

Reflexões sobre os 50 anos de *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, no Bicentenário da Independência

Meire Oliveira Silva¹

Reflections on the 50 years of Os inconfidentes (1972), by Joaquim Pedro de Andrade, at the Bicentennial of Independence

Ideas sobre los 50 años de Os inconfidentes (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, en el Bicentenario de la Independencia

Resumo

No Sesquicentenário da Independência do Brasil, Joaquim Pedro de Andrade estreia o filme *Os inconfidentes* (1972). A trama gira em torno da problemática colonial, no século XVIII. Desse modo, os anos 1970, conturbados social e politicamente, encontram-se com 1789 para questionar os reflexos de um país no qual o futuro parece continuamente atrelado a uma formação plena de fissuras e traumas. Entre referências literárias e históricas (SILVA, 2016), o enredo é desenvolvido com o *Romanceiro da inconfidência* (MEIRELES, 2011 [1953]), poemas árcades, os *Autos de devassa*. Assim, desmandos setecentistas são justapostos a violências ditatoriais (NAPOLITANO, 2018) a partir de contrapontos dialógicos (BAKHTIN, 2011) que, no Bicentenário, de certa forma, aludem a memórias latentes da história do país.

Palavras-chave: Os inconfidentes; Joaquim Pedro de Andrade; Cinema; História; Memória.

¹ Doutora e Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). Docente na Universidade Federal do Maranhão (UFMA). E-mail: meireoliveirasilva79@gmail.com

Abstract

On the 150th anniversary of the Independence of Brazil, Joaquim Pedro de Andrade premieres the film *Os inconfidentes* (1972). The plot revolves around the colonial issue in the 18th century. Thus, the 1970s, socially and politically troubled, meet 1789 to question the reflexes of a country in which the future seems to be continuously linked to a formation full of fissures and traumas. Among literary and historical references (SILVA, 2016), the plot is developed with the *Romanceiro da inconfidência* (MEIRELES, 2011 [1953]), arcadian poems, the *Autos de Devassa* etc. Thus, eighteenth-century abuses are opposed to dictatorial violence (NAPOLITANO, 2018) from dialogical counterpoints (BAKHTIN, 2011) that, in the Bicentennial in 2022, somehow allude to memories and histories of Brazil.

Keywords: *Os inconfidentes; Joaquim Pedro de Andrade; Cinema; History; Memory.*

Resumen

En los 150 años de la Independencia de Brasil, Joaquim Pedro de Andrade estrenó *Os inconfidentes* (1972). La trama gira en torno al problema colonial, en el siglo XVIII. Así, la década de 1970, convulsa social y políticamente, se encuentra con 1789 para cuestionar los reflejos de un país continuamente ligado a una formación llena de fisuras y traumas. Entre referencias literarias e históricas (SILVA, 2016), la trama se desarrolla con el *Romanceiro da Inconfidência* (MEIRELES, 2011 [1953]), los poemas de la Arcadia brasileña, los *Autos de Devassa*, etc. Por tanto, los excesos del siglo XVIII y la violencia dictatorial (NAPOLITANO, 2018) desde contrapuntos dialógicos (BAKHTIN, 2011), en el Bicentenario de 2022, aluden a memorias de la historia de Brasil.

Palabras clave: *Os inconfidentes; Joaquim Pedro de Andrade; Cine; Historia; Memoria.*

“Só sei fazer cinema no Brasil”²

A efeméride de cinquenta anos do filme *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, coincide com dois outros marcos que também se voltam ao Brasil de maneira muito simbólica: o Bicentenário da Independência do país e o Centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, como marco inaugural do movimento literário que mudaria o rumo das artes nacionais. Apesar das diversas críticas e recentes revisões em torno desse evento artístico, ocorrido no Teatro Municipal de São Paulo, tendo entre seus nomes de maior destaque personalidades como Mário e Oswald de Andrade, é preciso considerar também as contribuições dessa intelectualidade voltada para a retomada das tradições do país ao mesmo tempo que se promovia a originalidade – e a independência – das artes brasileiras em relação aos modelos anteriores. As questões modernistas inspiraram uma série de outros eventos em diversas manifestações artísticas. É emblemática a encenação de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, no Teatro Oficina, em 1967, época de conturbados acontecimentos políticos – evento posterior ao golpe civil-militar, em 31 de março de 1964, e às vésperas do Ato Institucional, em 13 de dezembro de 1968.

O clima de desbunde e protesto parece dar a tônica do que estava sendo desenvolvido nos rumos apontados pela *Tropicália*, com base na obra homônima de Hélio Oiticica, ou mesmo na música, com Gilberto Gil e Caetano Veloso, que cantaram o absurdo brasileiro “entre a bossa e a palhoça”. O *Cinema Novo*, a partir dos anos 1960, retoma, por meio das relações com a arte engajada do Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE), o segundo momento do Modernismo voltado às adaptações de roman-

2 Os subtítulos de cada seção deste artigo aludem à última entrevista de Joaquim Pedro de Andrade, em 1988, à jornalista Teresa Cristina Rodrigues, publicada no jornal *O Globo*, por meio da emblemática declaração: “Só sei fazer cinema no Brasil, só sei falar de Brasil, só me interessa o Brasil”. A frase foi tripartida a fim de nomear a introdução, o desenvolvimento e o encaminhamento para a conclusão do texto, de maneira um tanto alegórica, mas buscando unir as trajetórias de vida e obra do cineasta.

ces chamados regionalistas, como *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, por Nelson Pereira dos Santos, em 1963, entre outros exemplos.

Nesse sentido, aludir ao CPC pode contribuir para delinear a trajetória do cineasta Joaquim Pedro de Andrade, que estreia em 1959 com os documentários *O mestre de Apipucos* e *O poeta do Castelo*, os quais tratam das vidas dos autores pernambucanos Gilberto Freyre e Manuel Bandeira, respectivamente (ARAÚJO, 2013). A encomenda realizada pelo Instituto Nacional do Livro teve a direção de José Renato Santos Pereira, remetendo-se ao seu primeiro trabalho, como assistente de direção do filme *Rebelião em Vila Rica*, em 1957, logo após ter participado dos trabalhos de restauração das célebres esculturas dos *Passos da Paixão de Cristo*, de autoria de Aleijadinho (BRETAS, 2002), em Congonhas do Campo, Minas Gerais. Suas origens familiares, de ancestrais mineiros de Belo Horizonte, Paracatu e Montes Claros, o influenciariam por toda a vida, apesar de ter nascido no Rio de Janeiro. Seu pai, Rodrigo Melo Franco de Andrade, foi um dos grandes nomes da intelectualidade brasileira (ANDRADE, 1987), entre os anos 1920-30, em permanente contato com diferentes personalidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Pernambuco etc., dispostas a pensarem o Brasil.

A fundação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), por Mário de Andrade e Rodrigo M. F. de Andrade, seria seguida da permanência deste último na direção do órgão até 1969, ano de seu falecimento. As muitas décadas da vida do pensador dedicadas à preservação do patrimônio arquitetônico brasileiro denotam a preocupação com o resgate das memórias e as histórias do passado do país. Um passado atravessado por explorações e tentativas de construção, sobretudo, discursivas da identidade nacional, uma invenção da brasilidade voltada a projetos de um país envolto em marcas de passado escravocrata e colonial. As artes nacionais, desde o Modernismo, dedicaram-se à retomada desse passado e da ideia de brasilidade.

O ano de 1922, Centenário da Independência, serve como parâmetro dos ânimos em recusa às rupturas promovidas por meio desta geração de artistas

iconoclastas, como as inovações de Anita Malfatti, em 1917, as quais escandalizaram a elite paulistana e causaram o furor da crítica, cujo exemplo maior é a polêmica *Paranoia ou mistificação*³, de Monteiro Lobato, publicada no periódico *O Estado de São Paulo* (1917). Se a data foi escolhida conscientemente, no sentido de afirmar uma identidade nacional desvinculada das amarras do passado, pode-se entrever também a escolha de São Paulo, ainda recentemente industrializada às custas da exploração cafeeira e da mão de obra dos trabalhadores imigrantes, como estratégia. No Rio de Janeiro, possivelmente, tais novidades não causassem o mesmo impacto, conforme afirmaria o próprio Mário de Andrade (1942), em conferência emblemática proferida no Ministério das Relações Exteriores (ANDRADE, 1942).

Chama atenção o fato de que o cineasta carioca, Joaquim Pedro de Andrade, tenha se voltado à chamada fase heroica do Modernismo, entre o marco da Semana, em 1922, e os manifestos oswaldianos (*Pau-brasil*, em 1924; *Antropófago*, em 1928), isto é, ao período mais ousado e irreverente da arte modernista brasileira. A maioria dos cinemanovistas contemporâneos ao cineasta, ao contrário, voltou-se ao romance regionalista de cunho social. Na ideia de antropofagia (ANDRADE, 2001) e do “brasileiro comido pelo Brasil” (HOLLANDA, 2002, p. 105), a adaptação fílmica, em 1969, da obra homônima de Mário de Andrade (1928) eclode como uma libertação estética na obra de Joaquim Pedro de Andrade e reverbera nas produções seguintes.

No entanto, a recuperação das tradições nacionais nos locais mais recônditos do país, por meio do documentário *O Aleijadinho* (1978) ou mesmo do surto aurífero setecentista, remete à redescoberta do país empreendida pelo Modernismo, a partir de 1924, na ocasião da visita a Ouro Preto, realizada pelo grupo modernista com o escritor franco-suíço Blaise-Cendrars, os quais vão ao encontro dos intuítos desse cinema afeito às raízes nacionais. É, portanto,

3 O artigo foi originalmente publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 20 de dezembro de 1917, sob o título *A propósito da exposição Malfatti*. Atualmente, o texto pode ser encontrado na publicação *Ideias de Jeca Tatu* (LOBATO, 1959).

complexa a relação entre as artes – e o modernismo –, a história, o Patrimônio Histórico, a memória e tantos ícones da brasilidade, como o futebol, o carnaval, o samba, a natureza tropical etc., nessa filmografia, mas sempre em um caráter contestatório (SOUZA, 1980). O filme *Os inconfidentes* (1972) talvez seja um dos grandes símbolos da obra de Joaquim Pedro justamente por coadunar todos esses elementos complexos em um só tempo, mas que denotam a coerência de um cinema voltado ao desvendamento do Brasil como absurdo e misterioso.

“Só sei falar de Brasil”

Desde o final da década de 1950, quando se refletia sobre as ideias progressistas e desenvolvimentistas, a sociedade brasileira era representada por meio da resistência artística. Dessa forma, as artes visuais alcançaram suas primeiras conquistas na década de 1960, não apenas no campo do cinema documentário, mas abriram também um amplo leque de possibilidades para a cinematografia nacional, a música e o teatro, em um trânsito entre as artes e os acontecimentos políticos pautados por reflexões sobre as tensões do momento histórico. As reverberações dialógicas entre a literatura modernista e o cinema brasileiro que, nos anos 1960, eram originalmente uma verve cultural erudita, não apenas subvertiam as fontes canônicas, mas confirmavam a influência de artistas e intelectuais brasileiros desde as décadas de 1920-1930 até os dias atuais, juntamente às questões identitárias e políticas.

Na última entrevista, pouco antes de seu falecimento, em 1988, Joaquim Pedro de Andrade declara à jornalista Teresa Cristina Rodrigues, do jornal *O Globo*: “Só sei fazer cinema no Brasil, só sei falar de Brasil, só me interessa o Brasil” (ANDRADE, 1988). A princípio, ou com pouco contato com esse cinema, pode-se pensar em uma carreira de 29 anos (1959-1988), cujas raízes tenham sido ufanistas. No entanto, o olhar do cineasta para o país, ainda que sob a égide memorialista e histórica, nunca denotou um saudosismo ou uma veia

entusiasta da nacionalidade que não fosse permeada por um olhar atento e ferino sobre a formação brasileira.

Seja na retomada das tradições, nos rincões do país, como no caso das obras voltadas a Minas Gerais, a exemplo de *O padre e a moça* (1965) e *O Aleijadinho* (1978), ou no intenso diálogo com o início do Modernismo brasileiro de seu pai, Rodrigo M. Franco, e da intelectualidade com a qual conviveu e cresceu, Joaquim Pedro realiza um cinema que é, ao mesmo tempo, poesia e manifesto, um projeto de reflexão sobre o Brasil. Os filmes de ficção ou documentários, entre longas e curtas-metragens, são repletos de narrativas e memórias (BENJAMIN, 1987) alusivas à brasilidade. Essas características manifestam-se por meio da visão apurada do diretor carioca acerca de um país envolto em conflitos e disparidades erigidas por resquícios escravizadores e colonizadores que atravessam toda a América Latina, reconfigurando-se em nuances totalitaristas (SELIGMANN-SILVA, 2008). Todavia, as análises argutas do realizador são capazes de revelar certos traumas imbricados na problemática dos mitos que erigiram a construção discursiva das historiografias em torno de uma suposta identidade única (e hegemônica) do Brasil. A obra de Joaquim Pedro de Andrade é iconoclasta, situando-se em uma posição repleta de traços avessos a qualquer dogmatismo classificatório. Exige, ao contrário, ponderações dialéticas que estejam afinadas aos paradoxos dessa cultura. Diante disso, Gilda de Mello e Souza (1980), em ensaio sobre o filme *Os Inconfidentes*, afirmaria que o cineasta se vale de seus objetos filmicos para desafiná-los (SOUZA, 1980), recusando-se à reverência, em escolhas que substituam a aceitação dos acontecimentos históricos e manifestações sociais pela opção dialética de trabalhar o desconforto e o ilogismo das imagens e linguagens que serão configuradas filmicamente, sem exaltar ou negar os objetos inspiradores, procurando ressignificá-los.

A trajetória inusitada do cineasta, concluindo a graduação no curso de Física, da Faculdade Nacional de Filosofia do Rio de Janeiro, atual UFRJ, já orbitava

em torno do Centro de Estudos Cinematográficos (CEC)⁴. Suas primeiras experimentações estendem-se da instituição às futuras participações nas atividades de produção de *Arraial do cabo* (1960), cujo trabalho fotográfico de Mário Carneiro ressalta a qualidade da direção de Paulo César Saraceni e as origens da escola cinemanovista, influenciando a formação de Joaquim Pedro – escola pioneira, experimental e sólida, que lançaria as bases do novo cinema brasileiro. O primeiro longa-metragem, *O padre e a moça* (1965), estabelece diálogos com o poema quase homônimo da obra drummondiana *Lição de coisas* (1962). Suas origens mineiras aproximam-se, de certa forma, das interdições e inibições de uma narrativa amorosa plena de pecados e culpas cristãs, entre os únicos jovens de um vilarejo no norte de Minas Gerais, São Gonçalo do Rio das Pedras⁵, o padre e a moça do título.

Os filmes seguintes confirmam a contribuição de órgãos, como a UNESCO, o Itamaraty e o SPHAN, às artes nacionais. Este último, responsável pela aquisição, junto à *Fundação Rockefeller*, de uma câmera *Arriflex*, 35mm., blimpada, do gravador *Nagra III* e da moviola *Stennbeck*, utilizada no curso de Arne Sucksdorff, em torno do qual se reuniram muitos dos maiores e futuros nomes do *Cinema Novo*, como o próprio Joaquim Pedro de Andrade, Arnaldo Jabor, Eduardo Scorel, entre outros.

Desse modo, pode-se compreender a influência de uma elite intelectual carioca no fomento da nova forma de estética cinematográfica, que dialogava com o *Neorealismo* italiano e a *Nouvelle Vague* francesa, confirmando o contato com o que havia de mais vanguardista em termos audiovisuais nas artes brasileiras, a exemplo do que o Modernismo empreendera na geração anterior de artistas e pensadores. Entretanto, essa cinematografia vai além

4 É necessário destacar que oficialmente a formação de cineclubes e centros de estudos cinematográficos, no Brasil, remonta ao final da década de 1920, com o *Chaplin Club* – fundado por Plínio Süsskind, Claudio Mello, Almir Castro e Otávio Faria –, a partir do Rio de Janeiro e espalhando-se por cidades como Belo Horizonte (CEC-MG), Porto Alegre e São Paulo, com iniciativas promotoras de debates, jornais e revistas em torno das exibições dos filmes.

5 Na época das filmagens, São Gonçalo do Rio das Pedras era uma cidade ainda muito recôndita, aparecendo na obra como um vilarejo. Trata-se de um distrito do Serro (MG), na região do Jequitinhonha, sendo próximo de Diamantina (MG).

do *Cinema Novo*, destacando sua originalidade e atenção à história do país. É o caso de *Os inconfidentes*, longa-metragem produzido pela *Radiotelevisione Italiana* (RAI), já que o clima no Brasil, em meio aos *anos de chumbo*, após o Ato Institucional n. 5 (AI-5), e com a total suspensão dos direitos civis, comportava uma realidade de exceção em diversas esferas, inclusive, no cinema. O entusiasmo de filmes e outras manifestações artísticas voltadas às comemorações dos 150 anos da Independência, em 1972 (SILVA, 2016), contrastavam fortemente com os desmandos governamentais que vitimaram uma série de civis contrários ao regime. Esse grupo, formado principalmente por estudantes, professores, artistas, intelectuais e representações religiosas progressistas, foi duramente perseguido e constituiu o alvo – inimigos a serem exterminados –, seja pela arbitrariedade de prisões, sequestros ou mortes.

Segundo Marcos Napolitano (2018), muitas mortes forjadas eram atribuídas a incidentes fatídicos, como os supostos atropelamentos. Assim, no 150º aniversário da Independência do Brasil, houve uma significativa levatada do terror da ditadura. Ironicamente, isso ocorreu também no cinquentenário do Modernismo, que foi tomado pela repressão como uma afirmação da nacionalidade. Quando a arte concretista e outras vanguardas estavam voltadas para os impactos de 1922, houve também uma arte aparentemente descompromissada com o momento histórico e social.

Nessa efervescência cultural plena de paradoxos, o século XVIII é resgatado no filme *Os inconfidentes*, por meio da literatura brasileira. Assim, obras como *Romanceiro da inconfidência*, de Cecília Meireles, além dos poemas árcades de Claudio Manuel da Costa, Tomás Antonio Gonzaga e Alvarenga Peixoto (1996), os quais serviram como base para os diálogos do filme, vêm à tona dois séculos depois. Ademais, os *Autos de Devassa* também serviram como inspiração ao roteiro, reexaminando os vestígios de totalitarismo (MAXWELL, 1995), em torno das mentes mais progressistas, novamente alvos da censura nas controversas comemorações dos 150 anos da Independência do Brasil. O

movimento de instigação à crítica confirma a tendência do realizador de representar os fatos históricos, por meio de opções mais reflexivas e atentas ao momento. Este fator, na obra, reporta-se dialogicamente a narrativas cruciais da história brasileira.

O filme ao longa *Os inconfidentes é Guerra conjugal* (1975), cuja violência estética desafia, pela linguagem, a ditadura por meio de uma materialização das claustrofóbicas condições de vida na conjuntura social brasileira, pautada pelo medo, barbárie, atrocidades e mau gosto. A aura *kitsch* dos cenários e figurinos remete à predileção cafona da elite financeira, no que refere ao consumo de estilos e bens, incluindo outros indivíduos subjugados pela condição subalterna promovida pelas disparidades sociais, como uma estética largamente explorada em *Macunaíma* (1969) e retomada em *Os inconfidentes* (1972). Isso se dá, inclusive, pelos figurinos de Anísio Medeiros que, de certo modo, podem aludir à Tropicália, ainda que o cineasta não demonstrasse interesse direto pelo movimento que eclodiu entre 1968-1969. Em entrevista a Affonso Beato, Joaquim Pedro afirma: “A impostação que pretendi dar a *Macunaíma* não se vincula à onda tropicalista, que, para mim, sempre foi completamente furada como movimento” (ANDRADE, s. d.).

A estética carnavalesca, no que se refere aos escritos de Mikhail Bakhtin (1999), em mais de um filme do diretor no período, remete à inversão de valores, à paródia e ao chiste. Por sua vez, tais recursos já haviam aparecido em filmes como *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, que também negava filiação ao movimento tropicalista, mas estabelecia, inevitavelmente, alguns pontos de encontro, por utilizar expedientes similares, como a linguagem alegorizante que rebaixava certos valores oficiais, como os do Cristianismo para remeter às manobras dominadoras da catequização imposta aos povos indígenas nas Américas. Em outra chave, recorre-se à antropofagia cultural de símbolos para dessacralizá-los e reelaborá-los, na tentativa de decifrar o caráter de subdesenvolvimento (XAVIER, 1993), que permeia o binômio es-

cravização-colonização na formação latino-americana propensa a violências de traumas ainda não superados (SELIGMANN-SILVA, 2008).

“Só me interessa o Brasil”

Para examinar o engendramento das questões sociais, políticas e estéticas em *Os inconfindentes* – uma espécie de condensação dos principais aspectos da filmografia de Joaquim Pedro de Andrade –, é preciso considerar o diálogo entre a cultura nacional e a memória. Sendo assim, serão estabelecidas as relações entre o contexto sociopolítico do século XVIII – de acordo com a diegese que conduz os acontecimentos da obra – e o momento de realização do longa-metragem, os anos 1970, “auge” da ditadura civil-militar brasileira. Como uma cinematografia herdeira de pensamentos e tradições que no século XIX, mas, sobretudo, entre os anos 1920-30, comprometeu-se com a ideia de decifrar, mas também inventar o Brasil, em meio a tantos projetos de brasilidade, a data de lançamento, em 1972, engendra uma questão que precisa ser aprofundada: as contradições nas quais o país sempre se ancorou, segundo o teórico Paulo Emílio Salles Gomes (2001), podem contribuir para os atores sociais e os elementos destacados na obra afirmarem o caráter subdesenvolvido de uma nação e seus reflexos nas artes, especificamente no cinema.

Os anos 1970 foram palco de diversas instabilidades políticas e econômicas. O golpe de 1964 fora acirrado por meio da violência deliberada, imposta pelo AI-5, a partir de 1968, durante o governo de Artur Costa e Silva, marcado por restrições e pela suspensão dos direitos civis. O tricampeonato da seleção brasileira masculina de futebol, na Copa do Mundo de 1970, e os apelos do chamado “milagre econômico” (1968-1973) alardeavam uma euforia na contramão dos horrores que foram continuados no governo de Emilio Garrastazu Médici. A política desenvolvimentista atuava, junto à propaganda oficial (CASTRO NETTO, 2018), na disseminação de uma ideia de estabilidade econômica, em contraponto com os altos níveis inflacionários, ao passo que o consumo de bens era incentivado massivamente.

No sentido inverso, a exploração da mão de obra trabalhadora somava-se ao apoio às grandes indústrias, especialmente as estrangeiras, que eram atraídas por vantagens, às custas dos ataques às leis trabalhistas. Nesse contexto, a censura e as perseguições perfizeram o caráter dos anos mais duros do golpe, conforme explica Marcos Napolitano (2018, p. 197):

[...] a tortura se mostrou eficaz. A construção do “círculo do medo”, que tende a estancar novas adesões, à base de entusiasmo, à causa revolucionária. Ao longo dos anos 1970, isto parece ter acontecido com parcelas importantes da juventude e da sociedade brasileira como um todo. O recado dos torturadores era para quem estava no campo de influência ou sentia alguma simpatia pela guerrilha. Seu destino será o mesmo: prisão, tortura, morte e desaparecimento. Este fator, combinado ao momento em que a juventude universitária tinha uma ampla gama de oportunidades profissionais, pode ter desestimulado adesões massivas à oposição. Entretanto, mesmo esse argumento é duvidoso, pois o movimento estudantil foi um dos atores políticos da oposição mais ativos, mesmo durante os anos de chumbo.

A ideia de um país em desenvolvimento denotava um sistema socioeconômico excludente e precarizado, o qual desprezava os direitos da classe trabalhadora. Tais fatores atestam o perturbador período vinculado às raízes de uma sociedade atravessada por elementos historicamente violentos, que contribuem para o segregacionismo ainda presente na atualidade brasileira. O estado de emergência no qual o país estava imerso, nos anos 1970, acarretou a reação nas artes. Pouco antes de realizar *Os Inconfidentes*, o cineasta denunciou diretamente o incentivo à alienação e ao consumismo no curta-metragem *A linguagem da persuasão* (1970) – roteiro de José Carlos Avellar, com narração de Ferreira Gullar. Já em *Os Inconfidentes*, dois anos depois, as torturas, as mortes e os desaparecimentos de ativistas de esquerda e militantes contrários à ditadura são tratados inusitadamente, graças a um astucioso

roteiro. Essa ideia aparece no filme, ainda que o roteiro tenha sido totalmente baseado em excertos de obras literárias e nos escritos de Manuel Rodrigues Lapa (2002), com exposição da poesia da Inconfidência, entre seus autores, e os inqueritos dos *Autos de Devassa* da Inconfidência Mineira (1977).

Portanto, o trabalho de pesquisa dedicado aos materiais presentes no acervo do cineasta propicia um mergulho nas Minas setecentistas e nas narrativas do período, por meio de vozes líricas, históricas e documentais. O roteiro de Joaquim Pedro de Andrade e de Eduardo Scorel, ao retomar uma série de fontes primárias documentais, confirma a tendência dessa cinematografia de se pautar por método e rigor nas pesquisas e composições. Em 100 minutos de duração, o elenco, composto por grandes nomes do teatro, do cinema e da televisão da época, oferece atuações vigorosas.

José Wilker vive o herói da trama, o alferes Tiradentes; ao passo que Wilson Grey atua como o antagonista Joaquim Silvério dos Reis. Os atores Luiz Linhares, Paulo César Pereio e Fernando Torres interpretam, respectivamente, os poetas Tomás Antônio Gonzaga, Alvarenga Peixoto e Cláudio Manuel da Costa. As atrizes Susana Gonçalves e Tereza Medina interpretam as musas árcades Marília de Dirceu e Bárbara Heliadora. Já o ator Carlos Kroeber vive o tenente-coronel Francisco de Paula Freire de Andrade, numa representação de toda a ala militar envolvida nas tramas do levante contra a Coroa portuguesa. Nelson Dantas interpreta o padre Luís Vieira da Silva, coadunando todas as figuras religiosas envolvidas nos acontecimentos da revolta. Carlos Gregório interpreta o mineralogista José Álvares Maciel, Roberto Maya faz um guarda inquisidor⁶ e os governantes são interpretados por Margarida Rey e Fábio Sabag, como a rainha Dona Maria I e o visconde Barbacena.

A ambientação da antiga Vila Rica (hoje Ouro Preto) é indicada logo no início, por meio da imagem da cidade, com sua arquitetura colonial, as montanhas,

6 A personagem, a exemplo de outras figuras históricas na obra, por vezes, representa e concentra mais de uma personalidade, sendo, portanto, alegórica, para tratar dos desmandos governamentais do período, de modo amplo, no que se refere aos *Autos de Devassa*.

o teto da Igreja São Francisco de Assis de Ouro Preto – pintado por Manuel da Costa Ataíde –, uma das principais obras de Aleijadinho, além da dedicatória a “Rodrigo M. F. de Andrade, com muito amor”. Essa introdução funciona como uma espécie de prólogo, que antecede a entrada dos atores e o início da trama. Entretanto, passagens curiosas já antecipam, em *finis res*, alguns eventos que serão desenvolvidos no enredo.

A atmosfera teatral, composta com os figurinos de época, os cenários, mormente em ambientes fechados, e as atuações, acompanha o roteiro. A sequência inicial, por conseguinte, é composta pela imagem de um pedaço de carne envolta por moscas, tomando toda a tela. O som que se ouve é de alguém ofegante que, junto à imagem da carne, causa incômodo e remete a um ambiente claustrofóbico exibido no plano seguinte, extremamente escuro, como uma prisão ou masmorra subterrânea. A imagem de um homem, com barbas longas e amarrando uma corda, já anuncia outra camada narrativa preliminar, com o acontecimento histórico do controverso suicídio de Claudio Manuel da Costa, expoente do Arcadismo literário brasileiro. A terceira sequência é composta por uma ambientação muito escura e dois indivíduos com fardas oficiais, possivelmente militares. Um deles mexe com o pé, em leve chute, um corpo sem vida, novamente em um cárcere. As falas chamam atenção pelo fato de parecer ser algo corriqueiro: “Brasileiro rico perdeu única coisa que lhe restava. [...] E o outro? Quem enterra?” [primeiro guarda] “Sempre chega mais um” [segundo guarda] (OS INCONFIDENTES, 1972, 1 min. 44 s.).

A última sequência, antes dos letreiros iniciais, é solar, aberta, ambientada nas areias de uma praia, na qual um homem, trajado com o que parece ser um camisolão branco, corre de modo descontrolado para o mar. Ele é seguido por uma mulher de vestes muito coloridas, em verde, azul e amarelo; e um menino, também de roupas coloridas. O homem grita para a mulher: “Vai embora! [e para o menino] E tu também!”. Continua correndo desorientado e perturbado para o mar, entre ondas e uma intensa luz do sol. A música que se

mistura aos sons das ondas marítimas é *Aquarela do Brasil*⁷, de Ary Barroso, no piano. As notas remetem diretamente ao imaginário brasileiro, por meio da interpretação de Tom Jobim, fazendo emergir a bossa nova e a promessa de um país do futuro, entre os míticos anos 1950, que precederam a ideia de um Brasil promissor, tropical e moderno – cujo auge da modernidade estaria representado na capital federal transferida do Rio de Janeiro para Brasília, em 1960, com o plano piloto de Oscar Niemeyer e Lucio Costa.

Em menos de três minutos, muitos elementos são apresentados aos espectadores, de modo a condensar a complexidade da narrativa: não linear, repleta de figuras de linguagem e imagens que se relacionam com dados históricos, intertextuais e interdiscursivos, que constroem um enredo composto por camadas diversas. Os planos literário, histórico, político e estético estão imbricados e configuram uma abordagem que exige um olhar atento. As construções dialógicas são repletas de referências que formam um mosaico capaz de aproximar elementos em um intervalo de dois séculos. O século XVIII, do plano narrativo imediato, remete aos acontecimentos do presente histórico do século XX. Como em uma espiral de repetições, os eventos se confundem, inclusive, pelo anacronismo da trilha sonora e das imagens de um passado ainda vivo na preservação (portanto, na memória) do conjunto arquitetônico mineiro.

A fotografia e a câmera de Pedro de Moraes, os figurinos e cenários de Anísio Medeiros, o som direto de Juarez Dagoberto, a montagem de Eduardo Escorel, a imagem aproximada do teto de Ataíde com captação do detalhe *Memento mori* [Lembra-te de que morrerás] e *Vanitas vanitatum* [Vaidade das vaidades] remetem a motivos barrocos que enfatizam a efemeridade, a finitude humana e as armadilhas que, na vida terrena, rondam o espírito, podendo impedir-

⁷ O anacronismo da trilha vai se repetir na música *Farolito*, composta por Agustín Lara, e, no filme, interpretada por João Gilberto, quando Gonzaga borda o vestido de casamento da noiva Marília (versos 41 e 42 da Lira LXXVII, do poeta, na edição de Manuel Rodrigues Lapa), entre crianças anjos (sorridentes e com grinaldas de flores nas cabeças), que remetem à figura do travesso Cupido a flechar e apaixonar corações. Imagens oníricas, que se embatem à fúnebre expectativa do sabido final dos conjurados, conferem à narrativa um tom insólito de uma linguagem que tenta abarcar o contrassenso daqueles eventos.

-lhe, em chave cristã, de alcançar a vida eterna. Essa cisão entre a carne e o espírito, de certa forma, remonta à cena inicial da carne sendo abatida, entre moscas, metaforizando a iminência da morte. A menção ao pai do cineasta, Rodrigo M. F. de Andrade, também retoma a morte, que ronda a existência humana, mas que alude, por outro lado, à potência da memória, como uma maneira de sobreviver à fragilidade da vida. A fugacidade do tempo também é tratada na justaposição entre passado e presente, 1789 e 1972.

A morte do poeta Claudio Manuel da Costa, por exemplo, anunciada no início do longa, traz a controversa versão do suicídio por enforcamento dentro da cela, após o depoimento em que acusara os demais companheiros insurgentes contra a Coroa, incorrendo em crime de lesa-majestade, associado ao fato de o poeta ter de lidar com o peso da delação. Essa morte, um dos enigmas históricos presentes no Brasil setecentista, pode ser relacionada ao fato de que seria mais interessante para Portugal manter a versão do suicídio que a de um assassinato. Afinal, não seria vantajoso se indispor com os “brasileiros ricos” mencionados no início do longa. As famílias ricas portuguesas enviavam seus descendentes para adquirir uma formação na Europa, sobretudo, na Universidade de Coimbra, como foi o caso de muitos autores canônicos da(s) historiografia(s) literária(s) brasileira(s), entre os séculos XVII e XIX.

Além disso, os cargos importantes que ocupavam os poetas árcades trariam preocupações à metrópole, que preferiria mantê-los como aliados, mas também dominadores a serviço da exploração, que ofereceria benefícios a todos, menos à massa empobrecida e escravizada. Essa elite esclarecida era útil aos desígnios da Coroa portuguesa:

A isso soma-se a quantidade significativa de conjurados infiltrados nos cargos fiscais e administrativos, os mais importantes da Colônia. Enviar esses homens de erudição a tais colocações era uma prática das reformas do Marquês de Pombal no Brasil. O poeta Inácio José de Alvarenga Peixoto, diplomado pela Universidade

de Coimbra, foi um desses homens enviados à capitania mineira, na época por ter dedicado diversas odes ao Marquês e sua família, aliando seu grande interesse econômico pelas lavras à posição de destaque alcançada nesse governo, como ouvidor. Com o início da crise aurífera no país e a decretação da derrama e outros meios de confisco dos bens devidos à Coroa, esses grupos de homens de confiança, estimulados pelos interesses pessoais que os motivavam financeiramente a permanecer na Colônia, originaram uma *burguesia nacional extremamente perigosa* aos interesses portugueses. As notícias sobre as crises na política francesa reforçavam esse estado de alerta do governo português e tentava-se passar uma imagem de que nada podia ameaçar a dominação lusitana na sua Colônia mais lucrativa, e, até mesmo depois dos episódios que culminaram na Conjuração Mineira, essa afirmação de supremacia foi reforçada para impedir novos abalos insurgentes. (SILVA, 2016, p. 212, grifos meus)

Essa “burguesia perigosa” e esclarecida, presente nas colônias portuguesas, contava no Brasil com o poeta lusitano Tomás Antônio Gonzaga, que também era desembargador; o poeta carioca Alvarenga Peixoto, coronel e ouvidor na capitania de Minas Gerais; e Claudio Manuel da Costa, outro desembargador nascido em Mariana (MG). É possível, por outro lado, compreender a razão pela qual somente o alferes Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, tenha sido condenado à forca e ao esquartejamento. A pena de morte comutada pela rainha Maria I em degredo perpétuo para outras colônias, como Angola e Moçambique, denotam a convivência entre as classes mais abastadas, culminando na escolha de Tiradentes como bode expiatório da conspiração. Ou seja, um sujeito sem posses ou família importante que pudesse ameaçar a Coroa portuguesa.

A figura de Tiradentes, ao contrário dos demais personagens, aparece como impetuosa, sonhadora e dedicada à causa de livrar o Brasil – representado

pelo microcosmos de Minas Gerais – do jugo colonial. De sorriso e olhar pausado no horizonte, a personagem representa a utopia da Conjuração. Como afirma, em uma das passagens: “Eu vou fazer esse povo feliz! Silvério, eu também hei de ser muito feliz!” (OS INCONFIDENTES, 1972, 15 min. 33 s.). Na interlocução com o traidor, Joaquim Silvério dos Reis – antes, também conjurado –, que interferiu nos planos dos revoltosos, com a delação que o isentou do cárcere e das dívidas junto à Metrópole, o alferes demonstra ingenuidade e, por sua vez, corrobora o olhar de simpatia da caracterização fílmica que lhe foi dada.

A figura de Tiradentes era, segundo a irmã do cineasta, Clara Alvim, muito cara ao pai, Rodrigo Melo Franco: “O Tiradentes era um herói do meu pai [...] e aquela frase do Tiradentes para o carrasco, eu ouço na minha casa desde que eu nasci. Joaquim tinha isso integrado dentro de si, a figura de Tiradentes.” (ALVIM, 1989). A filha mais velha do cineasta, Alice de Andrade, que conviveu e trabalhou com ele em algumas produções, também confirma a admiração, no documentário de média-metragem *Histórias cruzadas*, ao resgatar suas raízes familiares: “Tiradentes era o herói preferido da nossa família. Ele jamais traiu suas convicções. Joaquim Pedro também pagou um preço alto por nunca ter feito concessões e ter permanecido fiel aos seus princípios morais e políticos” (HISTÓRIAS CRUZADAS, 2007, 42 min.).

A morte do alferes, que beija os pés do algoz antes da forca, revela sua figuração próxima à representação cristã da ovelha imolada que, em sacrifício, servirá como redentora transubstanciação. A devoração totêmica, mas também religiosa do cordeiro sacrificial – na hóstia – que é aproximado de Tiradentes, transforma o significado da morte e do martírio, por meio da visão antropofágica oswaldiana, mas também de ordem psicanalítica (FREUD, 2006). Sob essa perspectiva, as concepções de Sigmund Freud e Oswald de Andrade vão ao encontro das mesmas questões. No símbolo da hóstia, por exemplo, estaria o arrependimento, o sacrifício, mas também a antropofagia de um corpo tran-

substanciado e sublimado. Se para Freud havia uma ideia implícita de moralidade no ato; para Oswald, uma “baixa antropofagia” está contida nesse rito canibalista, conforme o *Manifesto Antropófago* (2001 [1928]). No entanto, essa devoração reverbera na tradução de nossas mazelas históricas e culturais.

Tal estética, adotada em diferentes níveis nessa cinematografia, reflete na carnavalização dos mitos e na ressignificação de acontecimentos e elementos. A passagem em que o poeta Tomás Antonio Gonzaga, sob o pseudônimo Dirceu, passeia com a noiva Maria Doroteia Joaquina de Seixas e Brandão, nome verdadeiro da musa Marília – de vestido amarelo com detalhes verdes –, em uma bucólica paisagem, reproduz passagens das *Liras* (parte I), escritas antes da prisão. A ambientação remete às cores da bandeira, como se repete em diversos momentos do longa, especialmente, nos figurinos.

Na passagem em que Claudio Manuel da Costa está diante dos outeiros mineiros, em uma paisagem montanhosa de pedras, por meio de uma mescla de diferentes versos do poeta, o ator Fernando Torres encara a câmera: “Por que te encontro, Amor, tão vingativo?” (OS INCONFIDENTES, 1972, 8 min. 52 s.). A quebra da quarta parede é um recurso utilizado pelos atores, no filme, para se dirigir aos espectadores, no momento histórico que convocava à reação do povo, tanto no século XVIII quanto no século XX, em 1972. Em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (2000 [1959]), Antonio Candido coloca os poetas árcades como a primeira manifestação original da literatura brasileira, reconhecendo no poeta natural da cidade de Mariana, Claudio Manuel, a aura coimbrã que delineia a altivez e o enlevo diante das pedras mineiras. Já Joaquim Pedro caracteriza o poeta com base em uma possível inadequação, em comparação com a rústica paisagem colonial entre trajes da corte e erudição, ambos adquiridos na Europa.

O trabalho de escolha dos versos de variados poemas e a (re)composição desses excertos, para a declamação diante das câmeras, demonstra o apuro formal dedicado às transposições textuais e imagéticas. As construções discursivas

sivas emitem uma apreciação subjetiva do filme quanto aos acontecimentos – corroborada pelo tom grave e meditativo da atuação para representar o poeta. Existe uma visão específica adotada pelo longa-metragem acerca das personalidades dos conjurados e dos eventos sucedidos. Diante desse recorte, com exceção de Tiradentes, os demais personagens aparecem incertos, inseguros e não convictos de suas ações. O termo “pusilânime” é adotado por Cecília Meireles (2011 [1953]), no *Romanceiro da Inconfidência*, para demonstrar a fraqueza dos conjurados em profundo contraste com as convicções e a coragem de Joaquim José da Silva Xavier. O mito de Tiradentes, figurado como um Cristo, é confirmado a cada um desses indícios espalhados pela obra.

A estrutura de *Romanceiro da Inconfidência* (primeira publicação em 1953) traz *falas* que ressaltam o caráter oral e memorialístico dos testemunhos. Dividem-se em “fala inicial”, “fala à antiga Vila Rica”, “fala aos pusilânimes”, “fala à comarca do Rio das Mortes” e “fala aos inconfidentes mortos”. Ao todo, a obra é composta por cinco *falas*, quatro *cenários*, uma *imaginária serenata*, um *retrato* e 85 *romances*. As redondilhas menores e maiores conferem o caráter popular ao texto, de modo a criar quase uma epopeia moderna da história de Minas Gerais e, sobretudo, do ano de 1789, em torno das tramas da insurgência dos conjurados. A questão da covardia é destacada na “fala aos pusilânimes”. De acordo com o roteiro original, na sequência 34, há referência ao romance XLIV do *Romanceiro da Inconfidência*. O diálogo entre o poeta Alvarenga Peixoto e sua esposa, a poeta Bárbara Heliódora, uma rica herdeira de famílias paulista e mineira (os Silveira e os Bueno) funciona como uma nova interlocução com os espectadores (e leitores):

Vede como corre a tinta!
Assim correrá meu sangue...
Que os heróis chegam à glória
só depois de degolados.
Antes, recebem apenas
ou compaixão ou desdém.

Direi quanto for preciso,
tudo quanto me inocente...
Que alma tenho? Tenho corpo!
E o medo agarrou-me o peito...
E o medo me envolve e obriga...
– Todo coberto de medo,
juro, minto, afirmo, assino.
Condeno. (Mas estou salvo!)
Para mim, só é verdade
aquilo que me convém.
(MEIRELES, 2011 [1953], p. 127, grifos meus)

A afirmação de que os “[...] os heróis chegam à glória/só depois de degolados” denota a incerteza quanto aos fatores históricos diante da inevitabilidade dos corpos sacrificados (RAMOS, 2002). Não só Tiradentes, mas também os mártires empenhados nas lutas e utopias são alçados a símbolos apenas depois de seus sofrimentos e extermínios. As semelhanças com o momento de produção do filme tornam-se ainda mais evidentes. As conspirações dos poetas árcades, militares e padres em reuniões, para as quais o alferes Tiradentes não é convidado, demonstram a manutenção de uma elite disposta a defender seus interesses para além de qualquer outro propósito – muito menos o de defender o povo brasileiro –, ao ser reivindicado o direito de não pagar mais os impostos à metrópole portuguesa. Os eventos de revolta, baseados na cessão da quinta parte do lucro sobre os minérios extraídos no Brasil (especialmente o ouro), são planejados somente para benefícios da alta burguesia mineira, de acordo com os diálogos dos conjurados. Além disso, a glória que esperavam, seja em torno da autoria do hino ou dos motivos da bandeira da futura nação independente, enfatiza a personalidade grandiloquente dos conspiradores que poderiam se tornar os novos “reis” e “imperadores” do Brasil, conforme seus devaneios acerca de como seria o futuro de liberdade diante de Portugal⁸.

⁸ Veja sequência: 11 min. 30 s. até 14 min. 10 s.

A crise do ouro acarreta a decretação da derrama (confisco compulsório de bens para arrecadação anual de 1,5 tonelada do minério precioso devido à Coroa). O descontentamento, sobretudo da elite, que dependia economicamente dos lucros da exploração aurífera, ocasionou as conspirações do levante. Após as prisões, os conjurados, antes aliados, começam as acusações mútuas, procurando livrar-se das penas impostas ao crime de lesa-majestade. As cenas finais, após a delação, encaminham para o epílogo da trama, com a humilhação do encarceramento e dos interrogatórios. A mescla de tempos e espaços atinge o ápice na sequência com a rainha Maria I de Portugal atribuindo a pena aos condenados. No filme, a cena da condenação, que se realiza em Portugal, transporta ficcionalmente a rainha ao Brasil (prisão da Ilha das Cobras, no Rio de Janeiro), reconfigurando os cenários e as datas. Com um vestido espalhafatoso, a exemplo das demais personagens, e uma impositação de voz exaltada, a atriz Margarida Rey interpreta a monarca portuguesa, conferindo gravidade teatral ao momento. A comutação da pena de morte em “degredo perpétuo” (1h. 08 min. 28 s.) atinge os conjurados, que bradam, da mesma maneira, em gratidão à benevolência da “augustíssima” e “justa” rainha. Ao mesmo tempo, o alferes, único condenado, porém altivo, apresenta os parabéns ao poeta Gonzaga, representante de toda a dissimulada pusilanidade de sua classe.

Até mesmo na hora da morte, o alferes demonstra convicção, dirigindo-se ao carrasco – um homem negro, possivelmente escravizado ou alforriado, mas impedido pelas circunstâncias estruturais de ascender socialmente naquela sociedade –, chamando-o de irmão e beijando-lhe as mãos e os pés: “Cristo também morreu nu” (1 h. 10 min.). Os últimos cinco minutos do filme retomam as cenas iniciais com o cadáver sendo chutado por um guarda; Tomás Antônio Gonzaga, no mar – ainda acometido pela euforia de escapar da pena de morte rumo ao exílio e recitando versos a Marília – e a carne entre moscas, sendo abatida e embalada pela letra de *Aquarela do Brasil*. Com a retomada das imagens já anunciadas na introdução, um ciclo é fechado. Entre mortes e

perseguições, há a repetição do mesmo estado de uma história fragmentada, cujas memórias e existências foram assoladas. A carne-sinédoque do esquartejamento do alferes Tiradentes confunde-se metonimicamente aos corpos torturados na Prisão da Marinha, na Ilha das Cobras, para onde também foram enviados diversos militantes de esquerda, nos anos 1970. Os corpos atirados ao mar e as valas clandestinas, para encobrir os assassinatos nos porões da ditadura, são aludidos e chocam-se violentamente com a atmosfera patriótica de um Brasil mítico, cantado pela bossa-nova.

Outros elementos anacrônicos, logo extradiagéticos, inseridos na narrativa, além da trilha sonora, são os estudantes uniformizados (1 h. 11 min.), batendo palmas para o enforcamento de Tiradentes ao final do filme, mas que representam também as festividades associadas ao dia 21 de abril, quando passa a ser comemorado o Dia de Tiradentes que, alçado a mito, torna-se uma figura utilizada em muitos momentos da História do Brasil. Na Proclamação da República (CARVALHO, 1990), no Estado Novo, na Ditadura Militar, por meio de vasta iconografia⁹, associa-se Joaquim José da Silva Xavier à figura cristianizada de mártir. O filme traz, em excertos de cinejornais extradiagéticos inseridos no epílogo, após a cena da forca, a aura mítica em torno do alferes.

As expressões “heróis da inconfidência” (1 h. 11 min. 35 s.) e “civismo e amor à pátria” (1 h. 11 min. 50 s.) compõem a narrativa que acompanha as passagens dos cinejornais, em preto e branco, mescladas às imagens da carne, cujo abate se confirma pelo som ritmado que denota as batidas e os cortes secos que coadunam tempos, espaços, planos narrativos e estéticas filmicas, ao passo que imagens de desfiles cívicos seguem também aos aplausos dos estudantes diante do martírio, elevado a heroísmo a partir da República, no século XIX. Ainda assim, a carne apodrecida reporta-se aos cadáveres desses brasileiros “devorados” pelo Brasil, para usar uma expressão do próprio diretor (SILVA, 2016, p. 125), em “baixa antropofagia”, apenas como dilaceramento e extermínio.

9 O quadro de Pedro Américo, *Tiradentes esquartejado* (1893), por exemplo, mostra o corpo fragmentado do alferes, mas também imagens de cruzeiros no cadafalso.

Em *O Aleijadinho* (1978), documentário de curta-metragem, com roteiro de Lúcio Costa e apoio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), confirma-se, pela terceira vez, a mineiridade na obra do cineasta. O tormento de Antônio Francisco Lisboa refere-se aos *Passos da Paixão* e à dolorosa trajetória do artista, que contrastava com o esplendor das obras, com o surto aurífero e a exploração da região, formada pela mão de obra escravizada, mas também por uma elite intelectual e econômica (os mesmos mineradores, padres, militares e poetas burgueses do longa de 1972).

Enquanto o documentário de 1978 traça um retorno à mineiridade de modo reverente à figura do célebre artista, essa postura mítica é reservada no longa-metragem de 1972 apenas a Tiradentes. Os demais personagens da obra são mostrados tanto sob a ótica da covardia, quanto da mesquinhez e da baixaza. Poetas, religiosos, intelectuais, figuras públicas, políticas e militares são representados com uma ironia que os desnuda (literalmente) de suas vestes e postos suntuosos. A sequência de planos que acontece na banheira (15 min. 35 s. a 17 min. 34 s.) da casa do visconde de Barbacena, junto ao delator Joaquim Silvério dos Reis, mostra o jogo de interesses e bajulação de certos indivíduos, na busca de alguma vantagem, por exemplo, de burlar a punição reservada aos conspiradores, ou o “famoso jeitinho brasileiro” – do qual tratam Sérgio Buarque de Holanda¹⁰ (1969) e Roberto DaMatta (1986, 2008).

O tenente-coronel Francisco de Paula Andrade, após a prisão, é retratado em completa descompostura, despido da farda e dos distintivos de condecoração, com o cabelo desgrenhado e a barba malfeita, rebaixado à condição servil e desesperada. Em outra sequência, Marília de Dirceu também aparece muito diferente do que seria uma musa, já que, diante de um Gonzaga apaixonado, não entende o vocabulário empregado. A declamação da Lira XIV, entre a natureza bucólica, alumbrada:

Que havemos de esperar, Marília bela?/ Que vão passando os florescentes dias?/ As glórias que vêm tarde, já

10 Por meio da figura do “homem cordial”, na obra *Raízes do Brasil* (HOLLANDA, 1969 [1936]).

vêm frias.../ Façamos, sim, façamos doce amada,/ os nos-
sos breves dias mais ditosos,/ enquanto os destinos im-
piedosos/ não voltem contra nós a face irada./ Ornemos
nossas testas com estas flores/ façamos deste feno um
brando leito. (OS INCONFIDENTES, 1972, 7 min. 39 s.)

Porém, ao passo que o galanteio é desenvolvido, a pergunta de Marília dissol-
ve o ambiente sedutor: “Feno?”. Com indisfarçável irritação, o poeta prosse-
gue recitando versos para a amada de família nobre, muito bela, mas alheia
às letras. Uma irônica Musa apartada da Poesia.

A desconstrução das imagens da personagem, que representa a classe militar
na obra, pode, inclusive, fazer referência ao presente histórico e a episódios
em que as censuras e as perseguições se dão pelos motivos mais banais que,
por acaso, possam lembrar supostos símbolos do socialismo ou do comunis-
mo, como, por exemplo, a cor vermelha, títulos de livros, filmes e peças tea-
trais – independente do conteúdo –, determinadas personalidades mais pro-
gressistas e públicas, entre intelectuais¹¹, artistas, estudantes, educadores e
determinados cursos nas Universidades¹². Até os critérios utilizados para cen-
surar determinadas produções denotavam despreparo e completo desconhe-
cimento sobre o seu teor. É significativo o processo de censura de *Macunaíma*:

Em 28 de julho de 1969, o processo de censura é instalado.
Dois dias depois, o censor, reconhecendo desconhecer a
obra de Mário de Andrade, descreve o filme como: “Macu-
naíma, um preto que vira branco e vai para a cidade dar
vazão aos seus instintos sexuais, voltando depois para a
selva de onde viera”. Sugere a proibição a menores de 18
anos, com 15 cortes de cenas inteiras, a maioria de peitos e
nádegas nuas, alguns palavrões, e o texto: “muita saúva e
pouca saúde os males do Brasil são”. (PINTO, 2007)

11 O educador Paulo Freire é um dos exemplos dessa perseguição. Passa 72 dias na prisão após o golpe de 1964, é exilado no Chile e só retorna ao Brasil, em 1980, início da “abertura política”.

12 Conferir a *Batalha da Rua Maria Antônia*, na região central da capital paulista (SP). O episódio envolveu um confronto entre os estudantes da Universidade de São Paulo (USP) e da Universidade Presbiteriana Mackenzie, ambas na mesma localidade. Enquanto os primeiros cursavam a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL), o outro grupo era formado por integrantes do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), criado em 2 de outubro de 1968.

Assim, para escapar da censura, foram retiradas cenas de nudez¹³ do filme, o que acabou sendo, por outro lado, uma estratégia para que fossem liberadas outras passagens com mais alusões (BAKHTIN, 2011), ao horror em voga no país. Em *Os inconfidentes*, tal manobra não era necessária, pois esses censores provavelmente também desconheciam as obras adaptadas do século XVIII. Ainda assim, o filme de 1972 apresenta-se como uma ameaça ao regime vigente.

Hoje, em 2022, a atualidade de *Os inconfidentes*, infelizmente, confirma-se em seu cinquentenário, também Bicentenário da Independência. Reporta-se agora a um país cada vez mais – e novamente – imerso em discursos totalitários. O desprezo pela cultura e o negacionismo científico resultam em crimes como o incêndio do galpão da Cinemateca Brasileira, em São Paulo (2021), e as quase 700 mil mortes – até março de 2022 – por causa da proposital desinformação em torno da pandemia da Covid-19, deflagrada há dois anos. A demora na aquisição das vacinas, ainda refutadas por uma parcela da população que, bombardeada por *fake news* e discursos de ódio – xenofobia e extermínio de imigrantes – parece ter retrocedido, no mínimo, ao início do século XX, ou seja, há um século, quando o Centenário da Independência apontava o longo futuro de um país que estava se modernizando devido ao fim oficial da escravidão, ao incentivo da vinda de imigrantes, aos arranha-céus e às indústrias de São Paulo e todas as novidades artísticas.

Considerações finais

O *Cinema Novo* surge, nos anos 1960, em meio a órgãos fomentadores da cultura, como o Itamaraty, o SPHAN e o CPC da UNE. Paralelamente a isso, e por mais que as manifestações modernistas tenham surgido anteriormente à *Semana de Arte Moderna de 1922*, como a emblemática exposição de Anita Malfatti, em 1917, o “biscoito fino” modernista, ofertado às massas populares,

13 Afinal, isso preocupava os defensores da família, dos costumes e da religião, como os que participaram da Marcha da Família com Deus pela Liberdade, ocorrida em março de 1964, às vésperas do golpe civil-militar.

democratizou a linguagem e a comunicação de produções artísticas para um público amplo, reverberando nos anos seguintes.

Nesse contexto cultural e artístico, o SPHAN é fundado por Rodrigo Melo Franco e Mário de Andrade, em 1937, voltando-se ao patrimônio cultural e artístico brasileiro. A cinematografia (1959-1988) de Joaquim Pedro de Andrade vai na mesma direção, seguindo a herança dos anos 1920-1930. Junto a outros cinemanovistas, que se embrenharam no desvendamento da cultura do país, com uma verve crítica aguçada, ele filma *Os Inconfidentes*, em 1972. No aniversário de 50 anos do filme, em 2022, assiste-se à triste atualidade da obra, por meio das reflexões sugeridas em torno de uma formação nacional atravessada por totalitarismos que são mantidos através dos séculos.

Isto posto, é como se eventos aparentemente remotos fossem continuamente revividos, desde os desmandos governamentais do regime civil-militar – as torturas e as mortes dos anos de chumbo – até o Bicentenário da Independência, fazendo emergir novas manifestações totalitárias arraigadas na organização social brasileira. Ao se refletir sobre a afirmação de Joaquim Pedro de Andrade, “Só me interessa o Brasil”, é impossível não lembrar dos excertos “Só me interessa o que não é meu... Lei do Antropófago”, do manifesto oswaldiano, quase um complemento à ideia de um país cujas mazelas e tabus são totemizados, incessantemente, nos extremos de uma história de esplendor e barbárie.

Referências

ALVIM, Clara Andrade. [Transcrição de áudio], Arquivo do cineasta. *Fundação Casa de Rui Barbosa*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1989.

ANDRADE, Joaquim Pedro. [Entrevista concedida a] Affonso Beato, Arquivo do cineasta. *Fundação Casa de Rui Barbosa*, Rio de Janeiro, s. d.

ANDRADE, Joaquim Pedro. [Entrevista concedida a] Teresa Cristina Rodrigues. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 set. 1988.

ANDRADE, Mário de. Conferência lida no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil em 30 de abril de 1942. In: ANDRADE, Mário. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=64439&opt=1>. Acesso em: 10 mar. 2022.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Garnier, 2001.

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropófago”. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 3. ed. São Paulo: Editora Globo, 2001 (1928). p. 47-52.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o Sphan*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1987.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. São Paulo: Alameda, 2013.

AUTOS de Devassa da Inconfidência Mineira. Brasília: Câmara dos Deputados, 1977.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da UnB, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Antônio Francisco Lisboa – O Aleijadinho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000 [1959].

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTRO NETTO, David Antonio de. *Nossos comerciais por favor!*: ditadura militar e propaganda no Brasil. 2018. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

DAMATTA, Roberto. *Catálogo da Mostra Gilberto Freyre – Intérprete do Brasil*. São Paulo: Museu da Língua Portuguesa, 2008.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914)*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

GONZAGA, Tomás Antônio; PEIXOTO, Alvarenga; COSTA, Cláudio Manuel da. *A poesia dos inconfindentes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

HISTÓRIAS cruzadas. Direção: Alice de Andrade. Produção: Alice de Andrade. Rio de Janeiro: Filmes do Serro, 2007. DVD (53 min.), son., color.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio: Embrafilme, 2002.

HOLLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969 [1936].

LAPA, Manuel Rodrigues. Prefácio. In: GONZAGA, Tomás Antônio; PEIXOTO, Alvarenga, COSTA, Claudio Manuel. *Poesia dos Inconfidentes – Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 899-940.

LOBATO, Monteiro. “Paranoia ou Mistificação?” In: LOBATO, Monteiro. *Ideias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1959. p. 40-42.

MAXWELL, Kenneth. *A Devassa da devassa – a Inconfidência Mineira: Brasil-Portugal, 1750-1808*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da inconfidência*. Porto Alegre: L&M Pocket, 2011 [1953].

NAPOLITANO, Marcos. *História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2018.

OS INCONFIDENTES. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Filmes do Serro, 1972. DVD (100 min.), son., color.

PINTO, Leonor Souza. Macunaíma: dezesseis anos de luta contra a censura. *Memoriacinebr – Memória da Censura no Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro, jan. 2007. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br>. Acesso em: 14 mar. 2022.

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

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Revista de Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 65-82, ago. 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 20 mar. 2022.

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

SOUZA, Gilda de Mello. *O baile das quatro artes: exercícios de leitura*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980.

TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Produção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Versatil Home Video, 1967. DVD (115 min.), son., color.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Recebido em: 24 de março de 2022
Aprovado em: 15 de outubro de 2022