

OS INCONFIDENTES, DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE, E A MITOLOGIA MINEIRA DO MODERNISMO

OS INCONFIDENTES, BY JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE, AND THE MINAS GERAIS MYTHOLOGY OF MODERNISM

Ivan Francisco Marques¹

Universidade de São Paulo

<https://orcid.org/0000-0003-3117-9114>

ivanmarques@usp.br

RESUMO: O texto reúne considerações sobre o filme *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, um dos expoentes do Cinema Novo, divididas em três partes. Primeiramente, a obra é vista enquanto filme histórico e interpretação dos acontecimentos políticos do século XVIII em Vila Rica. Em seguida, o seu caráter alegórico é posto em evidência, abordando-se a reflexão do filme a respeito da derrota política sofrida pela esquerda na ditadura militar. Por fim, a terceira parte examina outra face do discurso alegórico, que diz respeito ao diálogo do cineasta com o movimento modernista da década de 1920 e sua mitologia mineira.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Novo; Joaquim Pedro de Andrade; Inconfidência; Modernismo.

ABSTRACT: The text presents considerations about the film *Os inconfidentes* (1972), by Joaquim Pedro de Andrade, one of the exponents of Cinema Novo, divided into three parts. First, the work is seen as a historical film and interpretation of the political events of the 18th century in Vila Rica. Then, its allegorical character is highlighted, approaching the film's reflection on the political defeat suffered by the left during the military dictatorship. Finally, the third part examines another facet of the allegorical discourse, which concerns the filmmaker's dialogue with the modernist movement of the 1920s and its Minas Gerais mythology.

KEYWORDS: Cinema Novo; Joaquim Pedro de Andrade; Inconfidência; Modernism.

¹ Professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo e pesquisador do CNPq.

1.

Duas semanas antes das filmagens, a equipe do longa-metragem *Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, desembarcou em Ouro Preto para examinar locações. O impacto da arquitetura colonial e das “janelas magníficas” turvou a vista do fotógrafo Pedro de Moraes. Um obstáculo, porém, logo foi observado: a “paisagem cheia de anacronismos, retalhada pelos fios telefônicos”, no dizer de Gilda de Mello e Souza (1980, p. 198).² Tirando proveito da dificuldade para se afastar, como desejava, do realismo cinematográfico, o diretor decidiu então criar um “espaço simbólico”, o que levou ao esquecimento do barroco e ao uso reduzido da “beleza escalonada de Ouro Preto” apenas na abertura, ao fundo dos letreiros. Entretanto, não deixou de misturar o passado e o presente. Dissimulados na fotografia, os anacronismos repontaram na trama alegórica do filme.

Escrito em parceria com Eduardo Scorel, o roteiro de *Os inconfidentes*, encomendado pela Rádio e Televisão Italiana, foi concluído no início de 1971. As filmagens foram realizadas em menos de quarenta dias, entre novembro e dezembro do mesmo ano. Em maio de 1972, o filme chegou às telas, em meio às comemorações do Sesquicentenário da Independência e do aniversário de 50 anos da Semana de Arte Moderna. No ano seguinte, estreou na Itália, integrando a série *A América Latina vista por seus diretores*.

Assim como *Independência ou morte*, de Carlos Coimbra, *Os inconfidentes* foi um dos responsáveis pela retomada do filme histórico na fase mais autoritária do regime militar. Tais produções eram incentivadas pelo governo, desde que contivessem um discurso ufanista, em sintonia com a versão oficial dos fatos históricos. Mas a proposta de Joaquim Pedro, conforme se divulgou à época, era justamente a de revelar “a história que não se aprende no colégio” (apud MARTINS, 1972, p. 75). É nítida a diferença entre os dois filmes que tratavam da Independência — um deles focalizando a personagem que a teria “realizado”, Dom Pedro I, e o outro, vinculado à tradição crítica do Cinema Novo, dando preferência à figura que apenas “sonhou” com a autonomia política do Brasil (cf. FRANCO, 1979, p. 7).

O mito de Tiradentes, com sua dupla face de herói épico e mártir sacrificado, foi construído, como se sabe, após a instauração da República. Datam de então os primeiros esforços para encarnar no alferes Joaquim José da Silva Xavier a chama libertária dos brasileiros e o desejo de mudança que forjaria a nação independente e republicana — “Tiradentes transforma-se no marco da história moderna, um criador da verdadeira nacionalidade” (ARRUDA, 1999, p. 66). O ápice dessa construção ocorreu na ditadura militar. À imagem do patriota, associou-se de vez a simbologia mística, já explorada em famosas representações plásticas como o “Martírio de Tiradentes”, de Aurélio de Figueiredo, e o “Tiradentes esquartejado”, de Pedro Américo.

“Os documentos sobre a Inconfidência Mineira são discutíveis” (apud CRUZ, 1971, p. 7), declarou Joaquim Pedro de Andrade durante as filmagens em Ouro Preto, lembrando que *Os Autos de devassa*, a principal matéria do filme, foram ditados na prisão por um inquisidor ao escrivão. Daí a decisão do cineasta de recorrer também à poesia dos arcades e aos versos do *Romanceiro da Inconfi-*

² A entrevista do fotógrafo Pedro de Moraes foi publicada em *Jornal do Brasil*, 14 de maio de 1972, Caderno B, p. 5.

dência, de Cecília Meireles. Na síntese de Joaquim Pedro, o filme poderia ser visto como um “inquérito sobre um inquérito” (apud MARTINS, 1972, p. 75). O ponto de partida para a escrita do roteiro foram os poetas Cláudio Manuel da Costa, Alvarenga Peixoto e Tomás Antônio Gonzaga, que afinal se tornaram os protagonistas. Se antes tinha em vista reconstruir uma verdade histórica, a pesquisa afinal se convertera, segundo o diretor, “por meio da superação do fato narrativo, numa análise do comportamento dos conspiradores diante do fracasso e do terror da repressão”.³

Em *Os inconfidentes*, o que importa não é a reconstituição dos acontecimentos, mas o esforço de ler a historiografia, de “interpretar a interpretação”. Tiradentes é menos personagem do que “figura de discurso”, conforme exprimiu Arthur Omar (1972a, p. 4). “*Os inconfidentes* são a abordagem de um mito. Não do acontecimento que deu origem ao mito, mas desse mito diretamente”, observou o artista (OMAR, 1972b, p. 1). Os espaços vazios, nos quais circulam “personagens fantasmagóricos e hieráticos” (FRANCO, 1979, p. 7), os diálogos, as interpretações farsescas, os figurinos coloridos e excêntricos de Anísio Medeiros, tudo contribuía para sublinhar a visada crítica e atualizada de Joaquim Pedro de Andrade.

Os privilégios de classe que distinguiam os inconfidentes da população analfabeta da Capitania de Minas Gerais também são ressaltados. Desprovida de lastro popular, a tentativa de levante só poderia dar em fracasso. É a mensagem que o filme tenta transmitir ao espectador, ao contar “uma história de anti-heróis, desvinculados do povo, traidores, e da qual o povo está acintosamente ausente”, como sumarizou Jean-Claude Bernardet (1979, p. 50). Alheio aos interesses da Conjuração e excluído pelos poderosos, o povo se torna igualmente ausente do filme — procedimento já adotado em seu primeiro longa-metragem de ficção, *O padre e a moça*, produzido também em Minas Gerais, sob o impacto do golpe de 1964.

À margem dos eventos principais, uma discussão importante trazida pelo diretor diz respeito à marginalização dos escravos. Logo na abertura, a sequência da lição de piano põe a nu a arrogância de classe de Bárbara Heliadora, adepta dos ideais ilustrados, que humilha o professor de música negro por ter repreendido sua filha. Ato contínuo, ouve as palavras “Bárbara bela, serás rainha”, pronunciadas por seu marido. De acordo com Carlos Guilherme Mota, Alvarenga Peixoto fazia parte da “corrente de proprietários escravistas que enxergavam a revolução política mas não a revolução social” (1996, p. 120).

Em Minas Gerais, os escravos constituíam mais da metade da população. No filme de Joaquim Pedro, porém, sua aparição é ignorada pelos poetas. É o que ocorre quando conversam sobre a nova bandeira, citando versos em latim — *Libertas quae sera tamen* —, enquanto uma escrava serve o café sem que ninguém perceba sua presença na sala. A mesma mulher, sempre silenciosa, fora vista anteriormente na cama com Cláudio Manuel da Costa. Como poderiam esses “homens grandes” cogitar sinceramente a libertação dos escravos?

Ao retratá-los como frívolos, a obra cinematográfica também mostra quanto estavam distantes da realidade e despreparados para a luta. No caso de Gonzaga, a sátira recai pesadamente

3 A observação consta do material promocional do ciclo italiano *A América Latina vista por seus diretores* (Apud RAMOS, 2002, p. 60). Ver também “Os inconfidentes” (sem assinatura), *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 8, 30 abr. 1972.

sobre a sua relação com Marília, representada como uma jovem matreira e voluptuosa, pouco interessada nas líras do poeta — tudo isso em meio a declamações afetadas, trejeitos cômicos, figurino patriótico e cenografia kitsch. O filme exagera a teatralização para apontar o caráter farsesco e circense daquele movimento revoltoso.

Nas cenas da prisão, a fraqueza dos conjurados vem à tona em cenas grotescas. Eles não apenas negam sua participação na traição à Coroa Portuguesa, cada um tentando salvar a própria pele, mas o fazem com extremos de bajulação. Quando D. Maria I proclama a comutação das penas de morte em degredo perpétuo — condenando à forca apenas o alferes —, todos se ajoelham e rastejam, jurando fidelidade à soberana de Portugal. Tiradentes é o único que se mantém firme nesse desfecho que sublinha “a contraposição entre a dignidade do ativista e a pusilanimidade dos intelectuais” (RAMOS, 2002, p. 254). Que se comparem os dois enforcamentos que ocorrem no filme: o suicídio de Cláudio Manuel da Costa, na abertura — dado que alguns historiadores contestam, propondo que ele teria sido assassinado —, e a morte de Tiradentes no final. Simétricas, as duas cenas resumem o contraste trabalhado ao longo da narrativa. Cláudio, fraco e suicida, seria o oposto de Joaquim José, herói e mártir.

“Foi então que me ocorreu a independência que esse país poderia ter e eu comecei a desejá-la primeiro e depois a cuidar de como se poderia chegar a ela”, diz o alferes olhando para a câmera. Tiradentes não era um homem ilustrado como os demais revoltosos. Estava “mais próximo da ação que da teoria” e difundiu mais do que qualquer outro em seu tempo “a ideia de revolução” (MOTA, 1996, p. 69). Para o diretor de *Os Inconfidentes*, “era o único que tinha um sentido prático e que queria realmente fazer a revolução, enquanto os outros principalmente especulavam sobre tudo o que seria” (apud AVELLAR, 1972, p. 4). De um lado, o polo positivo: a convicção política, o pragmatismo, o universo da ação. Do outro, o negativo: a especulação vazia e estéril de intelectuais que, por não a desejarem de fato, não cuidam de “como” se poderia chegar à revolução. A grandeza do mártir torna mais degradante a condição dos poetas que o abandonam. Todavia, o fato de estes terem sido destacados pelo filme parece indicar ao mesmo tempo uma disposição contrária à exaltação patriótica de Tiradentes. O que encerra o filme é a imagem da carne dilacerada, metáfora da violência desmedida de que foi vítima, e não a elevação mítica do herói sacrificado.

2.

Os Inconfidentes recebeu vaias numa de suas primeiras exposições no Cine Ópera, no Rio de Janeiro, em maio de 1972. Na sala estava Sebastião Nery, que o considerou uma “chocante decepção”, resultante da asfixia da liberdade em curso no país. “Custa crer que se possa pegar numa história nítida, com mil hipóteses de roteiro, e resumir tudo a alguns pobres e ridicularizados poetas recitando mal seus piores versos”, acusou o jornalista. “O filme avacalha tudo: a história, os personagens, Tiradentes, a poesia e a liberdade”, reduzindo a chanchada e melodrama, acrescentou, uma “grandiosa história de luta política” (NERY, 1972, p. 4). Já o crítico Ely Azeredo chamou *Os Inconfidentes* de

“tediosa divagação” e “filme desencantado”. Ressaltou ainda que, a exemplo de *O padre e a moça* — e em contraste com *Macunaíma* —, o filme era fechado ao espectador, como se Joaquim Pedro de Andrade, ao subir “às alturas de Minas”, fosse traído “por suas nobres raízes” e pela tendência elitista do Cinema Novo (AZEREDO, 1972, p. 2).

O hermetismo foi apontado em outras resenhas publicadas na ocasião. Na visão de Fernando Ferreira, enquanto no espetáculo *Arena conta Tiradentes* havia uma clara intenção didática, no cinema as técnicas do distanciamento construíram “um discurso muito mais opaco” (apud RAMOS, 2002, p. 83-84). O paralelo com a peça encenada em 1967 foi evocado também por Zulmira Ribeiro Tavares. Em sua opinião, o espetáculo teatral fora mais eficiente no espelhamento com o presente e na comunicação com o público. “No caso particular de filme sobre a Conjuração, que se liquide com a velha visão ufanista, mas que se preserve, como fez o *Arena*, o caráter popular da estória (história) a ser narrada”, observou a escritora. Feito para poucos, “*Os inconfidentes* acabaria, infelizmente, reproduzindo aquilo que pretendia criticar: a separação dos líderes em relação ao povo” (apud RAMOS, 2002, p. 87).

Dentre as críticas negativas, a mais aguda foi a de Gilda de Mello e Souza, publicada originalmente na revista *Discurso*, em junho de 1972. O que mais lhe incomodou foram a distância e a liberdade tomadas pelo diretor em relação às figuras e aos eventos históricos, tendo a montagem tornado “subserviente a poesia dos árcades, e admiráveis as palavras do alferes” (SOUZA, 1980, p. 208). O retrato do autor de *Marília de Dirceu* teria sido, segundo Gilda, o mais injusto. Em vez de destacar a “resistência inabalável de Gonzaga diante dos inquisidores”, o filme, ao mostrá-lo com Marília no campo florido, teria acentuado “o estado de espírito descuidado do poeta”. O pior, a seu ver, foi tê-lo focalizado, com Alvarenga, de joelhos diante da rainha — ocasião em que “Joaquim Pedro tornou o discurso explícito demais, carregando nas tintas até o grotesco” (SOUZA, 1980, p. 203 e 208).⁴

Assim, o que estava em questão não era o direito do cineasta a contestar o discurso histórico ou literário, recusando-se à “leitura respeitosa e submissa do texto”, mas os equívocos de sua “interpretação”. Esta teria por base uma “perspectiva simplista” que fazia eco à abordagem do espetáculo *Arena conta Tiradentes*. Ao louvar apenas a coragem de Tiradentes, ambas as produções teriam aderido à “visão *obreibrista* dos acontecimentos” — uma perspectiva partidária que não condizia com “o temperamento cético e racional de Joaquim Pedro” e sua tendência à revisão crítica dos assuntos. “De certo modo a valorização irrestrita do alferes significava um retorno à interpretação oficial da Inconfidência e ao conceito estereotipado de heroísmo que, no início, o diretor parece ter querido evitar”, arrematou Gilda de Mello e Souza (1980, p. 207-208).

Parece contraditório atribuir um sentido conservador e ufanista à obra experimental, lúcida e agressiva de Joaquim Pedro de Andrade, que acabara de fazer, em *Macunaíma*, uma contundente crítica ao caráter do homem brasileiro e aos símbolos nacionais. Entretanto, a própria ensaísta observou, de passagem, que *Os inconfidentes* fora concebido “a pretexto de debater o papel do intelectual

⁴ Segundo a autora, o que o filme ocultou nessa representação de Tomás Antônio Gonzaga foi “a crença no poder da inteligência e na força invencível das palavras” (p. 207). A respeito do poeta de *Marília de Dirceu* já se disse que era “um dos espíritos mais críticos nesse ambiente colonial”, o “mais lúcido”, o que deu ênfase ao termo “revolução”, enquanto a maioria dos inconfidentes falava apenas em “levante”, “sublevação” ou “sedição” (MOTA, 1996, p. 61).

nos momentos de crise política” (1980, p. 205). Tal reflexão, movida pelas inquietações do período pós-1964, fazia do filme uma obra menos histórica do que alegórica. Respeitar figuras do passado não era o objetivo do autor. Sua preocupação maior era abarcar o próprio contexto, inscrever no filme as tensões e contradições do presente, ou, em perspectiva mais ampla, considerar o movimento geral da história.

Um recurso de linguagem predominante é o plano-sequência, com insistente movimentação da câmera. O trabalho não naturalista dos atores, o uso da poesia nos diálogos, a livre montagem dos textos extraídos das fontes, a trilha sonora não-diegética e anacrônica, a cenografia módica, em contraste com os figurinos sobrecarregados, são outros procedimentos anti-ilusionistas que revelam a todo momento a construção do discurso fílmico, isto é, a consciência de que o filme, não obstante toda a pesquisa realizada, é também discurso, leitura, interpretação pessoal, sem a pretensão de encerrar uma verdade histórica.⁵

Além de evidenciar a encenação, por vezes de maneira cômica e debochada, os atores olham com frequência para a câmera, falando diretamente ao espectador. Este se converte numa espécie de cúmplice, convocado a participar da obra e de sua produção de sentidos. “Procuramos usar a câmara em alguns momentos como se fosse a posteridade. É para ela que os poetas se confessam”, declarou o diretor (apud AVELLAR, 1972, p. 4). Assim, o ponto de vista do espectador, que se localiza em outro tempo e acompanha à distância os eventos históricos, é embutido na narrativa. No dizer de Randal Johnson, “a história é inserida no presente” ou, em outros termos, a realidade política contemporânea passa a ser vista como “resultado da história” (1984, p. 40).

A composição brechtiana de *Os Inconfidentes* se dá a ver ainda pelo tratamento particular do espaço e do tempo. Se nos filmes históricos a reconstituição é minuciosa, aqui as locações internas e fechadas, que mimetizam o cárcere, criam um “espaço abstrato” (JOHNSON, 1984, p. 39), propício à reflexão. De modo análogo, o tempo é trabalhado com alto grau de abstração. A narrativa começa com a derrota dos inconfidentes e se desenvolve como uma sequência de flashbacks, alternando-se os depoimentos no inquérito com as cenas da conspiração. Num mesmo plano, podem reunir-se eventos dissociados no tempo e no espaço. O resultado é a construção de um tempo transfigurado, metafórico, que, para usar a expressão de José Carlos Avellar, segue uma “ordem poética” (1972, p. 4).

Na abertura, após a sequência agressiva composta pelos planos de um pedaço de carne, coberto de moscas, e dos trágicos desfechos dos inconfidentes, o filme apresenta imagens de Ouro Preto, ao som do clássico “Aquarela do Brasil”. A exemplo da marcha patriótica de Villa-Lobos, que acompanha os letreiros de *Macunaíma*, a canção de Ary Barroso, cujo otimismo, aliás, parece esbatido na versão de Tom Jobim, faz alusão aos mitos brasileiros que serão alvo do ataque. O contraste com as violentas imagens iniciais é uma primeira amostra da ironia do diretor. Na leitura de Randal Johnson, a justaposição de eventos históricos e música popular do século XX também mostra que

⁵ Em sintonia com as palavras de Arthur Omar, Jean-Claude Bernardet afirmou que *Os Inconfidentes* rejeita a reconstituição do passado em favor de outra estratégia narrativa, por “reafirmar-se constantemente como discurso” (1982, p. 75).

a principal preocupação “não é a conspiração em si, mas sim a conjuntura política atual” (1984, p. 37).⁶ Nessa relativização do tema histórico está contido, portanto, o cerne do discurso fílmico.

Com tantas alusões ao presente ocorrendo simultaneamente em diversos níveis da narrativa — tanto nos diálogos, como na *mise-en-scène* e montagem — não é de estranhar que o cineasta termine realizando de fato um salto temporal. É o que ocorre na sequência do enforcamento de Tiradentes, que se desenrola em meio às cenas da comemoração cívica de 21 de abril, registradas num filme institucional do governo militar. Pela montagem, a execução ganha um público moderno, enquanto Tiradentes é venerado como herói nacional.⁷ A surpresa está em sugerir que os colegiais aplaudem o enforcamento. No ápice do martírio que levou à mitificação do herói, o filme quebra qualquer possível identificação “transformando a morte num motivo de festa e remetendo violentamente o espectador à realidade de 1972, época de tantas comemorações” (FRANCO, 1979, P. 7).

A ironia se torna mais agressiva com a montagem alternada, à maneira de Eisenstein, das cenas do cinejornal e da carne vermelha sendo cortada com um machado (alusão, agora clara, ao esartejamento de Tiradentes). Depois dos aplausos, também retorna a canção “Aquarela do Brasil”. O desfecho de *Os inconfidentes* promove não apenas o choque de temporalidades, mas também uma contraposição de discursos. De um lado, a ideologia nacionalista do governo ditatorial; do outro, a brutalidade da morte de Tiradentes que, na mente do espectador, deveria associar-se à repressão e à tortura perpetradas pelo regime militar. Além de ser o mártir da Independência, o alferes, com sua carne dilacerada, se torna alegoricamente o emblema da luta recém-travada e perdida pelos militantes de esquerda.

A princípio, ninguém associou *Os inconfidentes* à luta e à derrota política dos anos 1960. Tanto os depoimentos do diretor como os textos críticos publicados em 1972 omitiram, certamente por temor da repressão, esse vínculo com a história recente — dado que depois, a partir da década de 1980, se tornaria recorrente nas análises do filme. Uma dessas novas apreciações foi feita por José Carlos Avellar. Segundo o crítico, Joaquim Pedro buscava, através dos poetas, “discutir o papel dos intelectuais nesta mais recente e igualmente abortada (e punida também com violência, torturas e confissões arrancadas nas celas) tentativa de rebeldia que terminou num primeiro de abril” (1986, p. 149).

Jean-Claude Bernardet foi o primeiro a observar que *Os inconfidentes* seguia a linha aberta no cinema por *O desafio*, de Paulo César Saraceni, e *Terra em transe*, de Glauber Rocha. Se o Cinema Novo, antes do golpe, buscava suas histórias e personagens nas classes populares, na nova conjuntura o intelectual (fracassado) é que se tornara o protagonista dos filmes. No esforço de compreensão da derrota, o dado mais ressaltado era o distanciamento dos intelectuais em relação ao povo que pretendiam conscientizar. Um “complexo de culpa crônico” tomou conta dos cineastas. “O que

6 Gilda de Mello e Souza também reconheceu no anacronismo das canções utilizadas no filme (há ainda “Farolito”, de Agustín Lara, na voz do outro grande nome da Bossa Nova, João Gilberto) uma marca estridente do “afastamento que [Joaquim Pedro] desejava conservar em relação aos acontecimentos” (1980, p. 199).

7 Diz o narrador do cinejornal: “Ouro Preto, a antiga capital de Minas Gerais, cidade-monumento que é um relicário de tesouros e arte e das mais belas tradições de nossa formação histórica, transforma-se na data de 21 de abril em cenário de imponentes celebrações cívicas. Povo e governo aqui se reúnem para honrar a memória de Tiradentes e dos heróis da Inconfidência, buscando, junto aos grandes do passado, o estímulo para as conquistas do futuro”.

apresentam esses filmes de *O desafio* a *Os inconfidentes* senão intelectuais – personagens e autores – dilacerando-se, batendo no peito, feridos e gemendo?”, indagou o crítico (BERNARDET, 1979, p. 52). Daí as relações enviesadas com a literatura, que se tornou alvo de suspeita. Na opinião de Bernardet, o longa de Joaquim Pedro, com seus “fantasmáticos intelectuais” circulando em espaços vazios e fechados, seria o último representante dessa linhagem.

Assim, o que Zulmira Ribeiro Tavares criticou em sua resenha — o fato de a obra antipopular de Joaquim Pedro reproduzir a separação entre os poetas conjurados e o povo — constituía não um defeito ou problema, mas a reflexão central desse conjunto de filmes dolorosos. Em todos eles, pairava a consciência de que os discursos, desvinculados da ação, eram estéreis. Ao lado da urgência da ação, o conceito de “revolução popular” também guiava as avaliações da história política brasileira. De acordo com o texto divulgado no material promocional do ciclo *A América Latina vista por seus diretores*, a revolução não poderia ser obra de poucos: “A revolução é do povo, sem povo não é revolução” (apud RAMOS, 2002, p. 64). Entretanto, se as palavras são inúteis, se a poesia perde relevância em face da ação, o ativismo heroico também é derrotado. A exemplo das discussões infecundas, a ação fracassa, e resta apenas o corpo dilacerado. No balanço negativo do cineasta, as duas vertentes saem desacreditadas.

3.

Um esplêndido panorama de Ouro Preto sob as primeiras luzes da manhã abre o documentário *O Aleijadinho*, realizado em 1978 por Joaquim Pedro de Andrade, com base em roteiro e texto de Lúcio Costa. Encomendado pela Unesco, o curta-metragem contou com recursos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, antigo SPHAN, fundado em 1937 e dirigido durante três décadas pelo pai do cineasta, o intelectual mineiro Rodrigo Mello Franco de Andrade. As imagens ficaram novamente a cargo de Pedro de Moraes, fotógrafo de *Os inconfidentes*. Logo na abertura, ao mostrar a fachada do Museu da Inconfidência, o filme define Tiradentes como catalisador da “consciência cívica” e do “anseio de liberdade”. Um longo plano mostra a lápide construída em memória dos conjurados, com destaque para o nome de Joaquim José da Silva Xavier. “O trágico desfecho político”, segundo o texto narrado por Ferreira Gullar, não deteve “o surto de renovação artística”, o “verdadeiro renascimento” ocorrido na fase áurea de Vila Rica.

Dois mitos do Brasil colonial são assim postos em relação: Tiradentes, “símbolo da liberdade”, e Aleijadinho, “gênio artístico da nação” (ARRUDA, 1999, p. 78). Com belas e impactantes imagens, acompanhadas de composições sacras do século XVIII, o curta oferece uma visão grandiosa do passado mineiro, como se compensasse a ironia desabusada da produção anterior. A obra de Antônio Francisco Lisboa fora conservada pelo SPHAN — órgão planejado por Mário de Andrade, que indicou ao ministro Gustavo Capanema o nome de Rodrigo Mello Franco para a direção. Em 1938, Ouro Preto foi a primeira cidade a ser tombada. No mesmo ano, a convite de Rodrigo, Manuel Bandeira, padrinho de crisma de Joaquim Pedro, publicou o seu *Guia de Ouro Preto*. Lúcio Costa,

principal artífice e teórico da arquitetura moderna brasileira, trabalhou no SPHAN de 1937 a 1972, à frente da Divisão de Estudos e Tombamentos.

Além de cultivar a arte de Antônio Francisco Lisboa, Rodrigo Mello Franco de Andrade era também admirador do “alferes obscuro”, como chamava o líder da Conjuração Mineira. “Tiradentes era um herói do meu pai”, declarou Clara Alvim, irmã do cineasta (apud SILVA, 2016, p. 155). Não por acaso, *Os inconfidentes* trazia, impressa sobre uma pintura de Manuel da Costa Ataíde feita para a Igreja São Francisco de Assis, obra-prima de Aleijadinho, a dedicatória: “A Rodrigo M. F. de Andrade, com muito amor”. Apesar do olhar crítico e iconoclasta, *Os inconfidentes* parecia “um filme de despedida” (SCOREL, 2005, p. 90), estreitamente vinculado ao pai que morrera em 1969. Por sua vez, *O Aleijadinho* constituía um tributo inequívoco não apenas ao patrimônio brasileiro, mas ao homem que dedicara sua vida para restaurá-lo. Ainda aqui, porém, um resquício de ironia pode ser detectado no uso do texto rígido, laudatório, hiperbólico, sem prejuízo de seu viés técnico e especializado, bem como nas tomadas da cidade de Ouro Preto, sujas de anacronismos, e na constante aparição de aves, mato e até morcego nas esculturas e fachadas do artista.

Contudo, o que prevalece é o reforço da aura mítica de Aleijadinho, efeito trabalhado no filme por meio da contraposição das obras do artista aos sofrimentos e deformidades de sua doença. A evocação do Cristo crucificado, que já aparecia no desfecho de *Os inconfidentes*, retorna na exposição dos últimos anos de vida do artista. As próprias esculturas, com seu “expressionismo dramático”, dão corpo à representação do martírio, que remonta, como observou Meire Oliveira Silva, ao “tratamento dispensado ao artífice pelos intelectuais modernistas” (SILVA, 2016, p. 244).

Em diversas ocasiões, Mário de Andrade assinalou a originalidade de Aleijadinho, a seu ver o maior gênio da arte nacional. Apesar de imitar um modelo europeu, o artista teria encarnado, com seu “primitivismo” espontâneo, a manifestação cultural genuína da brasilidade. Aleijadinho teria criado “a solução brasileira da colônia. É o mestiço e é logicamente a independência” (ANDRADE, 1965, p. 45). Tal como Tiradentes, teria aspirado à libertação, ideal máximo da geração de 1922. No SPHAN, Rodrigo Mello Franco de Andrade incentivou pesquisas que produziram a base documentária necessária à consagração de Aleijadinho. Joaquim Pedro, em seu curta-metragem, refez os passos modernistas.

Já no que diz respeito à leitura da Inconfidência Mineira, os caminhos foram bem diferentes. O assunto foi tratado de maneira entusiástica por Oswald de Andrade em dois textos: “O caminho percorrido”, conferência apresentada em 1944 em Belo Horizonte, e “A Arcádia e a Inconfidência”, tese apresentada no ano seguinte à Universidade de São Paulo. Neles, o escritor saiu em defesa dos inconfidentes, pondo em descrédito a confiabilidade dos documentos oficiais: “Enquanto até o cavalo de Juiz de Fora é ‘brioso’, os mártires são uns sem-vergonha de marca que destingem em lágrimas e covardias, tudo o que fizeram de alto e nobre”, protestou Oswald. “Apenas o Tiradentes se mantém firme, satisfeito de ter carregado sozinho o peso da máxima condenação. Mas chegando ao patíbulo ‘beija os pés do carrasco’”, acrescentou (ANDRADE, 1972, p. 55).

Se os poetas, “como bons árcades”, teceram loas às autoridades de Portugal, o importante para o autor de *O rei da vela* era reconhecer sua atitude filosófica, consciente e irônica. Gonzaga não

teria sido, por cantar sua Marília, um homem “afastado dos problemas brasileiros”, pois ele e seus companheiros “sentiam como ninguém a exaustão da terra escrava e apenas recobriram de pastores arcádicos o vulcão que trabalhavam nas entranhas políticas de Vila Rica” (ANDRADE, 2004, p. 164). Está clara a distância que separa esse olhar benevolente e cúmplice da visada crítica e negativa de Joaquim Pedro, cuja ácida versão da história parece mesmo estar contida na síntese oswaldiana a respeito das fontes oficiais. Ao discutir o papel desempenhado pelos letrados mineiros, o filme, embora em linha com o espírito satírico do escritor, parece se afirmar como “um gesto antioswaldiano” (RAMOS, 2002, p. 139).

Segundo o retrospecto do líder modernista, a “elevada literatura da Arcádia” que floresceu no século XVIII era “um compacto fenômeno de atonia intelectual, causado pelo terror absolutista” (ANDRADE, 1970, P. 43). No tédio dessa época morta, apareceram os futuros inconfidentes, lançando “as bases de toda uma nacionalidade literária”. Segundo Oswald de Andrade, tanto nas letras como na política, a Inconfidência apontava “o destino de um povo que se emancipa e cria a sua vida própria”. Os arcades mineiros teriam sido “poetas românticos” que, rompendo com a Arcádia, “sentiram o Brasil” e o exprimiram numa doçura tão nova”. Aludindo ao sacrifício que fizeram pela nossa emancipação, o texto ressalta que “os inconfidentes indicaram às gerações vindouras do Brasil qual o papel do intelectual nas lutas pelo progresso humano” (1972, p. 52).

De modo semelhante, Antonio Candido assinalou que os três poetas envolvidos na Conjuração Mineira “representam no Brasil o primeiro e até hoje maior holocausto da inteligência às ideias do progresso social” (1960, p. 98). Confessadamente, Candido e Oswald se colocaram no ângulo dos primeiros românticos e localizaram na fase arcádica “o início da nossa verdadeira literatura”, cuja formação teria ocorrido “em correlação íntima com a elaboração de uma consciência nacional” (CANDIDO, 1993, p. 25 e 66). Além de desejar a autonomia no setor literário, o que significava “cortar mais um liame com a mãe Pátria” (1993, p. 28), o movimento arcádico teria significado a “incorporação da atividade intelectual aos padrões europeus tradicionais” (1993, p. 11). A Conjuração Mineira e o Arcadismo foram vistos, portanto, como manifestações distintas e complementares da “crise do estatuto colonial” (CANDIDO, 1997, P. 28).

Na célebre conferência “O movimento modernista”, apresentada em 1942 no Rio de Janeiro, Mário de Andrade também enalteceu o “espírito revolucionário romântico, que está na Inconfidência, no Basílio da Gama do *Uraguai*, nas líras de Gonzaga como nas *Cartas chilenas* de quem os senhores quiserem” (ANDRADE, 1974, p. 250). De acordo com o autor de *Macunaíma*, este espírito, além de preparar a independência política, constituiu “a primeira tentativa de língua brasileira”, razões pelas quais poderia ser comparado ao “espírito revolucionário modernista”. A similaridade, que lhe parecia “muito forte”, foi reiterada por Oswald na mencionada conferência, análoga à de Mário, intitulada “O caminho percorrido”:

Indagar por que se processou na nossa capital a revolução literária é o mesmo que indagar por que se produziu em Minas Gerais a Inconfidência. Como houve as revoluções do ouro, houve as do café. Naquelas culminaram os intelectuais de Vila Rica, nestas agiram como semáforos os modernistas de 22. [...] E que queriam os inconfidentes senão acertar o passo

com o mundo, senão tirar o meridiano exato de nossa hora histórica? [...] Em 22, o mesmo contato subversivo com a Europa se estabeleceu para dar força e direção aos anseios subjetivos nacionais, autorizados agora pela primeira indústria, como o outro o fora pela primeira mineração. (ANDRADE, 2004, p. 162-163).

Assim, o legado modernista, em baixa naquele período histórico, poderia ser equiparado ao que Oswald chamou de “as grandes lições da Inconfidência, as grandes lições do Aleijadinho” (ANDRADE, 2004, p. 174). Entretanto, no ensaio posterior e mais alentado, houve um recuo na comparação. “Os poetas da Escola Mineira não rompem com os cânones da Arcádia, ocupados que estão em libertar o Brasil”, emendou o escritor. Como o sentido de revolução naquela altura tinha o primado político, desprezando o “problema expressional”, Oswald julgou necessário advertir que, a despeito do “sentimento” presente em *Marília de Dirceu*, “estamos longe da Batalha do Ernani e da Semana de Arte de 22” (ANDRADE, 1970, p. 51).

Teria o filme *Os inconfidentes*, em sua estratégia alegórica, visado apenas o contexto político e cultural dos anos 1960? Ou seu escopo seria mais amplo, exprimindo também outros momentos históricos, como o da “intentona” de 1922 que sempre fascinou o cineasta? Tal vínculo é sugerido claramente pela trilha sonora anacrônica, bossanovista e, portanto, conectada à tradição modernista. A princípio, a recepção do filme ignorou tanto a alusão à ditadura de 1964 como essa outra possível significação, embora o diretor tivesse acabado de lançar uma adaptação de *Macunaíma* e a despeito do ruidoso cinquentenário da Semana de Arte Moderna, também comemorado em 1972.⁸ Atento às “constantes modernas da história”,⁹ o filme parece tratar a um só tempo dos inconfidentes, dos intelectuais sob o regime militar e da geração de 1922, engastando-se na extensa filmografia “modernista” iniciada com *O padre e a moça* e os documentários sobre Manuel Bandeira, Gilberto Freyre e a arquitetura moderna — e incluindo ainda, além de *Macunaíma* e do curta *O Aleijadinho*, seu último filme, a cinebiografia de Oswald de Andrade intitulada *O homem do pau-Brasil*. A par do Cinema Novo, o Modernismo foi o movimento que embasou e estruturou a obra de Joaquim Pedro de Andrade.

Ressaltada por Mário e Oswald, a associação entre o Modernismo e a Inconfidência dificilmente teria escapado ao cineasta. Não obstante, em contraste com as leituras modernistas do levante setecentista, sua interpretação pôs em evidência as contradições da insurreição malograda. Contrariando a tradição do Modernismo e do SPHAN, Joaquim Pedro, como observou um dos primeiros críticos do filme, viu a história da Conjuração Mineira “através de seus elementos diluidores: a delação, tortura e condenação” (LUIZ, 1972, p. 5).

Os personagens de *Os inconfidentes* nada fazem, pouco se movimentam, apenas declamam e falam a esmo, diante da câmera que os perscruta, ao mesmo tempo impassível e inquieta. Para o diretor, a revolta com que sonharam era vaga, frívola e fátua. Uma “revolução sem povo, feita de con-

⁸ Em 1972, Joaquim Pedro foi um dos principais entrevistados do documentário *Semana de Arte Moderna*, de Geraldo Sarno, exibido pela TV Globo, no qual figurou ao lado de José Celso Martinez Corrêa, Mário da Silva Brito e artistas remanescentes do próprio Modernismo, como Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral.

⁹ Expressão empregada por Joaquim Pedro de Andrade (apud RAMOS, 2002, p. 73). Ver também “Os inconfidentes” (sem assinatura), *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 8, 30 abr. 1972.

versações elegantes, regada a versos e chás”,¹⁰ que faz pensar tanto na esquerda que nos anos 1960 foi apelidada de “festiva” como no movimento artístico e cultural que Mário de Andrade, em 1942, acusou de aristocrático, vaidoso, apolítico e abstencionista. No julgamento implacável do escritor, a despeito de ter promovido no Brasil “um estado de espírito revolucionário” e de ter sido ainda “o criador de um estado de espírito nacional”, o Modernismo fora sobretudo uma “orgia intelectual”, um “tempo de festa, de cultivo imoderado do prazer” (ANDRADE, 1974, p. 231, 238 e 241).¹¹

Diante dos inquisidores, os poetas árcades reiteram que o movimento lhes parecia uma “comédia”, feito “meramente por entreter a conversação”. Porém, se a revolução falhou porque as palavras não se converteram em ações, o que o filme mostra é que a solução ativista, representada por Tiradentes, era também irrealista e tampouco escapou do fracasso. Em sua primeira cena, o alferes aparece em pleno exercício de seu papel de agitador, propagando as ideias do movimento, que o grupo de tropeiros, no entanto, ouve sem interesse ou reação. A sequência revela, de saída, a indiferença das camadas populares. Embora mais ajustadas ao repertório dos ouvintes, as palavras de Tiradentes também se revelam ineficazes. “Eu vou fazer esse povo feliz”, diz ele em seguida, sem perder o ânimo, a seu futuro delator Joaquim Silvério dos Reis, como se “tivesse perdido o contato com a dura realidade que o cercava” (RAMOS, 2002, p. 211).

Embora desprovido de fortuna e avesso a teorias, o alferes, como os poetas árcades, mostra-se apartado do povo. O fato de que possuía escravos, apesar de desejar a libertação do povo brasileiro, também é destacado pelo cineasta. De acordo com Carlos Guilherme Mota, o seu caso era de “falsa consciência”, pois expressava valores pertencentes a outro grupo: “Sua ideologia era informada pela das camadas superiores, e não será difícil surpreender em suas expressões certo classicismo – e mesmo racismo –, inerente a tal ideologia” (MOTA, 1996, p. 129). Rejeitando qualquer idealização, Joaquim Pedro de Andrade põe em relevo as contradições do personagem e expõe seu lado exaltado, quixotesco e acrítico. Nas palavras de Jean-Claude Bernardet, Tiradentes “se heróifica em ‘negativo’”, isto é, não pelo que ele faz, mas “por oposição ao comportamento deletério dos intelectuais” (1982, p. 77). Em sua trajetória, o alferes frustrou-se em tudo — na carreira, na vida pessoal e na política. É como representação de um “herói fracassado” (RAMOS, 2002, p. 34) que ele se materializa na obra de Joaquim Pedro, nisso constituindo um perfeito sucessor do “herói sem nenhum caráter” do filme precedente.

Embora lembre, pela incursão no ambiente mineiro, o austero *O padre e a moça*, é com a “explosiva vitalidade” (JOHNSON, 1984, p. 34) de *Macunaíma* que o longa de 1972 tem afinidade. A respeito do “herói sem nenhum caráter”, o cineasta afirmou em 1970 que o considerava “ultrapassado”, “errado” e “derrotado” por ser “um herói de consciência individual”, ao passo que “um herói moderno — evidentemente — é um herói de consciência coletiva e é um vencedor, não um derrotado”

¹⁰ A definição é de João Antônio de Paula (apud SILVA, 2016, p. 157).

¹¹ “O engano é que nos pusemos combatendo lençóis superficiais de fantasmas”, afirmou o escritor. À sua geração, teria faltado “maior angústia do tempo”, “maior revolta contra a vida como está. Em vez: fomos quebrar vidros de janelas, discutir modas de passeio, ou cutucar os valores eternos ou saciar nossa curiosidade de cultura” (1974, p. 253). Ao término de sua autocrítica, Mário acrescenta: “Não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição” (1974, p. 255).

(apud RAMOS, 2002, p. 56-57). Reiterado em *Os inconfidentes*, o diagnóstico faz eco aos termos empregados por Mário de Andrade em 1942, ao criticar o individualismo de sua geração. Na ausência de um “herói moderno”, o diretor se viu condenado a repetir suas sátiras mordazes a respeito do país fraturado. Se a luta dos inconfidentes foi encampada pelos modernistas, de uns e de outros o que ele extraiu foi a “lição” negativa deixada pela derrota, não o “exemplo” de seu projeto utópico, que os filmes colocam sob suspeita. Na severa cinematografia de Joaquim Pedro, a autocrítica modernista foi levada a um ponto extremo.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins, 1965.
- ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974, p. 231-255.
- ANDRADE, Oswald de. A Arcádia e a Inconfidência. In: *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, p. 31-75.
- ANDRADE, Oswald de. O caminho percorrido. In: *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 2004, p. 162-175.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- AVELLAR, José Carlos. Os inconfidentes. *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 4., 15 abr. 1972.
- AVELLAR, José Carlos. O grito desumano. In: *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986, p. 143-157.
- AZEREDO, Ely. Tediosa Inconfidência. *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 2, 5 mai. 1972.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BERNARDET, Jean-Claude. O caso Tiradentes, notas. In: *Piranha no mar de rosas*, São Paulo: Nobel, 1982, p. 69-84.
- CANDIDO, Antonio. Letras e ideias no Brasil colonial. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de Holanda (org.). *História Geral da Civilização Brasileira — tomo 1, A época colonial*, vol. 2. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos): 1º vol. (1750-1836)*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira (resumo para principiantes)*. São Paulo: Humanitas Publicações, 1997.

CRUZ, Alberico S. Um desafio à maldição: a Inconfidência Mineira volta a Ouro Preto. *Intervalo*, nº 463, p. 7, 1971.

ESCOREL, Eduardo. Viva Joaquim Pedro. In: *Adivinhadores de água: pensando no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FRANCO, Marília da Silva Franco. O tema histórico no cinema brasileiro. *Suplemento Literário de O Estado de S.Paulo*, p. 7, 22 jul. 1979.

JOHNSON, Randal. *Cinema Novo X 5: Masters of Contemporary Brazilian Film*, Austin, University of Texas Press, 1984.

LUIZ, Macksen. O solitário coletivo. *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 5., 15 abr. 1972.

MARTINS, Justino. Um revolucionário chamado Tiradentes. *Manchete* nº 1.045, p. 75, 29 abr. 1972.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideia de revolução no Brasil (1789-1801)*. São Paulo: Ática, 1996.

NERY, Sebastião Nery. A agonia da imprensa e a morte do cinema. *Tribuna da Imprensa*, p. 4, 15 mai. de 1972.

OMAR, Arthur. O problema fundamental do cinema. *Correio da Manhã*, Anexo, p. 4, 23 abr. 1972.

OMAR, Arthur. Um filme-chave em discussão. *Correio da Manhã*, Anexo, p. 1, 14 mai. 1972.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru: EDUSC, 2002.

SILVA, Meire Oliveira. *O cinema-poesia de Joaquim Pedro de Andrade: passos da paixão mineira*. Curitiba: Appris, 2016.

SOUZA, Gilda de Mello e Souza. Os inconfidentes. In: *Exercícios de leitura*, São Paulo, Duas Cidades, 1980, p. 195-210.

Submissão: 16 de maio de 2023

Aceite: 22 de junho de 2023