderir ao terreno e à paisagem: sandálias às mãos, pés que comunicam mais o macio da terra que o ermo ou as carências do percurso, quadris que absorvem o impacto do declive, face debruçada sobre o peito) imbrica-se com jogos de câmera outros (em chave de empatia, e não mais sarcasmo), mas também porque a *clareza* de sua personagem (que vai do branco de seu vestido à graça de sua postura cênica) torna-se mais uma vez um princípio que harmoniza figura e fundo (a representação da paisagem, neste plano, tem tons predominantemente e crescentemente claros, culminando aos 1h3min58s no surgimento dum curso d'água à base da imagem, o que faz crer que a brancura do terreno se componha de elementos arenosos, que o sol a pino – veja-se a curta sombra da Moça – faz realçar); nos dois segundos finais o plano alcança sua síntese, com Mariana a pisar o espelho d'água;

PLANO 16

1h4min3s-1h4min42s

1h4min3s-1h4min4s nos dois primeiros segundos o grito (em *voz-off*) do Padre (“**Não tem ninguém?**”) parece reiterar em novas e mais obsessivas formas o tipo de comportamento que se vem apontando desde o plano 11 (o de quem melhor expressa seu desespero quanto mais insiste em perscrutar uma cada vez mais improvável ajuda), enquanto a paisagem ao fundo (três lances sobre uma encosta da serra) parece ilustrar sadicamente (como eco do sarcasmo diegético apontado em situações anteriores) os descompassos entre as inquietudes do Padre (ambiente subjetivo) e a indiferença (quando não hostilidade) do meio (ambiente objetivo, mas evidentemente mediado pelos interesses e afetos da narrativa);

1h4min4s-1h4min11s uma espécie de *zoom-out* antecede o aparecimento do Padre em cena (sob ângulo horizontal e em plano próximo), desfocando com isso a paisagem ao fundo (em reforço ao sadismo diegético mencionado a propósito do trecho acima); seu busto em *close-up* surge e situa-se à metade esquerda do quadro (ainda fixo) de frente para a câmera, peito arfante e fisionomia desesperada de quem se sente acossado; o giro de seu rosto num escopo de cento e oitenta graus (da direita para a esquerda e da esquerda para a direita) sublinha o afã – e a inutilidade – da busca, enquanto o conjunto do trecho sugere a antecipação de que a virilidade do homem tende a escapar, mesmo que involuntariamente, e por efeito das complexas circunstâncias, aos limites duma batina que, além do mais, torna-se cada vez mais inoportuna (sob o sol escaldante do meio-dia que, de resto, lhe castiga o semblante fatigado);

1h4min11s-1h4min20s um passo impetuoso do Padre (que lhe coloca por um instante em perfil ao centro da imagem) antecede a panorâmica inicialmente horizontal (até 1h4min16s) e em seguida descensional (até 1h4min20s), dinamismo em que a proximidade (antes sarcástica que empática) de câmera e personagem termina por se transformar em distanciamento progressivo (com o Padre, de corpo inteiro e de costas para a câmera, a investigar a quina de um casebre, cujas portas e janelas encontram-se cerradas); da inicial paisagem-relevo passa-se (a partir de 1h4min14s) a nova paisagem,

mais e mais próxima e humanizada: primeiramente (sob a panorâmica horizontal) o telhado de um casebre, e em seguida (sob a panorâmica descensional) uma fileira de outros quatro casebres (o último dos quais o Padre estará a perscrutar), próximos a uma cerca para além da qual há decerto um pomar (veem-se bananeiras);

1h4min20s-1h4min25s por cinco segundos o enquadramento se mantém estático; de costas o Padre inclina o corpo para um lado e para outro numa procura um tanto cômica (faz lembrar os gestos duma galinha, como se apontou na análise do plano 14 acima), seja por sua própria figura de botas e batina negras (sob o calor dum sol a pino), seja por conta da inclinação do terreno (que o obriga a uma postura deselegante) ou, ainda, pela decrepitude do casebre (que já se arruína em seus alicerces de pedra, na perda de reboco ou até mesmo do recheio de taipa cuja ausência, em alguns trechos, permite entrever o interior da habitação, escura embora); dois passos do Padre (que o afastam ainda mais do foco visual) antecedem (novamente) a retomada da panorâmica;

1h4min25s-1h4min40s a panorâmica capta (horizontalmente, da direita para a esquerda) o personagem a percorrer a lateral das duas primeiras casas da fileira (com isso afastando-se do foco, de costas para a câmera), diminuindo a velocidade até estancar sob o beiral baixo da segunda casa (quando já se pode ver, a certa distância, Mariana, parada em linha com a terceira das casas em fileira, esta sim com suas paredes devidamente rebocadas e caiadas); seu percurso se faz rente à sombra dos beirais, tão curta como sua própria sombra (em razão do sol a pino); a velocidade minguante do Padre guarda uma distância paradoxal de Mariana: misto de repulsa e desejo que a missão do pároco e a atração do homem tensionam às raias do insuportável; a cabeça baixa do Padre e o olhar ao longe e de soslaio da Moça indicam que toda a expectativa de abrigo definitivamente se desfez, e que é preciso retomar o caminho;

PLANO 17

1h4min42s-1h6min26s este plano retoma a estratégia de imbricar diversos elementos diegéticos (vocalização da ave como signo pertencente à banda sonora, jogos de câmera, jogos de cena, contraste entre figura/personagem e fundo/paisagem, fala que sugere a condição de *voz-off* até que se reinsira surpreendentemente a personagem/emissora no campo visual), complexidade essa de que decorrem o adensamento e o entrelaçamento de múltiplos núcleos dramáticos de significação (o trânsito entre as dimensões interiores e exteriores de que se compõem os personagens e as sociabilidades a que eles pertencem), bem como da própria forma narrativa, o que termina por levar à máxima potência significativa aspectos dramáticos (com destaque ao núcleo fundamental da trama, qual seja, a tensão erótica entre Padre e Moça);

1h4min42s-1h4min49s o *travelling* capta (com provável câmera nas mãos, ainda que os tremores na angulação sejam habilmente sutilíssimos) a crescente aproximação do Padre (da direita para a esquerda) em direção ao foco visual (com seu busto que parte do ângulo de $\frac{3}{4}$ e chega à condição de perfil); com isso pode-se perceber (nestes instantes de *close*) a desolação de seu semblante (sobrancelhas contraídas, olhar ao chão) sob tensão extrema, com o sol inclemente a incidir sobre sua face direita (1h4min42s-1h4min47s), enquanto sua face esquerda (em destaque nos dois segundos finais, quando já se nota a situação de perfil) mantém-se *soturna*; ressalte-se a nova série de vocalização da ave (1h4min43s-1h4min43s), ausente desde o plano 10 (quando a confissão de desejo da Moça alcançava o paroxismo do descaso frente ao voto de castidade sacerdotal), vocalização que agora parece anunciar o ápice da tensão erótica nos níveis os mais diversos (o da subjetividade atormentada do Padre, o do desejo sem peias da Moça, o da intersubjetividade de Padre e Moça com pulsões e repulsas); sob a proximidade do ângulo ao personagem neste trecho, a paisagem ao fundo (trechos de

vegetação a sucederem-se como resultado do descompasso dinâmico entre jogo de cena, mais veloz, e jogo de câmera, menos veloz) mantém-se desfocada (o que evoca o segundo trecho do anterior plano 16, embora naquele trecho a paisagem surgisse nítida para em seguida sair do foco, enquanto neste trecho e no seguinte à falta de foco sucede-se o ganho em nitidez, assim que o personagem distancia-se da câmera);

1h4min49s-1h5min14s enquanto o dinamismo do *travelling* mantém o busto do Padre sob ângulo de $\frac{1}{4}$ (e com isso mantém sua face soturna ao alcance do espectador, enquanto a face ensolarada oculta-se), intervêm quatro falas de Mariana (em voz-off), a reiterar, sob diversas formas de enunciação (ênfase na emissora, ênfase no receptor, ênfase na mensagem), a mesma problemática (qual seja, chegar a Diamantina¹⁴⁰), menos por preocupação com assegurar-se o comunicado (a problemática da meta objetiva, que pouco parece importar a ela – como de resto à própria complexidade narrativa), mais com o objetivo de restabelecer o canal comunicativo (haja vista a quarta e conclusiva intervenção), reaproximando-se ambas as pessoas sob a condição de emissor e receptor; 1h4min52s-1h4min54s: **“Eu sei que a gente não vai chegar em Diamantina.”** (a firmeza do tom avizinha-se da agressividade sem, entretanto, ultrapassar o caráter de franqueza e assertividade); 1h5min2s-1h5min3s: **“O senhor também sabe.”** (o tom ainda mantém assertividade e franqueza, porém já permite que se entreveja um convite à cumplicidade); 1h5min7s-1h5min9s: **“A gente não vai chegar em Diamantina.”** (novo tom, enlanguescido, mescla lamento, frustração e carência); 1h5min13s-1h5min14s: **“Por que que o senhor não fala comigo?”** (aqui já se acrescentam à banda sonora nuances de desespero, enquanto se percebe a face esquerda do Padre virar o suficiente para que sua visão lateral possa captar informações sobre Mariana, ainda fora do campo visual – aspecto imagético que confirma, por seus efeitos, o caráter predominantemente conativo, e a seu tanto fático, da sequência dialogal, em que a banda sonora preside o nível da significação audiovisual);

1h5min14s-1h5min22s neste trecho (em que nova fala de Mariana intensifica o apelo conativo) o Padre aperta o passo (em reação aos apelos de Mariana), enquanto o *travelling* diminui sua velocidade, disso resultando: a) que se perceba uma intensificação vertiginosa do dinamismo cênico (graças ao acentuado descompasso entre os jogos de cena e câmera), b) que se perceba uma intensificação da profundidade espacial representada, graças à novidade de um enquadramento que não mais capta obliquamente um único, reduzido e monótono trecho da paisagem serrana porque, ao permitir que o personagem se afaste de costas (cedendo o *close-up* a um progressivo distanciamento), tal enquadramento passa a captar toda a extensão do caminho e todo o (vasto) conjunto serrano a que o percurso pertence, e c) que se insira (à direita do campo visual, próxima do foco mesmo porque estanca seus passos tão logo venha a caber na imagem) Mariana (com seus ombros e com a trança de seus cabelos loiros a acolher em

¹⁴⁰ Infere-se por toda a dinâmica da presente acena XI e sobretudo por este plano que o objetivo (ao menos no plano do confessável...) do Padre (um tanto ingênuo, outro tanto impulsivo, e ao final frustrado) terá sido encontrar guarida para Mariana nas imediações do lugarejo (recomendando-a a algum paroquiano que pudesse acompanhar a Moça até outra localidade, certamente até a mais próxima sede diocesana, onde pudesse contar com acolhimento e amparo institucionais), para em seguida retornar a São Gonçalo o mais rápido possível (e com isso restabelecer sua autoridade e seu sacerdócio). (Para tal conclusão não se faz necessário conhecer que entre São Gonçalo do Rio das Pedras e Diamantina há pelo menos 34 quilômetros de distância.) O comportamento do Padre (em bases patriarcais, portanto autoritárias) até então manteve relativamente ocultos seus objetivos tanto a Mariana (que já lhe havia comunicado a intenção de partir para outra cidade em sua companhia, ou então de permanecer em São Gonçalo) quanto, de certa maneira, à própria subjetividade da narrativa (e, com isso, do espectador), o que leva a concluir que a narrativa, sempre muito mais empática diante da Moça que do Padre, certamente procurou, no tocante ao destino da falsa fuga, manter-se próxima à perspectiva de Mariana e, ao mesmo tempo, distante duma onisciência impessoal (mesmo como forma de melhor captar a ambiguidade de sentimentos e o curto-circuito íntimo sofrido pelo Padre).

cheio a luz solar – com sua figura portanto *luminosa*) a presidir definitivamente a diegese (graças à surpreendente junção de banda sonora e faixa visual); 1h5min17s-1h5min18s: **“Por que que o senhor não olha pra mim?”** (o tom da amante é o da franqueza absoluta de quem, tomada por desejo intenso, despe-se de artimanhas para revelar-se toda desejo e entrega, sem aversão nenhuma aos riscos, nem medo da rejeição¹⁴¹);

1h5min22s-1h5min27s enquanto Mariana – e câmera – estancam, seguindo-se a reiteração (1h5min24s-1h5min26s) da pergunta retórica (mais pedido que dúvida, haja vista o tom de súplica: **“Por que que o senhor não olha pra mim?!”**), o Padre, ainda a caminhar (já a uma certa distância, o que lhe devolve ao campo visual de corpo inteiro), lentamente (em quatro passos) irá conter a caminhada (ainda sem se virar para a câmera, que a essas alturas explicita-se equivalente a uma espécie de subjetiva da personagem / emissora);

1h5min27s-1h5min37s ainda sob o ângulo fixo (até então presidido pela *subjetiva* correspondente aos afetos e às falas com objetivos conativos de Mariana), este novo trecho passa a condensar no jogo de cena do Padre todo o foco dramático; a interpretação corporal de Paulo José configura uma lentidão magistralmente expressiva das *oscilações* subjetivas do Padre (dilacerado entre: a) esforçar-se por ignorar os apelos eróticos da Moça, permanecendo a afetar descaso, b) enunciar de uma vez por todas que o desejo de transigência não é recíproco, portanto não se efetivará, c) ou, ainda, romper com os votos sacerdotais pelo desrecalque de seus desejos): seu corpo aos poucos esboça virar-se para enfrentar Mariana, primeiramente numa torção de pescoço, em seguida numa torção de tronco (que implica um rígido e mínimo passo à direita), por fim numa *voluta*¹⁴² em que a face do Padre começa a fitar Mariana antes de que a torção de pescoço, braço e perna complete a guinada da condição dorsal para a frontal (em relação à câmera e a Mariana, que permanecem estáticos, enquanto o jogo de cena do Padre ganha em dinamismo, invertendo-se assim o sentido da diegese); cabe notar, ainda, que o sol está tão a pino que a sombra que o Padre projeta sobre o chão é mínima, a mais curta possível (o ápice do dia faz-se emblema do apogeu dramático); e por fim cabe notar que esse embate entre Padre e Moça evoca clichês do gênero *western*, quando mocinho e bandido em duelo alinham-se e enfrentam-se num mesmo jogo de cena;

1h5min37s-1h5min47s/1h5min50s neste trecho o *zoom-in* acompanha, em *plongê*, a aproximação do Padre, a caminhar na direção da câmera e de Mariana (quando sua figura deixa a condição de corpo inteiro para alcançar a de *close-up*, enquanto some do campo visual o busto de Mariana); a imbricação desses jogos de câmera e de cena potencializa o ambiente de *enfrentamento* que o trecho configura, tornando tensa, ou

¹⁴¹ Um outro aspecto do trecho (com importância decisiva em todo a cena e em toda a trama narrativa) é a subversão do *ethos* patriarcal, *ethos* em que à mulher cabe obediência ao homem, mesmo que não compreenda suas masculinas razões para decidir a respeito de tal ou qual problemática. A análise vem demonstrando como e em que níveis Mariana está a subverter tal *ethos* (desde as cenas iniciais, mas com densidade especial nesta décima-primeira cena), não apenas por romper com Honorato (ou mesmo Vitorino) através da recusa ao matrimônio reificante (o que termina por implicar a ruptura com toda a sociabilidade local, inclusive com os seus sistemas de crenças). Mariana rompe radicalmente com tal *ethos*, também (ou sobretudo) quando se recusa a tornar-se objeto de um novo e iminente patriarcalismo (o da instituição do catolicismo contrarreformista, de quem o Padre e sua batina são emblema da maior intransigência), ainda que a personificação de tal patriarcalismo tenha assumido o importante e decisivo papel (a seu tanto bastante subversivo, também) de propor e de liderar a fuga. Em outras palavras, por sob o desejo de Mariana, e por sob suas táticas para empreender o encontro amoroso, deve-se reconhecer o papel ativo e radicalmente subversivo de promoção da igualdade na relação entre duas pessoas (que também são emblemas de institucionalidades, ou de recusa a sociabilidades), o que implica aversão a qualquer aspecto de patriarcado, mesmo que (ou sobretudo quando) apropriado pela esfera da subjetividade e da intersubjetividade. Cabe, por fim, ressaltar a empatia da narrativa diante de tudo o que Mariana personifica – tudo de que a diegese toma insistente e expressivo partido, conforme a análise tem se esforçado por demonstrar.

¹⁴² O estilo de colunas sob o efeito de torção da forma helicoidal (*colunas salomônicas*) é um aspecto importante da arquitetura barroca, que a diegese torna a atribuir à figura do Padre (cf. a análise a propósito do plano 5 da VIII cena).

mesmo potencialmente ameaçadora, a reação do Padre à comunicação conativa da Moça (o que termina por reforçar a empatia do espectador perante Mariana e seu drama afetivo); o *zoom-in* encerra-se a 1h5min47s, mas logo em seguida o enquadramento como que desce e sobe instantaneamente, mimetizando com isso o carregamento de um rifle; o olhar do Padre (que fita Mariana diretamente nos olhos) é oblíquo em relação à câmera; seu semblante concentra de tal (e paradoxal) maneira torpor e raiva que suas ventas a inflar (em paralelo aos seu peito arfante) terminam por compor um semblante que em muito lembra a agressividade primitivista das máscaras africanas representadas pictoricamente por Picasso (mesmo nos retratos de feição cubista, em que a expressão do tipo sobressai em relação às particularidades biográficas dos traços fisionômicos representados);

1h5min50s-1h6min21s a condição do enquadramento é novamente fixa, com o Padre à metade esquerda da imagem dirigindo-se obliquamente a Mariana (fora de campo) enquanto a metade direita da imagem está vazia, e a paisagem ao fundo tornou-se novamente desfocada (a bem do *close-up*); durante a sequência de oito falas do Padre (quase um solilóquio, a despeito de que o Padre fite diretamente a Moça, cuja presença de resto é dedutível mas não visível para o espectador), a posição estática de seus braços e de seu tronco poderia considerar-se hierática não fosse a perceptível contração patética de seus músculos do ombro (a evidenciar-se por sob a batina) e a força de sua respiração arfante (a trair, por sob as amarras do sacerdócio e dos *exercícios espirituais*, o grau de emotividade e virilidade tão intenso do homem por sob o tipo), aspectos gestuais que revelam o excesso de *pathos* a envolver o Padre (num nível de sofrimento já às raias do *patológico*); nas aletas do nariz e na contração dos músculos da mandíbula ecoa a agressividade iminente (e mal represada) de quem de fato sente muita raiva do assédio sofrido; mas no olhar e na contração das sobrancelhas (a ecoarem trejeitos um tanto infantis de cabeça e ombro, absolutamente descompassados em relação ao misto de hieratismo e agressividade represada nos ombros e no tórax) revela-se toda a tristeza resultante do esforço hercúleo em desdenhar o sujeito/objeto do amor a tanto custo recalcado); o tom da fala (sua *monotonia*) condensa todo esse emaranhado *patológico* de afetos (raiva, apego racional aos votos e à instituição que os enformou, desejo mal e dolorosamente contido de satisfazer os impulsos eróticos etc.) e papeis (o de amante *versus* o de sacerdote, p.ex.); 1h5min51s-1h5min52s: **“Eu tô olhando pra você.”**; 1h5min56s-1h5min57s: **“Eu tô olhando pra você e não sinto nada.”** (a frase se repete e prolonga mediante a justaposição de eventos do tipo causa / efeito precedidos por um face-a-face de longos quatro segundos, no qual parece importar ao Padre convencer, antes a si mesmo que à sua antagonista, a respeito do teor daquilo que se enuncia – sem grandes resultados); 1h5min59s-1h6min: **“Só raiva.”** (os dois segundos entre o último enunciado e este implicam um meneio de cabeça e pescoço de tipo pueril e ricamente contraditório, a que já se fez menção acima); 1h6min3s-1h6min5s: **“Vontade de te bater na boca até você ficar quieta.”** (o alongamento da frase, entretanto dita num só fôlego, parece um estratagema para se superar toda a dificuldade em se dizer algo no qual não se acredita efetivamente); 1h6min6s: **“Calada.”** (este trecho sintaticamente *oscila* entre complementar o período anterior, reiterando-se o campo semântico de *quieta* em *calada*, e reabrir um novo período, o que expressa competentemente, sob a brevidade da forma, a realização linguística do desejo anteriormente enunciado; e em tal *oscilação* de natureza sintática não se decide prosodicamente entre o silêncio e a fala, sob um tom que é quase sussurro, muito mais obscuro e doloroso que o ramerrão tonal precedente); 1h6min11s **“Você fica aí.”** (para afetar tamanho desdém foi preciso que nos cinco segundos de pausa entre a última fala e esta o Padre retirasse o olhar de Mariana para pousá-lo ao lado, como a involuntariamente comprovar que há contradição

entre o que se diz e a forma de dizê-lo – e o resultado é uma frase atirada num só e breve fôlego); 1h6min15s-1h6min16s: **“Fica aí ou volta, se quiser.”** (o mesmo recurso de deitar o olhar para o lado confirma o descompasso entre o que se enuncia e o que efetivamente se deseja enunciar); 1h6min19s: **“Vam’bora.”** (incapaz de sustentar sua falsa fúria e sua impotente repulsa o Padre, derrotado, num átimo vira as costas novamente a espectador / narrador / Mariana, interrompendo o giro de cento e oitenta graus uma única, embora expressiva, vez);

1h6min21s-1h6min26s em seis passos apressados o Padre retoma o gesto (de liderar a caminhada à frente de Mariana, estabelecendo ritmo e direção) que já marcara o jogo de cena no início deste longo e complexo plano (embora naquele momento o jogo de câmera consistisse num *travelling* enviesado e em ângulo de $\frac{1}{4}$, enquanto agora consiste em ângulo fixo sob ligeiro plongê), e tal retomada (complexa embora) assinala o encerramento de um ciclo (por analogia geométrica feito mais de espirais ou elipses que de circunferência); a paisagem ao fundo (desde a conclusão do *zoom-in* acima mencionado) consiste (também por efeito do plongê) num acentuado recorte dum colo de serra, sem que se possa ver horizonte ou nesgas de céu, com vegetação rasteira e, ademais, fora do foco visual e mal iluminado (tal sugestão de aporia contribui para a aversão perante a figura e o comportamento do Padre, oclusivos);

PLANO 18

1h6min26s-1h6min33s neste plano Mariana (novamente em oposição ao *soturno* Padre) encontra-se especialmente *luminosa* e integrada à paisagem (*nitidamente* representada em três níveis de perspectiva), o que evidencia de maneira muito particular a adesão da subjetividade narrativa ao seu ponto de vista, e ao que Mariana significa como aspecto decisivo da trama;

1h6min26s-1h6min32s em ângulo fixo o *close-up* sobre Mariana em perfil (face voltada para a esquerda) revela a dor e o desespero da Moça diante da intransigência do Padre; Mariana encontra-se à metade direita do campo visual, e seu olhar, que de início (1h6min26s-1h6min27s) fita atentamente o Padre (para além do campo visual), por seguidas vezes (três, precisamente) baixa ao chão (como que em paralelo à sua respiração opressiva); a brisa que sopra da esquerda para a direita sincronicamente movimenta seus cabelos e também movimenta as hastes com flores silvestres que se espalham por todo o primeiro plano da imagem, enquanto as linhas de sua face em altura delimitam-se exatamente pela extensão do segundo plano imagético (uma espécie de vasta campina) e o topo de sua cabeça parece compor o relevo irregularmente ascendente desde a margem esquerda até a margem direita do campo visual (a linha de sua testa separa horizontalmente as metades imagéticas); para completar a plena integração imagética de Mariana ao meio a luminosidade solar (que incide diretamente sobre sua face e sua cabeça) dissolve os seus contornos superiores, de maneira a diluir no céu muito claro seus cabelos loiros; seus sentimentos e afetos ganham assim os atributos de *naturalidade* (que deriva da integração de sua figura ao meio: seu peito arfante, p.ex., sopra ao compasso da brisa) e *graça* (que resulta da empatia narrativa); no ápice de seu desespero (1h6min32s-1h6min33s) Mariana num ímpeto gira seu corpo na direção oposta à do Padre (gestualidade cuja essência é paradoxalmente semelhante à do Padre, a despeito da inversão do sentido), o que desencadeia o empático giro de câmera;

1h6min32s-1h6min33s o giro da câmera à direita acompanha o giro de Mariana sobre si mesmo e o ímpeto de sua fuga para a direita (movimento que as linhas curvas do terceiro plano imagético acima mencionado já sugeriam plasticamente, ao comporem uma espécie de movimento ascensional da esquerda para a direita);

PLANO 19

1h6min33s-1h6min50s neste ângulo fixo e horizontal sobre o Padre a paisagem ao fundo, embora não tenha plena nitidez, já não sugere aporia, e sim abertura à vastidão do meio; quase ao centro do campo visual (no final da primeira metade da imagem: sugestão imagética do encontro erótico iminente em razão da complementaridade cênica posicional do plano anterior e do presente plano) o Padre também gira sobre si (embora passe da posição dorsal para a frontal, e não o inverso, como ocorreu com a Moça) e, em ângulo de $\frac{3}{4}$, observa a Moça em fuga (olhando obliquamente à direita); suas expressões fisionômicas já desvelam paixão e desejo sem recalques, bem como o desejo e a decisão de suprimir a distância e realizar o encontro amoroso; reforçam esses significados afetivos as inclinações de tronco, ágeis, que deixam ver, como reflexos (por *especulação*), os movimentos exatos de Mariana; embora a pouca luminosidade deste plano difira da plena clareza do anterior (cada qual entretanto coerente com a figura que retrata¹⁴³), há em comum entre eles a plena integração das linhas que compõem face e cabeça dos personagens às linhas que delimitam a representação dos diversos planos da perspectiva sobre a paisagem, o que, no contexto já minuciosamente descrito, indica o processo de humanização do homem, e com isso a superação dos entraves (em comportamento, vestimentas e pertencas), ou desrecalque; aos 1h6min39s o vocativo que se esboça sob o tom de sussurro (“**Mariana...**”) já aponta para a vitória dos esforços da Moça (empreendidos nos termos dum xeque comunicacional no plano 17); aos 1h6min43s a sua reiteração a plenos pulmões (portanto já capaz de alcançar a receptora e, com isso, de restabelecer o canal comunicativo: “**Mariana!**”) antecipa, enquanto encontro sonoro, o iminente encontro (gestual sobretudo: contato físico); embora hesitante, ocorre (já ao final do plano) o primeiro passo do Padre (da esquerda para a direita), precedido por um olhar que mapeia amorosamente a distância a ser percorrida para alcançar a amante); esse passo é tímido, mas já desprovido das oscilações e patologias permite que se perceba a decisão firme de concretizar o ato amoroso;

PLANO 20

1h6min50s-1h6min57s

este plano geral em ângulo fixo retoma o plano 18 na medida em que capta Mariana a correr, já longe (pequenino ponto a se deslocar da direita para o centro da imagem), na mesma paisagem então retratada (uma vasta campina delimitada ao fundo por rochas serranas), ainda que agora a elevação rochosa, antes à direita do quadro, e apenas parcialmente figurada, encontre-se completa no enquadramento, em extensão e altura, a ocupar os dois terços à direita na imagem;

no primeiro plano vê-se a campina, no segundo plano um costado sobre o qual há o caminho relativamente plano que Mariana percorre, e no terceiro plano a mencionada elevação rochosa;

este plano não é tão *luminoso* quanto o 18, embora os pontos mais escurecidos da representação, que correspondem à vegetação rasteira, encontrem contraponto nas rochas claras que se espalham pelos três planos da perspectiva imagética, com graus de concentração ascendentes (tanto maiores quanto mais elevados se fazem tais planos), e por tudo isso a *luminosidade*, antes imageticamente dominante, cede espaço à *elevação* da figura feminina (*Mariana*: espécie de qualificativo do que pertence ou remete a

¹⁴³ A esta altura das observações já resta claro que o princípio da complementaridade entre opostos fundamenta a representação fílmica, organizando-a em todos os planos de significância (desde a escolha do preto-e-branco até a combinação de estratégias diegéticas, todas elas interpenetrantes ao modo de matizes), e que, em assim sendo, o filme transpõe do poema um de seus fundamentos.

Maria) em fuga, o que permite concluir que a *graça*, antes em chave *luminosa* de representação, agora se faz expressar como aspecto de *assunção* (ao seu modo *celestial*, portanto¹⁴⁴);

em reforço a esta tese (alusão diegética à *assunção* de Mariana) percebe-se uma formação imageticamente triangular no segundo plano (graças à incidência da luminosidade sobre uma rocha), com sua base para baixo e o terceiro ângulo para cima, a delimitar (enquanto área rochosa, portanto particularmente *clara*) a rigorosa metade do caminho (considerando-se evidentemente os limites que o enquadramento estabelece), marco que a figura (muito *alva*) de Mariana está a percorrer (no segundo final do plano Mariana em fuga vem a ultrapassar tal demarcação, avançando com isso pela metade imagética à esquerda); o topo da formação rochosa (que configura o final do primeiro terço da formação em terceiro plano imagético) alinha-se a esse ângulo demarcatório da rocha abaixo, assim compondo suas próprias arestas sugestões igualmente geométricas; por tudo isso vale destacar que ocorre, a despeito de corroerem-se os fundamentos católicos ao longo da diegese, uma espécie de sacralização do meio natural¹⁴⁵;

por fim, cabe destacar que continua a sugestão fílmica (perceptível entre os planos 18 e 19) de complementaridade e de encontro iminente, graças à repartição dos quadros em duas metades e ao posicionamento imagético dos personagens (o Padre a ocupar a metade à esquerda, Mariana a ocupar a metade à direita, e cada qual a se deslocar na direção do centro, agora, entre os planos 20 e 21);

PLANO 21

1h6min57s-1h7min17s

sob *travelling* e ângulo horizontal o busto do Padre em perfil caminha da esquerda para a direita, ora com o olhar à frente (menos como quem observa Mariana, mais como quem projeta sobre a amante seu desejo, haja vista sua fisionomia de tensão viril, não mais *oscilante*: olhos e boca muito abertos), ora pousando o olhar sobre o chão (como quem se surpreende com a percepção e a admissão de desejos até então recalçados); a câmera mantém o alinhamento horizontal na filmagem, mas o Padre, em razão das irregularidades do terreno, sobe e desce durante o percurso, o que evidentemente é metáfora do processo que suas dimensões psíquicas realizam no sentido da objetivação; a paisagem ao fundo, com seus elementos a sucederem-se velozmente bem próximos do Padre, se compõe de aspectos rochosos igualmente irregulares (percebem-se pontas de rochas escavadas pela erosão), e como tais elementos da paisagem encontram-se desfocados, e configuram o predomínio de áreas mais escuras sobre os intervalos compostos por zonas mais claras, reforça-se o caráter metafórico da narrativa (subjetivação dos elementos objetivos); os olhares (adiante ou abaixo) sucedem-se como se obedecessem ao compasso dos dinâmicos e imbricados jogos de cena e câmera (adiante: 1h6min57s-1h7min1s, abaixo: 1h7min1s-1h7min3s, adiante: 1h7min3s-1h7min11s, abaixo: 1h7min11s-1h7min17s); entre 1h7min14s-1h7min15s

¹⁴⁴ O tratamento ressignificante do campo semântico do qualificativo substantivado (*Mariana*), que no contexto da narrativa denota e subverte toda uma conjuntura contrarreformista, à primeira vista certamente soa como sarcasmo herético. A partir desta cena, entretanto, fica claro um novo nível de significação a envolver a personagem, qual seja, uma espécie de ascese em que Mariana, ao afirmar a humanidade sua e a do Padre, e ao recusar credences do catolicismo popular, passa a integrar-se de modo como que epifânico ao meio natural. Considerando-se essa dimensão de ascese, deve-se reconhecer que a operação corrosiva (como que em descenso) do sarcasmo complementa-se pela operação tanto mais sublime quanto mais perceptual (e nesse sentido ascensional) que reconhece uma nova forma de *graça* na personagem.

¹⁴⁵ Trata-se, em suma, de substituir o sagrado católico por uma outra forma de sagrado, para o qual a condição humana nada carrega de pecaminoso, e a dimensão sensorial de meio e corpo é elemento de ascese, em vez de obstáculo.

retorna à banda sonora a vocalização da ave (ausente desde o plano 17), como a sublinhar o caráter de *rapina* (e não mais *doméstico*) do amante;

PLANO 22

1h7min17s-1h7min39s

a panorâmica em ângulo horizontal capta a vinda oblíqua de Mariana na direção da câmera (da direita para a esquerda, busto em condição frontal), por entre a vegetação rasteira (logo no início do plano Mariana surge a correr por entre galhos de pequenos arbustos); a incidência da luz solar diretamente sobre sua figura faz com que ela torne a ser representada em chave plenamente *luminosa*; seus cabelos estão a soltar-se, desgrehados; sua respiração ofegante, assim como a diminuição de seus passos, são índices da perda de fôlego, em razão do longo caminho percorrido em carreira desabalada; sua fisionomia denota dor e cansaço emocional, mais que físico; a 1h7min31s ela estanca (já em *close-up* e ângulo fixo), e até 1h7min35s estará a mirar para a direita do quadro (como a aguardar a chegada iminente do Padre, sem que possa encontrar forças para escapar ao cerco); os quatro últimos segundos configuram uma empática combinação dos movimentos de Mariana (que se ajoelha, como que a desfalecer) e câmera (que acompanha a descida, e assim estabelece um plongê), chegando com isso o ápice da *graça luminosa* deste plano: a figura de Mariana é, sem dúvida, alvo de revelação epifânica;

PLANO 23

1h7min39s-1h7min41s

não se sabe se o seccionamento deste plano e do seguinte resulta de algum problema técnico (efetivado durante a restauração e a digitalização das cópias em película, p.ex., ou já na realização de cópias em película), ou se então resulta de uma intenção propriamente expressiva; de todo modo esta sequência (do Padre sob plongê em plano americano a caminhar, de costas para a câmera, por entre tufo de grama) dá prosseguimento à luminosidade do plano anterior (exceto, evidentemente, pela figura soturna do Padre, em razão de sua batina e de seus cabelos), enquanto o plano 24 seguinte, embora pareça repetir a mesma sequência (mesmo com uma espécie de ligeira readequação do enquadramento, espécie de retorno o Padre a um ponto anterior), torne-se sensivelmente mais escuro;

o Padre encontra-se a subir por um aclave, e a panorâmica ascendente em plongê o mantém constantemente ao centro do quadro;

PLANO 24

1h7min41s-1h8min57s

1h7min41s-1h7min52s o movimento acima mencionado (subida do Padre pelo aclave acompanhada por panorâmica em plongê) aponta (a partir de 1h7min49s) para novo movimento de câmera, quando o Padre (1h7min49s-1h7min52s) altera a subida, e passa a deslocar-se da direita para a esquerda;

1h7min52s-1h7min59s a panorâmica torna-se horizontal enquanto os passos do Padre (agora à direita do quadro) diminuem seu ritmo; a 1h7min59s o giro da câmera (que logo se torna mais veloz que os minguantes passos do Padre) surpreendentemente (após sequência de seis planos, do 18 ao 23, em que ou Padre ou Moça dominavam sozinhos seus respectivos jogos de cena) reinsere ao canto esquerdo da imagem (sem tirar o Padre do campo visual) a pequena (em relação ao Padre) figura de Mariana (ajoelhada obliquamente, voltada contra o Padre para a esquerda do campo sob ângulo de $\frac{3}{4}$, olhar que se mantém ao chão a despeito da chegada do Padre, braços

angustiadamente estendidos por sobre o colo que seu vestido forma recatadamente por entre os joelhos, face esquerda ensombrecida enquanto a direita recebe claridade), e com isso estanca-se a panorâmica; a figura do Padre, bem mais próxima do foco que a de Mariana, estará em campo a partir da barra de sua batina, o que faz com que sua figura vertical se contraponha à de Mariana, contraída sobre si mesma (composição imagética que comunica instantaneamente uma assimetria);

1h7min59s-1h8min57s privilegia-se o diálogo entre ambos os amantes sob longo ângulo fixo (que apresenta tremores: índice de câmera na mão, capaz de expressar o caráter *pulsante* e *trêmulo* do reencontro), ângulo fixo durante o qual o jogo de cena se faz de movimentos mínimos de Padre e Moça (insuficientes para quebrar a assimetria da composição); antes de dirigir-se a Mariana o Padre abaixa a cabeça como quem, arrependido, se retrata de tamanha brutalidade; 1h8min1s: **“Mariana, vem.”** (em tom doce de pedido e convite, reforçado por gracioso esboço de passo atrás com a perna direita); 1h8min3s: **“Vem comigo.”** (embora ganhe assertividade, o tom não perde a postura de persuasão e horizontalidade; outro passo atrás se esboça, agora com a perna esquerda, mas mantendo-se igualmente o Padre no mesmo ponto no qual se fez a enunciação); 1h8min8s-1h8min10s **“O senhor vai se separar de mim.”** (num sussurro de angústia, misto de confissão dolorosa e lamento, Mariana mantém inalterado seu gestual recolhido e extremamente tenso, a olhar fixamente para o chão; o tronco do Padre continua a oscilar, sem que ele se desloque do ponto em que estancara, à semelhança dos movimentos de câmera; nos cinco segundos seguintes, seu silêncio e sua cabeça, a pender em direção ao peito, só fazem confirmar o enunciado dolorosíssimo de Mariana); 1h8min15s-1h8min16s: **“Sem o senhor eu não tenho ninguém.”** (tom de confissão, a mesclar franqueza e fragilidade; o Padre levanta a cabeça como quem considera outros sentimentos que não apenas o de impotência); 1h8min20s: **“Não tenho nada.”** (mantém-se o tom, em confirmação reiterativa do teor; o Padre gira o corpo para a sua direita, ao mesmo tempo que pende novamente a cabeça em direção ao tronco, como quem supera a timidez e o interdito sob um esforço gigantesco – o que já é indício de maior horizontalidade entre ambas as pessoas, deixando-se de lado por instantes a *persona* sacerdotal); 1h8min24s-1h8min25s: **“Eu não posso viver para uma pessoa só.”** (o tom mantém a doçura e a horizontalidade do amante, esclarecendo as razões de seu comportamento ao mesmo tempo que admite a reciprocidade no desejo erótico; a postura corporal acentua, com as mãos recolhidas à frente do corpo, lateralmente situado em relação a Mariana, e com a cabeça muito pendida, a doçura do tom, no qual se encontram ecos do arrependimento e da retratação do personagem; Mariana pela primeira vez ergue a cabeça, sem alterar os demais aspectos de sua postura em tenso recolhimento, e com isso fita o Padre por densos cinco segundos, acentuando-se a distribuição por sua face de sombra e claridade); 1h8min30s-1h8min31s: **“Não peço o senhor só pra mim.”** (sem dúvida, o diálogo entre ambos está prestes a alcançar a condição de paridade plena, própria à condição do pleno encontro amoroso; a fisionomia de Mariana, sobrecenho cerrado, revela imenso sofrimento, enquanto o tom de sua fala revela firmeza e dignidade; o Padre ergue suavemente a cabeça sem entretanto alterar seu posicionamento lateral nem tampouco fitar Mariana); 1h8min34s-1h8min35s: **“Só que me deixe ir com o senhor.”** (tornando-se mais agudo, ao mesmo tempo que em menor volume, o tom da fala de Mariana reitera o caráter de súplica que já pressente a rejeição); 1h8min36s-1h8min37s: **“Não posso, você não vê?”** (os braços vão ao longo do tronco que de chofre vira-se o suficiente para que o Padre possa fitar a Moça; a resposta é impulsiva no tempo, porque imediata, e no tom um tanto ríspido, também sem mediações, incapaz de considerar outras necessidades, as de tato perante a intensa sensibilidade de Mariana p.ex., necessidades que não as de expressar os sentimentos

dum homem, sob crise aguda, a sofrer novo xeque; mas nem por isso o amante abandona a horizontalidade de quem, sem subterfúgios, confessa seus sentimentos, cuja complexidade deriva de tamanhas contradições entre as demandas da virilidade e as do sacerdócio, de afetos íntimos e de convicções não menos íntimas, fruto de apropriações de elementos institucionalmente objetivos; a cerrar ainda mais seu sobrececho, Mariana apenas lentamente deixará de fitar o Padre para tornar ao ensimesmamento anterior); 1h8min42s-1h8min43s: **“Vejo só essa roupa preta.”** (o tom igualmente ríspido evidencia a condição paritária do diálogo entre amantes, embora igualados no enfrentamento, mais que no encontro; o Padre torna a inquietar-se, como quem acusa o baque da fala muito assertiva, cujo significado é *O que você considera impedimento, para mim não é motivo relevante.*); 1h8min45s: **“Vem.”** (se o tom se avizinha da assimetria de uma ordem, o contexto gestual insiste na persuasão, com seu giro brusco, à esquerda do Padre e em direção à câmera, que, agora sim, consiste em deslocamento da posição inicial); 1h8min47s-1h8min48s: **“Vá o senhor sozinho.”** (Mariana insiste em falar de igual para igual, e em exigir plena reciprocidade como pré-requisito para a interação entre ambos – que apenas lhe importa nos termos do encontro amoroso; enquanto ela não se move, nem altera olhar e fisionomia, como de resto o próprio ângulo, que se mantém fixo, o Padre recua um pouco em seu posicionamento com vistas à persuasão, o que expressa seu respeito pela perspectiva atuante de Mariana, assim como o abandono duma abordagem patriarcalista, reificante); 1h8min50s-1h8min51s: **“Você não vê que isso não tem sentido?”** (a rispidez que predomina no teor e a meiguice que predomina no tom mantêm em alta tensão o canal comunicativo, ambigualmente situado entre a iminente verticalidade e a dificultosa horizontalidade, ainda que tal tensionamento não ameace de efetiva ruptura a disposição ao diálogo; a ambiguidade de teor e tom realizam-se também no gesto como que recessivo do Padre, com novo recuo à sua direita; serão cinco segundos de silêncio verbal e gestual); 1h8min56s-1h8min57s: **“Eu não posso te deixar aqui.”** (o teor aumenta a tensão, na medida em que as confissões do homem cedem espaço à *persona* profissional, como sempre eivada de intransigência; num ímpeto o Padre rompe sua indecisão e em dois passos avança em direção à Moça);

PLANO 25

1h8min57s-1h9min32s neste plano confrontam-se a ambiguidade do Padre (dilacerado entre o desejo erótico e os votos sacerdotais, aspectos que se confundem desde que ele abraçou como missão libertar Mariana da esfera de poder de Honorato) e a obstinação de Mariana (a quem importa, em seu afã erótico, desvencilhar-se da esfera patriarcal, o que implica superar tanto os constrangimentos de Honorato quanto os constrangimentos católicos dos votos e vetos sacerdotais), e tal confronto apresenta-se nos termos: a) gestuais: na verticalidade assimétrica (o Padre agacha, segura Mariana pelos braços, puxa-a para cima), na horizontalidade do face-a-face que resulta num beijo (inesperado, desesperado e breve) e no retorno à vertical assimetria (quando o Padre, horrorizado, aparta Mariana de si, empurrando-a com violência, e com isso devolvendo-a ao chão), b) e dialogais (diálogo desta vez capaz em definitivo de dissolver os últimos bastiões da resistência do Padre); assim, o emblema desumanizante da batina, por tantas vezes e em tantas formas problematizado pela diegese, agora ganha o plano conceitual da fala;

1h8min57s-1h9min3s no plano anterior a tomada se fizera oblíqua em relação a ambos os personagens, vistos à distância e em volumes assimétricos; neste plano (cujo *close-up* contrasta com a distância do plano anterior) o busto do Padre em perfil será (durante este trecho) acompanhado por breve *travelling* em seu percurso

(serão sete passos) da direita para a esquerda, até o lugar onde Mariana (que se recusa a seguir o Padre) mantém-se ajoelhada; o *close-up* sobre o Padre é tão cerrado que o topo de sua cabeça (ademais inclinada para o chão) escapará ao quadro por todo o *travelling* (algo semelhante ocorrerá com Mariana quando surgir em campo); ao fundo da imagem, imediatamente ao lado direito do Padre, veem-se (ainda que desfocadas) reentrâncias e saliências duma parede rochosa¹⁴⁶, e sobre o rosto do Padre (de que se pode ver apenas a face esquerda) incide forte iluminação, exceto na região do olho (ensombrecida e diluída numa espécie de claro-escuro, como nas regiões de narina e pescoço, num paralelo às áreas por si escuras de cabelo, barba por fazer e, evidentemente, batina); tal luminosidade faz ressaltar, mimeticamente (em relação à textura que resulta na representação da parede rochosa), os ângulos e concavidades no rosto do personagem (cuja fisionomia decidida se expressa com ênfase graças a tal forma de representação dos ossos e dos músculos virilmente retesados);

1h9min3s-1h9min5s a câmera mergulha para acompanhar a impetuosa descida do Padre, cujo intuito é agarrar e levantar Mariana pelos braços; assim o rosto do Padre por instantes (1h9min5s) reduz-se, no ângulo direito superior, a queixo, lábio e mandíbulas, enquanto o rosto de Mariana surge no campo visual (olhos fechados e cabeça pendida, signos da indecisão entre resistir à violência física e simbólica do gesto ou se entregar ao contato tão desejado); pouco depois de se iniciar o mergulho (1h9min4s) o Padre pronuncia “**Vem.**” (enquanto se ouvem ruídos que sugerem o farfalhar de tecidos), situação que institui nova tensão comunicativa (o teor da fala e, de certo modo, o puxão que o Padre efetua quando segura Mariana pelos braços, aproximam-se da violência patriarcal, portanto assimétrica, enquanto o tom suave e persuasivo da fala e a ambiguidade erótica do gesto reabrem a possibilidade horizontal do encontro amoroso);

1h9min5s-1h9min14s descrever os movimentos da câmera neste trecho torna-se muito dificultoso, uma vez que parecem mimetizar, o mais que podem, a espécie de combate (irregular portanto) entre ambos os personagens; de qualquer forma, ocorre um breve ajuste lateral à direita, seguido de um ajuste ascensional (descontínuo) e novo ajuste lateral à direita (quando Mariana avança seu rosto até que seus lábios abertos encontrem os lábios cerrados do Padre, cujos olhos, também em oposição aos olhos fechados da Moça, estatelam-se de pavor); assim sendo, os movimentos de câmera, no plano por assim dizer denotativo, reforçam o sentido por assim dizer conotativo das dimensões vertical / assimétrica e horizontal / paritária envolvidas na intersubjetividade problemática; a sequência de **três suspiros** de Mariana (1h9min9s-1h9min14s), que precede o beijo, assinala o ápice da luta entre o aspecto impositivo do patriarcalismo sacerdotal e o aspecto erótico que o encontro físico (por iniciativa do Padre) trouxe iminente (em toda a sua ambiguidade), e que a atitude de Mariana logrou efetivar (ainda que brevemente), ao forçar o encontro entre seus lábios e os do Padre; o dinamismo do trecho é ressaltado pelo mimetismo entre os jogos de câmera, aparentemente irregulares, e os jogos de cena, como que metonímicos (com as partes dos rostos dos personagens, em razão do *close-up*, evocando o todo do jogo de cena), mas tal dinamismo resulta também do contraste entre a luminosidade que Mariana evoca e o claro-escuro de que se compõe o Padre;

1h9min14s-1h9min17s o Padre, horrorizado, gira o corpo à sua direita (levando consigo Mariana, que ainda retém pelos braços) e em seguida arremessa a Moça ao chão (com violência que o som indireto de pancada e o jogo de câmera sublinham,

¹⁴⁶ É preciso salientar a semelhança desta paisagem com o primeiro plano da primeira cena, além de ressaltar que a estratégia de representar o personagem masculino com nitidez em contraste com a paisagem fora de foco tem sido recorrente ao longo da presente cena IX.

sobrepondo-se expressivamente ao jogo de cena propriamente dito); Mariana, com isso, imediatamente escapa ao campo visual; nos dois segundos seguintes (1h9min15s-1h9min16s) veem-se apenas os tufo de grama ao chão (durante a diagonal em descenso que a câmera realiza): expressão enfática da distância (maior nos termos conotativos – afetivos e relacionais – que no plano da denotação – cênico), área que se recoloca (literal e figuradamente) entre ambos; aos 1h9min16s o giro em diagonal descendente já se vai completando e, com isso, Mariana ressurgue (já devidamente prostrada) em campo, enquanto a voz-*off* do Padre (“**Cê tá louca?**”) completa o contexto da reação (do gesto à fala) novamente brutal (reveja-se o plano 17 acima) e desmedida (a doçura do tom no contexto deste ato agressivo, o de empurrar Mariana com força contra o chão, exprime mais os sentimentos de culpa e arrependimento que o pleno desejo de reaproximação);

1h9min17s-1h9min32s o *close-up* em plongê sobre Mariana (que escapa ao enquadramento devido à proximidade junto ao foco, como já se apontou acima, mas também devido à sua inquietude¹⁴⁷) não chega a constituir um ângulo fixo (devido aos breves ajustes horizontais ou verticais que empreende); 1h9min17s-1h9min19s “**O senhor é que é louco, não sou eu.**” (o choro de Mariana, plenamente *lúcido*, consiste num aparente paradoxo, diante da *racionalidade* que a figura *soturna* do Padre por diversas vezes pretende afetar, mas que vem eivada de contradições e ambiguidades); Mariana soluça enquanto toma fôlego, e logo retoma a sua defesa, que é uma inversão do ataque verbal sofrido (1h9min21s): “**Você é que é louco.**” (após o **suspiro profundo** de 1h9min20s, a fala de Mariana, em tom de forte emotividade, reitera sua *lucidez* com o acréscimo importantíssimo do pronome *você*, em substituição ao *senhor*: forma de efetivar, no plano da linguagem, a horizontalidade que já se perdia, e que agora se restabelece, muito embora nos termos de confronto, mais que de encontro); uma expiração longa, uma inspiração profunda (marcada por novo gemido), e a franqueza *lúcida* de antes é retomada (1h9min23s-1h9min25s): “**Essa roupa cobre você todo;**” (a respiração oprimida pelo choro obriga Mariana a dizer a frase relativamente longa num só sopro, o que faz com que as palavras pareçam se atropelar – mimetizando com isso o sufocamento que a batina, enquanto emblema da instituição católica, provoca na subjetividade do Padre e no trânsito entre as subjetividades de ambos os amantes); 1h9min26s-1h9min28s: “**não sente nada, não vê.**” (uma inspiração mais profunda, entremeada por gemido, permite que o novo período se expresse como o avesso de seu teor: com demora *sentida* em cada um dos dois trechos, e em cada palavra, com ênfase em *nada*); o corte e a passagem para o próximo plano mantêm a tensão do diálogo franco e emotivo, graças aos soluços que marcam a banda sonora;

PLANO 26

1h9min32s-1h9min51s ênfase narrativa no busto do Padre, em jogo de cena de direção diagonal e sentido primeiramente frontal (quando o Padre, sob ângulo de $\frac{3}{4}$, olha atentamente para Mariana que, à esquerda e ao chão, está fora do campo visual, embora domine a banda sonora), e em seguida dorsal (quando o Padre, sob ângulo de $\frac{1}{4}$, no ápice de sua comoção, parece afastar-se dos estímulos exteriores como forma de melhor ponderar sobre sua intimidade); o jogo de câmera consiste em ângulo fixo sob ligeiro plongê (durante o primeiro momento) e breve giro da câmera sobre seu próprio eixo combinado ao *zoom-in* (durante o segundo momento); a paisagem ao fundo (parede rochosa de início muito próxima, distanciando-se conforme realizam-se os passos do Padre e a panorâmica sob *zoom-in*, o que insere no campo visual a vegetação rasteira) estará, no primeiro momento, excepcionalmente muito nítida (o que sem dúvidas

¹⁴⁷ Este trecho faz lembrar o plano 25 da cena VII, em que o Padre, esgotado, prostrado, dormia sobre o assoalho da casa paroquial.

assinala a iminência duma metamorfose nos sentimentos, na consciência e na conduta do Padre), perdendo o foco apenas nos momentos finais do plano (quando o *zoom-in* se conclui); a forte luminosidade é outro caráter excepcional em se tratando de representação da personagem masculina (até então *soturna* ou, quando muito, objeto em algum nível do *chiaroscuro*), o que reforça a expressão fílmica de que a fala de Mariana (ademais desde o plano 24) mudou sua anterior (reveja-se o plano 17) direção conativa (uma vez cumprido plenamente o objetivo de sensibilizar o Padre e movê-lo ao efetivo diálogo), e agora (na sequência de falas do plano anterior e do atual plano) ganha (a despeito do envolvimento intenso do *pathos*) caráter plenamente referencial; portanto, a tônica deste plano em diante passa a ser a metamorfose do homem-Padre em homem-amante em razão do papel ativíssimo de Mariana, ganhando relevo portanto o trânsito intersubjetivo;

1h9min32s-1h9min43s sob ângulo de $\frac{3}{4}$ o busto do Padre, cujos contornos superiores escapam ao enquadramento, de tão próximo, recebe (pela primeira vez) luminosidade plena; assim é que sua face parece harmonizar muito mais com a clareza da paisagem (ademais muito *nítida*) do que com o *soturno* de sua batina; os movimentos de seu olhar (dirigido para o canto inferior esquerdo, onde se presume que se situe Mariana, de quem partem as falas em tom de intensa comoção; note-se que a clareza que incide sobre sua figura revela uma íris como que translúcida, a qual, em conjunto com sua respiração ofegante, expressa a máxima sensibilidade perante o que é comunicado por Mariana (tal elemento gestual do contexto discursivo, considerados os recursos fílmicos acima descritos, estabelece que o discurso de Mariana, em seu teor, conseguiu a máxima eficácia, qual seja: demover o Padre das amarras impostas por seu ofício e por sua pertença institucional, de que a batina, *roupa a cobri-lo em termos biopsíquicos*, é emblema *soturno* do embotamento da percepção e da emotividade); como mencionado acima, as falas de Mariana (muito embora sob um jogo de cena que funciona como contraponto) presidem a organização do plano; 1h9min33s-1h9min35s: **“Olha pra mim e não me enxerga.”** (embora haja corte e justaposição de um plano a outro, a banda sonora efetuara um sentido de continuidade, na medida em que suspiros, entre 1h9min31s-1h9min33s, consistem em elemento de ligação; ao reiterar a ideia anteriormente já enunciada, esta fala funciona logicamente como exemplificação, no plano do particular, de um processo geral: assim sendo, a tristeza de Mariana e sua indignação se voltam muito mais contra a *persona* do Padre, e não tanto contra o núcleo fundamental de sua personalidade); 1h9min40s-1h9min41s: **“Dá pra sentir.”** (soluços duram cinco segundos, 1h9min35s-1h9min40s, antecedendo esta outra fala que, assim, torna-se reiterativa, já no plano verbal, daquilo que uma espécie de gesto sonoro já comunica, ou ao menos sugere, com eficácia; de fato, todo o plano organiza sua expressividade diegética como uma espécie de subjetiva, absolutamente empática em relação aos desejos e às frustrações de Mariana, na medida em que tornam efetiva uma fala que é menos constatação, mais a enunciação expressivíssima dum desejo muito franco e muito forte da amante: tornar-se alvo da plena percepção de seu amado);

1h9min43s-1h9min51s o Padre (sob o efeito da sensibilização promovida pela fala de Mariana, prostrada ao chão de modo desesperado e sob comoção intensa) gira o seu corpo e passa a afastar-se na mesma direção diagonal, embora em sentido oposto (oposto ao ponto em que Mariana se encontra) em seis passos, com isso assumindo a condição de $\frac{1}{4}$ sem que se perca a proximidade do *close* (em razão do *zoom-in* que, combinado com a panorâmica, assegura a continuidade dum grau inédito de empatia entre espectador e personagem, na mesma medida e sob o mesmo compasso em que se anuncia uma relação mais e mais horizontal entre Padre e Moça), e sem que tampouco diminua a luminosidade do plano (ainda que a nitidez da parede rochosa se perca a partir

de 1h9min47s, quando o *zoom-in* e a panorâmica se concluem, cedendo a um ângulo fixo de quatro segundos); através de seu dorso arqueado e arfante percebe-se o peso dos sentimentos e dos desejos em contradição, e parece que a mudança de posicionamento cênico (em que se mantém a direção oblíqua, que une Padre e Moça, e alteram-se o sentido, diametralmente oposto ao anterior) explicita o jogo de contradições que vai na alma do Padre (vislumbra-se seu olhar ao chão, a piscar, como o de quem mira antes de mais nada para si mesmo); quase imediatamente recomeça (aos 1h9min44s) a linha melódica (suspensa desde os planos 19-20 da VIII cena), com o seu primeiro ciclo de desenvolvimento completando-se em sincronia com o encerramento do plano 27 seguinte (nesse sentido, enquanto os suspiros e gemidos de Mariana efetuaram a ligação entre este plano e o anterior, a linha melódica estabelece pontes, em sentidos diversos, entre os planos 26, 27 e 28); haverá então (uma vez concluídos sincronicamente o primeiro ciclo da linha melódica e o plano 27) um segundo ciclo, que ao se concluir a 1h10min39s (metade aproximada do plano 28) secciona-o; de 1h10min9s a 1h10min39s (segunda metade do plano) o segundo ciclo melódico desenvolve-se completamente, já sob o acréscimo de outra linha melódica em contraponto, e de 1h10min40s (quando ocorre uma espécie de dissonância melódica a partir da linha em contraponto, mais grave, a sinalizar saltos de tonalidade) a 1h11min15s haverá, sob um terceiro e último ciclo da linha melódica, uma sofisticação maior da melodia (em razão justamente de que os saltos tonais, preconizados pela linha melódica grave, venham a provocar mudanças também na linha melódica aguda, em contraponto), melodia que se encerra (juntamente com o corte que finaliza o plano 28) bruscamente, sem conclusão;

PLANO 27

1h9min51s-1h10min9s

1h9min51s-1h9min56s uma panorâmica (da esquerda para a direita) capta o busto do Padre a se deslocar (ao que parece do ponto em que parou no plano acima, ainda que a visada da câmera parta de outro lugar, mais à direita) contra um fundo (bastante próximo, e fora de foco) composto (sob a luminosidade esmaecida) por parede rochosa e arbustos (em textura que sugere aspereza);

1h9min56s-1h10min9s ao mesmo tempo que o Padre gira o corpo à sua esquerda (para iniciar um percurso em profundidade que o levará por um terreno plano com relva até uma vasta área côncava na parede rochosa mais adiante), a câmera (agora estática) inicia um *zoom-out* que implicará aos poucos a surpreendente revelação da paisagem (que se vai *esclarecendo*, menos no sentido da luminosidade, que de fato se acentua, mais no sentido da nitidez de suas formas, processo do qual aliás resulta o contraste em claro-escuro¹⁴⁸), paisagem que evoca as paredes de uma catedral gótica ou, mesmo, os tubos de um órgão¹⁴⁹ (as paredes rochosas sofreram erosão, de que resultaram

¹⁴⁸ Há um contraste luminoso entre a claridade do plano anterior e a luz esmaecida deste plano (sobretudo em seu primeiro trecho, em que a paisagem está desfocada). Nele se pode perceber que o sol está a se por, menos pela sombra bastante alongada que o corpo do Padre projeta sobre a relva, mais pela sombra que a parede rochosa à esquerda projeta em toda a área de relva sobre o aclave, demarcada pela concavidade vertical (que se compõe, com a sugestão de profundidade da perspectiva imagética, pela própria parede rochosa mencionada e pela parede rochosa adjacente, à direita).

¹⁴⁹ Não se deve perder de vista que a melodia reiniciada (em seu primeiro ciclo, com apenas uma linha melódica) no anterior plano 26 desdobra seu segundo ciclo (já sob contraponto: com duas linhas melódicas) até metade do plano 27, seccionando-o ao meio e dando curso ao terceiro ciclo melódico (marcado por saltos tonais a partir da linha grave da linha melódica contrapontística), terceiro e último ciclo cuja interrupção coincide sob o corte do plano 28. Entre os planos 26 e 27 o Padre estará a rever sua aporia (entendendo-se o termo nos sentidos concomitantes de paralisia, por insolubilidade, e de impermeabilidade, bloqueio da sensibilidade, dos poros afetivos); o plano 28 figura o percurso do Padre (a um tempo virilíssimo e sensibílimo) em direção ao encontro amoroso com a Moça; entre os planos 29 e 32 (quando já não há mais a presença da melodia, e o silêncio toma conta da banda sonora) apenas Mariana estará

reentrâncias que fazem lembrar colunas pontiagudas); ao final do plano (quando jogo de cena e jogo de câmera estancam), a figura vertical do Padre estabelece paralelo com as formas pontiagudas, o que sugere (em reforço ao ineditismo das metamorfoses íntimas do personagem) a integração do homem-amante ao meio (dissolvendo-se suas amarras-batina ao mesmo tempo que homem e meio mutuamente sacralizam-se, como de resto já vem de acontecer com Mariana); o Padre segue de cabeça baixa, e só a levanta (percebe-se que a fitar a formação rochosa) quando para em frente ao aclave¹⁵⁰;

PLANO 28

1h10min9s-1h11min15s se o percurso em linhas retas e horizontais do Padre no plano anterior o distanciou (numa diagonal em profundidade à direita) do lugar onde Mariana se encontrava prostrada a chorar, o percurso deste plano, curvilíneo (panorâmica horizontal da direita para a esquerda, depois diagonal em descenso da esquerda para a direita), resulta no reencontro de ambos – desta vez a desencadear o desfecho erótico, que retoma e aprofunda a horizontalidade entre amantes antes esboçada, distendendo-se com isso as aporias pregressas; a luminosidade no início cinzenta (1h10min9s-1h11min15s) cede (quanto mais o percurso em panorâmica faz o Padre avizinhar-se de Mariana) a uma claridade pulsante (cujo foco, ao final, revela-se: Mariana, nua); em toda a composição diegética do plano (nos movimentos imbricados de câmera e personagem, na metamorfose luminosa do cinza em branco, na passagem do segundo ciclo melódico em contraponto ao terceiro ciclo sob saltos tonais, na superação da paisagem áspera e desfocada com rochas e arbustos por áreas de céu claro e ao final por uma textura abstrata, na ponta dos lábios que tocam mas muito levemente a pele de Mariana) – em toda a composição diegética do plano encontra-se a *suavidade* como princípio;

1h10min9s-1h10min55s em suave contraplongê inicia-se a panorâmica que acompanha o busto do Padre em ângulo de $\frac{3}{4}$ da direita para a esquerda, semblante abatido (barba por fazer, cabelos desgrenhados, ômega melancólico entre as sobrancelhas, olhar fundo, face macilenta realçada pela luminosidade cinza e pela flacidez do queixo), braços pendidos ao longo do tronco (situação que se deduz a partir dos ombros, que estão à base da imagem), e ainda assim (por debaixo de tamanho abatimento) percebe-se um olhar de fascinação; por maior dinamismo que haja no imbricamento dos jogos de câmera e cena, seu olhar mantém-se fixo num mesmo ponto (trata-se duma espécie de centro do círculo que a panorâmica traça), ponto em que o espectador infere que se situe Mariana; pode-se reconhecer na panorâmica determinado ritmo de acordo com os trechos de paisagem a sucederem-se (1h10min9s-1h10min25s: entreveem-se as reentrâncias nas rochas; 1h10min25s-1h10min27s: percebe-se o céu; 1h10min27s-1h10min35s: retorna a paisagem rochosa; 1h10min35s-1h10min55s: retorna o céu ao fundo por longo tempo, como que a preparar a descida e o toque do Padre em Mariana nua); até 1h10min35s (momento que coincide com o retorno da paisagem celeste ao fundo) a face do Padre se encontra sob ângulo de $\frac{3}{4}$; de 1h10min35s a 1h10min45s (rigorosa metade do segundo e acentuado momento sob paisagem celeste, a preparar a descida do Padre em direção a Mariana nua, sobre cuja metade coincide também, a 1h10min40s, a passagem do segundo para o último ciclo melódico) a face do Padre alcança o ângulo frontal (ao mesmo tempo que a luminosidade sofre o efeito de

em campo visual (o Padre, apenas especulativamente). Há portanto uma imbricação fundamental entre melodia (portanto banda sonora) e demais recursos diegéticos (de ordem plástica e rítmica). Nesse sentido, a alusão imagética ao órgão, bem como a sacralização do meio natural, são significados que, embora conotativos, apresentam rigorosa coerência com as sugestões fílmicas.

¹⁵⁰ Neste plano percebe que se alonga a sombra do Padre sobre a relva, o que informa sobre o período do dia (final da tarde, aproximando-se portanto o pôr-do-sol).

clareamento e o *close-up* se acentua, em razão de que o Padre se aproxime da câmera); daí para diante a face do personagem passa a alcançar novamente a condição de $\frac{3}{4}$, desta vez entretanto no sentido oposto (da esquerda para a direita), nos momentos finais em que a panorâmica transmuta-se em descenso diagonal (1h10min50s-1h10min55s: após inverter o sentido, ainda em direção horizontal, mas com breve ajuste da esquerda para a direita); com toda essa minúcia descritiva conclui-se que o rigor diegético confere densidade imensa à retórica audiovisual, de modo a provocar efeitos sinestésicos e significantes de imensa complexidade;

1h10min55s-1h11min15s com o Padre em perfil sob intensa proximidade perante o foco visual e sob uma luminosidade que parece pulsar, a panorâmica (sem alterar-se a suavidade rítmica nem a cumplicidade dos jogos de câmera e cena imbricados) inicia uma descida em diagonal que irá manter a face do Padre recortada (com apenas seu rosto no campo visual) ao canto esquerdo superior da imagem (acentuando-se o sentido incisivo, ainda que suave, dos jogos de cena e câmera); a 1h11min0s pode-se inferir que o Padre ajoelha-se, muito embora prossiga o movimento incisivo de sua cabeça; a 1h11min5s fios de cabelo e o ombro esquerdo de Mariana (muito *luminosamente*) entram em cena; a 1h11min10s a ponta de seus lábios toca a ponta do ombro de Mariana, e a partir de então o rosto do Padre avança tão sutilmente quanto sutil continua a ser o encontro entre as peles dos amantes¹⁵¹;

PLANO 29

1h11min15s-1h11min37s

o ângulo horizontal muito próximo capta o perfil direito de Mariana (há paralelismo intenso entre o trecho final do plano anterior, quando se figurava em perfil a face direita do Padre, e o início deste plano, em que o mesmo ocorre com a face de Mariana, mesmo porque ambos os planos partem do recorte desses perfis em movimento oblíquo descensional);

durante os três primeiros segundos (quando fixo) figura-se parte de sua face, delimitada acima por seus olhos, abaixo por seu lábio superior e à esquerda por fios de cabelo soltos (fios dourados movimentando-se para a frente em razão da brisa e em destaque por conta da luminosidade intensa); tal representação ocupa cerca de dois terços à esquerda (o outro terço cabe à paisagem, desfocada entretanto);

¹⁵¹ Deve-se notar que a representação do amor entre Padre e Moça nada tem de naturalista; não se serve de convenções linguísticas como forma de ocultar a mediação fílmica e promover catarse, nem tampouco se reduz a sugerir, elipticamente, um encontro com o qual se possa identificar a sensibilidade do espectador mediano (de maneira a, decorosamente, não ferir as suscetibilidades de seus padrões morais). Ainda que avesso aos objetivos e aos meios naturalistas, tal representação implica intensa sugestão sinestésica, como que a explorar e a sublinhar a *materialidade* significativa da linguagem cinematográfica, com vistas a enfatizar o amor propriamente erótico (em suas dimensões a um tempo sensoriais, afetivas, éticas, institucionais, políticas); por isso é que não se pode nem deve postular a *sublimação* do desejo erótico (termo compreendido aqui como o esvaziamento do nível sensorial em prol de dimensões supostamente apartadas da dimensão corporal, e assim mais *elevadas*: dimensões *espirituais* ou *imateriais*), quando, ao contrário, o amor entre Padre e Moça representa-se em termos expressivamente sensoriais (fílmicamente sinestésicos) que a diegese sublinha (avizinando-se com isso do metacinema, uma vez que a forma de narrar, tendo em vista representar o amor em bases sensoriais, assim rompe com as convenções narrativas, e acaba por chamar a atenção para os próprios procedimentos linguísticos). Embora não haja elipses de fundo puritano, o amor erótico entre ambos é narrado por recursos como que metonímicos, que representam momentos, sensações, sentimentos e contatos corporais de forma muito intensa, mas não extensiva ou contínua, o que não esvazia o caráter sinestésico da representação, antes o intensifica. Lembre-se também que a trama narrativa (a fazer do emblema *soturno* da batina e da *clareza* de Mariana elementos de significação estéticos, mais que meramente semânticos) tem imbricado recursos os mais diversos como forma de figurar o processo de *humanização* do Padre (termo compreendido inclusive como recuperação de sua sensibilidade biopsíquica, a implicar ruptura com dogmas e pressupostos institucionais, de que sua batina é emblema), empatizando sempre com Mariana e suas demandas *eróticas* (que assumem por complexidade narrativa aspectos muito mais amplos que a subjetividade e a intersubjetividade imediatas) e promovendo ironias fílmicas com o universo católico contrarreformista (concretizado por menções à sociabilidade do lugarejo, marcada pelo mandonismo, em contexto de modernização conservadora).

em seguida, quando o enquadramento realiza lentamente um movimento descensional em linha reta (a partir de 1h11min18s, destacando no percurso sua boca entreaberta, signo de excitação erótica), um ajuste de câmera curvilíneo à esquerda (1h11min25s-1h11min32s) passa a delinear (reforçando-se as sugestões táteis) seu pescoço (emoldurado pelos cabelos soltos);

a câmera torna a descer em linha reta, o que permite que a pele muito branca do ombro de Mariana passe a preencher grande parte do campo visual; em 1h11min35s a câmera torna a realizar um movimento curvilíneo, mas desta vez à direita, delineando com isso o ombro de Mariana (e fechando o plano com a sugestão de que não apenas o olhar fílmico mas todos os demais sentidos estão a tocar amorosamente o corpo da Moça, com plena reciprocidade); os movimentos da respiração de Mariana, a um tempo profundos e suaves, se entrelaçam com os movimentos como que táteis da câmera, e uma tal fusão dinâmica entre jogo de cena e jogo de câmera sugere o efeito de pulsação e de interação erótica, com eficácia sinestésica muito mais intensa e competente, ao eliminar a sugestão naturalista de impessoalidade narrativa, que a mera figuração do jogo erótico entre dois personagens, na qual o processo diegético visa a ocultar-se);

importa notar que o corte que separa o plano anterior deste plano coincide com a suspensão da melodia (cujo terceiro ciclo entretanto parecia pedir continuidade); em silêncio absoluto, a banda sonora a partir deste plano parece intensificar a sinestesia implicada na figuração do ato amoroso: a representação do encontro erótico, embora sugira mimetizar a subjetividade do Padre, comporta também, por plena empatia, as subjetividades de narração e de espectador, porque figura tamanha proximidade que parece ecoar o aspecto tátil já sugerido pelo toque dos lábios do Padre no plano anterior, aspecto que a luminosidade da fotografia reforça, e que comporta também o elemento olfativo, sugerido pela dilatação das narinas do Padre também no plano 28); a luminosidade (coerente com o final do anterior plano 28) é intensa; a proximidade de Mariana perante o foco visual é outro elemento de semelhança entre este plano e o anterior; o plano seguinte, como se poderá constatar, prossegue o movimento amoroso da complexa *subjetividade fílmica* (que é também intersubjetividade, quando inclui as reações sensíveis de Mariana, frisando com isso a *interação*);

PLANO 30

1h11min37s-1h11min50s

no plano anterior figurou-se dinamicamente o perfil de Mariana à direita, desde a face até o ombro, em movimento curvilíneo; no atual plano prossegue o movimento descensional e curvilíneo a partir do ombro (o esquerdo, entretanto), como que acariciando desde cima as costas de Mariana até alcançar a cintura à direita da Moça; disso decorre como predominante o efeito de continuidade entre planos, embora mude a perspectiva de figuração (a câmera agora capta as costas de Mariana, não mais o perfil direito); a forte luminosidade do plano anterior continua nos dois primeiros segundos (quando o enquadramento capta a porção esquerda das costas de Mariana), mas aos poucos passam a intervir zonas de penumbra e sombra (que terminam por predominar à direita do corpo figurado); essa fusão entre claridade e penumbra ou sombra serve aos efeitos sinestésicos ao mesmo tempo que metaforiza a interpenetração (e não mais o embate) do aspecto *soturno* e *velado* (que o drama do Padre personifica) e a dimensão de *esclarecimento* e *revelação* (que Mariana encarna e promove); prossegue a estratégia fílmica de imbricar jogo de câmera (descenso curvilíneo) e jogo de cena (respiração ofegante e meneios de corpo) como índice de intersubjetividade erótica;

1h11min37s-1h11min40s o movimento capta de Mariana o braço esquerdo (de pouco abaixo da altura do ombro até pouco acima do cotovelo) e o dorso à esquerda

(até a coluna vertebral); este trecho luminoso continua a revelar a brancura e a textura da pele de Mariana (embora em caráter mais ameno que o do plano anterior), e em razão do descenso curvilíneo (suavemente lento) a representação (como que tátil) do corpo de Mariana aos poucos deixa a porção à direita do campo visual (cerca de $\frac{3}{4}$ da imagem) para preencher todo o quadro (já então a alternar zonas muito luminosas, como algumas mechas de cabelo por sobre a escápula, e zonas penumbrosas, o que ressalta por contraste os contornos curvilíneos de braço, dorso e coluna torácica) ;

1h11min40s-1h11min45s aos poucos a área da coluna vertebral ganha o centro da imagem, dividindo tanto as metades esquerda (predominantemente clara) e direita (predominantemente sob penumbra) do dorso quanto as porções torácica (superior) e lombar (inferior) da coluna vertebral; sob tal luminosidade feita de contrastes é possível perceber os poros da pele à esquerda do dorso, o que reforça o aspecto tátil da sinestesia em questão;

1h11min45s-1h11min50s quando o enquadramento alcança a porção inferior à direita do dorso de Mariana (com a linha muito feminina de sua cintura), completa-se o percurso de representação transversal do corpo por metonímia: todas as porções de coluna (cervical, torácica, lombar e pélvica), ombro, dorso e cintura se encontram representados, mas a porção inferior do corpo restringiu-se à figuração da metade direita, em complemento à figuração da metade esquerda, restrita à porção superior; neste trecho, p.ex., a coluna (que se desloca para os limites à esquerda do campo visual) vai da zona lombar à pélvica, enquanto a extremidade à direita da representação alcança partes de braço e antebraço direitos; as zonas de luz e sombra ou penumbra alternam-se (transferindo-se agora sombra e penumbra para a esquerda do campo visual, enquanto a claridade alcança o lado oposto); num mesmo plano, portanto, a figuração fílmica representa (a um tempo por denotação dos movimentos curvilíneos descensionais e por conotação metonímica das porções inferior ou superior do dorso) o trânsito entre as sedes do que se denominam *alto* e *baixo* corporais, superando diegeticamente a clivagem que as sociabilidades de tipo assimétrico procuram instituir entre tais campos de representação da figura humana e de seus significados sócio-históricos¹⁵²; se nos segundos iniciais (1h11min37s-1h11min40s) trechos da relva (desfocada embora) minguavam à esquerda de Mariana e do campo visual, nos segundos finais (1h11min47s-1h11min50s) outros trechos de relva ganham espaço crescente à direita de Mariana, confirmando o princípio de complementaridade metonímica, a denotar opostos complementares como forma de conotar o todo;

PLANO 31

1h11min50s-1h12min3s é possível compreender (como acima se postulou) que nos planos 29 e 30 a câmera assume a subjetividade do Padre, fazendo-a coincidir com a do narrador e a do espectador, ao mesmo tempo que o imbricamento dos jogos de câmera e cena compreende o encontro amoroso (portanto intersubjetivo, em que também se nota a interação de Mariana); do atual plano até o plano 35 a narrativa se concentra em acompanhar os efeitos do ato amoroso em Mariana (já sem promover a coincidência das três subjetividades acima mencionadas); combinam-se jogo de câmera e jogos de cena (o de Mariana metonimicamente denotado pela presença cênica da atriz, o do Padre por seus reflexos no comportamento de Mariana, reflexos que agora partem de outra perspectiva que não a da filmagem); tal combinação, entre este plano e o seguinte, estará a captar o semblante da Moça entre a condição frontal e a de $\frac{3}{4}$ (a depender do

¹⁵² Esses conceitos remetem à obra *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, de Mikhail Bakhtin, que evidencia os amplos aspectos implicados na representação do alto e do baixo corporais dentro do sistema por ele denominado cultura cômico-popular.

dinamismo da personagem), de maneira a ressaltar (sob elevado grau de empatia fílmica) sua interação com carícias e estímulos ainda às suas costas (posição que no plano 30 foi assumida pela própria filmagem);

1h11min50s-1h11min55s Mariana suavemente abaixa sua cabeça enquanto seu olhar pende à esquerda da imagem (estabelecendo contato, entre gestual e visual, com quem, fora de campo, realiza carícias às suas costas, em reação a um tempo terna e hipersensível); o movimento de câmera se faz absolutamente empático (no mesmo compasso lento e descensional, suavíssimo); os limites de sua face durante o enquadramento serão sobranceiras e queixo, e os cabelos soltos de um lado e de outro, sobre cujas mechas incidem raios de sol (de trás para diante, o que torna a luminosidade do plano menor que a dos dois anteriores, acima descritos) e também incidem efeitos da brisa;

1h11min55s-1h12min0s Mariana levanta lentamente a cabeça enquanto mantém o olhar à esquerda da imagem; a câmera mantém sua postura anterior, plenamente empática, e assim sua ascensão acompanha Mariana; nos dois segundos finais do trecho, quando o movimento se completa e a face de Mariana se inclina à direita do campo visual, Mariana pisca languidamente seus olhos, incidindo sobre seu rosto e seus cabelos maior luminosidade;

1h12min0s-1h12min3s os movimentos finais não são mais os de câmera, apenas o abrir de olhos e o piscá-los languidamente por duas vezes (ainda semicerrados), em conjunto com a ação da brisa;

PLANO 32

1h12min3s-1h12min9s este plano se assemelha muito ao anterior (em enquadramento, ritmo, luminosidade), mas o jogo de cena (embora complementar) é diverso: Mariana gira o rosto em velocidade constante (mantendo-o inclinado) da esquerda para a direita do campo visual (passando da condição de $\frac{3}{4}$ à esquerda para a condição frontal até por fim alcançar a condição de $\frac{3}{4}$ à direita); os cabelos soltos a emoldurar-lhe o rosto como que filtram a luminosidade solar, e a pele figura-se sob uma textura imagética perolada; seus olhos mantêm-se cerrados e os lábios entreabertos; percebe-se entre suas sobranceiras o ômega melancólico, o que faz remeter este plano ao plano 28, e faz ressaltar a identidade entre Padre e Moça na comunhão erótica (em que dor e prazer, melancolia e contentamento são contrários que entretanto se amalgamam); o crescendo erótico (que a fisionomia de Mariana evoca, entre dor e gozo) e o conjunto cênico desde o plano 28 (marcado por movimentos curvilíneos e contrastes luminosos a promover o trânsito entre as dimensões verticais, horizontais e volumétricas, de que resultam percursos em diagonal ou espiralados) inevitavelmente sugerem que se evoque a obra *O êxtase de Santa Teresa*, de Gian Lorenzo Bernini (esculpida em mármore entre 1645 e 1652), coisa ademais coerente com o verso “Que esvair-se de males, que desfal / ecimentos teresinos?” do poema-matriz “O padre e a moça”;

PLANO 33

1h12min9s-1h12min25s há novamente continuidade em relação ao plano anterior, na medida em que lá o giro de rosto da Moça apontava como continuação lógica a condição de perfil à direita, o que o corte na montagem suspende mas a justaposição de planos retoma; o perfil de Mariana à direita aqui retorna ao enquadramento em condições muito semelhantes às que a figuração tem recorrido pelo menos desde o plano 29 (quando se inicia uma sequência que tem a Moça como centro imagético e as carícias do Padre como presença especular), e tal condição em perfil por sua vez retoma e amplia

o último trecho do plano 28 (quando a face do padre em perfil, a iniciar o encontro amoroso, mantinha-se sob primeiríssimo plano); a imagem mantém como base a ponta do ombro de Mariana, como topo a sua testa, e como espécie de moldura seus cabelos loiros sob diferentes graus de iluminação vinda de trás (com algumas mechas alcançando a plenitude do dourado), e assim seu *desfalecimento* (êxtase amoroso) se compõe pelo acompanhamento fílmico (diagonal em descenso da direita para a esquerda) no mesmo compasso do jogo de cena (Mariana languidamente a deitar sobre a relva, olhos semicerrados, boca e lábios a expressar, entreabertos, comoção erótica); quando Mariana finalmente apoia costas (a 1h12min15s) e cabeça (a 1h12min18s) sobre o chão, a luminosidade atinge o ápice (com mechas de seus cabelos dourados epifanicamente ressaltadas, e com o reforço figurativo das flores brancas que compõem a relva, o que poucas vezes o foco fílmico se interessou por revelar), em compasso com as sugestões do jogo de cena (Mariana deitada a girar novamente o rosto à sua direita, ao mesmo tempo que um tremor de lábios, a respiração ofegante e a elevação de seu tórax denotam pleno gozo erótico); o aspecto de *desfalecimento* como expressão do êxtase amoroso confirma-se em definitivo como pertinente no segundo final, quando o plano sugere pausa no movimento fílmico (graças ao breve congelamento da imagem), o que evoca a ideia de orgasmo como *pequena morte*; a brisa faz com que as pequenas hastes de flores vibrem, trêmulas, o que (em conjunto com os raios solares), integra plenamente jogo de cena e ambiente cênico num mesmo campo de significância (como se o êxtase erótico transcendesse os sujeitos envolvidos, ao objetivar-se no meio, ao mesmo tempo que a fecundidade e a beleza do meio fossem apropriadas pelos sujeitos);

PLANO 34

1h12min25s-1h12min29s este plano e o seguinte são tão próximos que mal se pode compreender qual trecho do corpo do Padre (com sua batina negra mais ao fundo¹⁵³) e qual trecho do corpo de Mariana (com sua pele nua mais à frente) se encontram figurados: se a parte dorsal de coxa e panturrilha de Mariana, se o tronco e o braço do Padre, e se ambos, embora deitados lado a lado, se encontram em mesmo sentido ou em sentido contrário (os dois planos seguintes trarão pistas quanto a isso); fica a cargo do *chiaroscuro* compor a sugestão volumétrica tanto na pele muito branca de Mariana quanto no tecido muito negro da batina; de todo modo, denota-se (entre este plano e o 36), metonimicamente embora, a distensão seguinte ao êxtase amoroso de ambos os personagens, significativamente figurando-se (pela segunda vez, e novamente por metonímia) trechos do baixo corporal (o que antes ocorrera apenas no plano 30) após tanta ênfase figurativa em fisionomia (alto corporal portanto); a condição (denotativamente inclusive) horizontal formaliza a plena comunhão dos amantes (após percursos marcadamente curvilíneos);

PLANO 35

1h12min29s-1h12min34s em novo e muito breve plano (e muito próximo), retorna ao campo visual a face de Mariana (desta vez deitada, olhos cerrados, ligeiramente voltada para o foco como que sob ângulo de $\frac{3}{4}$, sobrancelhas ao limite esquerdo do campo visual, lábio inferior ao limite direito, parte da pálpebra e canto direito dos lábios ao limite inferior, sobrancelha esquerda quase a tocar o limite superior, pouco espaço

¹⁵³ Fica evidente, embora à maneira sutil (metonímica) do estilo narrativo, que o Padre não logra despir-se (mesmo durante a quebra de seus votos celibatários) dos aspectos exteriores (vejam-se: batina como metonímia do sacerdócio; ofício que, em maiúscula, se torna substantivo próprio, sobrepondo-se o papel social à identidade pessoal), por mais impactante (subversivo) que o amor erótico se faça, ao reduzir, pela segunda vez durante a narrativa (à frente haverá mais duas), a figura vertical / institucional do sacerdote em batina negra (emblema do catolicismo) à condição horizontal.

havendo para que se vislumbre a batina preta ao fundo); as linhas e os volumes da imagem se compõem por *chiaroscuro*; tremores da pálpebra de Mariana indicam o sono do após-coito;

PLANO 36

1h12min34s-1h12min38s este é o último dos planos que figuram o encontro erótico dos amantes (do 28 ao 36), plano no qual se encerra o imediato pós-coito (configurado entre os brevíssimos 34, 35 e 36); o princípio diegético de complementaridade opositiva por metonímia se explicita neste que, portanto, configura o fechamento do ciclo erótico mencionado; a face do Padre neste plano estabelece marcada oposição perante a face de Mariana no plano anterior (para cima, no sentido da direita para a esquerda, olhos cerrados a denotar sono¹⁵⁴, contornos e volumes em *chiaroscuro*): sob intensa claridade, olho que subitamente se escancara em pasmo, prostrada ao chão da esquerda para a direita, porção esquerda a tocar a areia clara (expressivamente grudada nos lábios entreabertos, na ponta do nariz e na sobrancelha); entretanto, por sob os jogos de cena / câmera opositivos, ressaltam-se os denominadores comuns a ambos os contíguos planos (ângulo de ¾ horizontal, enquadramento em primeiríssimo plano capaz de figurar as texturas mais íntimas das peles de ambos os personagens);

PLANO 37

1h12min38s-1h12min45s o plano fixo em plongê capta o Padre de corpo inteiro sob ângulo de ¼ no topo de uma encosta de serra a mirar para baixo; a fotografia se faz escura; trata-se duma paisagem muito vasta, que se desdobra em quatro planos imagéticos; o primeiro plano, em que o Padre se encontra, é marcado por vegetação rasteira, destacando-se arbustos ressequidos; o segundo plano é um vale cuja vegetação não se pode descrever precisamente, em razão de se combinarem pouca luminosidade e distância acentuada; no terceiro plano se encontram elevações rochosas cujas reentrâncias são índices de erosão por chuva, e que se assemelham à formação descrita e interpretada no plano 27, imediatamente anterior à sequência a que remete o ato amoroso (em razão de tal correspondência é que se pode pensar que o atual plano marca o início do distanciamento do Padre em relação aos seus sentimentos e ao seu relacionamento com Mariana, numa espécie de regressão à clausura eclesiástica¹⁵⁵); o quarto plano demarca a outra encosta de serra, o que reforça o sentido de aporia a que o plano remete; o único dinamismo objetivo do plano remete ao vento, que agita a vegetação rasteira e a batina do Padre (cujo corpo por todo o plano mantém-se imóvel);

PLANO 38

1h12min45s-1h13min11s

enquadramento fixo em forte contraste com o plano anterior (por causa do *close-up*, da luminosidade inicialmente intensa e do aspecto metonímico, e não integral, da figura do Padre); o plongê sobre o chão de areia e relva (sobre o qual incide intensa

¹⁵⁴ Embora não haja clara referência denotativa ao anoitecer e ao amanhecer nesta cena, o sono de Mariana (assim como o do Padre, presume-se) marca o fim do dia (que comportou a aparente fuga dos amantes desde alta madrugada, passando pelo sol a pino dos planos 15 a 17 e a sugestão de final da tarde no plano 27, veja-se a nota 149), enquanto o olhar escancarado do Padre (que configura na realidade seu despertar sob remorsos) assinala a manhã de um novo dia (no seguinte plano 39, o motivo denotativo do aspecto predominantemente sombrio remete à dimensão cronológica no filme, e portanto caracteriza o momento em que o sol ainda não se elevou a pino, notando-se também o gesto de Mariana a recompor suas tranças, como quem acaba de acordar).

¹⁵⁵ Considerando-se que o plano figura a recusa do Padre, sob remorsos, à comunhão erótica (efetivada entre os planos 28 e 38), bem como o desejo de anistia e retorno à comunidade eclesiástica, prefigura-se então o regresso de sua subjetividade ao estágio afetivo que diegeticamente correspondeu ao percurso desdobrado entre os planos 1 e 27.

luminosidade) revela tufos de gramínea e muitas flores (o mesmo tipo de flores que acompanham o êxtase erótico de Mariana no plano 33), e sobre esse terreno surgem (vindas da borda superior da imagem) a barra da batina e as botinas do Padre, a pisotear (em quatro passos) as flores da relva e a lançar sobre elas sombra (assinalando com isso o caráter reversível da horizontalidade erótica e da humanização a que o Padre estivera sujeito em razão das intervenções de Mariana¹⁵⁶); a 1h12min55s um ajuste à esquerda da imagem acompanha a mudança de postura do Padre (que se percebe quando suas botinas, até então viradas em direção à câmera, passam a apontar para o canto esquerdo do quadro); logo em seguida os pés se voltam novamente para a direção da câmera, e o pé esquerdo acaba por apontar para a direita da câmera, o que indica a um tempo inquietude, mapeamento do território, reorientação de rota (numa irônica evocação da rosa dos ventos) – e, o mais relevante: a perda de delicadeza que o caráter *soturno* e *grave* do emblema-batina torna a representar;

PLANO 39

1h13min11s-1h13min21s

Mariana e Padre são vistos de costas para a câmera; tanto a figura de Mariana (a refazer tranças em seus cabelos soltos) quanto a do Padre (*soturno* e estático) são vistas a partir de suas pernas, embora Mariana esteja à base do plano horizontal (bem à frente do primeiro plano da perspectiva), quase ao centro da representação (ao limite da segunda metade do campo visual), enquanto o Padre distancia-se bastante de Mariana (ao canto esquerdo da imagem, dissolvido na forte sombra sob a parede rochosa que delimita o canto esquerdo da imagem); uma vasta área de campina configura o vasto segundo plano da perspectiva imagética, cuja metade esquerda se faz acentuada e predominantemente sombria (trata-se do canto em que a figura novamente *soturna* do Padre dissolve-se em sombras), enquanto a metade à direita (cujos limites são Mariana à esquerda e os contornos de tronco e copa duma grande árvore à direita) contrasta com sua predominante luminosidade (embora um tanto fosca)¹⁵⁷; o terceiro plano é composto por elevações irregulares em lugar de *horizonte* propriamente dito (nova metáfora de aporia e de regressão às condições assimétricas);

é significativo que o silêncio absoluto que monopolizara a banda sonora desde o plano 29 (justaposto à suspensão do final do terceiro ciclo da linha melódica no plano anterior, quando se iniciara o ato amoroso) venha a ser substituído por cantos de pássaros (o que encerra de vez a epifania e devolve à paisagem seu caráter agreste, inóspito);

¹⁵⁶ Em nova metáfora, ainda mais expressiva, figura-se a recusa brutal do Padre diante da comunhão erótica. A horizontalidade diegética dos planos 28 a 38, *terra a terra* (não no sentido de mera *banalidade* ou imediato *prosaísmo*, mas no de reconciliação entre materialidade / corporalidade e manifestações psíquicas *elevadas*) se vê literalmente pisoteada pelos emblemas (botina e batina) da instituição fundamente apropriada pelo Padre (o patriarcalismo católico), a cujo universo de dogmas, *ethos* e *mores* ele (sob a *gravidade* de seus remorsos) pretende retornar (retomando com isso o que já apontara a nota 139 ao anterior plano 17). Isso enuncia o desejo de ressignificação da imagem que metaforizara (por atividade diegética) a integridade epifânica do amor erótico (a reintegrar personagens e paisagem sob a comunhão amorosa); agora, em contraste, a diegese ironicamente evoca (sob a perspectiva do personagem masculino, em relação à qual a subjetividade narrativa torna a se colocar antipática) o sentido degradante (de acordo com o universo católico contrarreformista) da *materialidade*, da *corporalidade* e do *terreal* (teologicamente entendidos como esfera de alcance demoníaco e como sede da condição pecaminosa da decaída humanidade).

¹⁵⁷ O princípio de complementaridade opositiva continua a atuar, contrastando sombra (emblema do Padre) e luminosidade (emblema de Mariana) como fundamentos estéticos. A predominância dos elementos sombrios, entretanto, aponta para que o Padre venha a substituir Mariana como princípio diegético de protagonismo (lembre-se que entre os planos finais da cena IX: 12 a 16, e por todos os planos da atual cena X, Mariana transformara-se em verdadeira protagonista (como personagem e como princípio estético)).

os dois próximos planos são como recortes do plano atual sob perspectiva mais próxima, o primeiro deles abordando o Padre, o segundo Mariana (como se ambos não se movessem de suas respectivas posturas neste plano);

PLANO 40

1h13min21s-1h13min26s o plano fixo e horizontal capta o busto do Padre em ângulo de $\frac{1}{4}$, sob efeito de *chiaroscuro* (seus contornos e seus volumes, sobretudo os limítrofes, se dissolvem nas fortes zonas de sombra, ou delimitam-se em razão do contraste); se o sol forte incide sobre seu dorso (batina negra, cabelos negros), sua lateral direita porém (sua face em perfil, sobretudo) é alvo de penumbra, e tudo o que está imediatamente à sua esquerda (o Padre delimita a metade esquerda da imagem) e à sua direita (segunda metade da imagem) é área de forte sombra; à direita porém os cerca de dois terços superiores recebem luminosidade que por contraste parece intensa (mas que é de fato opaca), o que configura uma curiosa espécie de segundo plano; toda essa composição predominantemente sombria (em que até mesmo o contraste luminoso serve para reforçar o caráter soturno de Padre, aparentemente sob efeito de paralisia, e o aspecto aporético da paisagem) sublinha expressivamente a regressão da sensibilidade do homem à condição pétrea de Padre;

PLANO 41

1h13min26s-1h14min18s se o início deste plano e todo o anterior são desdobramentos do plano 39 (e esse é um denominador comum entre ambos), há entretanto oposição acentuada, na medida em que este trecho marca-se por intensa luminosidade, por retorno ao dinamismo nos jogos de câmera e cena e por vastidão da paisagem;

1h13min26s-1h13min34s Mariana (olhar atento, braços ao longo do corpo) em frente à câmera (sob ângulo fixo e de corpo inteiro) demarca a metade à esquerda da imagem; sua figura pertence a uma espécie de campina cuja relva oculta seus pés e que configura todo um primeiro plano da imagem (a se estender pelo terço inferior da imagem, considerada em sua bidimensionalidade); aos seus lados esquerdo e direito duas formações rochosas a prumo delimitam a passagem desse primeiro plano para um distante segundo plano (entre a campina mencionada e a área serrana do segundo plano certamente existe uma encosta de serra que, no enquadramento, pode-se deduzir, mas não visualizar), fazendo as vezes de portal; num longínquo e pontual terceiro plano duas elevações serranas são vistas já muito ao longe, nos limites entre o horizonte amplo e o céu com raríssimas nuvens; a brisa agita levemente a relva e os cabelos de Mariana (único movimento do trecho até que Mariana, a partir de 1h13min31s, efetue lentamente dois passos);

1h13min34s-1h13min48s outros quinze passos de Mariana desencadeiam a panorâmica que acompanha (da esquerda para a direita) sua aproximação perante câmera e Padre (reinserido à direita do campo em 1h13min44s, a delimitar por instantes, com seu perfil a partir da cintura muito próximo do foco, a metade direita do novo enquadramento); assim Mariana (cuja figura sob a nova perspectiva, e agora em ângulo de $\frac{3}{4}$ acima do joelho, faz-se bem menor que a do Padre em perfil: figura reduzida a delimitar o primeiro quarto à esquerda do campo) completa seu percurso, que prepara a primeira abordagem ao Padre após o coito (uma espécie de tristeza resignada marca seu caminhar e sua fisionomia); a paisagem ao fundo não é mais a vastidão serrana, e sim uma vegetação rala e próxima que se alterna com rochas; visualizam-se cactos à direita do Padre (como que a reforçar sua aridez subjetiva e intersubjetiva após o coito e o remorso);

1h13min48s-1h13min59s a fala de Mariana em tom a um tempo meigo e triste (sob trecho em ângulo fixo e horizontal) rompe o monopólio dos trinados à banda sonora (1h13min48s-1h13min50s: **“Pra onde nós vamos?”**)¹⁵⁸; sem olhar para trás, o Padre como que rompe com seu ensimesmamento (meditações ou remorsos) a contragosto (com vergonha, talvez, de perceber o egocentrismo de suas demandas internas); movimenta pescoço e olhar a esmo até improvisar (aos 1h13min58s) uma resposta rápida em meio ao seu constrangimento e à sua desorientação (**“Não sei”**), cujo tom suave destoa da grosseria que representa o passo adiante (a retirá-lo do campo visual no último segundo do trecho, quando pronuncia em mesmo tom: **“Vem.”**);

1h13min59s-1h14min8s breve ajuste da câmera em descenso (1h13min59s-1h14min2s) expressa o abandono e a humilhação (ou *rebaixamento*) de Mariana pelo Padre (seus pés retornam ao campo visual); Mariana retoma sua caminhada em cinco passos (que a reaproximam do foco visual, podendo-se então notar toda a sua tristeza, embora contida); seus braços não descolam do tronco enquanto ela caminha um tanto resignada (signo sutil mas expressivo de sua melancolia) na direção tomada pelo Padre (ainda fora de campo);

1h14min8s-1h14min18s reinicia-se a panorâmica; até 1h14min12s Mariana (já à direita do campo visual) alcança a condição de perfil (representado do quadril em diante), tendo agora próxima de si, ao fundo da imagem, uma parede rochosa em níveis irregulares (metáfora de seu *emparedamento* diante do comportamento regressivo do Padre); daí até 1h14min17s (quando o Padre se reinsere ao canto direito superior do campo visual, ao longe) a combinação da caminhada de Mariana (oblíqua, em profundidade) e do giro da câmera sobre seu eixo reinserem seu corpo inteiro no campo de representação, já em ritmo constante, bem como apontam para uma campina em ligeiro aclave, ainda ladeada pela mesma formação rochosa;

PLANO 42

1h14min18s-1h14min23s

(de agora até o plano 56 figura-se um novo tipo de cerco ao Padre por Mariana – e pela diegese, que lhe é simpática; a figura do Padre até lá será quase onipresente, vejam-se os planos 42, 44-49, 51, 52, 53, 54 e 55; mas a figura de Mariana, embora restrita aos planos 43, 50, 52, 54 e 56, acaba por presidir a diegese não apenas porque a narrativa fílmica empatiza com sua perspectiva, mas também porque sua fala acaba por dominar a maioria dos planos, tornando o dinamismo fílmico isomórfico em relação ao teor de seu discurso)

plano breve em suave plongê com câmera na mão em *close-up* cujo *travelling* acompanha o busto dorsal do Padre (quase em ângulo de $\frac{3}{4}$), que caminha (curvado sobre si) obliquamente da esquerda para a direita (afastando-se do foco visual) através dum terreno pontuado por relva e troncos de arbustos ressequidos (que lhe fazem sombra pelo dorso); o *travelling* mantém o Padre à esquerda da imagem, coisa que, unida ao enquadramento trêmulo (efeito expressivo de câmera na mão) e ao plongê, expressa o caráter opressivo e inóspito do percurso; a luminosidade deste plano (marcada pela figura *soturna* do Padre e pela sucessão de arbustos sob os tremores da filmagem) contrasta com a luminosidade do anterior (sobretudo naqueles momentos iniciais e finais, quando a relva da campina e a figura de Mariana respaldavam a *clareza* da imagem);

PLANO 43

¹⁵⁸ Tanto a paisagem como as relações dos personagens entre si ou com o meio perdem de vez o marcante caráter de epifania, generalizando-se um tom de prosaísmo e luto.

1h14min23s-1h14min41s sob o mesmo cenário (terreno pontuado por arbustos retorcidos) e também sob *travelling* (mas sem os tremores da câmera na mão), Mariana segue atrás do Padre (que agora está ausente do campo visual); a despeito dos denominadores comuns e do efeito de continuidade, este plano contrasta com o anterior, seja porque o ângulo horizontal e o movimento de câmera (certamente sobre um carrinho) valorizam a elegância e a altivez do busto de Mariana (em perfil e ao centro da composição, disso resultando um dinamismo constante a comunicar segurança e confiabilidade), seja porque a paisagem atravessada pela figura *luminosa* de Mariana (a despeito do aspecto agreste) representa-se com clareza e definição (é possível ver líquens sobre os matizes de marrom dos troncos, já não mais ressequidos), ou ainda porque a duração deste plano, quase quatro vezes maior, formaliza (com seu sentido de regularidade, ordenamento e confiabilidade) um questionamento ao Padre que a diegese vem sugerindo desde o plano 39, e que Mariana enuncia (nota-se também que o som de passos sobre folhagens vem a substituir o canto dos pássaros);

1h14min23s-1h14min35s: **“Pra onde o senhor tá indo?”**, pergunta (1h14min25s-1h14min26s) com altivez Mariana (perceba-se o significativo retorno de *senhor* em substituição ao *você* de suas últimas e decisivas falas nos planos 25 e 26); seu porte esguio e suas tranças refeitas ecoam a formalidade do tratamento; Mariana é retratada com beleza e elegância, ao passar por arbustos, tanto ao seu lado direito (entre sua figura e o foco visual) quanto ao seu lado esquerdo (estratégia fílmica que sugere harmonia de Mariana em relação ao meio, por oposição ao modo como o Padre foi representado);

1h14min35s-1h14min41s: em razão do terreno o perfil de Mariana, que no trecho acima comportava até o decote do vestido, agora reduz-se à altura do pescoço; 1h14min35s-1h14min36s: **“Isso não é caminho pra lugar nenhum.”** (de altivo o tom muda para uma espécie de lamento a um tempo triste e suave); já não há mais arbustos entre Mariana e a câmera e sua condição (sempre muito *luminosa*) termina por passar do perfil ao ângulo dorsal, já ao canto direito da imagem; 1h14min41s: **“Por que que o senhor...”** (frase que se desdobra entre este plano e o próximo);

PLANO 44

1h14min41s-1h14min45s corte para o perfil do Padre (representado do tórax para cima, mantendo seu dorso inclinado, e sob um enquadramento cujo recorte se faz justo sobre o topo da cabeça), já em velocidade acentuada (a caminhar como Mariana da esquerda para a direita, sob o acompanhamento do *travelling*); é como se o ímpeto questionador de Mariana (1h14min41s-1h14min42s, em voz-off: **“não responde?”**) desde o plano anterior se transferisse para o dinamismo da subjetiva (note-se o desdobramento duma frase por dois planos); a luminosidade ecoa a tez lívida do Padre, cuja fisionomia (olhar ao chão, expressão flácida a denotar medo, remorso e angústia) parece organizar a palidez da vegetação rasteira (não há mais arbustos) que se vê ao fundo da imagem, embora com pouquíssima nitidez; por tudo isso que a composição do plano implica, como também pelo retorno à brevidade temporal e, finalmente, pelo recurso a nova fala de Mariana (1h14min45s: **“O senhor tá..”**), também a iniciar-se neste plano e a completar-se no seguinte (frase que novamente se desdobra entre este plano e o próximo, sob o isomorfismo entre forma imagética e teor verbal), por tudo isso é que se configura um novo cerco ao personagem (à maneira do que se descreveu entre os planos 1 e 27), atribuindo-se a Mariana plena *lucidez* (e ao Padre *opacidade*);

PLANO 45

1h14min45s-1h14min52s ainda a caminhar (sob *travelling*), mas em sentido inverso (da direita para a esquerda, obliquamente como no plano 42, mas agora a aproximar-se do foco visual, em vez de afastar-se, e novamente entre arbustos desfocados e opacos), o busto do Padre (do tórax para cima, sob ângulo de $\frac{3}{4}$ e plongê, ainda inclinado sobre si mesmo) segue a representar-se em duração breve e situação que (isomórfica) parece ilustrar a fala de Mariana (ainda em voz-off), a adquirir mais e mais sentido narrativo por sob o tom de lamento e apelo (1h14min45s: **“fugindo.”**; 1h14min48s-1h14min49s: **“Fugindo só sem saber pra onde.”**);

PLANO 46

1h14min52s -1h14min56s o *travelling* capta o Padre em situação idêntica à do plano 44, invertendo-se novamente, portanto (sob o isomorfismo entre fala e jogo de cena), o sentido da *fuga* (da esquerda para a direita, lateralmente como no plano 44); a paisagem novamente perde-se do foco; a voz-off ocupa todos os quatro segundos do terceiro plano consecutivo (persecutório e breve) sobre o desorientado Padre: **“A gente pode ir pra qualquer lugar. É só o senhor querer.”** (mantém-se o tom de lamento, o que reduz o teor de apelo à forma da resignação); suspendem-se significativamente os sons de passos sobre folhagens, que marcara os planos 43-46 (o que, no contexto mais amplo da composição, reforça a impotência do percurso e a ausência de objetivo efetivo);

PLANO 47

1h14min56s-1h15min3s terceira inversão consecutiva de sentido (da direita para a esquerda, obliquamente em direção ao foco, de que se aproxima – composição em tudo idêntica à do plano 45: enquadramento, opacidade da paisagem etc.), o que sublinha (por reiteração) o caráter de errância do percurso, como a ilustrar a fala de Mariana em voz-off (que, imageticamente fora da cena, preside a narrativa a partir da banda sonora): confirmando-se assim a desorientação (de quem *mal sabe para onde vai*), a insensibilidade (de quem *não responde*) e a *indisponibilidade afetiva* (de quem *não quer desvincular-se duma pertença institucional*, mesmo que a sinta como opressiva e mesmo que tenha rompido com votos sacerdotais);

PLANO 48

1h15min3s-1h15min17s pela quarta vez consecutiva inverte-se o percurso do Padre (da esquerda para a direita, a afastar-se obliquamente do foco visual como no plano 42, início do percurso: plongê sobre o busto dorsal do Padre, curvado sobre si mesmo, postura de esgotamento e ensimesmamento que o ângulo de $\frac{1}{4}$ faz sublinhar); a diferença (que é significativa) entre este plano e o 42 acima remete à figuração da paisagem (lá, terreno com troncos de arbustos ressequidos, aqui tufos de grama e pedras ao chão de quando em quando, entremeados de muitas marcas de erosão por chuva ao longo do terreno arenoso), agora sob *travelling* regular e sob nitidez focal (e não sob tremores e falta de foco resultantes de câmera mão); a nova sequência de falas não altera em absoluto o percurso ou a postura do Padre, o que sublinha a expressão de aporia e ensimesmamento (*aporia* no sentido intersubjetivo: de insensibilidade frente aos apelos ou emoções alheios, e no sentido objetivo: de bloqueio, prisão, ausência de perspectiva); 1h15min3s-1h15min4s **“Ninguém conhece a gente.”** (em tom persuasivo); 1h15min7s-1h15min10s **“Se o senhor quiser, a gente pode ir pra qualquer lugar.”** (tom enfaticamente apelativo); 1h15min12s-1h15min15s **“A gente pode viver junto como**

qualquer pessoa.”¹⁵⁹ (tom novamente enfático e apelativo, porém acrescido de lamento); 1h15min17s “É só o senhor...”¹⁶⁰;

PLANO 49

1h15min17s-1h15min50s o ângulo fixo e (na medida do terreno em declive) horizontal quebra uma sequência ininterrupta de *travellings* (do 42 ao 48: responsáveis por figurar o percurso de Padre e Moça desde o amanhecer até metade do dia¹⁶¹, com o Padre sob intenso e crescente remorso, e com Mariana à mercê de sua desorientação e de seu egocentrismo, ao mesmo tempo perplexa e resignada, esforçando-se por compreender o *sentido* das coisas); à base e ao meio da imagem, o Padre (de costas) segue irregularmente e em profundidade para a esquerda da representação, até quase o final do primeiro plano da perspectiva imagética (trata-se do mesmo terreno do plano anterior, em declive no primeiro plano, em aclave no segundo plano, e em ambos marcado por vastas áreas arenosas, portanto claras, a contrastar com tufo de vegetação, que são manchas escuras); completa-se a anterior fala de Mariana (1h15min17s, em tom já de confissão desesperançada: “querer...”), ainda sem o menor efeito no comportamento do Padre; nova fala (1h15min23s-1h15min27s, também em voz-off, entrecortada pelo choro, tom já sem ênfase a demonstrar tristeza imensa e resignação: “Qualquer lugar servia... Se não fosse essa roupa...”¹⁶²) parece instigar no Padre (a contragosto de Mariana) reação semelhante à do anterior plano 17: a 1h15min33s o Padre estanca, gira o tronco à esquerda e olha para trás (na direção de Mariana, que é também a da câmera, como que espicaçado pela frase); por seis segundos (1h15min33s-

¹⁵⁹ Esta fala, para além de seu teor imediato (convencer o Padre a abandonar o sacerdócio e, portanto, os votos de celibato, em prol duma vida conjugal e por assim dizer *civil*), ganha sentido mais amplo, na medida em que evoca o grande impasse existencial do Padre (que se sugere desde o início da narrativa): *oscilação* (veja-se a análise do plano 12 da cena VII e, em especial, a nota 58) entre exercer um *ofício* para o qual ele acabara de se preparar (mas para o qual, sob as problemáticas do lugarejo, demonstrou-se despreparado ou mesmo avesso) ou então ceder às suas demandas *pessoais* de afeto e de justiça (o que o tem levado a romper com as redes de poder do lugarejo e, em diversos níveis, com o decoro de seus próprios vínculos institucionais). Nota-se, em suma, o conflito entre a apropriação pelo indivíduo de relações e demais formas institucionais objetivadas, e a objetivação do universo subjetivo de valores e sentimentos, coisa que a menção por Mariana às ideias de *ofício* e *pessoa* vem a sintetizar.

¹⁶⁰ Trata-se do terceiro (e penúltimo) episódio (nesta sequência após-coito) em que ocorre o desdobramento de frase dum plano a outro, o que promove adensamento do discurso. No primeiro episódio (entre os planos 43 e 44) seccionou-se a frase “Por que não / responde?”, enunciando-se com isso o *ensimesmamento* do Padre (frase em chave novamente conativa, como no plano 17 acima) e conotando-se o retorno à condição de *aporia* (intransigência no plano intersubjetivo, clausura / inviabilidade no plano objetivo). No segundo episódio (entre os planos 44 e 45) seccionou-se a frase “O senhor tá / fugindo.”, o que deu ênfase à desorientação do Padre (sob intensos remorsos). Agora (planos 48 e 49) a frase “É só o senhor / querer.” já assinala a contradição entre a impossibilidade subjetiva e a possibilidade hipotética daquilo que Mariana deseja como amante (devendo-se notar que a mesma frase já fora pronunciada no plano 46). Por fim, entre os planos 55 e 56, a frase “O senhor tá voltan / do.” repete a estrutura de acusação e perplexidade (mais que de mera constatação) da frase que se desdobrava entre os planos 44 e 45 (devendo-se notar que o campo semântico de *fugir* e *voltar* organiza todo esse conjunto de reiterações da mesma estratégia retórica).

¹⁶¹ Esta dedução se faz pelos indícios das sombras (cf. nota 153 acima), que neste plano tornam-se muito curtas.

¹⁶² Enuncia-se mais uma vez aversão pelos votos sacerdotais, sobretudo o de castidade (que a roupa em luto personifica: *a pessoa do sacerdote está morta para o mundo...*) como a recusa por algo mais amplo (o sacerdócio é unidade fundamental da instituição católica). O próprio teor da fala evoca os diálogos dos planos 24 (“O senhor vai se separar de mim. Sem o senhor eu não tenho ninguém. Não tenho nada.” “Eu não posso viver para uma pessoa só.” “Não peço o senhor só pra mim. Só que me deixe ir com o senhor.” “Não posso, você não vê?” “*Vejo só essa roupa preta.*” “Vem.” “Vá o senhor sozinho.” “Você não vê que isso não tem sentido? Eu não posso te deixar aqui.”) e 25 (“Cê tá louca?” “O senhor é que é louco, não sou eu. Você é que é louco. *Essa roupa cobre você todo; não sente nada, não vê.*”), pontos de viragem dramática (do *confronto* para o *encontro*, da *verticalidade* para a *horizontalidade*), responsáveis por encaminhar a sensibilização do Padre e sua entrega ao ato amoroso; entretanto, o atual contexto discursivo em que as novas intervenções ocorrem deixa diegeticamente clara a impossibilidade de que se revertam o remorso e o regresso do personagem. O próprio tempo verbal em *servia* (normalmente a indicar pretérito imperfeito, mas que nesta situação funciona como futuro do pretérito) expressa a consciência de Mariana (de resto o tempo todo *lúcida*) a respeito de tal impossibilidade.

1h15min39s) o Padre (mantendo a torção de seu tronco) fita Mariana, e tudo indica que sua reação tornará a ser violenta; no entanto, o elã esboçado logo se perde (sua cabeça despenca por duas vezes sobre o peito), ainda que ele dê meia-volta e passe a se aproximar de Mariana (um tanto cambaleante: mãos pendidas ao lado do tronco, passos desgraciosos), tudo indicando que o remorso o impede até mesmo de sustentar violência (sua face, ainda ao longe, parece mais um entre os diversos pontos arenosos da paisagem); pela quarta e última vez, a fala de Mariana (1h15min49s-1h15min50s: **“Por que que o senhor não vai...”**) desdobra-se entre este plano e o seguinte, agora um tanto agressiva (muito rápida, como que lançada à queima-roupa);

PLANO 50

1h15min50s-1h15min54s este ângulo horizontal sob um a espécie de lento e trêmulo *zoom-in* capta (em *close*) o busto frontal de Mariana (do decote até a cabeça) à metade esquerda da imagem (à maneira de contracampo, ainda que o olhar de Mariana atravesse o foco visual obliquamente); embora sua figura preencha apenas metade do campo, a extensão de suas falas (**“sozinho? Por que eu tenho que ir com o senhor? Pra onde?”**) preenche quase todo o tempo do plano (três quartos), com a exceção do último segundo, densamente silencioso; de início acintoso, o tom logo retoma as sugestões de doçura e desamparo, de modo a terminar como um convite ao reencontro (embora pouco esperançoso); sua fisionomia de abatimento emocional e moral (olheiras, ômega melancólico, cabelos desgrehados) recorta-se contra uma paisagem em que se pode reconhecer o terreno arenoso com relva, cuja falta de nitidez sublinha a angústia, a desesperança e a desorientação já comum a ambos; a luminosidade incide sobre suas costas (e promove mais uma vez o efeito de halo sobre o contorno de seus cabelos e de seus ombros), mas seu rosto e seu busto (a despeito do porte altivo) encontram-se ensombrecidos; ao final do plano (quando encerram-se *zoom-in* e fala) chamam a atenção (no segundo final) a boca (que resta entreaberta) e o olhar (agudamente triste) de quem, por paixão, desiste de romper com o amante (infere-se que Mariana olha diretamente nos olhos do Padre), mesmo que consciente das injustiças e do mau trato (a ponto de ter esboçado num ímpeto revolta e afronta);

PLANO 51

1h15min54s-1h15min59s o *close-up* em ângulo fixo e horizontal sobre o busto do Padre (cujos ombros e o topo da cabeça são os limites verticais do enquadramento, que o situa em seus 2/3 à direita), em cuja fisionomia incidem luz (vinda da esquerda) e sombras (predominantes em sua face esquerda), revela uma tentativa sua de retomar o contato com o máximo de sensibilidade possível (reabrindo-se o diálogo, retomando-se a sensibilidade); sua boca e os músculos de sua face distendidos, bem como seu olhar (de início franco e direto, certamente em contato com o de Mariana) comunicam tal tentativa, muito embora o ômega melancólico e a contração permanente nos músculos de sua frente denotem os limites intransponíveis duma espécie de colapso psíquico (a despeito do que possa haver de boas-intenções e propensões a compaixão, ou mesmo ternura); o olhar do Padre aos poucos vai ao chão, sem que sua fisionomia se desfça: confirmam-se as informações quanto ao seu esgotamento emocional no único momento, por assim dizer, em que o diálogo entre ambos pôde (a despeito de tamanho embotamento) ocorrer; a paisagem (uma parede rochosa) logo atrás do Padre (pouco nítida em sua textura, mas com suas linhas ressaltadas pela luminosidade opaca) estabelece uma espécie de afunilamento da esquerda para a direita: índice de que o encontro (que tenderia à esquerda) não se faz possível;

PLANO 52

1h15min59s-1h16min14s abandonando a proximidade afetiva do *close-up*, sintetiza-se o jogo anterior entre plano e contraplano: Padre e Moça por instantes frente a frente sob ângulo fixo (numa diagonal em relação à câmera), sem que palavra seja dita (o Padre de cabeça baixa, braços ao lado corpo, Mariana a fitá-lo ansiosamente, braços à frente do corpo); quando o Padre bruscamente (reagindo ao ensaio de aproximação por Mariana) gira o corpo em cento e oitenta graus e retoma sua caminhada, a câmera o acompanha em panorâmica, de que resulta a exclusão de Mariana do campo visual;

1h15min59s-1h16min4s vê-se agora com nitidez a formação rochosa (mencionada na descrição do plano 51) no terceiro plano da perspectiva imagética, ainda numa diagonal que se inclina da esquerda para a direita; no primeiro plano um suave aclave, no qual se encontram Mariana (mais distante que o Padre, à base do aclave, perto de algumas pedras, figura *luminosa* em ângulo de $\frac{3}{4}$ diante da câmera) e o Padre (figura soturna cujo dorso em $\frac{1}{4}$ no topo do aclave também tem pedras atrás de si), e na distância que os separam um manto de relva; entre este primeiro plano e o distante terceiro plano percebe-se uma espécie de vale; Mariana esboça dois passos amorosos na direção do Padre, o que basta para que ele bruscamente gire o corpo em fuga;

1h16min4s-1h16min14s inicia-se uma panorâmica que em dois segundos exclui Mariana do campo visual à esquerda (no ponto onde ela ficou sem se mover) enquanto o Padre em perfil se mantém à direita (até 1h16min12s), galgando a partir de então (já de costas para a câmera, distanciando-se em profundidade) uma planície arenosa (com pleno descaso para com Mariana);

PLANO 53

1h16min14s-1h16min30s retomando a estratégia de representação comum aos planos 42 e 48 (quando a câmera captava, em ângulo de $\frac{3}{4}$ sob *travelling*, o busto dorsal do Padre a afastar-se obliquamente do foco visual), este plano torna a figurar o percurso *errante* do Padre em fuga (e para tanto recorre aos efeitos trêmulos de câmera na mão, à semelhança do plano 42 – novo evento a sugerir o aspecto espiralado / regressivo de seu deslocamento); manter o Padre por todo o percurso ao canto esquerdo do quadro e acentuar o negro de sua batina e de seus cabelos (ao captar em *chiaroscuro* raios solares sobre porções do tecido e de seu cabelo, cujo topo ademais quase escapa aos limites superiores), isso sugere e sublinha o caráter *opressivo* e *soturno*¹⁶³ de sua fuga, ainda mais porque entre a vegetação clara sobre a planície no primeiro plano e a zona vertical rochosa e escura no terceiro plano percebe-se (perigosamente próximo) um abismo (tanto mais perigoso quanto maiores se fazem os tremores da câmera na mão);

PLANO 54

1h16min30s-1h16min42s Mariana (fisionomia apreensiva) em seis passos alcança o ponto mais próximo da panorâmica, e nos seis passos restantes termina por distanciar-se (momento em que o Padre ressurgue no campo visual e completa-se a panorâmica); sua apreensão, que diz respeito aos destinos seu e do Padre, transforma-se em perplexidade quando percebe que o ponto ao longe para o qual o Padre está a mirar é o lugarejo (onde se vê a Igreja Matriz);

1h16min30s-1h16min33s inicia-se uma panorâmica que acompanha três passos de Mariana (da esquerda para a direita, em ângulo de $\frac{3}{4}$, cuja base vai do ventre ao diafragma); ao fundo a *luminosidade* de sua figura encontra eco na relva, que cobre a

¹⁶³ Enquanto no plano 49 (veja-se a nota 160) a sombra curta do personagem indicava a metade solar do dia, neste o alongamento de sua sombra indica que a tarde já se adianta e o pôr-do-sol já se aproxima. Observa-se portanto a aceleração do tempo diegético (tanto em termos referenciais quanto em termos formais / rítmicos).

encosta de um morro (segundo plano da perspectiva) cujos contornos superiores por todo este trecho estabelecem uma curva ascendente; percebe-se que seu vestido está sujo; seus passos são cautelosos e sua fisionomia (boquiaberta) apreensiva; uma árvore ao longe, no início do trecho, e uma haste da relva, ao final, sublinham (por paralelismo) a elegância de seu porte;

1h16min33s-1h16min36s em três novos passos Mariana (cuja figura deixa a condição de $\frac{3}{4}$ para alcançar a de perfil, e cuja base deixa de ser o diafragma para alcançar a altura do coração) alcança o ponto de maior proximidade do foco visual, que é também o ponto mais sombrio de todo o plano (quando seu aspecto apreensivo ganha ainda maior expressividade); ao fundo (à altura do rosto de Mariana) acompanha-se uma área côncava e sombria de mata (cujo contorno superior realiza um movimento descendente, inverso ao do trecho anterior), e tais contrastes entre trechos (o jogo entre figura e fundo, entre luminosidade e penumbra, entre linhas ascendentes e descendentes, entre passos mais contidos ou mais acelerados) reforça que as expectativas não devam ser as melhores (para a personagem, como expressão cênica, e para o espectador como impressão carregada de empatia);

1h16min36s-1h16min40s agora em cinco passos (perplexos os dois últimos, que estancam, ainda apreensivos os três primeiros, mais afoitos) Mariana passa por nova elevação serrana (com mata densa e escura, sob a condição de $\frac{1}{4}$ a partir do ombro) até que sua vista alcance (Mariana já estará em condição dorsal a partir de sua cintura, mantendo-se à esquerda da imagem), ao fundo da paisagem (numa espécie de planalto sobre a encosta duma serra, ao centro da composição imagética), um lugarejo, e o espectador perceba (reinserida à direita da imagem, em condição dorsal a partir do quadril) a figura do Padre (também a fitar, imóvel, o lugarejo); por todo este trecho, há sol sobre os cabelos e costas de Mariana (e também sobre as paredes de algumas construções voltadas obliquamente para a esquerda) e zonas de sombra entre a mata e a batina do Padre (ou entre os lados das construções que se voltam obliquamente à direita);

1h16min40s-1h16min42s essa composição (já estática) em que contrários se enfrentam (Padre e Moça, paisagem natural e paisagem social, luz e sombra) encerra angustiadamente o plano, enunciando-se (imageticamente) o sentido regressivo do Padre, esmagado por remorsos (entre as construções vislumbra-se uma igreja); Mariana apoia-se sobre a perna esquerda (sem deslocar-se), como que sob comoção;

PLANO 55

1h16min42s-1h17min2s o enquadramento capta em *close-up* o perfil do Padre (sua face volta-se à esquerda da imagem), perfil a mirar fixa e apaixonadamente algum ponto para além do campo visual, certamente o lugarejo do plano anterior (a fala de Mariana ao final do plano vem a esclarecer: trata-se de São Gonçalo do Rio das Pedras); após sete segundos de densa hesitação (com ângulo fixo em seu perfil sombrio), o Padre segue cambaleante pelo declive como um autômato (desencadeando-se uma panorâmica); entre este plano e o 61 o percurso do Padre irá confirmar-se como fuga paradoxal (espécie de *fuga da fuga*), apartando-se de Mariana em regresso ao ponto de partida, em busca egocêntrica por amparo aos seus remorsos;

1h16min42s-1h16min49s a face esquerda do Padre figura-se em *chiaroscuro* sob ângulo fixo, de modo a ressaltar tensões como a dos músculos em sua mandíbula ou a da veia que salta em seu pescoço, ou ainda como maneira de velar sob sombra uma faixa entre seu olhar e seu nariz (e de com isso expressar sua confusão de sentimentos e ideias); ao final deste trecho o Padre recua à direita do quadro como que a tomar impulso, o que torna ainda mais dramático o aspecto opressivo de sua respiração; ao fundo entreveem-se (porque não há nitidez focal) diversos lances sucessivos de serra;

1h16min49s-1h17min2s quando se desencadeiam (da direita para a esquerda) os passos (cambaleantes) do Padre uma panorâmica passa a acompanhá-lo (sem nenhum esforço para mantê-lo à esquerda, à direita ou ao centro do quadro, como que em mimese, nada empática, dos movimentos irregulares); logo a paisagem deixa a vastidão serrana e passa a apresentar áreas de pastagem ou cultivo em meio a áreas incultas (como índice da aproximação); ao segundo final a voz-off de Mariana inicia o enunciado (“**O senhor tá voltan...**”) que é mais interjeição que comunicação (desde o tom até a forma: desdobrando-se dum plano a outro);

PLANO 56

1h17min2s-1h17min8s “do.” (a fala se conclui, já não mais sob a condição de voz-off); o ângulo de $\frac{3}{4}$ sobre Mariana mimetiza (agora empaticamente) o recuo lento e dramático da Moça (que observa perplexa o retorno do Padre, fora do campo visual, à esquerda da imagem: ômega melancólico à testa, boca que se mantém aberta após concluir-se a fala), expressão de sua recusa a acompanhá-lo ou, ao menos, a retornar para a sociabilidade opressiva do lugarejo – enfaticamente repelida (o que certamente lhe acarretaria sérias consequências); fazem lembrar o trecho inicial do plano anterior a luminosidade (que incide por trás de Mariana, formando áreas de claro, em seus cabelos e ombros p.ex., e escuro, como em seu rosto e seu pescoço p.ex.), os lances sucessivos de serra ao fundo (desfocados) e o enquadramento (ângulo de $\frac{3}{4}$ sobre Mariana que se assemelha ao perfil sobre o Padre), deixando-se claro entretanto que, se ambos os personagens visualizam o retorno ao lugarejo duma perspectiva espacial semelhante, suas expectativas são opostas;

PLANO 57

1h17min8s-1h17min11s a panorâmica em acentuado plongê (com breve ajuste em *zoom-in* ao final) sobre o dorso do Padre (com a face em ângulo de $\frac{1}{4}$) o mantém na representação todo o tempo (a despeito de seu caminhar constante e apressado) a partir da barra da batina, pouco à esquerda do centro imagético; sua figura mais parece sombra de si mesma (a escuridão que incide sobre toda a sua figura, pele inclusive, é ainda mais *soturna* que a cor de sua batina e de seus cabelos), figura que contrastaria totalmente diante do claro calçamento de pedras ao chão (a preencher todo o fundo da imagem em plongê) não fossem seus passos deselegantes, como que petrificados (numa paradoxal harmonia entre comoção e locomoção); o calçamento divide a rua em duas metades que se inclinam ao centro (maneira de se escoarem as águas da chuva com um mínimo de erosão ou enxurradas, cf. plano 13 da cena X); ouvem-se latidos à banda sonora, o que complementa a ambientação a um tempo persecutória e regressiva (calçamento e latidos eram já elementos da cena VIII, quando iniciava-se a fuga de Moça e Padre; tais elementos retornam à última sequência da cena IX como sugestão expressiva do regresso como círculo vicioso, em que coincidem os pontos de chegada e partida);

PLANO 58

1h17min11s-1h17min14s plano tão breve quanto expressivo; em ângulo horizontal (cujo foco entretanto não coincide com o olhar do Padre, antes o rebaixa), o *travelling* (da direita para a esquerda) procura ser tão veloz quanto o perfil do Padre em $\frac{3}{4}$, cuja face lívida (quase fantasmagórica sob tamanha angústia e luminosidade tão pálida) até 1h17min13s parece mergulhada em trevas (mal se distingue sua batina das densas sombras a que a paisagem foi reduzida); apenas no último segundo, após a passagem de um arbusto pouco nítido (ainda sob *chiaroscuro*), vislumbram-se três portas cerradas de uma daquelas casas que se abrem diretamente à calçada; sua boca entreaberta e seu

olhar fixo denotam avidez por alcançar sua meta e fragilidade intensa, a que seus passos claudicantes acrescentam fadiga;

PLANO 59

1h17min14s-1h17min17s este plano é praticamente idêntico ao 57 acima (captando o Padre em plongê acentuado a caminhar pela mesma rua à mesma metade esquerda e à mesma posição no enquadramento graças ao movimento da câmera, sob o mesmo contraste entre a figura *soturna* do Padre e o calçamento claro das pedras); ocorrem no entanto inversões significativas (zoom-out em lugar do zoom-in, jogos de cena e câmera da esquerda para a direita com o Padre sob $\frac{3}{4}$ deslocado para a direita do centro imagético) que o tornam quase o negativo fotográfico do plano gemelar, numa nova metáfora de *aporia* labiríntica;

PLANO 60

1h17min17s-1h17min27s trata-se de mais um *travelling* surpreendente, capaz de captar num mesmo percurso (da esquerda para a direita) paisagens (e efeitos) tão diferentes (e contrastantes) como a vastidão serrana com céu nublado (1h17min17s-1h17min21s) e o frontispício da Igreja Matriz (1h17min21s-1h17min27s), fundos contra os quais se vê o perfil do Padre (em veloz deslocamento sobre um terreno irregular); prosseguem os latidos na banda sonora (e com isso a sugestão de cerco e fuga); a figura do Padre continua tão sombria quanto antes, assim como prossegue o contraste entre figura *soturna* e fundo relativamente claro (trata-se do céu matizado de cinza, e não das serras sucessivas à base, escuras como o Padre, ou então da parede caiada, já no frontispício); quando surge no campo visual a entrada principal da Matriz (a partir de 1h17min23s) o Padre deixa a condição de perfil e assume a dorsal, enquanto o enquadramento ajusta-se para baixo, de modo a captar o último dos degraus (e, com isso, a entrada do Padre, cujas botinas pretas pela primeira vez aparecem no campo visual); o encerramento do *travelling* é portanto capaz de atribuir dramaticidade (em conjunto com o jogo de cena magistral de Paulo José) ao momento cênico que sintetiza toda esta última e decisiva sequência de planos (desde o 41) da cena XI; significativo também é que o som e o ato de abertura das portas se iniciem neste plano e desdobrem-se no seguinte (a elaboração do som indireto é decisiva para que a entrada do Padre ganhe o sentido de premência e angústia);

PLANO 61

1h17min27s-1h17min40s

(os três últimos planos desta cena se realizam com a câmera dentro da Igreja Matriz, o que faz lembrar a cena IV, com as exéquias do Padre Antônio, primeiro ato de sacerdócio do Padre; este plano evoca especialmente o plano 5 daquela cena, que retratou a extensão da nave de maneira semelhante)

1h17min27s-1h17min30s em ângulo horizontal a panorâmica dá prosseguimento ao ingresso premente e angustiado do Padre ao interior da Matriz; nos três primeiros segundos do plano o perfil do Padre (da cintura para cima) é por duas vezes figurado a romper portas (a da entrada principal e a do tapa-vento); o som indireto das portas a se abrirem com força (som que se desdobra desde o plano anterior, agora acrescido da representação dos passos sobre o assoalho) incide sobre a expressividade do jogo de cena (o Padre, face lívida sob ambiente sombrio, fisionomia com lágrimas e desespero, lança seu corpo inclinado sobre ambas as portas), e o efeito é o de angústia em crescendo;

1h17min30s-1h17min36s abertadas as duas folhas do tapa-vento o Padre firma-se sobre seus pés erigindo o tronco enquanto (boquiaberto) respira fundo, mas logo em seguida retoma a carreira (cambaleante, zigzagueante) por doze passos até alcançar o ponto de máxima proximidade perante a câmara (1h17min36s), que é também o momento em que terá atravessado toda a extensão da nave (ultrapassando seus dois púlpitos laterais); ele projeta seu corpo (já à direita da imagem, reduzido à base do ombro em zona especialmente sombria) como forma de tomar impulso para a subida dos degraus que levam até o altar;

1h17min36s-1h17min40s sob a impressão de velocidade que se acentua o Padre (já não mais em perfil) sobe o primeiro lance de degraus (ultrapassando a balaustrada que guarda os altares colaterais: vê-se um deles ao fundo) e, curvando-se, em três passos alcança o último lance de degraus, prostrando-se então sobre o chão (ouve-se o barulho da queda sobre assoalho) em frente ao altar principal (quando se ouve um gemido de choro abafado que, à maneira do som de portas se abrindo, igualmente se desdobra pelo plano seguinte); cabe notar que a luminosidade retorna a este trecho sem, contudo, eliminar o jogo de luz e sombras (menos soturno que nos trechos entre os púlpitos, haja vista o dourado do altar colateral e a base de madeira do altar principal, nítidos, assim como a toalha que o recobre, cuja *clareza* e cuja *luminosidade* faz destacar suas *rendas* e, com isso, faz evocar a figura de Mariana);

PLANO 62

1h17min40s-1h18min17s prostrado ao altar o Padre chora e se encolhe até alcançar a posição fetal;

a montagem transforma este plano numa continuidade do anterior em perspectiva mais próxima; o corpo do Padre sobre o assoalho do altar principal (encolhendo-se progressivamente) ocupa toda a extensão inferior da imagem (o que faz lembrar o plano 7 da cena VIII, quando o Padre, após tensas conversas, meditações e deliberações sobre a conveniência de se casarem Mariana e Honorato, prostra-se esgotado sobre o assoalho da casa paroquial); o Padre e o assoalho ocupam o primeiro plano da perspectiva imagética, em cujo canto esquerdo se veem o vão da escada e logo acima um candelabro de madeira torneada, e à direita outra elevação que serve de suporte para o altar; a separação entre esse primeiro plano (cuja iluminação se restringe quase que apenas ao corpo do Padre) e o segundo plano (que pertence ao espaço interno da sacristia colateral, também sob o jogo de luz e sombras) se faz por outra balaustrada em madeira torneada, acima da qual se vê um arco cujo contorno é de madeira (já mencionado a propósito do plano 4 na IV cena); no segundo plano (interior da sacristia colateral) vê-se a silhueta absolutamente imóvel de alguém sentado em perfil (trata-se de um Cristo provavelmente esculpido em madeira e em tamanho natural, cabelos longos, barbas longas), a olhar para a frente (todo o seu corpo está em penumbra exceto o contorno frontal de sua face, que se destaca em razão duma luminosidade difusa, a compor o *chiaroscuro*);

o enquadramento que estabelece o teto em madeira da sacristia colateral e o assoalho também em madeira na capela mor como limites do campo visual, e que ajusta o corpo do Padre à extensão da imagem, sugeriria acolhimento e amparo não fosse assinalar a contradição entre movimento como condição humana e paralisia como condição hierática; conquanto não haja movimentação de câmara propriamente dita, tampouco há ângulo fixo: percebe-se (com algum esforço) um ajuste lateral à direita à medida que o Padre, a chorar desbragadamente, e a recolher-se mais e mais à posição fetal, contrai pernas e cabeça (o gesto de sua mão direita torna-se bastante expressivo, especialmente após 1h18min5s: a ponta dos dedos se encolhe enquanto as falanges de

base mantêm-se eretas contra o chão); conclui-se que a diegese, também neste plano, adota a perspectiva da condição humana;

PLANO 63

1h18min17s-1h18min21s ângulo fixo sobre os altares colaterais (recortados lateralmente a partir de seus respectivos nichos centrais) e central (delimitado acima pelo recorte em seu primeiro arco concêntrico), com o Padre (por fim imóvel, mas em plano muito mais breve que o anterior) a dormir sob a mesma posição fetal acima mencionada, situado à distância logo abaixo do altar e logo acima dos cinco degraus do supedâneo; não cabe repetir a descrição minuciosa dos altares barrocos, saturados de informação visual (análise já realizada logo no início da cena IV), mas cabe notar a sugestão fílmica de que a pouca luminosidade existente (responsável pelo contraste entre luz, penumbra e sombra) vem da porta principal, deixada pelo Padre entreaberta, o que por sua vez reflete um final de tarde com seu pôr de sol (haja vista restringir-se a pouca luminosidade sob sombras a porções inferiores dos altares colaterais e da toalha rendada, restando a figura *negra* do Padre sob zona predominantemente marcada por penumbra;

CENA XII – última cena, em que se narram (como eventos paralelos, ao final imbricados) as capturas de Padre (trancado pelas beatas no interior da Igreja Matriz de São Gonçalo do Rio das Pedras, na qual buscara refúgio) e Mariana (presa por populares do lugarejo e entregue a Honorato para castigo sádico, que Vitorino susta), bem como o fracasso da tentativa de fuga do casal, que termina em sacrifício.

1h18min21s-1h30min59s, planos 1-53

PLANO 1

1h18min21s-1h18min54s o plano 62 da cena anterior evocou (mais como ideia cênica do que formalização diegética) o momento (plano 7 da VIII cena) em que o Padre prostrava-se ao assoalho da casa paroquial, completamente esgotado; a evocação daquele plano agora se faz ainda mais pertinente, visto que a mesma ideia (personagem prostrado ao assoalho) torna a se realizar sob forma muito semelhante (ângulo horizontal bastante próximo a captar do topo da cabeça, um tanto seccionado, até os braços encolhidos), sob iluminação e gestos que indicam despertar (movimentos de pálpebra e lábios); ainda assim existem diferenças formais: o Padre deitava-se à esquerda e, agora, à direita, num ângulo que era fixo e que, agora, realiza trêmulo (provável câmera na mão) ajustes ascensionais (forma de acompanhar o lento erguer-se do personagem), então com fisionomia tensa e, agora, também com lágrimas; de todo modo sublinha-se a recorrência de curtos-circuitos em seu ofício sacerdotal;

1h18min21s-1h18min42s nesta etapa o Padre parece realizar um esforço descomunal (veja-se sua respiração arfante) para erguer rosto e tronco do assoalho; ergue primeiramente o rosto (até 1h18min31s), em que se veem lágrimas (sinal de que a noite de sono entrecortou-se por choro), apoiando-se sobre a mão direita (ainda cerrada); em seguida, trêmulo e ainda muito ofegante, passa a apoiar o tronco sobre o cotovelo esquerdo (que sai de campo em função do primeiro ajuste ascensional da câmera); o pouco de luminosidade que havia sobre o chão (e que tornava mãos e face do Padre lividamente visíveis, como também parte do assoalho) agora diminui bruscamente (acentuando-se as dificuldades do despertar, físicas como também, e sobretudo, psíquicas), e ao fundo da imagem (logo atrás do Padre) vê-se a balaustrada;

1h18min42s-1h18min54s agora o esforço do Padre já lhe permite apoiar-se sobre as duas mãos e, com isso, erguer sua cabeça (mas não ainda a face) para além da linha da balaustrada; o perfil de sua face ganha então nova luminosidade (semelhante à que incide sobre o Cristo de madeira, reinserido no campo visual à esquerda da imagem, polo oposto ao do Padre); ainda assim, o abatimento ainda se mostra em sua fisionomia banhada por lágrimas;

PLANO 2

1h18min54s-1h19min28s este plano seria em tudo idêntico ao do plano 63 acima não fossem a maior luminosidade (já é possível conhecer todo o conjunto dos altares principal e colaterais, a despeito de algumas zonas de penumbra), os movimentos do Padre (que parece continuar os esforços para erguer-se exatamente do ponto em que o plano anterior o deixou) e um enquadramento ligeiramente mais amplo (é possível visualizar até quase o topo do segundo arco concêntrico no altar mor); todo o jogo de cena é especialmente moroso: o Padre só consegue apoiar-se no pé esquerdo para, com isso, erguer o tronco a 1h19min24s, e mesmo assim sua postura só se erige nos segundos finais, sem que entretanto seu olhar deixe o chão e sua cabeça deixe de pender à direita do quadro (cabendo notar a sombra que seu perfil projeta sobre a toalha do altar mor:

signo de mácula, índice de que não há mais integridade, e sim duplicidade, em sua figura);

em suma, seus esforços para readequar-se ao ambiente sagrado do ofício sacerdotal apenas fazem ressaltar sua dimensão humana, que mal se ajusta ao emblema da batina;

PLANO 3

1h19min28s-1h20min32s neste plano longo e moroso o Padre (que mais parece espectro de si mesmo) se arrasta do altar mor (à direita do campo visual) até a entrada principal (à esquerda), onde uma beata (a personagem de Rosa Sandrini), a vigiá-lo, fechará a porta com estrondo (cumprindo assim o objetivo de prendê-lo);

1h19min28s-1h19min32s breves segundos de ângulo fixo; a câmera em contraplongê capta (da direita para a esquerda): a) a coluna do altar colateral à margem direita, b) parte do altar mor por cerca de dois terços da imagem (com sua toalha branca rendada e o retábulo de madeira ao fundo), c) e no terço à esquerda a parede que separa capela mor e sacristia (com sua primeira arcada, revestida de madeira e atravessada por balaústres em madeira recortada); em corpo inteiro e ângulo de $\frac{3}{4}$ o Padre já se encontra em pé (sugere-se continuidade em relação aos movimentos dos dois planos anteriores, muito embora o enquadramento seja diverso), contudo a manter cabeça pênsil e olhar ao chão, e assim (braços caídos ao longo do corpo, fisionomia deprimida) esboça (quando jogo o peso do corpo de um lado a outro do tronco) dois passos em direção ao supedâneo do altar; notam-se três projeções de sombra: a) a primeira (indefinida) à lateral esquerda da imagem; b) a segunda (no limiar entre o primeiro e o segundo terços) também à esquerda do campo visual (exatamente sobre o encontro entre a parede do retábulo e a parede do arco, portanto dividida), imensa (quase fantasmagórica), e c) a terceira à direita (projetando-se sobre a toalha do altar mor) – e é curioso que as duas projeções por assim dizer figurativas (a segunda, ampliada, a terceira, diminuta) apresentem, de saída, acefalia (vejam-se a esse respeito a nota 55 ao plano 7 VII cena e a nota 88 ao plano 10 da VIII cena, bem como a descrição do seguinte plano 9);

1h19min32s-1h19min42s em cinco passos (lentos, cambaleantes) o Padre desce os degraus do supedâneo (fora do campo visual), o que desencadeia um jogo de câmera (giro sobre seu eixo em discreta diagonal da direita para a esquerda) que evidentemente desloca o fundo da imagem: a) a parede divisória entre a capela mor e a sacristia colateral termina sob os dois terços ao canto esquerdo, vislumbrando-se ao canto a segunda arcada (pela qual se acessa a sacristia) e completando-se a figuração da primeira arcada (ambas separadas por uma coluna ornamentada por contorno em madeira talhada), b) o altar mor (antes a demarcar o terço à direita da imagem) termina por reduzir-se a um fragmento no canto direito da imagem (tendo contudo significativamente recebido, durante este percurso, a projeção da sombra já devidamente provida de cabeça, embora a descer paulatinamente até sumir de todo, como que imersa no subterrâneo); c) à base da imagem surge o tablado por sobre o qual se ergue o altar mor, à altura do diafragma do Padre: já não mais em corpo inteiro, já com sua figura reduzida a pouco abaixo do quadril (por instantes perfilada com um dos dois candelabros de madeira torneada por sobre o tablado);

1h19min42s-1h19min47s novos cinco passos (sobre o tablado que dá acesso às sacristias colaterais e ao supedâneo referido) e o Padre alcança novo degrau (que dá acesso ao assoalho dos altares colaterais); completo esse percurso já se pode ver as costas do Cristo em madeira (esculpido em escala humana) sentado no interior da sacristia: a direção em que se dispõem Padre e Cristo é a mesma (trata-se da extensão da Matriz), mas os sentidos a que se dirigem o olhar do Cristo e o caminhar do Padre

são opostos (a figura escultórica afeta meditação em sentido paralelo ao da capela mor, enquanto o Padre encaminha-se para fora da Matriz); o altar mor já terminou por escapar ao campo visual, enquanto os dois degraus superiores do supedâneo estão a sumir ao canto direito (com a sombra do Padre, novamente acéfala, a projetar-se sobre eles); o topo de ambas as arcadas (antes ao meio da imagem) já toca o limite superior do enquadramento, em reforço à sugestão de descenso, ou *gravidade* (as mãos do Padre, à base da imagem, parecem pesadas, pendidas ao longo do tronco, à semelhança de sua cabeça pênsil e de seu olhar cabisbaixo); a coluna em madeira (marco que delimita a separação entre as áreas de nave e altares colaterais) encontra-se ao canto esquerdo, já bem próxima do foco visual (sugerindo-se que o altar mor e a capela mor são mesmo algo distante da empatia narrativa); jogo de cena e jogo de câmera combinados levam o Padre do terço à direita até quase o centro do quadro em movimento;

1h19min47s-1h19min57s após descer mais um degrau o Padre já se encontra sobre o piso dos altares colaterais (e cada vez mais próximo do espectador), onde a combinação de jogo de câmera e jogo de cena (por mais oito passos) terminará (ao final do percurso) por transferi-lo da metade à direita para a metade à esquerda do quadro (passando do ângulo de $\frac{3}{4}$ para a situação de perfil); desde o início (quando desce o degrau, perfilando-se com a coluna que separa ambos os arcos) até quando se alinha ao altar colateral (perfilando-se com a coluna de seu nicho central) sua sombra (1h19min47s-1h19min52s) torna a se projetar de cima para baixo, novamente provida de cabeça (o que entretanto configura novo episódio de ironia imagética, tendo-se em vista que entre os ex-votos depositados por sobre o altar colateral abundam esculturas de cabeças desprovidas de corpo); ao final do percurso (quando parte do altar colateral configura a metade à direita da imagem, e na metade à esquerda está o perfil do Padre, já com suas mãos *graves* para fora do campo visual, vendo-se bem à frente de seu rosto um dos castiçais de madeira pregados à parede e, acima dele, a base do último quadro com uma estação da via-crúcis representada, obscura embora) o Padre estanca: nota-se a balaustrada em madeira curva (que separa o piso da nave e o tablado dos altares colaterais), como que a antecipar sua descida (ou *queda*) para o piso *inferior* da nave (o término da madeira curva que encima a balaustrada fica às costas do Padre, reforçando com isso a sugestão de excomunhão, de exílio, com perda da condição sacerdotal);

1h19min57s-1h20min2s os cinco segundos de ângulo fixo tornam expressiva a fisionomia dolorosa do Padre, sobre a qual incide o pouco de luminosidade deste trecho escuro, vendo-se com isso lágrimas pelo rosto lívido do Padre, com sobrecenho tenso; os movimentos de sua cabeça pendida sobre o peito (único movimento do trecho) mergulham o rosto em sombras, o que sugere uma analogia entre o drama evocado pela imagem da via-crúcis acima de sua cabeça (completamente escurecida pela falta de luminosidade) e o seu próprio drama: analogia de tipo irônico, uma vez que a via-crúcis (em que o elemento humano de Jesus é ao fim superado por sua essência transcendental, divina, quando a morte do corpo humano é vencida pela ressurreição decidida pelo espírito) representa o sentido contrário ao do percurso do Padre (em que sua pertença à esfera sacra pela via do sacerdócio se vê substituída por suas preocupações humanas com as assimetrias sociológicas do lugarejo e por seu envolvimento *carnal* com Mariana);

1h20min2s-1h20min7s o queixo do Padre como que cede à *gravidade* de sua dor, quando ele desce do assoalho dos altares colaterais para o assoalho da nave (mais parece desabar sobre o peso do próprio corpo); a escuridão torna-se ainda mais acentuada, ao mesmo tempo que a lividez retorna à sua face sofrida (boquiaberta); o colarinho de sua batina negra alinha-se com a cor escura da parede (ainda mais escurecida em razão do jogo entre penumbra e sombra), e o negror de sua veste apenas se destaca do fundo

umbroso por conta de uma réstia de luz; a porção superior da parede (de cor branca) contra a qual o rosto em perfil do Padre se recorta também se tornou escura (menos que a porção inferior, por estar em penumbra); serão outros cinco passos até que o Padre alcance o púlpito;

1h20min7s-1h20min14s em seis passos o Padre (sempre cabisbaixo) vai de um púlpito a outro, trecho em que toda a imagem torna-se definitivamente *sombria* (não por acaso nos momentos de máxima proximidade do personagem em perfil perante o foco visual); o *chiaroscuro* radicaliza-se, diluindo quase toda a figura do Padre na escuridão, excetuando-se a silhueta de seu rosto e algumas mechas de seu cabelo; o único elemento cenográfico que se intui durante este trecho é um castiçal em madeira pregado à parede bem ao meio de ambos os púlpitos;

1h20min14s-1h20min18s a combinação de giro de câmera e quatro novos passos recoloca a figura do Padre contra um fundo menos sombrio (muito embora sua figura, a deixar o perfil em prol do ângulo de $\frac{1}{4}$, continue a figurar-se totalmente sombria, contra o fundo de penumbra): veem-se entreabertas a porta lateral e sobre três degraus a portinhola que guarda o acesso ao coro (por escada que fica no interior de uma das torres sineiras), enquanto entre ambas vê-se outro candelabro de madeira à parede, e entre o Padre e o canto da nave vislumbram-se encostos dos bancos de madeira;

1h20min18s-1h20min28s o ângulo agora (quando passa de $\frac{1}{4}$ a dorsal) reforça o gestual do Padre (cabeça ainda mais pendida sobre o peito, arqueando-se suas costas), a expressar esgotamento extremo; a figura do Padre, ainda muito escura, em quinze passos alcança o tapa-vento no átrio, e nesse momento encerra-se a panorâmica e inicia-se uma espécie de *travelling* que, embora sem acentuados tremores, certamente resulta de câmera na mão; o Padre some ao canto direito do campo visual enquanto a câmera começa a contornar o tapa-vento; esse recurso (passagem da panorâmica ao *travelling* com exclusão repentina do personagem corcunda e claudicante do campo visual no último segundo do trecho) termina por acentuar a *dessacralização* do Padre, e por atribuir ao personagem *excomungado* uma espécie de *bestialização* (entre este trecho e o próximo a diegese aproxima-se com ênfase crescente de um tom expressionista);

1h20min28s-1h20min32s o dinamismo da câmera (a contornar o tapa-vento para alcançar o átrio) acentua-se, captando-se por entre as duas folhas entreabertas da porta principal a personagem de Rosa Sandrini a cerrar por fora a porta principal; nota-se pela escuridão exterior que ainda não amanheceu, mesmo que logo a beata tranque a porta, encerrando o Padre (e a câmera) no interior da Matriz (o trancamento da porta implica um som que rompe o silêncio predominante desde o penúltimo plano da cena anterior, quando se misturaram os sons dos latidos, da porta que se abria e dos gemidos do Padre);

PLANO 4

1h20min32s-1h20min35s neste plano muito breve um giro de câmera (devidamente situada no adro) acompanha o perfil da beata (personagem de Sandrini) a correr da direita para a esquerda (mãos a segurar o xale que lhe cobre as costas: atitude de resguardo), até proteger-se atrás de outra beata igualmente recolhida à quina da Matriz (no escuro não é possível distingui-la: a personagem de Sandrini pode ser vista apenas enquanto tem a parede caiada do frontispício ao fundo de si); tal comportamento das personagens sugere que as pessoas do lugarejo não estão apenas a prender o Padre em razão de seu *delito*, mas também porque o consideram figura mais do que perigosa ou pecaminosa: monstruosa ou, mesmo, diabólica;

PLANO 5

1h20min35s-1h20min41s o *close-up* sobre a face do Padre (desta vez muito nítida e muito atenta, sob alerta) o destaca do ambiente (que se encontra fora de foco); até a metade do plano (1h20min38s) seu rosto (a ocupar frontalmente metade do campo visual) olha atentamente (boquiaberto, olhos arregalados) para diante (obliquamente à esquerda do campo visual: presume-se que para a entrada principal), tendo à sua esquerda e à sua direita nichos do altar colateral (desfocados no entanto); no instante referido (1h20min38s, que assinala a metade rigorosa do plano) volta repentinamente seu rosto à direita do campo visual (antes de que o ajuste lateral de câmera possa ressituá-lo no enquadramento), assim mantendo-se até findar o plano (vendo-se a arcada de um nicho à esquerda da imagem, enquanto à direita veem-se apenas focos de luz; sob o cerco e sob a iminência de ser atacado pelas pessoas do lugarejo a figura do Padre recupera filmicamente seu aspecto por assim dizer humano; ouve-se ao longe um latido que irá se desdobrar pelo plano seguinte, e que neste já reforça o ambiente persecutório;

PLANO 6

1h20min41s-1h20min43s ainda sob o efeito dos latidos e de todo o ambiente persecutório este plano-relâmpago (ainda mais breve que o plano 5 acima descrito) capta sob *close-up* dois pés descalços sobre o degrau que dá acesso à soleira da entrada lateral (as panturrilhas não chegam a caber no enquadramento), pés que por duas vezes se erguem sobre a ponta dos dedos (a primeira ao canto esquerdo da porta com o ângulo ainda fixo, a segunda mais ao centro sob ajuste lateral da câmera) como índice de espionagem; que se trata da senhora mais velha portadora de bócio, isso se esclarece no plano 7 a seguir, e que tal senhora esteja à porta lateral, isso se constata no plano 9 à frente; a fraca luminosidade reforça a informação de que ainda não amanheceu, ao mesmo tempo que sugere um paralelo interessante entre os veios da madeira (de que a soleira da entrada lateral se compõe) e as rachaduras do calcanhar da velha senhora (certamente oriundas duma vida de rusticidade e trabalho, não apenas da velhice): tal paralelo consiste em que a história arquitetônico-urbanística e a história de vida dessa e das demais beatas permeiam-se pelos mesmos *vincos* (nos quais o universo de valores e crenças e o universo de produção e reprodução da vida material integram-se de modo inexoravelmente conservador); que tal personagem seja a da senhora mais velha portadora de bócio, isso evoca, em momento decisivo da narrativa fílmica, a figura das parcas, anunciando-se portanto a morte do Padre como *fatalidade* (cf. as notas: 25 – ao plano 15 da IV cena – e 75 – ao plano 2 da VIII cena); a grande fresta da porta, através da qual se percebe a escuridão absoluta na nave, sugere a crueldade do cerco ao Padre, em situação de acentuada vulnerabilidade;

PLANO 7

1h20min43s-1h20min49s agora a câmera sob ligeiro contraplongê informa sobre a senhora a perscrutar o Padre: sua mão direita espalmada mantém-se fixa à porta enquanto seu busto (dos ombros para cima) por três vezes cola o ouvido esquerdo à madeira (a primeira ao centro, a segunda ao canto esquerdo e a terceira, com ajuste de câmera para baixo, ao buraco da fechadura); o enquadramento capta a porta de maneira tão enviezada que a impressão predominante é a da estreiteza do espaço (e com isso a do caráter fortemente persecutório do jogo de cena); o inchaço de seu pescoço é ressaltado sempre que seu rosto se encosta à porta; a tez morena de sua pele parece mimetizar o escuro da madeira; a verruga ao queixo, combinada aos cabelos soltos e desgrenhados, sublinha a feiura da personagem e, com isso, o aspecto rancoroso de

ameaça e repulsa que sua figura evoca no espectador; ainda se ouvem os insistentes latidos do mesmo cão;

PLANO 8

1h20min49s-1h21min45s por todo o plano a câmera em acentuado plongê (a filmar provavelmente a partir do coro) capta a figura do Padre em corpo inteiro; os latidos sumiram mas ao final deste relativamente longo plano ouvem-se (1h21min39s-1h21min43s) dois zurros de mula (trata-se duma sequência de sons que se desdobrará por todo o plano seguinte); o silêncio, predominante ao longo da maior parte do plano, confere ao jogo de cena (o Padre desce do assoalho sobre o qual ficam os altares colaterais e circula pelo centro da nave em giros, como que a apurar seus sentidos diante da ameaça) graus de tensão crescente (coisa que os ajustes muito lentos de câmera e ao final os zurros vêm a acentuar); nota-se em meio à claridade progressiva (muito maior que nos planos anteriores) um retângulo de luz solar (certamente vindo da janela ao alto da parede lateral da Matriz) a incidir entre um dos bancos e as pranchas de madeira do assoalho: informação inequívoca de passagem do tempo, com início da aurora; da região dos altares colaterais até o centro da nave (marcado cenicamente por um longo banco com encosto, atrás das duas fileiras de bancos sem encosto, todos eles feitos de madeira) o Padre gira a inspecionar lenta e detidamente em todos os sentidos e em todas as direções (nitidamente receoso); quando o zurro se inicia o Padre segura firme no banco e estanca atento, a olhar na direção da porta (nitidamente impressionado);

PLANO 9

1h21min45s-1h21min57s completa-se a figuração do cerco ao Padre (enclausurado no interior da Matriz pelas beatas), ouvindo-se a continuidade do zurro de mula (alusão sonora ao mito da mula-sem-cabeça, a que Mariana já fizera referência no plano 10 da cena anterior, e a que a diegese já aludira reiteradamente, tanto em forma denotativa, cf. a nota 55 ao plano 7 da cena VII, quanto em forma metafórica com o recurso às sombras, cf. a nota 88 ao plano 10 da cena VIII): espécie de formalização da consciência católica do lugarejo (com seus valores morais e com suas formas míticas de elaboração conservadora dos tabus), enquanto o ângulo fixo capta em contraplongê a Igreja Matriz sob perspectiva oblíqua e dorsal;

no primeiro plano da perspectiva imagética (a ocupar aproximadamente o terço inferior da área de representação) nota-se (ainda sob a escuridão da madrugada) o aclave que compõe a colina sobre a qual ergueu-se a Matriz (o enquadramento lembra muito o oitavo plano da cena IV, quando a procissão encaminhava o corpo de Padre Antônio ao cemitério, durante a cerimônia de exéquias: novo indício de que o Padre morrerá);

no segundo plano nota-se a Igreja Matriz vista obliquamente entre sua lateral esquerda (em cujo início destaca-se a torre sineira) e seus fundos (notando-se a sacristia lateral cujo comprimento alinha-se ao término da capela mor, e os espaços que antes pertenciam a duas portas e duas janelas, mas que, uma vez suprimidos, agora representam manchas em destaque na caiação de suas respectivas paredes); notam-se três beatas em vigília ao fundo da Matriz, três outras à quina frontal e duas outras à entrada lateral, uma das quais (a única que se movimenta durante o plano, certamente a senhora portadora de bócio mencionada nos planos 6 e 7 acima, que termina por evocar a figura das parcas e o conceito de *fates*, ou *fatalidade*) corre (1h21min48s-1h21min52s) da entrada lateral até a quina dorsal assim que o zurro da mula se torna mais intenso;

o céu figura-se bastante nublado, e as nuvens, além de densas, encontram-se baixas, desde o horizonte cuja escuridão da madrugada se reforça pelo adensamento das nuvens até a impressão de teto rebaixado da abóbada celeste, muito próximo p.ex. da

torre sineira, o que confere à representação uma impressão de *gravidade* não apenas em termos físicos como também em termos de ambientação psíquica; zonas de claridade solar entre a escuridão predominante entre o horizonte e o teto da abóbada celeste reforçam a denotação de aurora que o plano anterior já sugerira no interior da nave;

em razão do enquadramento em contraplongê, e de se deduzir que a câmera esteja posicionada no caminho que leva ao cemitério, senão na própria área de sepultamento (o que aliás evoca o décimo plano da quarta cena, quando se figurava a Matriz a partir de perspectiva muito semelhante), tem-se a impressão visual de que a Igreja se agiganta e eleva, como se fosse construída sem retificações em plano inclinado / em aclave, e como se a área de ingresso, voltada à *inferior cidade dos vivos* (espaço das mais diversas manifestações da *pólis*, dentre as quais as esferas de produção e circulação da riqueza socialmente produzida, bem como a esfera da *política*), fosse menor e menos expressiva que os fundos imponentes, voltados à *superior passagem à cidade dos mortos* (e portanto ao espaço-tempo que indica a dimensão para além dos conflitos e do que é propriamente *histórico*);

por tudo o que foi descrito e interpretado, o significado do plano (que reduz a dimensão propriamente humana ou sócio-histórica enquanto superdimensiona a dimensão das práticas e das representações religiosas) ganha o sentido (evidentemente irônico, ou mais propriamente sarcástico) da denúncia fílmica em relação à aporia duma sociabilidade que triunfa sobre as possibilidades de que se superem suas contradições;

PLANO 10

1h21min57s-1h22min15s moradores do lugarejo (homens) passam (deste plano até o 17) a rerepresentar Mariana (presume-se que capturada, embora a diegese não esclareça se houve entrega voluntária ou então emprego de força para que a captura se efetivasse) a Honorato (apaticamente sentado no quintal de sua casa);

neste plano há dois movimentos de câmera:

a) 1h21min57s-1h22min10s: uma panorâmica horizontal da direita para a esquerda que acompanha o caminhar lento dum senhor negro (o mesmo que aparece a rir da fúria de Vitorino no plano 43 da cena VII) em acentuado *close-up* (o mais próximo de todo o filme: o ângulo que vai do perfil aos $\frac{3}{4}$ capta apenas uma faixa imagética situada entre queixo / pescoço até sobancelha / aba do chapéu);

b) 1h22min10s-1h22min15s: outra panorâmica (de mesma direção mas em sentido inverso) a captar (quando o senhor já escapa ao campo visual) obliquamente a vinda de Mariana (figurada a partir da linha de seu diafragma, fisionomia entre o medo, a vergonha e a altivez: olhar que se levanta do chão uma única vez, e de modo enviesado), a caminhar paralelamente à parede duma casa (decerto o próprio sobrado de Vitorino, ou alguma casa nas imediações) a que três senhores se recostam (um deles também pertenceu ao jogo de cena em frente à farmácia de Vitorino, entre os planos 5 e 9 da cena IX, bem como à sequência de sete planos que compõem a cena V);

durante o primeiro movimento de câmera (com enquadramento bastante restrito à pele negra do senhor) a *obscuridade* predomina (uma luminosidade pálida desenha o contorno de sua silhueta – em reforço à obscuridade fantasmagórica), até que se entreveja ao fundo uma figura humana que apenas lentamente vai deixando a falta de foco (graças à qual uma espécie de halo forma-se em torno de sua figura cada vez mais clara) para revelar (graças ao reajustamento do foco, já não mais sob *close-up*) seus contornos e volumes de maneira, por assim dizer, naturalista, e não mais impressionista: trata-se evidentemente de Mariana, cuja figura (em torno da qual ocorre o segundo movimento de câmera) contrapõe-se à *obscuridade* representada pelo primeiro movimento (sobre Mariana e sobre a parede caiada incidem raios solares); o significado

dessa figuração – entre a *profunda obscuridade* que se atribui aos personagens-moradores ao longo de toda esta última cena e a *ofuscante clareza* que a personagem de Mariana continua a emanar – remete sem dúvidas à condenação (pela subjetividade narrativa) da visão de mundo cristalizada na sociabilidade local (e que todos do lugarejo personificam: os populares inclusive, sociabilidade de que a lenda da mula-sem-cabeça é emblema e metonímia), ao mesmo tempo que remete (de modo inquestionavelmente empático, e elogioso) ao humanismo de Mariana como possibilidade de redenção (que entretanto não se cumpre);

nem por isso (em razão de se figurarem os jogos de cena dos personagens-moradores como *obscuros*) o primeiro movimento (a exemplo de tantos outros momentos da diegese) abstém-se de denunciar (em aspectos de sabor realista) as precariedades materiais (que envolvem, por contradição, as relações sociais de produção e reprodução da riqueza no território do lugarejo e de seu entorno); tal é o sentido e o significado de que o primeiro movimento (sob *close-up*) venha a sublinhar o aspecto absolutamente roto do fino casaco que recobre o senhor: forma (reiterada por todo o filme, e que de resto torna-se tanto mais expressiva quanto menos presa às evidências da imediata denotação) inequivocamente ligada à denúncia do substrato por assim dizer material duma cosmovisão conservadora que emblematicamente se expressa em mitos populares;

PLANO 11

1h22min15s-1h22min25s

nos três primeiros segundos o ângulo horizontal e relativamente fixo (há certa instabilidade oriunda de câmera na mão) capta Honorato sentado em seu quintal (não se veem suas pernas: o enquadramento capta de sua barriga até seu rosto em perfil, atento à porta atrás de si); suas costas apoiam-se a um mourão ao primeiro plano da perspectiva imagética e ao centro do campo visual; no terceiro plano veem-se as bases duma porta, imediatamente à direita do mourão, e duma janela, ao centro da metade esquerda, ambas de madeira; e no segundo plano vê-se o chão de terra batida, sobre o qual incide outra faixa de luz solar (a primeira faixa a incidir sobre Honorato);

como se ouvisse passos ou vozes à porta (contudo ainda imperceptíveis ao espectador), e como se ainda estivesse comprometido pelo misto de bebedeira e colapso emocional, Honorato empreende lentamente esforços para levantar-se; a partir de 1h22min17s sua perna direita já se vê no quadro, encolhida, em paralelo ao seu braço esquerdo apoiado no chão, e a partir de 1h22min18s inicia-se um movimento de câmera com ajuste à direita e ao mesmo tempo ascensional (câmera na mão: irregular, mas não trêmula), forma de que a diegese acompanhe a torsão de tronco do personagem (agora ao canto esquerdo) que passa a apoiar-se no mourão com vistas a perceber melhor o que acontece à porta;

com esse movimento de câmera visualizam-se ferramentas e instrumentos: pendurado ao mourão um objeto que ainda não se pode identificar, e encostados à parede elementos de um moinho descomposto¹⁶⁴: vigas de madeira e uma mó (anúncio de que

¹⁶⁴ No contexto mais amplo da sequência 10-24 evidencia-se que o ambiente (com seus instrumentos) acumula funções muito mais amplas e densas que apenas aquelas ligadas à produção ou à reprodução da vida material: os instrumentos de trabalho pertencentes a Honorato mas manipulados por trabalhadores a seu serviço (moinho, ferraduras, fiel de balança etc.), bem como o próprio galpão em que são guardados, prestam-se também à aplicação de penas (como sevícias) aos infratores de *normas* (que residem numa cosmovisão partilhada mas que dependem em grande medida do *universo afetivo e volitivo* de Honorato, cuja *pessoa* transforma-se em fundamento, certamente o mais decisivo, do poder local). Assim é p.ex. que a mó emblematiza, como anúncio, a *pulverização* dos infratores, a bem de que a sociabilidade local se conserve na mais estrita (e viciosa) *circularidade*, movida a força bruta, ao mesmo tempo que referencia arcaísmos a *retroalimentar* (embora com precariedades várias) as necessidades materiais, relacionais e simbólicas da população do lugarejo.

há trabalhadores a serviço de Honorato prestes a entrar em cena: e anúncio de certa forma irônico, à medida que denuncia o ócio melancólico do patrão);

PLANO 12

1h22min25s-1h22min30s três senhores conduzem com violência Mariana para o quintal da casa onde Honorato se encontra;

a panorâmica breve e rápida expressa nervosismo: giro rápido à direita combinado com *zoom-in*, desde o início a pressionar os quatro personagens entre a parede externa do quintal de Honorato e o foco visual (giro em que as costas do quarto personagem passam ainda mais rapidamente entre a filmagem e o jogo de cena da esquerda para a direita); todos esses elementos (jogo de cena e jogo de câmera), combinados com a violência figurada cenicamente (dois senhores negros conduzem Mariana pelos braços enquanto ela tenta resistir), sob reforço sonoro (um dos senhores diz em voz grave e tom autoritário: **“Vem.”**, enquanto Mariana chora, e em meio às pancadas de outro senhor negro que bate à porta com as mãos espalmadas ouve-se o vocativo: **“Seu Honorato!”**) – todos esses elementos imbricados contribuem (somando-se a tudo isso a brevidade e a densidade do plano) para a impressão e a expressão de nervosismo; a iluminação acentua o contraste entre as roupas brancas ou claras dos personagens (bem como a pele e os cabelos claros de Mariana, cujo vestido encontra-se rasgado nas mangas) e a pele negra dos senhores;

PLANO 13

1h22min30s-1h22min41s **“Seu Honorato!”** (a reiteração do vocativo logo no primeiro segundo do plano, agora em *voz-off*, se faz num tom abafado, denotando que o jogo de cena anterior pertenceu a outro ambiente); Vitorino é reinserido na narrativa fílmica, a caminhar, abatido, pelo exterior do espaço em que Honorato se encontra a receber Mariana e os trabalhadores que a capturaram (ao que tudo indica, os jogos de câmera / de cena inserem-se aos fundos da construção mencionada); ao final da panorâmica revelam-se mais dois senhores a espreitar pelas janelas, o que torna a sugerir uma sociabilidade para a qual a separação entre o que é público e o que é privado, embora não esteja de todo ausente, tampouco se faz rigorosa, ou mesmo desejável;

1h22min30s-1h22min34s o giro de câmera em diagonal ascendente da esquerda para a direita acompanha a subida de Vitorino (em ângulo de $\frac{1}{4}$, inicialmente da cintura para cima, depois da base da coxa para cima) por um terreno que margeia o quintal em que Honorato recebera Mariana e os trabalhadores que a capturaram (neste trecho veem-se folhagens e uma parede cujo reboco caído apresenta rachaduras e trechos descascados a ponto de revelar estruturas internas, tais como adobe e madeiramento); a camisa de Vitorino tem tom semelhante ao do reboco, e como ele se apresenta puída;

1h22min34s-1h22min41s a panorâmica torna-se horizontal (enquanto Vitorino, a caminhar lento, alcança a condição de perfil), o que revela uma profundidade imagética maior entre Vitorino e a construção (espécie de segundo plano, composto por mato sobre terreno amplo), uma vez que a parede antes mencionada encerra-se, e um acentuado recuo passa a revelar uma porta (entreaberta) e duas janelas (a primeira insuficientemente trancada por tábuas pregadas na transversal, a segunda com uma das quatro tábuas verticais ausente), encimadas por telhado de duas águas (ausente do campo visual, exceto por suas bases); elementos cenográficos (janelas abertas por falta de folhas, terreno com mato alto, reboco incompleto), jogo de cena (Vitorino a caminhar sem *élan*, grave, camisa puída, olhar ao chão até mirar em direção às janelas onde se veem dois outros senhores a bisbilhotar, um agachado à primeira janela, praticamente

escondido pela moita, o outro quase de corpo inteiro no campo visual, cabeça encostada ao batente inferior) e jogo de câmera (mais rápido que o caminhar de Vitorino e, assim, nada empático) combinam-se para reforçar a nota de precariedade, desarmonia e violência implicadas;

PLANO 14

1h22min41s-1h22min46s neste breve *close-up* em ângulo horizontal e fixo sobre Honorato (face direita em ângulo de $\frac{3}{4}$ à metade esquerda da imagem, feixe de sol a incidir por trás em seu pescoço e em seus cabelos brancos sob a brisa), vê-se (à metade direita da imagem, desde o interior da construção) a segunda janela mencionada no plano acima (em que falta uma das quatro tábuas verticais); sua fisionomia (lábios entreabertos, ômega melancólico no sobrecenho franzido, olhar que revela fragilidade ao fitar sem firmeza para além do canto direito do campo visual) denota um curioso enternecimento (curioso porque se deduz que ele esteja a fitar Mariana, vítima entretanto da violência de capatazes a serviço de Honorato); reforça a sugestão fisionômica de enternecimento melancólico (em chave patológica) o retorno da melodia à narrativa;

PLANO 15

1h22min46s-1h22min58s neste plano desdobram-se elementos do anterior: melodia (cujo contraponto ganha em autonomia e complexidade com a linha melódica aguda sobre a grave) e jogo de cena (com Mariana refém de Honorato, presa por dois senhores, sem que seu algoz esteja no campo visual); evoca-se (de modo bastante irônico, por sob tom melancólico) a figuração de mártires prestes a ser imolados;

1h22min46s-1h22min51s um primeiro movimento de câmera (em sentido descensional um tanto curvo) revela à direita da imagem Mariana (em seu vestido claro, tendo um dos senhores do plano 12 atrás de si) e à esquerda o senhor negro do primeiro movimento do plano 10, que abaixa (solenemente) para pegar ao chão um véu de noiva (primeiro indício de que está para ocorrer um ritual sádico de punição a Mariana); revela-se encostada à parede do fundo uma escada rústica de madeira; a face esquerda de Mariana em perfil apresenta a altivez de condenados à morte que não se arrependem de seus atos nem diminuem a ojeriza por seus algozes (olhar firme adiante, cabeça erguida), e sua figura luminosa e clara contrasta com a figura *obscura* de ambos os personagens e com a parede ao fundo, sobretudo quando o descenso revela a base da parede abaixo da estrutura de madeira aparente, em que pedras e argamassa, aparentes, não apresentam reboco ou caiação¹⁶⁵;

1h22min51s-1h22min54s espécie de intervalo em que a câmera, estática, enfatiza a solenidade do senhor agachado, a pegar com ambas as mãos o véu;

1h22min46s-1h22min58s sem tirar os olhos do véu nem desfazer o gesto solene de seus braços e mãos, o senhor negro ergue-se com lentidão, ocultando parcialmente a escada e ganhando a incidência dum feixe de luz solar que recai sobre a aba de seu chapéu e sobre o véu em suas mãos; neste segundo movimento o corpo de Mariana torna a ser percorrido (agora de baixo a cima), e seu rosto retorna ao campo, ainda mais altivo (ela fita o véu sem que o topo de sua cabeça se reinsira no quadro), ainda que se note agora melancolia em sua expressão fisionômica;

PLANO 16

¹⁶⁵ A filmagem sublinha que não apenas o casaco fino do senhor está muito roto, mas também seu chapéu e suas calças, com grandes áreas de remendo em tecidos muito diversos. Tal figuração de escassez material nas roupas do senhor faz eco à precariedade da construção, em que faltam janelas, reboco e capina.

1h22min58s-1h23min19s este plano retoma o anterior plano 14 exatamente de onde havia parado, e assim Honorato torna a expressar, sob o mesmo jogo de cena e sob o mesmo enquadramento (até 1h23min4s, exatamente quando um ciclo melódico se cumpre e se estabelece uma pausa antes de que outro ciclo se desenvolva) a mistura de enternecimento e melancolia (que o referido ciclo melódico e a sequência de planos acentuam); a partir de então (1h23min4s-1h23min12s) Honorato começa a abaixar a cabeça e a torcer o tronco, escapando pouco a pouco sua fisionomia ao foco visual, sem que o ângulo fixo se altere, coisa que ocorrerá entre 1h23min12s-1h23min19s, graças a uma panorâmica da direita para a esquerda que retira a janela do campo visual à direita (a ser ocupado pela imagem das costas curvadas de Honorato) e insere à esquerda um instrumento de ferro pendurado, espécie de fiel de balança (o que dá sentido à expressão de Honorato: a de quem se vê constrangido ao justicamento de Mariana menos por vingança e mais por necessidade de reafirmação do próprio poderio diante da *opinião pública* do lugarejo); a perda de luminosidade acentua as manchas na parede caiada, e ao final da panorâmica nota-se um mourão de madeira com uma ferradura afixada (mais à frente ficará claro que se trata do mesmo mourão contra o qual se recostara Honorato no anterior plano 11;

PLANO 17

1h23min19s-1h23min29s uma panorâmica da direita para a esquerda capta o percurso oblíquo de Honorato (busto a partir do diafragma em ângulo de $\frac{3}{4}$) em direção ao foco visual, caminhando gravemente pelo exterior (e aos fundos) do local em que Mariana lhe fora apresentada, vendo-se primeiramente recortado contra uma parede alta que logo cessa, e em seguida contra um recuo no qual se vê uma porta aberta (momento em que logo escapa ao campo visual); encostado à parede alta há um personagem-morador (sob ângulo frontal) curvado sobre si mesmo, o qual ergue a cabeça numa espécie de mesura assim que o velho, a deslocar-se, lhe dá as costas; à quina da parede Vitorino, perplexo (também sob ângulo frontal, mas em pé), observa atentamente a passagem de Honorato (com semblante entre a melancolia e a indignação, e braços um tanto recolhidos, a expressar impotência), e mais adiante (já no recuo, ao lado direito da porta) veem-se os dois senhores que espiavam às janelas no plano 13 (agora voltados para Honorato, em postura servil); o sentido da panorâmica (diagonal em suave mas constante ascensão da esquerda para a direita) e seu efeito (agigantamento da figura de Honorato combinado ao apequenamento servil dos personagens-moradores) vêm a sublinhar a expressão de que a sociabilidade local (em seu caráter violentamente assimétrico de produção de riquezas com expropriação do trabalho, justificada por um catolicismo cujos valores, apropriados míticamente, se entranharam de tal maneira entre os locais que eles servilmente apoiam ou participam do justicamento) – a sociabilidade local se faz irremediavelmente conservadora; a conclusão do ciclo melódico em paralelo ao desaparecimento de Honorato do campo visual reforça a centralidade de sua figura (menos como amparo ao seu drama subjetivo, mais como a personificação de toda uma rede de sociabilidade, com suas relações de produção e reprodução da vida material e com suas formas de representação de ideias e valores);

1h23min19s-1h23min22s neste trecho a figura aprumada (ainda que perplexa e um tanto alienada) de Honorato caminha com uma parede alta aos fundos da imagem (parede composta por adobe e argamassa, visíveis em razão de haver caído o reboco); três estruturas de madeira aparente dispostas na vertical e em alturas diversas por conta da inclinação do terreno (no contexto de uma parede que preenche todo o fundo da imagem, e cuja altura escapa ao campo visual) reforçam a sensação de autoridade

monumental que a figura de Honorato¹⁶⁶ evoca (e que a extensão de sua propriedade, a despeito das precariedades, lastreia); ao lado da terceira estrutura de madeira vê-se um morador (apoiado em seus braços abertos com sua cabeça curvada ao chão¹⁶⁷), morador que ao final do trecho a figura imponente (ainda que alienada e patética) de Honorato vêm a eclipsar; as estruturas de madeira conferem (entre este trecho mas também por todo o plano) um caráter rítmico ao caminhar de Honorato, ao mesmo tempo sentido e decidido;

1h23min23s-1h23min26s enquanto o personagem passa ao canto direito inferior até sumir do campo visual (erguendo a cabeça que pendia ao chão como espécie de mesura à autoridade de Honorato assim que o velho lhe dá as costas, e então gesticulando para cima e para baixo como em solidariedade à sua dor, e como apoio ao justicamento por vir), o tronco de Honorato (já muito próximo do foco visual) passa a ocupar todo o canto esquerdo da imagem, escapando pescoço e cabeça à representação segundos antes de que sua figura (por assim dizer *ascensional*, em oposição complementar à do personagem-morador, *descendente*) termine completamente de se retirar do plano (reincidindo portanto nova menção imagética ao fenômeno da acefalia, mas em contexto no qual o patriarcado e o mandonismo de Honorato se veem conservados e reforçados pela concordância dos populares); surge ao topo do campo visual uma estrutura de madeira horizontal que decerto delimita a separação entre o pavimento inferior e o pavimento superior da construção (não é possível afirmar com certeza que se trate do sobrado residencial de Honorato, logo acima do amplo quintal, ou então de seu armazém, logo abaixo);

1h23min26s-1h23min29s enquanto fragmentos de Honorato terminam de escapar ao campo visual no canto esquerdo da imagem, a figura frontal de Vitorino surge (representada desde a coxa) até alcançar o centro da imagem (tendo atrás de si a quina em madeira aparente que demarca o final da parede e o início do recuo mencionado; logo acima dele é possível avistar uma janela, que provavelmente pertence ao pavimento superior, e o beiral do telhado); tal posição do farmacêutico no enquadramento, bem como sua sem-cerimônia em fitar diretamente Honorato e, mesmo, esboçar dois passos adiante, reforçam sua postura sociológica intermediária (entre os trabalhadores e as pessoas mais poderosas do local, como o vigário e o proprietário) e sua função (mal desempenhada) de *mediador* das desarmonias biopsíquicas e sócio-históricas; à esquerda (na área de recuo, ao lado duma porta aberta: distantes e portanto em figuras menores, vistas do diafragma ou do ventre para cima) os dois senhores que espreitavam pela janela mas que, agora, lado a lado, miram hieraticamente a passagem de Honorato (confirmando-se a posição *intermediária* de Vitorino, ao centro de personagens-moradores *anônimos*, e neste plano muito menos expressivos);

PLANO 18

1h23min29s-1h23min48s trata-se dum plano dinâmico e opressivo, marcado pela expressão da luta contra a clausura no interior da Matriz pelo Padre (as sombras e penumbras deste plano em ambiente interno contrastam com a luminosidade em ambiente externo do anterior); nos primeiros segundos recortado contra a porta lateral

¹⁶⁶ Paradoxalmente (em meio à figuração do papel monumental da personagem) o enquadramento revela (pela primeira vez na diegese) que o bolso esquerdo da camisa de Honorato está roto (ele apresenta três furos): ecos evidentes de que sua autoridade patriarcal (desde a sua intimidade até suas dimensões públicas) foi *corroída*, mas também forma de mencionar a decadência da atividade mineradora, que configura todo o conjunto pertinente ao lugarejo.

¹⁶⁷ Tal postura servil evoca sevícias, e seu gesto de solidariedade e assentimento ao poderio de Honorato sublinha o caráter de que tal servidão se vê confirmada pelo consentimento – denúncia que marca grande parte da figuração diegética a respeito dos personagens-moradores.

esquerda¹⁶⁸, que tenta abrir e não consegue, o busto do Padre (logo em perfil) volta-se para a direção da câmera, e afoito dirige-se (passando do perfil ao ângulo de ¼) para a entrada principal (sendo acompanhado por panorâmica tão veloz que mal permite visualizar-se a passagem de personagem e câmera pelo tapa-vento do átrio); lá (sob ângulo fixo) o Padre (em várias tentativas) à força acaba por abrir a porta (a decupagem justapõe o corte deste plano, quando as folhas da porta apenas começaram a se abrir, ao início do plano seguinte, em que o enquadramento cerrado revela Vitorino ao batente de outra porta);

1h23min29s-1h23min31s sob *close-up* que expressa o caráter opressivo da clausura, não se pode caracterizar este trecho do plano horizontal a rigor como ângulo fixo, uma vez que ajustes rápidos no enquadramento conferem dinamismo à câmera (colocando a narrativa em situação empática diante do jogo de cena: os esforços do Padre consistem em movimentos nervosos e sem êxito para mover o ferrolho da porta); a respiração ofegante do Padre ao centro do quadro expressa a um tempo seus esforços para romper o cerco e o pavor que lhe enforma a face;

1h23min31s-1h23min37s em oito passos o Padre caminha (da esquerda para a direita) nervosamente para a porta principal (e uma panorâmica o acompanha em sua afoiteza): em três passos sob discreto *zoom-out* o Padre passa do centro ao canto esquerdo do quadro (tornando-se sombria e desfocada sua figura negra), noutros três já alcança o canto direito (chegando sua face a escapar do campo visual por instantes), e nos outros dois por fim o Padre (já em ângulo de ¼ e de frente para a porta lateral, visto já a partir da cintura e não mais do tórax) alcança o ferrolho (em área de maior luminosidade);

1h23min37s-1h23min48s até 1h23min40s o Padre estará a forçar a porta com a mão direita no ferrolho e com a esquerda na folha de madeira ao lado; nos oito segundos finais muda a estratégia e, após puxar com ambas as mãos o ferrolho (obtendo com isso uma pequena abertura nas duas folhas de madeira), por três vezes consecutivas forçará (com êxito progressivo) a ruptura ao cerco; o enquadramento neste trecho decompõe geometricamente em quatro partes a imagem; da direita para a esquerda se veem as duas folhas de madeira (a ocupar um quarto de área cada uma) mais o restante da parede (a preencher o terceiro quarto); já ao canto esquerdo (no último quarto) se encontra a parede perpendicular da qual salta uma estrutura de madeira (que certamente pertence à escada que leva, no interior da torre sineira, ao coro do segundo pavimento); os esforços sucessivos para a abertura da porta acabam por lançar sombras ao trecho do ambiente;

PLANO 19

1h23min48s-1h23min51s

deste breve plano até o 24 Vitorino protagoniza um discurso (diegeticamente expressivo) que se dirige a todas as pessoas envolvidas no *justiçamento* de Mariana (Honorato e demais moradores do lugarejo ao seu serviço), discurso que entretanto (por expressividade fílmica) acaba por soar como solilóquio (no plano 24 ocorre a última fala, já em *voz-off*, com Mariana em cena); todos os planos referidos mantêm acentuada luminosidade;

o corte sobre a abertura da porta pelo Padre no plano anterior dá lugar à figura de Vitorino no batente de outra porta; busto em *close-up*, braços abertos, mãos aos batentes (gesto que faz lembrar o do Padre), a figura de Vitorino (de frente para a câmera

¹⁶⁸ Sabe-se que se trata de tal entrada por dedução no contexto (e por comparação deste plano a outros, como o quinto plano da quarta cena): o enquadramento cerrado não permite que o espectador se localize com facilidade no espaço interno da Matriz.

e em contraplongê) observa um jogo de cena que o *zoom-out* da câmera revela de modo vertiginoso (movimento combinado de câmera e encenação que sublinha a dramaticidade de seu grito abafado, 1h23min49s-1h23min50s: “Nãoooo!”): dois senhores (de costas para a câmera, de frente para a Moça) seguram pelos braços Mariana (coberta pelo véu de noiva mas nua pelo menos do tronco para cima), que tenta resistir à sevícia;

no primeiro segundo apenas Vitorino se encontra no quadro (fisionomia indignada, concentrando-se para a ação), mas logo o *zoom-out* prepara (da direita para a esquerda do quadro) o ingresso dos personagens ao quadro (precedido pelo vulto que a calva do senhor à esquerda de Mariana forma ao entrar em campo);

no segundo seguinte (quando a perspectiva ganha em profundidade o suficiente para informar sobre o busto dorsal do senhor ao canto esquerdo da imagem, a cabeça com véu de Mariana ao canto inferior esquerdo, Vitorino ao centro já a ingressar no ambiente num impulso para aquém do batente, enquanto além se percebe a vastidão serrana do Espinhaço), a cena ganha em compreensão, sob o efeito de premência que o grito sublinha e os jogos combinados de câmera e cena enformam;

no próximo segundo (quando se completa o grito de Vitorino) Mariana e seus algozes já se centralizam à metade inferior do quadro, enquanto Vitorino (a prudente distância) se coloca à direita do batente (onde se vê uma mesa-de-canto de pernas para o ar), percebendo-se também uma janela cerrada ao canto direito da imagem (entre o batente e uma parede rebocada e caiada) e os tijolos aparentes (à esquerda do batente);

no último segundo do plano as figuras de Vitorino (agora em corpo inteiro) e de Mariana com seus algozes (agora da cintura para cima, costas nuas por sob o véu) assumem (na perspectiva imagética) a mesma proporção (tornando-se, após a assimetria inicial, completamente simétricas), o que sugere a eficácia da intervenção de Vitorino (muito embora sua figura perplexa e descomposta, a pisar sobre o verso do banco revirado, inspire mais impotência que temor);

pela segunda vez nesta cena (sendo a primeira no plano 17) sublinha-se a condição *intermédia* de Vitorino (antes sublinhada pela composição de cena e câmera, desta vez sublinhada pela decupagem): entre as demandas farmacêuticas do lugarejo e as carências de abastecimento por razões diversas (portanto entre o arcaísmo do lugar e a modernidade conservadora em avanço), entre populares e Honorato (portanto entre camadas produtoras e a exploração por endividamento e monopólio no suprimento de gêneros, inclusive os de primeira necessidade), entre Mariana e Honorato ou Mariana e Padre (portanto nos meandros dos encontros e desencontros eróticos), entre Padre e Honorato e entre Padre e Padre Antônio (portanto entre embates ou entre poderes), entre a subversão (como ao longo da cena IV) e o decoro da normalidade (como no plano 43 da cena VII);

PLANO 20

1h23min51s-1h23min57s este plano pertence a uma sequência de planos breves (que vão do anterior 19 ao 22); em plano fixo e ângulo de $\frac{3}{4}$ sobre *close-up* encontra-se Vitorino (a ocupar toda a altura da imagem desde os ombros até a cabeça), recortado contra a janela de madeira cerrada (que ocupa quase todo o plano, exceção feita a uma estreita faixa de parede à direita, equivalente em largura à de uma das seis ripas que compõem verticalmente a janela, e outra faixa de parede à esquerda, três vezes mais largas que a primeira); após concluir um passo e firmar-se (durante os três primeiros segundos) Vitorino (cuja linha do pescoço à esquerda se localiza a prumo, paralela ao batente da janela) passa a pronunciar uma frase (tom convicto e firme, embora sereno,

em andamento lento, olhar fixamente oblíquo em relação à câmera¹⁶⁹: “**Vem um castigo de Deus pra quem tocar nesta moça.**”), frase que preenche toda a duração do atual plano e abre um discurso cuja conclusão só se dá no plano 24 (quando se transforma em voz-off); sobre a silhueta do rosto de Vitorino (à direita do plano visual) incide uma faixa de luz solar vinda de cima (no plano 22 à frente se poderá ver que faltam telhas ao telhado, e de lá certamente vem a luminosidade referida, como em reforço, um tanto irônico, à fala do farmacêutico, como se fosse tomado por revelação celeste);

PLANO 21

1h23min57s-1h24min2s penúltimo dos planos breves; prossegue o discurso de Vitorino, agora com o personagem sob a curiosa situação (entre ângulo de ¼ e condição dorsal) de emitir fala sem que se possa ver seu rosto (o que se avizinha do recurso de voz-off, coisa que a decupagem seguinte irá reforçar) ; Vitorino lentamente (como que num ofício religioso) realiza três passos (com breve giro da câmera em velocidade desigual a acompanhá-lo), pertencendo ao segundo passo a explicação ao eventual castigo divino (“**Ela é sagrada.**”), e ao repouso final o início de nova fala (a desmembrar-se pelo plano seguinte, retomando-se assim o recurso sintático que a diegese emprega por diversas vezes e em diversos momentos, com os ciclos melódicos p.ex., e que se enfatiza especialmente entre os planos 43-50 da cena XI); entre o primeiro passo e o segundo (quando mais parece que o personagem estanca), vê-se em deslocamento (em razão de imbricarem-se os jogos de cena e câmera) uma das janelas mencionadas no anterior plano 13 (primeiramente ao terço esquerdo da imagem, depois reduzida a estreita faixa a cujo canto inferior se pode ver, desfocado embora, um dos senhores¹⁷⁰), e percebe-se à frente um mourão a eclipsar (numa espécie de intervalo) a continuidade entre janela e parede (a superfície da parede, assim como a paisagem para além da janela, encontra-se desfocada, e sua tonalidade cinza com manchas escuras acaba por contrastar com a camisa clara e rota de Vitorino, cheia de buracos também às costas); pregado ao mourão vê-se a mesma ferradura do plano 16, e em razão do enquadramento (que cria uma linha reta diagonal entre o topo da cabeça de Vitorino e o topo da cabeça do senhor à janela, passando pelo topo da ferradura) fica expressa a reificação que recai sobre todas as pessoas do lugarejo em razão das posses de Honorato; ao tempo-percurso desses dois passos pertence a primeira fala (em tom baixo de revelação, quase sussurro), enquanto ao terceiro passo (que o situa de costas para a câmera à direita do campo visual, enquanto à esquerda resta o mourão) pertence o início da próxima fala (“**Só o –**”), num grito que rompe o tom e o teor predominantes;

PLANO 22

1h24min2s-1h24min7s

a frase se completa (1h24min2s-1h24min3s: “**– demônio mesmo!**”), agora com a coincidência entre som e gesto (o perfil de Vitorino sob *close* em contraplongê é visto ao canto esquerdo da imagem em ângulo fixo a gritar para o canto direito, ainda como quem se dirige a todos ao mesmo tempo, e a ninguém em particular)¹⁷¹;

¹⁶⁹ Embora se dirija imediatamente aos dois senhores que prendem Mariana, Vitorino não olha ou fala em sua direção, como em reforço ao caráter (entre a revelação e a profecia) de seu discurso. Considerando-se o impacto de sua fala sobre os populares (e presumivelmente sobre Honorato, também), bem como sobre a aura que organiza a diegese, deve-se concluir que Vitorino passa a encarnar, nestes momentos finais, a função de *conselheiro* espiritual e moral do lugarejo (o que, no contexto do desfecho narrativo, cada vez mais francamente próximo do fantástico e do absurdo, revela os ares de sarcasmo da diegese para com tal função).

¹⁷⁰ Certamente se trata de um dos dois senhores vistos à janela no mencionado plano 13, e que se mantém a observar o interior.

¹⁷¹ Deve-se destacar que a continuidade desta fala se faz com descontinuidade postural, uma vez que em seu início, ao final do plano anterior, Vitorino se encontrava em frente a uma parede sem janelas, e agora se encontra em posição

às costas de Vitorino veem-se as duas janelas mencionadas no plano 13 (mal bloqueadas por ripas transversalmente pregadas aos batentes) cuja parede encontra-se perpendicularmente (já ao ponto mais profundo da imagem, que pertence ao terço à direita do campo visual) com outra parede, sem janelas; acima de ambas as paredes percebem-se tocos de caibros que certamente compunham um teto (coisa que se pode deduzir também dos tijolos aparentes para cima da caiação), e acima desses caibros notam-se as madeiras duma água parcialmente destelhada; a cabeça erguida de Vitorino (sob efeito do contraplongê) parece estabelecer paralelo com as vigas do telhado, o que contribui para o mencionado efeito expressivo (ao final sarcástico) de atribuir o caráter de *revelação* a Vitorino em seu discurso;

por três segundos (1h24min3s-1h24min6s) o olhar e a fisionomia de Vitorino (sob uma espécie de *ira santa*) acabam por preencher o silêncio com densidade dramática (seus olhos fixos brilham ao modo dos visionários), até que ao final (1h24min7s) – sem que ele mova os lábios¹⁷² – ouça-se (em tom novamente baixo de confissão, quase sussurro) o início duma nova frase cuja sequência desdobra-se pelo plano seguinte (“**Ou então –**”);

PLANO 23

1h24min7s-1h25min9s

último plano em que Vitorino aparece a discursar (penúltimo plano em que se ouve seu discurso); a retrospectiva capaz de considerar este e os demais ângulos que representam o personagem (por toda a sequência 19-23) permite concluir que houve uma estratégia figurativa de sabor cubista, seja porque seu corpo e sua face foram captados a partir de todas as perspectivas possíveis, mas não de maneira sequencial (em razão de justaporem-se planos e enquadramentos vários), seja porque se reitera o desmembramento duma mesma fala por dois planos (com mudanças na abordagem fílmica ao farmacêutico, quando não sob marcação cênica com intencionais falhas de continuidade), seja ainda porque o recurso de *voz-off* ou vem a ser sugerido (quando o personagem volta as costas ao foco visual) ou vem mesmo a ser praticado (quando fala e movimentos labiais do mesmo personagem se encontram apartados num mesmo plano);

1h24min7s-1h24min8s por breve segundo a imagem (que retoma rigorosamente o enquadramento de fins do plano 21) fica estática enquanto Vitorino (de costas, inquieto) parece firmar-se sobre suas pernas (apoiando-se à esquerda e à direita sem contudo sair do lugar, tendo à sua esquerda mourão e ferraduras), sob o desconcertante efeito de suas próprias conjecturas (por assim dizer tão místicas quanto confusas... como

muito diversa. Como se aponta na nota seguinte, há intenção expressiva (e significante) neste e noutros recursos que, sem romper com a tonalidade predominantemente naturalista, avizinha-se de tons fantásticos para ironizar determinados referentes.

¹⁷² Percebe-se outro recurso diegético pelo qual a fala de Vitorino é alvo da expressividade fílmica: além do desdobramento duma frase por dois planos (em que muda o enquadramento sobre o personagem) acrescenta-se o deslocamento de som e gesto (já se notou também que num mesmo plano o personagem de costas pronuncia uma frase sem que se possa ver fisionomia e lábios). Assim, se o teor do discurso e se jogos de cena (tais como o ato da enunciação e a reação dos receptores) e câmara (bem como demais aspectos da diegese) parecem atribuir à sequência 19-24 o caráter de revelação um tanto profética (à maneira de *conselhos* tais como “*O sertão vai virar mar e o mar virar sertão.*”), em tais minúcias (bem como na composição verbal do discurso, cheia de lacunas lógicas e de inconsistências) nota-se a intenção autoral de subvertê-lo, como que sugerindo a caricatura de tal comportamento. (Algo semelhante já se vira, p.ex., durante as exéquias de Padre Antônio, no quarto plano da quarta cena, ou, mais recentemente, no cerco ao Padre pelas beatas, sob o zurro de mula entre os planos 9 e 10: lá como nota cômica embora sutil, aqui como nota de fantástico por sob a predominante tonalidade realista.)

de resto o próprio *status* do par de ferraduras¹⁷³); a frase (iniciada no plano anterior sem que banda sonora e banda imagética coincidissem) agora (mantendo-se o tom confessional) se completa: “– **um santo.**” (retoma-se a estratégia de tirar fisionomia e gestos labiais do alcance do espectador, em razão do personagem estar de costas¹⁷⁴);

h24min8s-1h24min11s ocorre neste trecho uma ruptura de tom na fala (frase dita em volume alto e com a aspereza do grito novamente abafado: “**Um santo mandado do demônio.**”) e nos jogos de cena (Vitorino repentinamente gira cabeça e tronco sobre seu próprio eixo corporal à sua esquerda de modo a fitar obliquamente o canto direito superior do foco visual) e câmera (*zoom-in* relativamente curto mas repentino o suficiente para reforçar o caráter de ruptura do trecho, além do reforço ao sabor profético das *revelações* do farmacêutico); em função dum ajuste de câmera reinsere-se ao canto esquerdo inferior da imagem (ao lado do mourão) a figura do senhor que espia à janela, situado ao lado de fora (evocando-se assim o grupo de receptores, anônimo do ponto de vista da narrativa, entre os quais o discurso de Vitorino encontra eco);

1h24min11s-1h24min42s Vitorino oscila e a câmera isomorficamente (mas não por empatia, evidentemente) tremula (sem caracterizar nem ângulo fixo nem movimento propriamente dito); seu olhar (inicialmente oblíquo ao canto direito superior da imagem) passa a lentamente rebaixar-se, depois gira em direção ao centro e à direita, ainda ao chão (fisionomia em que se antevê sofrimento psíquico): prenúncio da explicação para a fala do plano 21, suspensa em razão das conjecturas místicas, e agora retomada em caráter confessional; Vitorino retoma sua fala (1h24min28s-1h24min29s: “**Eu vi.**”) sob o tom vizinho do sussurro; inspira profunda e lentamente até prosseguir como quem arranca a evocação da experiência de maneira dolorosa (1h24min32s-1h24min33s: “**Eu vi na serra.**”); a oscilação da voz, quase em falsete, permite conjecturar que fosse Vitorino a pessoa a espreitar Padre e Moça durante a fuga (reveja-se o plano 9 da XI cena), o que vem a reforçar o caráter persecutório e de rapina insistentemente sugerido pela diegese, desde banda sonora, enquadramentos e decupagem; de qualquer modo, sua experiência *voyeurista* implicou dor quase traumática (1hmin37s-1h24min38s: “**O amor deles.**”);

1h24min43s-1h24min49s a câmera gira à esquerda par acompanhar o percurso de Vitorino; com tal percurso (que o deixa recortado contra a janela em que o senhor espreita, e traz mourão e ferraduras do canto esquerdo para o direito) Vitorino parece refazer em gesto e memória o percurso de espionagem, evento tão próximo do traumático que requer estratégia como que psicodramática para vir à tona, e esclarecer a todos, emissor e receptores; seu olhar (face de frente para o foco visual, a mirar para baixo) parece tornar presente o evento pretérito, bem como a dor de o vivenciar e narrar (1h24min48s-1h24min49s: “**No meio das pedra.**”);

1h24min49s-1h24min54s nova oscilação isomórfica (mas não empática) entre Vitorino e câmera, até que ele comece a agachar-se;

1h24min54s-1h25min9s Vitorino encostado ao mourão agacha lentamente até sentar-se no chão de terra batida (obliquamente em direção ao foco visual, pernas dobradas, corpo voltado em diagonal para a esquerda); a câmera acompanha seu

¹⁷³ Aqui reforça-se o acúmulo de sentido e significados sobrepostos aos instrumentos (anteriormente mencionado na nota 163 ao plano 11), destacando-se o sentido de amuleto que o instrumento comporta (por ser feito de ferro e por ser emblema da lua crescente, cultuado desde a Antiguidade e ressignificado por cristãos no Medievo).

¹⁷⁴ Tais estratégias diegéticas confirmam a denotação de aspectos fantásticos que em realidade subvertem sarcasticamente o teor do enunciado: rompendo-se com as convenções naturalistas de narração sugere-se adesão ao misticismo conselheirista do personagem (tão ao gosto do catolicismo popular, cuja cosmovisão atribui ao amor entre mulher e clérigo mutações lendárias), quando na verdade (ao avizinhar-se de inconsistências lógicas e do ridículo) a diegese impede a catarse e, mesmo, a empatia do espectador para com o personagem, denunciando assim (acidamente) as significâncias acumuladas em seu entorno.

movimento descensional, permitindo que se vejam no caminho a face e as barbas brancas do senhor à janela (ênfatizando com isso o *voyeurismo* durante a narração confessional sobre outro *voyeurismo*, o que sublinha – em chave especular¹⁷⁵ – a condição arcaica, pré-burguesa, para a qual a plena separação entre as esferas pública e privada não se faz conveniente à sociabilidade local); reiterar-se a confissão reforça (não somente pelo aspecto infantil e choroso do tom, mas também pela reelaboração como que traumática da sintaxe) a imaturidade subjetiva do personagem em elaborar sentimentos e frustrações (1h24min59s-1h25min: “**Eu vi o amor deles.**”) como também o caráter anomicamente patológico e propenso a mitificações de toda a sociabilidade do lugarejo (representada pelos receptores do discurso), mitificações que representam forma de elaborar eventos que a fazem sentir-se ameaçada na *normalidade* de suas bases arcaicas (1h25min5s-1h25min6s: “**É sagrado.**”¹⁷⁶); no percurso descensional de câmera e personagem veem-se um tronco com uma ferramenta de madeira acima (objeto cujas funções certamente remetem ao universo do trabalho e das utilidades cotidianas), uma construção com pedras e argamassa (forno talvez) e o objeto gasto, pendurado no mourão, certamente uma sela de couro rota e imprestável (trata-se do mesmo objeto que no plano 11 não era possível reconhecer¹⁷⁷); nos segundos finais (1h25min6s-1h25min9s) um *zoom-out* confirma o descolamento entre narrativa e espectador sob toda a confusão psíquica que o discurso do farmacêutico¹⁷⁸ está a representar (desde o plano 19);

¹⁷⁵ A tópica barroca do *sonho dentro do sonho* ou da imagem que se multiplica infinitamente em espelhos retorna ao filme (haja vista a nota 39 ao plano 7 da VI cena).

¹⁷⁶ Com esta fala de Vitorino retorna o tema de Mariana como Moça a um tempo *desejada e imaculada* (tema que de certo modo também cabe ao Padre / representante de Cristo desde a letra da canção cuja melodia estrutura decisivamente a diegese, haja vista a nota 66 ao plano 14 da VII cena). Em retrospectiva, tal tema barroco e contrarreformista (o da *Moça consagrada a Maria*, e como ela *imaculada*) foi reiteradamente desenvolvido: **1** – ao longo da **cena III**, quando Honorato chega à sua casa e dialoga com Mariana enquanto realiza sua toalete, destacando-se os planos 9-10 (quando a diegese sugere ao espectador abusos da Moça por Honorato, que desconfia de que Mariana e Padre Antônio o tenham *traído*) ; **2** – entre os planos 27-31 da **cena VI**, quando a narrativa (que ao final se revela como mera subjetiva de Vitorino) sugere que Mariana e o farmacêutico são amantes e se encontram às escondidas (o que o próprio Vitorino irá enunciar com todas as letras em suas tentativas de persuadir o Padre nos planos 12-18 da **cena VII**); **3** – quando Honorato narra a biografia de Mariana (entre os planos 3-11 da **cena VII**) e mente ao Padre sobre sua efetiva relação marital com a Moça, constringendo-o a apoiar e realizar o matrimônio de ambos; **4** – mais adiante, na **cena VIII**, quando Mariana desmente a ambos, Honorato e Vitorino, em sua conversa com o Padre (vejam-se os planos 7-11), afirmando sua virgindade e ao mesmo tempo sua paixão pelo Padre; **5** – nos planos finais (18-19) da **cena IX** quando Honorato reafirma que Mariana é sua amásia, e o Padre o desmente à frente dos garimpeiros. (Não se perca de vista, também, o confronto entre os níveis icônicos das imagens penduradas às paredes entre os planos da cena VII, em que Vitorino tenta convencer o Padre a impedir o casamento de Mariana com Honorato, e os planos da cena VIII, em que Mariana conversa com o Padre, também na casa paroquial.) A presente fala de Vitorino (sob tom e teor de *conselheirismo*) supõe o caráter *sacro* do amor entre Padre e Moça, o que reafirma que Mariana permanece carnalmente *imaculada*, em reforço aliás às sugestões denotativas da narração (revejam-se os planos 28-36 da **cena IX**, em que se vê o desfecho erótico aparentemente *sublime* de Mariana e Padre) – *sublimidade* no entanto sinesteticamente subvertida graças ao *adensamento poético* do discurso fílmico. Em outras palavras: a separação cristã dos planos corporal e espiritual é tema do filme, que entretanto problematiza e subverte por recursos *poéticos* (recurso ao sarcasmo p.ex.) tal cosmovisão.

¹⁷⁷ É relevante destacar que a cenografia deste plano (novamente em torno do mourão) acaba por aproximar Vitorino e Honorato, sobretudo quando o farmacêutico senta-se recostado ao poste de madeira à semelhança de Honorato no anterior plano 11 (ainda que lá Honorato realizasse um movimento ascendente e aqui Vitorino realize um movimento de mesma direção mas de sentido inverso). O jogo de cena em torno de Honorato atribuía ao mourão uma espécie de representação do *poder patriarcal* responsável por comandar ou a manutenção da norma ou a punição por eventuais desvios da norma (e assim o mourão passava a evocar uma espécie de *força feudal* ou *pelourinho colonial*). O presente jogo de cena acaba por transformar o mourão e seu entorno numa espécie de *púlpito*, em que os sentidos dos eventos são revelados segundo sua *essência mística*, para além de sua *aparência profana*. Numa chave ou noutra, o que há são variações de função em torno dum mesmo poder (de caráter personalista, patriarcal e patrimonialista) que enforma a mesma sociabilidade. Daí que a narrativa se descole de ambos os personagens (que aproxima sob um mesmo denominador comum), negando-lhes empatia e subvertendo (ou *desfigurando*) suas figuras desgastadas e anacrônicas.

¹⁷⁸ Vitorino representa ao longo de toda a narrativa uma espécie de oráculo da sociabilidade local, capaz de apontar rumos e contradições, ao mesmo tempo que representa também uma espécie de bobo da corte, a quem se permitem

PLANO 24

1h25min9s-1h25min45s último plano da sequência a que pertence o discurso de Vitorino (plano que indica, ao encerrar-se, a perseguição dos populares ao casal, que se reencontra); uma panorâmica muito lenta acompanha (da direita para a esquerda) os passos como que rituais de Mariana em direção à porta (trata-se da mesma porta pela qual os trabalhadores reapresentaram Mariana a Honorato no plano 10, e em direção à qual Honorato havia retornado no plano 11); nesse percurso Mariana (de quem inicialmente só se vê a cabeça, coberta por véu, entre as condições de ângulo de ¼, perfil e dorsal) passa pelo senhor negro (o mesmo que a vestira com o véu no plano 15, agora parado e de frente para a câmera, a olhar para Mariana com um misto de ternura e veneração), até que se complete a penúltima frase de Vitorino (a última fala reitera *ipsis litteris* a penúltima); daí para o final do plano Mariana rompe a lentidão ritual e se lança para a porta, abrindo-a com sofreguidão; lá fora lhe aguarda o Padre, em cujos braços Mariana se joga, enquanto se ouvem gritos de mulheres (o primeiro grave, o segundo agudo);

1h25min9s-1h25min37s devido à proximidade da câmera, a cabeça muito clara de Mariana¹⁷⁹ (em razão da brancura de véu e grinalda e do loiro de seus cabelos) ocupa quase a metade da imagem, inicialmente à direita; aos poucos Mariana alcança o centro da imagem (vindo a eclipsar por instantes, 1h25min24s-1h25min25s, o busto do senhor negro, recostado à janela, a olhar e baixar os olhos repetidas vezes, como que a acolher a fala de Vitorino e a expressar veneração e temor); quando Mariana ultrapassa essa área obscura do espaço cênico (devido à madeira da janela, escurecida, e da figura negra do senhor: *obscuridade* diante da qual contrasta a figura *luminosa* de Mariana), a Moça integra-se ao trecho de parede caiada entre os batentes de janela e porta; um ciclo melódico (com apenas uma linha aguda) acompanha esses jogos de cena e câmera (percurso solene de Mariana, panorâmica empática), atingindo sua metade ascensional quando Mariana eclipsa o senhor negro e desenvolvendo sua metade descensional quando some à direita do quadro a área obscura de representação, com Mariana integrada ao trecho branco da parede); pertence a este trecho, igualmente, o corpo fundamental do discurso de Vitorino (1h25min12s: **“Só mesmo um santo.”**; 1h25min18s-1h25min20s: **“Demônio; mandado de Deus.”**; 1h25min25s-1h25min27s: **“Pra viver com ela aqui.”**; 1h25min29s-1h25min30s: **“No meio da gente.”**; 1h25min31s-1h25min33s: **“Pra todo mundo ver e contar.”**; 1h25min35s-1h25min36s: **“Que é pra Deus ser louvado.”**);

1h25min37s-1h25min40s repentinamente Mariana ganha o canto inferior esquerdo, quando se projeta para a frente (rompendo de chofre com o caráter ritual e solene do jogo de cena); a partir de então a câmera ajusta-se bruscamente ao novo dinamismo cênico, operando um deslocamento para a esquerda combinado com *zoom-out*; quando Mariana alcança a porta percebem-se três porções verticais ao fundo, todas as três de mesmo tamanho (trata-se, desde o canto direito, de: parede caiada, parede com adobe e argamassa aparentes, e um trecho da porta, que Mariana irá abrir), todas as três separadas pelas duas vigas de madeira aparente, ambas as vigas idênticas em tamanho

algumas colocações inconvenientes (vedadas às demais pessoas) por confiança em que tais intervenções terão ao final sentido conservador, e não subversivo. Vitorino em suma representa a consciência (a seu tanto obnubilada, e por isso mesmo representativa) a respeito dos conflitos e de seus encaminhamentos. Porta-voz da memória do lugarejo, Vitorino torna-se mais ou menos objetivo no que evoca segundo seus interesses (por vezes egoístas, por outras em fina sintonia com os interesses coletivos).

¹⁷⁹ A filmagem empatiza com a figura humanista e laicizante de Mariana enquanto denuncia o arcaísmo que as crenças míticas do lugarejo representam. Nesse sentido, a representação da cabeça de Mariana em chave *luminosa* contrapõe-se à obscuridade do lugarejo, de seus habitantes, de suas práticas violentas e de suas representações.

e forma; neste trecho também se percebem as partes superiores das peças curvas de madeira (que, com a mó, integram o moinho desmontado¹⁸⁰), cada qual recostada a um dos dois trechos de parede mencionados, e as costas nuas de Mariana à porta, que entretanto traja o vestido de noiva (embora com o zíper aberto), o mesmo vestido de fins da cena III (e que no anterior plano 19, devido ao enquadramento, não se podia entrever);

1h25min40s-1h25min45s neste trecho combinam-se dois movimentos de câmera: a) breve e brusco giro à esquerda, que passa a enquadrar desde o espaço da porta, com sua folha já aberta, até o batente da janela ao canto direito (1h25min40s-1h25min41s), e b) zoom-in que acompanha o abraço de Mariana e Padre (1h25min41s-1h25min45s), com a imagem ao final escapando ao espaço interior, totalmente empática com Mariana); a última e reiterativa fala de Vitorino (1h25min40s-1h25min41s: **“Que é pra Deus ser louvado.”**) coincide com o primeiro movimento (o menos brusco dos dois, quase um *intermezzo* entre ciclo melódico e gritos); o Padre (em pé à frente da porta, fisionomia lívida a expressar medo e esgotamento, braços ao longo do corpo como se fosse prisioneiro) tem atrás de si, à sua esquerda, uma das beatas (trata-se de uma das três senhoras que afeta desprezo pelo Padre no plano 3 da IX cena: justamente a do meio, que lhe volta as costas, numa menção irônica da diegese às Três Graças); a postura de tal senhora assemelha-se à do Padre (braços ao longo do corpo imóveis), muito embora ela não ouse mirar o casal, mantendo cabeça e olhar pendidos ao chão, expressão *grave* de quem apesar de tudo ainda reverencia a função sacerdotal (a despeito de participar do cerco ao Padre); ao segundo movimento justapõem-se gritos que se restringem à banda sonora (trata-se de duas vocalizações femininas: uma espécie de exclamação de susto, 1h25min43s-1h25min44s, mais grave, seguida de um grito agudo, 1h25min44s-1h25min45s), gritos aos quais o semblante do Padre (por instantes eclipsado sob o abraço de Mariana) logo reage com expressão de terror; no segundo final se ouve o primeiro acorde duma nova sequência melódica (trata-se da mesma fantasia reiterada por toda a narrativa, mas agora desfigurada sob a chave expressiva do terror), sequência que irá se desdobrar até o final do plano 41, entremeada por reiterações dos gritos femininos e pelo retorno do canto religioso;

PLANO 25

1h25min45s-1h25min47s

deste plano até o 44 figura-se o cerco dos populares ao casal em caráter muito dinâmico e expressivamente persecutório; a brevidade dos planos (9 planos de 1-3 segundos, 4 planos de 4-7 segundos, 4 planos de 8-10 segundos, apenas 3 planos de 11-20 segundos, nenhum plano com duração acima disso), a rapidez conjugada dos jogos de cena (Padre, Moça, senhores e senhoras agarram-se e repelem-se reiteradamente) e câmera (o enquadramento é cerrado, com a exceção de um único plano mais amplo, e o ângulo jamais fixo), o ambiente sonoro (em que ruídos, batidas em madeira p.ex., gritos e elementos harmônicos e melódicos reforçam a cacofonia) e a composição de figurino e cenografia (roupas rotas, cabelos desgrenhados, pés descalços, vegetação agreste, solo rochoso, textura imagética áspera) implicam a perda de referenciais no espaço (que vai da construção, já por si indefinida: quintal do sobrado de Honorato? quintal do armazém de Honorato?, até a Gruta de Maquiné, passando por paisagens sem outra referência que não a do espaço natural); e é como se a trama narrativa (à maneira do que ocorre com a canção) se esgarçasse (como nos indícios das roupas, rasgadas por ação do tempo e por

¹⁸⁰ Lembre-se de que os instrumentos de trabalho, portanto ligados à esfera da produção da vida material, também se prestam a dimensões outras, como p.ex. punição (por sevícia) a comportamentos indesejados pela sociabilidade do lugar. Nesse sentido, os elementos do moinho desmontados prefiguram a *pulverização* de Padre e Moça.

precariedades materiais, como nos populares, e até mesmo em Honorato e Vitorino, ou rasgadas por efeitos de sevícias, como na batina do Padre ou no vestido de noiva);

neste brevíssimo plano (de dois segundos) a câmera realiza uma diagonal descendente da direita para a esquerda, assim acompanhando o ataque duma mulher que corre em direção a Padre e Moça, abraçados como no último plano mas agora filmados a partir de outra perspectiva (desde o exterior da construção¹⁸¹); no início do plano (sob o efeito dos acordes, agora acrescidos de notas dissonantes, e sob ecos dos gritos femininos) a diagonal fílmica capta os cabelos pretos, soltos e desgrehados duma mulher recortados contra uma espessa vegetação; a diagonal descendente logo capta telhado e beiral da construção, e em seguida uma folha de madeira (certamente da janela cerrada); ao final (quando aparecem ao canto direito os rostos em perfil de Mariana, voltado à direita, e do Padre, voltado à esquerda, eclipsado pelo de Mariana, cujos braços a envolvem), a mulher (ainda retratada da cabeça para cima, agora ao canto inferior direito) agarra as costas de Mariana, com vistas a desfazer o abraço; a porta aberta (a mesma do plano anterior) preenche então dois terços da área de representação;

PLANO 26

1h25min47s-1h25min50s a justaposição deste plano ao anterior sugere mais continuidade que ruptura, uma vez que o enquadramento (panorâmica da direita para a esquerda) e o jogo de cena (ataque ao casal tendo parede e porta aos fundos) se assemelham, com a harmonia dos acordes dissonantes a servir como elemento de ligação; e isso a tal ponto é exato que a detecção de que sejam dois planos diversos exige atenção redobrada; agora no entanto duas outras mulheres (de cabelo igualmente soltos e pretos) se unem ao ataque (a primeira mulher, cujos cabelos são lisos e não crespos como das companheiras, é a primeira a surgir em cena), a primeira delas (cabelos aos ombros, vestido claro) ao centro, a outra (cabelos mais longos) à esquerda, quando surge ao fundo, parado como se apenas vigiasse a cena, um senhor de chapéu; Mariana mantém-se agarrada ao Padre (cuja fisionomia, agora de frente para a câmera, é a de quem luta com raiva para defender a si e à amante), enquanto os braços de cor morena das três mulheres, ameaçadores, terríveis, tocam e procuram arrancar Mariana dos braços do amante;

PLANO 27

1h25min50s-1h26min0s neste plano há dois movimentos, de câmera / cena: o primeiro (descendente, da esquerda para a direita) em que o Padre, separado de Mariana e em luta, é derrubado por um senhor negro, e o segundo (ascendente, da direita para a esquerda) em que o Padre, desvencilhando-se do senhor ao chão, reencontra e abraça Mariana em pé, gira à esquerda com Mariana nos braços até se ver encurralado pelo ameaçador grupo feminino;

1h25min50s-1h25min55s (primeiro movimento) a linha melódica (fantasia que sempre sucede o canto) retorna neste trecho (mas agora desfigurada: em tom grave, sob a harmonia dissonante), como a mimetizar o embate (após 1h25min52s); o Padre (face em perfil à esquerda) gira (da direita para a esquerda) e logo se percebe seu braço direito a enlaçar o pescoço do senhor que, agarrado a ele, o puxa para baixo, e cai de costas (na luta não se veem senão partes dos confrontantes: cabeça, braços, pés); durante a queda notam-se (à esquerda do campo visual) os braços e parte do tronco dum outro

¹⁸¹ Já se nota a intenção fílmica de baralhar as referências espaciais quando Padre e Moça abraçados surgem como se não tivesse havido mudança de enquadramento (o perfil do Padre à esquerda e o da Moça à direita, exatamente como ao final do plano anterior), quando efetivamente a câmera mudou do interior para o exterior do espaço cênico. Esse baralhamento prossegue por toda a sequência.

senhor, também ao encalço do Padre; à esquerda, os pés com alpercatas do senhor já ao chão são empurrados pelo braço esquerdo do Padre, de cujas botas se veem por instantes a sola; o Padre logo se ergue (deixando o oponente ao chão);

1h25min55s-1h26min0s ao erguer-se o Padre logo se abraça a Mariana (ele de costas, Mariana de frente para a câmera), tendo ambos ao fundo de si o escuro da janela e o branco da parede caiada (como que em oposição complementar ao vestido branco da Moça e à batina escura do Padre); durante o giro (da direita para a esquerda), ambos os personagens (ainda abraçados) alcançam a área em que as mulheres os aguardam (as mesmas mulheres dos planos 25 e 26 se interpõem a câmera e personagens quando o giro se completa, eclipsando-os por instantes, até que emaranhados de braços sejam vistos a cercar o casal);

fragmentos de expressões se entreveem durante a cena: o olhar muito assustado e atento do Padre, os esforços violentos do senhor ao chão, o olhar cerrado e apavorado de Mariana; o princípio da cena é a metonímia (como expressão de dilaceramento, clausura e cerco) e a torsão (como expressão de movimento e inquietude);

PLANO 28

1h26min0s-1h26min20s se este plano é de fato o mais longo de toda a sequência de planos 25-44, ele por outro lado se subdivide em cinco movimentos muito curtos, sempre com mudanças bruscas, de modo que termina por intensificar o sentido fragmentário, dinâmico e caótico da sequência, aprofundando o baralhamento das referências espaciais, bem como a verossimilhança da diegese;

1h26min0s-1h26min7s a câmera na mão recua para acompanhar o recuo e a fuga de Padre e Mariana (veem-se os rostos de ambos: o Padre a oscilar entre frente e trás para proteger Mariana, impelindo-a para a frente e empurrando para trás a mulher que logo aparece no quadro a persegui-los); o recuo em curva que a câmera realiza permite que se vejam no início ambas as janelas mal cerradas por tábuas transversais, e logo (quando o casal entra pelo batente duma porta) a vastidão serrana com paisagem ao fundo; é nesse momento (em que Mariana por instantes escapa ao campo visual) que a perseguidora surge; quando o recuo da câmera se completa (permitindo que se veja o batente, e que se note uma nova perspectiva espacial, de dentro para fora), o Padre (após empurrar a mulher) consegue fechar e trancar a porta (quando Padre e Mariana são vistos novamente juntos, à direita da imagem); entretanto, a despeito da proteção que a clausura deveria sugerir, passam a soar pancadas à porta (o que reforça o caráter predominantemente persecutório da sequência harmônica); graças ao nervosismo dos movimentos de câmera (para a esquerda) e Padre (para a direita num impulso), Mariana resta ao canto esquerdo, enquanto o Padre por instantes some do quadro;

1h26min7s-1h26min11s agora o giro à direita da câmera alcança o Padre (com os braços estendidos Mariana quer segurar-se ao Padre, mas não consegue – e torna a sumir do campo visual); o Padre se lança para um lugar incompreensível (trata-se duma pedra extensa por sobre a qual se captam os pés descalços e os vestidos compridos de duas outras perseguidoras); ao debruçar-se sobre a pedra o Padre tenta alcançar as perseguidoras estendendo freneticamente seus braços (num jogo de cena inverossímil), mas logo Mariana o alcança, e ele torna a voltar-se para a direção da porta;

1h26min11s-1h26min14s o Padre corre em direção da porta (ainda se escutam pancadas), e Mariana permanece ao seu encalço, abraçando ao final suas costas (seu rosto revela pavor);

1h26min14s-1h26min18s por instantes a câmera se mantém atrás do casal abraçado, sem que o Padre se decida a abrir a porta;

1h26min18s-1h26min20s a porta enfim é aberta e as três perseguidoras do plano 26 são vistas; contudo (novo fator de inverossimilhança) o casal perseguido se lança para fora da porta, e isso desencadeia a fuga das três perseguidoras (vendo-se a partir de então outro senhor de chapéu, também a fugir); nos instantes finais desta fuga irônica e inverossímil, em que fogem os perseguidores com medo dos perseguidos (inverossímil como de resto a pedra imensa no interior do cômodo), ouve-se outro grito (feminino e grave) de espanto, seguido por outro grito agudo (que se desdobra entre este plano e o próximo);

PLANO 29

1h26min20s-1h26min29s sob *travelling* veloz da esquerda para a direita figura-se a perseguição de Padre e Moça por quatro beatas em trecho de mato; o princípio que organiza o plano é o do caos, desde a banda sonora (graças a acordes especialmente dissonantes e disrítmicos, que acentuam ainda mais a ruptura com melodia, harmonia e andamento, sobrepostos ao grito agudo que se desmembra) até o imbricamento dos jogos de câmera e cena (a velocidade do *travelling* e a proximidade do enquadramento terminam por desfocar a paisagem e também, por diversas vezes, os personagens em desabalada corrida: quatro beatas perseguidoras e os perseguidos Padre e Moça);

1h26min20s-1h26min22s nestes segundos iniciais quatro beatas estão no encalço de Padre e Moça, mas logo a combinação de filmagem e atuação deixa as beatas fora de foco; o braço esquerdo do Padre segura o vestido de Mariana enquanto seu braço direito, já fora de campo, mantém as beatas afastadas;

1h26min22s-1h26min24s o grito agudo termina de desdobrar-se enquanto Padre e Mariana por instantes somem de campo (o Padre ao canto esquerdo, Mariana ao canto direito), restando no quadro apenas a confusão da relva selvagem (cujos matizes de cinza inspiram a impressão de aspereza); sugere-se que o Padre sumiu sob os ataques furiosos das beatas, enquanto Mariana, ainda vulnerável, ganha uma certa distância do ataque;

1h26min24s-1h26min26s o perfil de Mariana reaparece a correr, e logo o Padre se junta à sua direita, em corrida desabalada; o *close* sobre os personagens não chega a expressar proximidade, uma vez que entre a câmera e o casal veem-se os ramos dum arbusto;

1h26min26s-1h26min29s os arbustos saem de campo mas a passagem de duas beatas (de que se veem apenas os troncos, e não cabeças ou pernas, e ainda assim em forma de vulto) entre a lente e o casal impede que se perceba de suas fisionomias ou de seus gestuais algo além de medo em razão do assédio, um tanto demoníaco;

PLANO 30

1h26min29s-1h26min31s neste plano muito breve a câmera em panorâmica (mas em sentido contrário ao do plano anterior) capta (ainda em *close*, mas frontal, e com senso de proximidade) o rosto de uma beata com cabelo solto e desgrenhado (a paisagem ao fundo mantém-se desfocada); sua fisionomia ameaçadora (olhos arregalados, lábios contraídos) também se movimenta lateralmente (o que realça o sentido de cerco); a narrativa reforça a empatia do espectador, colocando-o sob a perspectiva do casal perseguido; ao final do breve plano, a beata ergue as mãos em garra (o que realça o sentido de horror que o cerco configura); à banda sonora ouve-se uma voz feminina cantar o primeiro verso do estribilho (“**Vem, meu Jesus,**”) em evidente nota irônica (o mesmo canto nos planos 1-5 da cena I e 1-2 da cena VIII já se configurara irônico, embora não de modo tão explícito), estribilho que se desdobrará até o próximo plano 38

(o Padre, que no dogma católico sucede Jesus em seu ofício de redenção, *é com fervor desejado* pelas beatas – que o queimarão vivo...);

PLANO 31

1h26min31s-1h26min35s em dois giros (um à direita, 1h26min31s-1h26min33s, outro à esquerda, 1h26min33s-1h26min35s) a câmera (ainda em *close*) capta a fisionomia do Padre agachado (no primeiro movimento a recuar, no segundo a avançar), tentando proteger Mariana (que atrás de si lhe puxa pela batina: fisionomia de pavor e de máxima atenção ao perigo do cerco); a mulher de cabelo desgrehado torna a aparecer (1h26min32s-1h26min33s: também agachada, mãos em garra, mas agora de costas para a lente), desfazendo a impressão de que este plano funcionaria como contracampo em relação ao anterior; no segundo giro, o Padre num impulso escapa do quadro à esquerda, mas Mariana (fisionomia de sofrimento imenso, esgotamento e terror) logo some (eclipsada pelas costas da beata, que por um instante se interpõe à imagem do casal), quando o Padre (no último segundo) reaparece à esquerda; à banda sonora, uma voz muito aguda (igualmente feminina) replica o verso (**“Vem, meu Jesus,”**) mas em outra tonalidade (em terça, numa oitava acima), ao que logo secunda o retorno da voz mais aguda (**“meu amor,”**), ampliando a ironia de que o Padre esteja entre duas forças femininas que o disputam (a do amor erótico representado por Mariana e a do ódio vingativo representado pelas beatas, cujo desejo erótico, um tanto recalcado por religiosidade ambígua, foi em grande medida frustrado); esse canto contrapontístico de certa forma também é eco dos gritos (grave e agudo) presentes no plano 28 acima;

PLANO 32

1h26min35s-1h26min38s esta panorâmica parece continuidade da anterior (em direção, sentido, duração, ângulo e paisagem: idênticos), entretanto restrita à movimentação de quatro beatas (Padre e Moça estão fora do campo visual); sob o deslocamento da câmera a primeira das quatro beatas (de que se vê frontalmente a fisionomia por breve instante) some de campo, enquanto as três outras continuam em cena, todas a deslocar-se lateralmente, mas cada qual com face e tronco numa direção (o que evoca a referência irônica às Três Graças no plano 3 da cena IX): a que está mais ao canto esquerdo e em perfil fita adiante, a que está ao centro e fita em profundidade e a terceira ao canto direito que se volta para a câmera, vendo-se apenas seu tronco, e não sua cabeça, exceto por breve instante (desnecessário repetir-se a importância diegética da relação entre acefalia e o tabu vinculado à quebra do celibato por sacerdote e amante); é de se supor (em termos de continuidade lógica / naturalista) que Padre e Moça tenham escapado à esquerda, e que as quatro beatas estejam a persegui-los (ainda que para isso seja necessário deduzir que houve um salto temporal e espacial que a montagem elide e, mesmo, nega, enquanto o jogo de cena, ao multiplicar as direções das perseguidoras, parece diluir); por tudo isso, reitera-se e se aprofunda a percepção de baralhamento proposital das referências lógicas / naturalistas de tempo, espaço e narrativa, o que de resto é coerente com a inverossimilhança de quatro beatas ameaçar um homem jovem como o Padre; prosseguem os cantos contrapontísticos (o eco agudo de **“meu amor,”** em terça dissonante, e a continuidade grave do estribilho **“eu te de-”**, que irá se desdobrar pelo próximo plano);

PLANO 33

1h26min38s-1h26min41s Padre e Moça (ele à frente, a puxá-la pela mão, ambos a correr agachados) ressurgem em panorâmica que dá continuidade aos movimentos formais dos dois planos anteriores (filmagem e atuação constituindo deslocamento à

esquerda); imediatamente o movimento de câmera tira Mariana do quadro (1h26min39s) focando apenas a fisionomia do Padre (esbaforido, vigilante), até que (1h26min40s) uma das beatas se coloque de costas entre câmera e amantes (ocorrendo então uma pausa na panorâmica), em posição de ataque (o que definitivamente eclipsa a figura de ambos), até que o giro de câmera tome novo impulso (encerrando-se logo com o corte); à banda sonora prossegue o estribilho sob a voz grave (“**sejo**” / “**com**”) intercalado pelo contraponto agudo e em terça (“**eu te desejo**”): expressão formal do cerco (promovida pela linha melódica grave, cujas palavras são seccionadas pela montagem, o que remete à ideia de dilaceramento) à união erótica (representada pela linha melódica aguda e dissonante, cujo verso encontra-se integralmente);

PLANO 34

1h26min41s-1h26min43s a câmera já não se desloca como antes (não há *travelling* ou panorâmica): primeiramente estática (1h26min41s-1h26min42s), capta em *close* a fisionomia da senhora com bôcio que corre a aproximar-se da filmagem (como que em atividade de rapina, prestes a atacar: braços suspensos entre a corrida e o ataque), e em seguida (1h26min42s-1h26min43s) realiza curtos ajustes laterais (respectivamente à esquerda e à direita), exatamente quando duas outras beatas surgem a correr desde o canto direito do quadro (uma delas interpõe-se ao espaço entre a câmera e a senhora com bôcio, ao atravessar a filmagem em diagonal descendente, fisionomia também voltada para a câmera, o que desencadeia o ajuste à esquerda, enquanto parte da outra beata, de que não se vê a face, apenas o cabelo solto e desgrenhado, surge ao canto direito); assim como no plano 32, nova menção (de tipo irônico) se faz a figuras mitológicas (já não mais às Três Graças, e sim às Parcas); à banda sonora, o verso “**com fervor**” sob a voz grave (a coincidir com as perseguidoras, em reforço à interpretação acima sobre a formalização expressiva de cerco e dilaceramento);

PLANO 35

1h26min43s-1h26min48s à banda sonora inverte-se o dinamismo das vozes, cuidando a partir de agora a linha aguda de enunciar o estribilho (“**Vem, meu Jesus,**”), enquanto cabe à voz grave o eco contrapontístico (“**Vem, meu Jesus,**”), em oitava abaixo; tal inversão coincide com a sequência (planos 35-38) na qual Padre e Moça dominam o jogo de cena, já sem que as beatas apareçam no quadro; o *travelling* à direita parece retomar o sentido final do último ajuste no plano anterior, mas tal impressão logo cede lugar a uma diagonal descendente, que capta Padre e Moça agachados a correr por uma vereda (de relva desfocada em razão do dinamismo) com suas cabeças à base da imagem;

PLANO 36

1h26min48s-1h26min50s novamente Moça e Padre estão a fugir por vereda sob *travelling* diagonal descendente, mas agora da direita para a esquerda, com Mariana à frente (invertendo-se portanto o sentido do movimento de câmera e cena e o posicionamento de ambos os personagens); a mão direita de Mariana agarra a batina do Padre, que, logo atrás de si, toca suas costas nuas como que a impedir a queda de seu vestido (cujo zíper não se fechou), o que revela a intimidade e o zelo entre os amantes; a linha aguda enuncia a continuidade do estribilho (“**meu amor,**”) e, de certa forma (desdobrando-se a resposta contrapontística no plano seguinte), o alívio (mesmo que temporário) no cerco agressivo das beatas ao casal;

PLANO 37

1h26min50s-1h26min53s o jogo de câmera e cena parece o mesmo do plano anterior, mas sob proximidade bem mais acentuada do casal ao foco (o plongê capta o coruto de suas cabeças com grande proximidade); a linha descendente, no entanto, dura somente até 1h26min52s, quando a subida de Moça e Padre desencadeia ajuste ascendente na filmagem; coincide nesta passagem do baixo ao alto dos jogos de cena e câmera a passagem do contraponto grave (“**meu amor,**”) ao uníssono (“**eu te dese**”), que encaminha o encerramento do canto (a finalizar-se no próximo plano) em sua terceira inserção dentro da narrativa;

PLANO 38

1h26min53s-1h27min1s ainda sob plongê (mas agora bastante distanciado do casal e da paisagem, haja vista a abordagem da encosta do morro de alto a cima, com ambos a descer em ziguezague), nota-se a panorâmica em linha relativamente horizontal, a acompanhar os amantes à direita (1h26min53s-1h26min57s) e, quando contornam um arbusto, à esquerda (1h26min57s-1h26min59s), sem contudo completar mimeticamente a terceira guinada do casal à direita, em frente a uma grande rocha (1h26min59s-1h27min1s); a postura agachada de ambos e a pedra prenunciam o ingresso à gruta, prestes a acontecer (os planos 39-41 preparam a passagem do ambiente externo para o ambiente interno); à banda sonora o complemento do verso em uníssono (“**jo com fervor!**”) se realiza entre a ida e a vinda de casal e câmera, enquanto uma nova sequência de acordes dissonantes (à maneira do que ocorreu entre os planos 25 e 29) tornará a pontuar a fuga até o plano 42;

PLANO 39

1h27min1s-1h27min2s este brevíssimo plano com panorâmica em contraplongê (da direita para a esquerda) capta Mariana em perfil a correr agachada contra uma parede rochosa (seus cabelos soltos esvoaçam, e as manchas de líquens na pedra que se sucedem velozmente tornam a paisagem ainda mais dinâmica); percebe-se a estreiteza do caminho por seu gestual (o cotovelo esquerdo ergue-se à altura da cabeça como a buscar ponto de equilíbrio) e pelo apertado do enquadramento (em que sua fisionomia oscila para fora do quadro, acima, ou para sua base, portanto abaixo); deste plano até o 41 Padre e Mariana chegam à gruta sob dissonâncias harmônicas;

PLANO 40

1h27min2s-1h27min5s a panorâmica parece idêntica à do plano anterior (em direção e sentido, velocidade, tipo e forma de enquadramento, paisagem ao fundo e personagem sob acentuado *close-up*), sob o mesmo efeito de cerco, clausura e aspereza, mas agora figura-se o Padre a correr agachado (e é como se Mariana, novamente a conduzir a fuga de ambos, como nos planos 12-16 da cena X, se tornasse a protagonista: personagem forte da sequência); sua figura que se mantém à base da imagem parece escorar-se à parede rochosa como que em prevenção à queda; ao meio do plano surgem gravetos secos como intervalos entre a composição rochosa: reforço ao caráter agreste do refúgio (que já a aspereza da textura imagética sugere) e ao mesmo tempo prenúncio do desfecho dramático;

PLANO 41

1h27min5s-1h27min14s já não há mais panorâmica em linha reta e horizontal; o movimento diagonal descendente da câmera em contraplongê acompanhará a descida de Mariana até a entrada da gruta (1h27min5s-1h27min14s), destacando a brancura de seu vestido e dos líquens pela parede rochosa ao mesmo tempo que mimetiza a

irregularidade das linhas que compõem cenário e percurso; Mariana está de costas para a parede e portanto desloca-se lateralmente de frente para a câmera; seu rosto se volta para trás como que a certificar-se de que o amante esteja bem; nota-se (a 1h27min9s) que o vestido se rasgou à altura de sua costela, permitindo-se que se entreveja sua pele (e que se presuma a violência implicada na sua prisão e no cerco ao casal); o princípio da representação também dilacera as figuras representadas, cujas faces (ou membros ou troncos) frequentemente escapam ao enquadramento cerrado; de 1h27min10s-1h27min12s (quando a abertura da gruta se faz notar por sob a diagonal descendente da câmera) Mariana (já à base da imagem) some pelo interior da cavidade, enquanto se vê ao chão um conjunto de gravetos secos (novo prenúncio da morte por asfixia); a figura do Padre ressurgue então, primeiramente indefinida (entrevendo-se o escuro de sua batina), em seguida mais nítida (quando a câmera realiza um breve ajuste ascensional), percebendo-se que ele, à semelhança da Moça, recosta-se à parede da gruta, braços estendidos a expressar o risco de deslizamento e queda; a impressão de dinamismo torna-se especialmente vertiginosa neste plano, graças à combinação de enquadramento cerrado e em contraplongê, irregularidade da diagonal descendente, sucessão das manchas brancas por sobre o cinza escuro das rochas, jogo de cena (Mariana, seguida de Padre, cujas figuras são seccionadas pelo enquadramento cerrado, e cujos gestuais sugerem a periculosidade do percurso) e som (uma sucessão rápida de notas que vão do grave ao agudo emolduram a descida com o sentido de urgência e risco);

PLANO 42

1h27min14s-1h27min26s a filmagem combina suave diagonal ascendente até 1h27min22s (movimento que sugere continuidade com o movimento anterior) e sutil (mas constante) *zoom-out* para, dessa maneira surpreendente, figurar que a perseguição ao casal (agora oculto pela gruta) prossegue (multiplicando-se expressivamente o número de seus perseguidores); notam-se de início (quando o ângulo ainda se faz relativamente próximo: 1h27min14s-1h27min22s) as mesmas beatas (com seus cabelos soltos e desgrehados) a deslocar-se entre o paredão rochoso e uma grande pedra, caminho irregular (mas relativamente horizontal) forrado por vegetação agreste (ao que tudo indica, as beatas acabam por suspeitar de que Padre e Moça tenham se ocultado na gruta a cuja entrada uma delas estanca); sutilmente entretanto dois outros grupos (com três pessoas cada) vão surgindo (ao longo de outros caminhos ziguezagueantes pela costa rochosa¹⁸², que se revela ao espectador sobretudo entre 1h27min22s-1h27min26s), o primeiro grupo mais abaixo (numa diagonal irregular ascendente da direita para a esquerda), o segundo mais acima (noutra diagonal irregular, mas descendente, da esquerda para a direita); o distanciamento (sutil mas vigoroso) da câmera (devido ao *zoom-out*) termina por ampliar o caráter de horror e asco que já fora sugerido pela narrativa ao espectador em relação às beatas (figuradas em enquadramento cerrado) em direção às demais personagens de perseguidores, que parecem multiplicar-se ao infinito (impressão que resulta do ziguezague compreendido pelo jogo de cena ao longo do paredão rochoso, e pela disposição dos grupos de três a três), ainda que suas figuras se tornem cada vez mais distantes da representação (ou por isso mesmo: é como se a caracterização estereotipada das três beatas, que funcionam como tipos e não como personagens, viesse a se estender por todos os moradores do lugarejo); encerra-se o acompanhamento musical com o corte deste plano;

¹⁸² Este plano evoca os planos 1-6 da cena I, quando Padre e ajudante deslocavam-se a cavalo rumo ao lugarejo, o que atribui à narrativa um caráter asfixiante de ciclo que se encerra (e não aponta recomeço, mas esgotamento, nos termos duma aporia insuperável).

PLANO 43

1h27min26s-1h27min33s o casal (sob enquadramento cerrado que assim se mantém graças a câmera na mão, a segui-lo) é visto a se deslocar pelo interior da gruta por um caminho demasiadamente estreito (o que os leva a caminhar inclinados, mãos ao teto curvo); de Mariana ao canto direito inferior veem-se apenas suas costas nuas, cabelos soltos (mas não a cabeça), parte do vestido aberto às costas e mão esquerda a tocar o teto recurvado (1h27min26s-1h27min31s); embora sua figura não seja completamente clara, está mais próxima da textura puxada para o branco leitoso que a luminosidade sobre as paredes da caverna produz, diferentemente da figura *obscura* do Padre, cujo tronco, cujos braços (sobretudo o esquerdo, a tatear parede e teto, enquanto o direito inspeciona mais abaixo) e cuja cabeça (em ângulo de $\frac{1}{4}$), sempre parcialmente retratados (em razão do enquadramento cerrado, que os fazem escapar aos limites do campo visual), parecem um *continuum* em relação ao *soturno* da batina; enquanto a figura *luminosa* de Mariana ecoa a surpreendente claridade da gruta, a figura *soturna* do Padre ecoa as reentrâncias de parede e teto, absolutamente mergulhadas numa total escuridão, percebendo-se assim o retorno à figuração em *chiaroscuro* (duas estalactites são vistas com plena luminosidade, p.ex., enquanto os contornos do Padre se fazem menos por linhas e mais por contrastes de luzes, sombras e penumbras); a figura do Padre domina a maior parte da área visual, ao passo que a figura de Mariana continua à frente do percurso (sob área entretanto reduzida); de ambos ouvem-se apenas os sons de seus passos secos por sobre o chão rochoso, em ritmo que sugere pressa e, ao mesmo tempo, dificuldade em avançar (a sequência 43-47 se restringe a esse tipo de sonoridade, que paradoxalmente reforça a impressão de silêncio);

PLANO 44

1h27min33s-1h27min45s neste enquadramento ainda mais cerrado sobre a Moça o *travelling*¹⁸³ (da esquerda para a direita) capta seu perfil em intensa movimentação (alternam-se momentos em que a personagem e o ambiente são vistos com nitidez e momentos em que personagem e ambiente borram-se); mantém-se a figuração por *chiaroscuro*, mas enquanto a inicial clareza sobre as paredes da gruta logo cedem lugar a zonas de sombra ou penumbra, a figura de Mariana estará durante a maior parte do tempo sob intensa luminosidade (a realçar seu vestido branco, sua pele clara e seus cabelos loiros, a despeito da incidência intermitente de áreas obscuras); sua face se revela no início do plano (em perfil à direita) e no final do plano (entre a situação frontal e a do perfil à esquerda), enquanto o teto rebaixado lhe obriga a caminhar com a cabeça inclinada durante a maior parte do percurso, mãos erguidas que se apoiam ao teto, ora o braço esquerdo à frente e o esquerdo atrás, ora o contrário; por vezes nesse percurso com cabeça inclinada (e cabelos soltos a cobrir o rosto) a figura da Moça faz lembrar a de cariátide, por vezes a de Cristo supliciado, mas de qualquer forma a combinação de jogo de cena (deslocamento dinâmico em perfil), jogo de câmera (*travelling* empático sob enquadramento cerrado), luminosidade (em *chiaroscuro*) e beleza da atriz sob destaque garantem à personagem um caráter próximo ao heroísmo, o que lhe devolve o aspecto de liderança e assertividade;

PLANO 45

1h27min45s-1h27min51s retorno da figura *soturna* do Padre sob enquadramento e dinamismo semelhantes aos do plano anterior, embora personagem e ambiente surjam

¹⁸³ É de se supor que ainda se mantenha o recurso de câmera na mão, muito embora o deslocamento lateral da filmagem mantenha-se horizontal e regular entre este plano e o 45 seguinte. É de se notar que a impressão de clausura e estreiteza do percurso é mais resultado de perícia fílmica que de aspectos propriamente ambientais.

como que em negativo (em lugar da *luminosidade* de Mariana, a *obscuridade* do Padre, em lugar duma clausura mais *luminosa* que *obscura* veem-se um teto menos rebaixado e um corredor mais *obsuro* que *luminoso*, que o Padre percorre como que às cegas); assim como Mariana o Padre caminha o mais rápido possível e em perfil, embora sua figura (de tronco inclinado mas cabeça ereta) não escape aos limites do enquadramento, e os seus braços tateiem parede e não teto; a estreiteza do corredor é sugerida pelo jogo de cena (por vezes o Padre volta as costas para a câmara, mantendo entretanto seu rosto em perfil a mirar adiante), mas não pelo jogo de câmara (de cujo *travelling* resultam personagem e ambiência nítidos, a despeito da predominante obscuridade), e de tal composição (cujos aspectos ressaltados diferem em relação ao anterior, apesar das semelhanças importantes) resulta uma figuração muito menos empática: o Padre, com grãos de terra ou areia às costas, é figurado mais como um fugitivo *terrestre* do que como uma personalidade acima do comum e que escapa aos limites e às *estreitezas* do lugarejo (a própria duração deste plano, metade do que durou o plano anterior, aponta para a confirmação dessa tese);

PLANO 46

1h27min51s-1h28min8s a câmara, agora praticamente estática (exceto por sutilíssimos e muito expressivos segundos iniciais de *zoom-out* e finais de *zoom-in*), informa sobre a última etapa de interiorização do casal pela gruta (encerra-se a sequência 43-46 que filmara o casal a entrar na gruta por caminhos bastante angustiados, no sentido a um tempo cenográfico e afetivo), já não mais com a empatia (maior para com Mariana que para com o Padre) do *travelling*, já com distanciamento (em termos literais mas também expressivos); Padre (atrás) e Moça (à frente) somem ao longo dum corredor de altura, largura e comprimento irregulares, em cujo final há nova entrada, que irão ultrapassar rebaixados; notam-se como que quatro subcâmaras pelo corredor: 1) a primeira entre o foco visual e o posterior afunilamento de ambas as paredes, subcâmara marcada por zonas sobrepostas de escuridão, sombra e penumbra, sobretudo à direita do campo visual (a parede à direita, bastante escura, ocupa cerca de dois terços da área visual), espaço que o casal terá percorrido já em 1h27min53s, 2) a segunda subcâmara, que o casal termina de percorrer até 1h27min55s, sobre a qual incide um foco de luz como que filtrada por um véu vindo da direita (efeito luminoso de acentuada beleza sobre a composição em *chiaroscuro*), e que se encerra numa espécie de arcada (ultrapassada pelo casal em 1h28min), 3) uma breve terceira subcâmara, à qual o casal chega curvando-se, como forma de ultrapassar a arcada (subcâmara cuja luminosidade se assemelha à da anterior), e 4) a quarta subcâmara, na qual os amantes entram (a partir de 1h28min3s) ajoelhando-se para ultrapassar uma abertura tão curta quanto estreita que parece configurar uma gruta dentro da própria gruta¹⁸⁴, subcâmara que se faz tão umbrosa que o engatinhar dos personagens se reduz a vultos;

PLANO 47

1h28min8s-1h28min41s veem-se Moça sentada (ao fundo) e Padre em pé a examinar o teto da gruta, com suas formações minerais (estalactites que evocam garras como as da beata no anterior plano 30, poros pela rocha que, sob a luminosidade, sugerem as reentrâncias e a mucosidade de órgãos como boca, irregularidades do teto que fazem pensar em dentes);

1h28min8s a câmara (ainda que já esteja no interior da gruta-dentro-da-gruta, assim como os personagens) parece prorrogar o movimento final do plano anterior

¹⁸⁴ Nota-se aqui a reiteração da tópica barroca do objeto (sonho p.ex.) cuja imagem multiplica-se infinitamente por recursos especulares. Revejam-se nesse sentido as observações sobre o plano 7 da cena VI ou o plano 7 da cena X.

(sutilíssimo *zoom-in*) quando, na realidade, trata de combinar movimento ascensional de câmera com deslocamento do Padre (cuja figura negra, inicialmente acéfala, de costas para a câmera, está a caminhar cautelosamente em profundidade); enquanto as costas sombrias do padre ocupam o terço à esquerda, vê-se Mariana (a partir da cintura, figura diminuta) no terço central da imagem (costas nuas, acorçada ao fundo da gruta, sob espaço penumbroso, muito embora haja pontos de claridade sobre seus cabelos soltos), enquanto o terço à direita destaca uma porção calcária de rocha bem iluminada, bem próxima do foco visual (faz lembrar uma estalactite, mas suspensa à metade do caminho);

1h28min9s-1h28min10s já a partir do segundo posterior o Padre gira o corpo à direita e (como passam a se combinar ascensão e giro de câmera à esquerda) sua face em perfil já se inclui no campo visual, a inspecionar o teto muito baixo da gruta; esses movimentos de câmera e cena combinados terminam por eclipsar a figura de Mariana, que já se reduzia mesmo à base da imagem; agora a zona penumbrosa contra a qual o Padre é figurado já ocupa metade à esquerda, enquanto a metade à direita, bastante clara, revela as formações calcárias que descem do teto, incluída nisso uma estalactite¹⁸⁵;

1h28min10s-1h28min19s agora a figura do Padre (de frente para a câmera, ainda a inspecionar o ambiente com fisionomia infantil, curiosamente entre o pavor e o deslumbre) já se dirige para a direita da representação, enquanto a base de seu tórax reduz-se ao limite inferior da imagem e daí ao topo de sua cabeça notam-se três quartos da altura imagética; sua mão esquerda tateia a parede irregular de calcário, e seus passos parecem trôpegos;

1h28min19s-1h28min26s embora a oscilar (o que mais consiste em ajustes que em movimentação propriamente dita), o ângulo mantém-se relativamente fixo sobre o Padre (como que a mimetizar seus movimentos, empaticamente), enquanto ele (ainda a inspecionar o ambiente) em um passo coloca-se à esquerda em perfil, face como que paralela à estalactite;

1h28min26s-1h28min32s em quatro micropassos (muito curtos: expressam o misto de pavor e deslumbre) o Padre alcançará uma espécie de arco concêntrico (que é o que o teto sugere neste trecho do plano, e o que a intensa luminosidade que incide sobre tal arco calcário sublinha, em contraste com a subcâmara à frente, sob penumbra), primeiramente em perfil à esquerda (a examinar a formação ao alto mas muito próxima) mas logo em seguida, já com o tronco em frente ao foco (exatamente quando alcança o arco, e se põe abaixo dele como quem se familiariza com a sugestão de sacralidade), passa a examinar o teto à frente (ausente do campo visual), mantendo-se boquiaberto (face em perfil mas à direita);

1h28min32s-1h28min41s o Padre abaixa a face (ainda em perfil à direita) e realiza dois passos laterais à esquerda do campo visual assim que se ouvem soluços abafados (sabe-se, evidentemente, que se trata de Mariana); agora não há mais nenhum arco iluminado ao teto, e sim formações irregulares sob penumbra que mais evocam dentes; ao que parece, a tentativa de sacralização do espaço interior rupestre se esvai, e o que resta é mesmo a consciência do cerco e, portanto, da violência desumanizante;

¹⁸⁵ É notável o percurso das sombras que o Padre projeta sobre as paredes da caverna entre este plano e o 49, como se poderá notar. Neste plano, a inspeção do Padre implicará (até o terceiro trecho) que tais sombras se dupliquem e mesmo tripliquem, como que a perceber (a um tempo sensorialmente e intelectualmente) o sentido e o significado de todo o seu percurso biográfico até o atual (e dramático) instante (que consiste nas vésperas da morte por asfixia). Até o quarto plano (exatamente quando o Padre se situa sob o arco que evoca um nicho e, por metonímia, um templo) suas sombras terminam por unificar-se numa única projeção – até desaparecer no último trecho (exatamente quando se notam os soluços de Mariana em pranto).

PLANO 48

1h28min41s-1h29min54s o cenário é o mesmo que o anterior (o choro, mais que o cenário, marca a continuidade), entretanto o *close* enfatiza a angústia do Padre (seus ombros são vistos frontalmente, sua face, à direita do campo visual, em perfil), até que ele (de costas, não mais de perfil: figura já sombria e obscura), ao agachar-se, se aproxime de Mariana (para cujo perfil transfere-se a luminosidade), novo centro do jogo de cena (suas expressões de choro estarão silenciosas até que sons abafados se escutem à banda sonora); ambos se abraçam (enquanto prossegue o choro) até que Mariana venha a rasgar a batina, recostando então nariz e lábios à pele do amante ; o barulho do tecido que se rasga acrescenta outro ruído, também sutil, às vocalizações contidas do choro cujo gestual, paradoxalmente, é bastante expressivo; a partir do momento em que a face de Mariana toca a pele do Padre reinicia-se (1h29min52s) a linha melódica já por diversas vezes reiterada ao longo do filme, agora entretanto em tom de específica melancolia, que durará até o plano seguinte, readquirindo corpo entre o plano 50 para concluir-se no último plano (o 53);

1h28min41s-1h28min55s até o final deste longo trecho o Padre (face em perfil sob *close-up* e ângulo fixo) estará a olhar enviesadamente (atrás e à direita) para Mariana (ainda fora do campo visual, a soluçar), peito arfante, lábios que parecem esboçar alguma fala mas não conseguem, fisionomia entre o turbilhão afetivo e a incapacidade infantil de lidar com tamanha complexidade emotiva, corpo que parece buscar, sem encontrar, posição; ele por duas vezes olhará fixo para Mariana (1h28min41s-1h28min43s, 1h28min52s-1h28min55s); sua posição cênica é muito próxima (senão idêntica) à postura de fins do plano anterior, mas o enquadramento é outro (*close-up* a partir dos ombros do Padre que o situa à metade esquerda do quadro, pescoço inclinado para baixo, enquanto à segunda metade vê-se o que lembra um arco ogival), e tanto a parede calcária logo atrás do Padre (à metade esquerda) quanto o que parece ser arco ogival (à metade direita) são superfícies sobre cujas porções salientes incide intensa luminosidade (a ressaltar sua textura leitosa e rugosa), ainda que suas áreas côncavas vejam-se preenchidas por penumbra;

1h28min55s-1h29min9s combinam-se ziguezagues (sutilmente à direita e para baixo) e *zoom-in* para acompanhar (mimética e empaticamente) os oito micropassos do Padre da zona (por assim dizer) luminosa à zona marcada por penumbra e sombra (em realidade trata-se da passagem dum local onde o *chiaroscuro* se faz mais luminoso para outro local em que ele é menos luminoso); é nessa última zona aliás que a sombra do Padre irá se projetar sobre a parede à sua frente (bastante rugosa mas sob matizes de cinza), parede sobre a qual ele (cabeça curvada, face em ângulo de ¼) apoia a mão esquerda; a sua própria figura torna-se ao final do trecho quase tão sombria quanto sua projeção sombria defronte (e é como se figura e sombra se tornassem apenas um só borrão escuro); antes de que o Padre alcance a zona sombria (1h28min55s-1h29min5s) pode-se notar que a batina está puída à altura dos ombros, o que faz lembrar a luta contra os moradores, além do percurso inóspito entre rochas;

1h29min9s-1h29min32s em atuação que faz lembrar o plano 24 da cena VII (quando o Padre deslizava, rosto, tronco e mãos grudados à parede da casa paroquial, até prostrar-se sobre o assoalho), neste trecho o Padre também parece (por efeito da sombra que sugere a dissolução de sua frente na parede rugosa) roçar a parede à frente em direção ao chão (o que agora intensifica, por sugestão tátil, a *aspereza* da situação, e o quanto ela é capaz de *feri-lo*); mesmo que Mariana surja no campo visual (durante a descida de Padre e câmera) por longo tempo (1h29min21s-1h29min28s) Padre e Mariana não irão se tocar; a face de Mariana (sob ângulo de ¼, coberta pelos cabelos soltos e desgrenhados) recebe forte incidência de luz (o que torna especialmente

expressiva a fisionomia de dor e pranto: boca muito aberta, dando a ver seus dentes muito brancos expostos sob a expressão de angústia), exceto quando ela reagir ao toque do Padre em seu ombro direito e num impulso abraçá-lo fortemente, num ímpeto: daí por diante sua face, já em perfil, receberá penumbra; os soluços de Mariana tornam-se mais nítidos, mas ainda assim não chegam a corresponder plenamente à expressão de dor; Mariana ao final deste trecho envolve o Padre com ambos os braços entrelaçados sobre seu ombro, o que dá a entender que ela o puxa para uma situação de encontro, desfazendo a assimetria vertical;

1h29min32s-1h29min54s trecho em ângulo fixo; por duas ou três vezes se veem as mãos do Padre a tocar as costas nuas de Mariana (antes de saírem do campo visual), enquanto as mãos da Moça tocam o tecido grosso da batina: a mão direita a apertar forte, a esquerda a deslizar continuamente, como que a procurar espaço por onde arrancá-la (o que evoca suas falas a respeito da batina, emblema do ofício sacerdotal católico, como obstáculo a ocultar o núcleo macio da pessoa); a 1h29min50s Mariana, sob grande comoção, rasga finalmente a batina com sua mão esquerda (puxando um rasgo que já se notara no trecho acima), e a 1h29min52s reinicia-se pela última vez a linha melódica, enquanto Mariana toca a pele do Padre com sua face;

PLANO 49

1h29min54s-1h30min23s o enquadramento sobre o casal é semelhante ao do último trecho do plano anterior, ainda que mais próximo: seus ombros estão à base da imagem mas o topo de suas cabeças escapa ao limite superior do quadro; ainda há ângulo fixo sobre o casal que se abraça, mas agora invertem-se suas posições: a face dele se volta para a câmera, enquanto passam a ser vistos os cabelos e os ombros nus de Mariana, cuja pele nua a mão esquerda do Padre acaricia, ao mesmo tempo que seu rosto parece acarinhar sua espádua; veem-se intermitentemente (conforme apareça ou desapareça a luminosidade ao fundo) zonas esfumaçadas ao canto direito superior da imagem (acima do ombro esquerdo do Padre), e logo (a partir de 1h30min2s) a fumaça começa a invadir o ambiente no qual o casal se abraça (prenúncio de sua morte por asfixia); já não se ouvem soluços ou choro de Mariana (à banda sonora apenas a evolução melódica, em chave especialmente melancólica), que reage afetuosamente aos carinhos do Padre (ambos como que resignados à iminência da morte, e de algum modo reconfortados na reciprocidade de seus desejos);

PLANO 50

1h30min23s-1h30min38s de dentro da gruta, já à sua abertura (suas paredes como que emolduram o campo visual, numa espécie de enquadramento dentro do quadro), o plongê revela as labaredas e, muito abaixo (no terreno plano em frente à parede rochosa), as três beatas a assistirem (em pé, braços ao longo do corpo) ao incêndio (certamente por elas provocado), uma das quais (a que se encontra à direita do campo visual) se persigna (entre 1h30min27s e 1h30min29s); entre 1h30min37s e 1h30min38s a imagem some em *fade-out* (recurso que completa a ideia de círculo que se fecha sobre si mesmo, viciosamente, em absoluta aporia);

PLANO 51

1h30min38s-1h30min46s após o *fade-in* (1h30min38s-1h30min39s) surgem (em letras progressivamente pretas sobre fundo cinza, em caixa alta e entre aspas) os versos 5, 6 e 7 da primeira estrofe do poema no qual o filme se inspira (enquanto a melodia continua a se desenvolver):

“NINGUÉM PRENDE AQUÊLES DOIS,

AQUÊLE UM
NEGRO AMOR DE RENDAS BRANCAS.”

PLANO 52

1h30min46s-1h30min54s os mesmos versos sofrem uma espécie de breve *fade-out* que os reapresenta sob novas cores (letras em branco, fundo negro), até novo *fade-out* (que coincide com a execução da última nota sobre o último acorde);

PLANO 53

1h30min54s-1h30min59s a palavra “FIM” também surge e some sob a dinâmica de *fade-in* e *fade-out* (enquanto prolonga-se, até se interromper, nota e acorde).