



## **Infâmia dos intelectuais: Um comentário sobre *Os inconfidentes* e sua recepção**

### ***The intellectuals' infamy: A commentary on Os inconfidentes and its reception***

João Pace

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

jolipace@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-5072-2077>

**Resumo:** O artigo almeja uma revisão crítica do filme *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, tomando como ponto de partida o debate que suscitou entre os contemporâneos, notadamente Gilda de Mello e Souza, cujas observações em termos de análise estética deixam-se também traduzir em problemas ideológicos. No centro da discussão aparece o papel dos intelectuais no conflito social, o desmascaramento agressivo de sua dubiedade política e, finalmente, o impasse em que se viram após 1964 no Brasil. Passando à caracterização formal do filme, a qual se apoia por sua vez na comparação com a peça *Arena conta Tiradentes* (1967), de Boal e Guarnieri, procura-se expor como sua narrativa distanciada e satírica dos fatos históricos garante coerência ao conjunto, unidade formal que será discutida também politicamente.

**Palavras-chave:** cinema brasileiro; Joaquim Pedro de Andrade; crítica dialética.

**Abstract:** The article aims at a critical review of the film *Os inconfidentes* (1972), directed by Joaquim Pedro de Andrade, taking as starting point the debate it aroused among its contemporaries, notably Gilda de Mello e Souza, whose aesthetic objections can also be translated into ideological problems. At the center of the discussion appears the role of intellectuals in the social conflict, the aggressive unmasking of their political dubiousness and finally the conundrum they face after 1964 in Brazil. Moving on to the formal characterization of the film, based on a comparison with the play *Arena conta Tiradentes* (1967), by Boal and Guarnieri, an attempt is made to expose how its distanced and satirical narrative of historical facts guarantees coherence to the set, and such unity will also be discussed politically.

**Keywords:** Brazilian cinema; Joaquim Pedro de Andrade; dialectical criticism.

## 1

Em um artigo de jornal publicado poucos meses depois da estreia do então mais recente filme de Joaquim Pedro de Andrade, Zulmira Ribeiro Tavares chamou a atenção para um detalhe evidente e importante: seu título não é *A Inconfidência*, e sim *Os inconfidentes* (TAVARES, 1972)<sup>1</sup>. Não se trata, portanto, de uma reconstituição da conjuração mineira, mas tampouco de um conjunto de “retratos” dos conspiradores. Antes, a caracterização grosseiramente satírica dos pais da pátria estende diante de nós uma série de *caricaturas*, cujos traços derrisórios mais salientes remetem a vícios e fracassos contemporâneos à filmagem. Assim, os conjuradores nos serão mostrados, cada um a seu modo, ora como oportunistas, ora como adutores, ora como falastrões, ora como covardes, pedantes em certo momento, ingênuos noutra, pusilânimes, tarados por privilégios, exploradores de escravos etc., tudo redundando num malogro político encenado em clima farsesco e algo teatral. A escolha deste ângulo individualizado de ataque fica clara desde a sequência introdutória, com a apresentação do destino dos quatro principais inconfidentes, indo da carne podre de Tiradentes ao Gonzaga delirante na costa de Moçambique. De fundo entra a versão de Tom Jobim da *Aquarela do Brasil*, falando em deixar “cantar de novo o trovador”, e o seu anacronismo crasso e deliberado é um sinal dentre tantos de que a invectiva do filme tinha seus destinatários também no presente de 1972.

Pelo menos em termos de intenção polêmica, *Os inconfidentes* encontrou resposta à altura. Numa ocasião anterior, Gilda de Mello e Souza (2009, p. 223-8) já havia apontado algumas inconsistências na primeira reação do cinema brasileiro ao corte de 1964, numa intervenção a respeito de *O desafio*, de Saraceni. Ali, o diálogo inocentemente explícito e a preponderância visual da mulher burguesa se engrenaram num desacerto formal que traía uma incoerência ideológica: o fascínio pelo universo do campo inimigo, mal disfarçado pela discursiva. A objeção que faz ao filme de Joaquim Pedro é outra, mas similar. O ponto mal-dado na sua costura estaria na torção imposta ao material histórico a fim de que dissesse o que o diretor gostaria que dissesse. Daí o desequilíbrio na construção

---

<sup>1</sup> Parte da fortuna crítica foi levantada por Ranny Cabrera em seu trabalho sobre o último longa de Joaquim Pedro, *O homem do pau-brasil* (1981). Cf. CABRERA (2022).

das personagens, psicologicamente aprofundada no caso de Cláudio e Alvarenga, unilateral e simplificada no de Gonzaga e Tiradentes, seja com sinal positivo ou negativo. Correriam assim em paralelo um segmento evocativo, articulando sugestões de modo recôndito e com valor artístico, e outro discursivo e inculcador, que tutela o olhar do público direcionando-o sem nuance a uma interpretação única. Essa “indecisão de linhas diretoras” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 254), ou ainda, esse desencontro entre o que noutro lugar a autora chamou de “função esclarecedora” e “função fecundante” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 227) do filme, perturbaria a sua verossimilhança interna.

Os problemas de elaboração formal novamente remetem a outros, de natureza política. A Gilda, o tratamento dedicado aos poetas e administradores coloniais reunidos na Inconfidência, e sobretudo a Gonzaga, pareceu no mínimo injusto. Também aqui haveria uma dualidade de registros: de um lado, a elevação mitificante do alferes, tido por herói popular; de outro, a má figura que fazem todos os demais, gente culta da classe dirigente. Os intelectuais não passariam de interesseiros movidos pelo sentimento da casta, enquanto os filhos do povo são puros e se guiam genuinamente por seus ideais: em uma palavra, trata-se de “uma visão *obreirista* dos acontecimentos” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 253), que chegava ao cinema depois de uma passagem pelo teatro em *Arena conta Tiradentes*. Mais de um comentador fez essa ligação entre a peça de 1967 e o filme de Joaquim Pedro<sup>2</sup>, a ser retomada mais adiante como ponto de apoio para descrever a composição deste último. Enfim, paradoxo dos paradoxos, a representação nobilitante do herói de sempre desdiz a intenção desmistificadora com que se abordou os fatos e reaproximaria a fita da historiografia oficial.

Voltaremos a discutir com maior detalhe a justeza dos reparos de Gilda. O que por ora importa é reter e sublinhar a substância dessa objeção e da divergência de perspectivas entre crítica e obra. Adiantando um pouco e trazendo à frente o nosso principal assunto, o que estava em jogo era o papel dos intelectuais, a sua posição na hierarquia social, seu relacionamento com a administração do Estado e a maneira como se situavam frente à massa

---

<sup>2</sup> Noutra chave, ela foi feita por Zulmira Ribeiro Tavares no artigo citado acima, e também no estudo de Iná Camargo Costa (1996, p. 139) sobre o desenvolvimento do teatro político no Brasil em meados do século passado.

dos estropiados que constituíam o grosso do povaréu; este, o eixo em torno do qual se defrontam os termos de comparação históricos, as Minas dos últimos anos do século XVIII e o pós-64, franqueando o trânsito de uma situação a outra e o recurso à alegoria e à alusão. Note-se que a analogia entre situações muito diversas tendo em vista um tema específico obriga àquela simplificação caricatural de que falávamos no começo. De todo modo, essa disputa pelo valor político do intelectual é registro interessante de um abalo mais profundo, além de atestar um conflito geracional. Para a professora de estética egressa das primeiras turmas da nova universidade, que pôde desfrutar dos modestos mas significativos progressos dos decênios anteriores no teatro e no cinema, beneficiária portanto dos feitos da burguesia no campo da cultura (MELLO E SOUZA, 1980, p. 95-106) e de toda a transformação que vinha se processando no país desde 1930, que alterou e internalizou o imaginário nacional – para ela, bem como para seus companheiros de geração, havia um laço tácito, mas necessário e profundo, entre avanço social e aprimoramento crítico da reflexão, e desse ângulo o rechaço violento do que timidamente se pôde acumular no país em matéria de pensamento e literatura equivalia a uma “condenação suicida da intelectualidade pela intelectualidade mais jovem” (SCHWARZ, 2012, p. 193). A autoimolação da *intelligentsia* deixava-a num beco sem saída, e para fugir ao impasse valeria retomar, como ela fez, a defesa do “poder da inteligência” e da “força invencível das palavras” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 253).

Entre as exigências críticas de Gilda de Mello e Souza, que lhe servem para a avaliação de obras como a que está nos interessando, encontramos tanto a da pregnância de significados da imagem, com o que “o sentido do texto permanece encoberto, indeterminado, revelando a custo a série de nexos escondidos” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 256) – critério pelo qual valoriza o tratamento da escravidão no filme – quanto a da confiança no raciocínio interpretativo do público, que não carece de direções fáceis e pode desvendar por conta o enigma proposto pelo trabalho artístico. Em síntese, a força do cinema de Joaquim Pedro aparece quando vem a “confiar no poder evocativo da imagem e na liberdade do público de apreender o sentido na desordem aparente das formas” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 257). Para mostrar que não estava sozinha, lembremos que o estilo de Antonio Candido, informado pela disciplina especializada da rotina universitária, nem por isso deixava de reconhecer “força cognitiva à sensibilidade e à capacidade de

expressão do leitor culto” (SCHWARZ, 1987, p. 155). Poderíamos supor nisso tudo uma aposta intelectual e política no bom uso do juízo de valor, que se guia pela experiência prática ao tratar de arte bem como apura o senso de realidade a partir dela.

Mas aqui começam também os problemas, e com eles reponta o outro lado da questão, que é o aspecto consequente da posição de Joaquim Pedro e de *Os Inconfidentes*. Algumas observações de Roberto Schwarz sobre o artigo de Gilda merecem ser mencionadas neste ponto. A tomada de partido contra um esquematismo meio demagógico

era um apelo para que o artista não fizesse à ditadura ou à luta política o sacrifício da arte, a qual não existe sem a liberdade do espectador e do leitor. Vista à distância, contudo, a chance do conselho era pequena, pois o “obreirismo” no caso correspondia a uma experiência histórica feita, não da eficácia do Tiradentes, mas da acomodação de fundo das classes ilustradas. Por que confiar na liberdade delas? (SCHWARZ, 2012, p. 194)

É uma boa pergunta. De fato, o processo político, social e cultural que teve 1964 como seu centro, além de substituir a plateia cosmopolita do Teatro Brasileiro de Comédia pelos estudantes ruidosos e exaltados do Arena (SCHWARZ, 1999, p. 120-5), botou abaixo todo um conjunto de esperanças quiméricas. Em primeiro lugar, as expectativas de autorreforma das classes dirigentes se provaram sem fundamento, reafirmando o lugar subalterno do país na estrutura de poder do capitalismo global e o imobilismo da dominação no plano interno. As alianças mais ou menos imaginárias do período nacional-populista viraram fumaça, e sua desautorização não deixou intocada a esfera cultural, que anteriormente ligara seu destino àquelas transformações esperadas<sup>3</sup>. Mesmo bloqueados os dutos pelos quais se dava uma verdadeira transfusão interclasse de energias estético-políticas, a mesma cultura de contestação florescia isolada, como uma mercadoria para consumo entre outras – esta, uma verdade que parte do tropicalismo, entre o cinismo e a celebração, fez questão que todos soubessem. A procuração autoconferida pelos letrados para falar em nome dos oprimidos e defender sua causa, que numa sociedade como a brasileira havia sido um modelo

---

<sup>3</sup> Daqui em diante parafraseamos um pouco as ideias contidas em Schwarz (2008, p.70-111)

de engajamento desde o abolicionismo de Nabuco (SCHWARZ, 1999, p. 172-3), ficou sem chão, e diante dessa desconexão forçada, a qual, contudo, não impedia que a arte passasse muito bem, obrigado, o intelectual passou a fazer de si mesmo seu objeto e refletir com desconfiança sobre os limites de sua atividade. Nem é preciso lembrar a importância de um filme como *Terra em transe* para essa discussão.

No novo momento, a cultura passa a ser entendida como parte conivente do desenvolvimento à brasileira, com seus avanços palpáveis para as classes do mando e exploração desabrida para os mandados. O vazio das palavras de ordem é apresentado com muito êxito no filme de Joaquim Pedro, como muito bem transparece na relação dos inconfidentes com o escravismo. Assim, na cena em que Gonzaga adentra o quarto de Cláudio para convocá-lo ao levante, a câmera começa focalizando a escrava-amante deste último, nua, deitada na cama, depois se erguendo e se vestindo, de modo a deslocar o diálogo entre os poetas rebeldes e qualificá-lo em termos de classe. Analogamente, na sequência seguinte, enquanto os conjuradores repassam versos latinos sobre a liberdade para usar como lema de sua bandeira, a mesma escrava serve-lhes o café da manhã. Temos aqui algo como uma fórmula cênica de base, que variada mas persistentemente orienta a composição do filme, e na qual o contraste entre dicção elevada e vida prática propõe uma simultaneidade obviamente disparatada que distancia o discurso e o torna ridículo. Não deixa de ser uma maneira pertinente de estilizar não só a derrota imposta pelo golpe, como também a nova situação dos intelectuais, entre o papo furado e a impotência política, e o seu ódio por essa situação.

Em linha com as revelações feitas pelo processo histórico, *Os inconfidentes* dava uma figura menos condescendente e mais realista do engajamento dos esclarecidos, desvelando também os interesses pessoais e de grupo que sua fraseologia esconde. Se há esperança, ela estará agora nos dominados que deverão tocar por si mesmos as transformações futuras, sem tempo para elucubrações que mal disfarçam a vontade de dirigir o próximo. Por aí se vê que o filme de Joaquim Pedro, para além do proselitismo, estava na verdade tirando implicações de seu momento. O que não significa, todavia, que a lucidez de sua posição não o conduza ao impasse, aquele a que reagiu Gilda de Mello e Souza no artigo que estávamos glosando; pelo

contrário, a crítica desapiedada do intelectual, uma constante no cinema e na arte desde aquele período, este autoflagelo cobra um preço até o presente.

Para que fique claro o que se quer dizer com isso, pedimos licença para uma pequena digressão e, arriscando um pouco, para a comparação com um filme bem recente. Trata-se de *#agoraoque*, de Jean-Claude Bernardet e Rubens Rewald, lançado em 2020<sup>4</sup>. No seu centro, está um filósofo midiático e de esquerda em constante confrontação com seus limites, com a inocuidade de suas falas, com os ouvidos moucos a que chegam, ou não chegam, suas palavras. Debatendo ora com o pai, ora com a filha, ora com empreendedores periféricos, ora com militantes de movimentos sociais, é sempre chamado a reconhecer seus privilégios, sua falta de contato com a vida e as necessidades urgentes dos pobres, a contradição entre o que fala e o lugar de onde fala. A cena da discussão entre ele e seus familiares a propósito da eficácia de diferentes formas de organização política, pontualmente tornada inaudível pelo aspirador da empregada, lembra aquela fórmula base que dissemos atravessar *Os inconfidentes*. Outra sequência, entretanto, ajuda mais a elucidar a armadilha histórica. É a última do filme, uma roda de conversa do protagonista com jovens politizados da periferia. Enquanto o filósofo argumenta a favor de uma visão ampla dos problemas sociais, advogando a utilidade de seus conhecimentos para a causa dos militantes, estes torcem o nariz e lançam-lhe ao rosto a impostura que é querer ensinar aos outros, de cima para baixo, o que é melhor para eles. Como se lhe respondessem: nada do que você possa dizer nos interessa, e a sua insistência em dizê-lo só mostra a sua vocação para usurpador da luta alheia. Ele chama para uma transformação abrangente; eles só querem tocar o próprio rolê e sobreviver sem ajuda de ninguém. Sob o rechaço agressivo da juventude da quebrada, a câmera mostra o filósofo baixando a cabeça e levando a mão à testa.

O que resta para o intelectual numa situação desse tipo? O reconhecimento de sua própria posição na sociedade, a suspeita lançada sobre si, sobre sua linguagem e sobre suas pretensões a falar em nome de coletividades abstratas é decerto um avanço; por outro lado, a oportunidade prática de sua reflexão e de seus questionamentos, a necessidade da crítica e a possibilidade que abre de transcender o que já está posto – tudo isso também é dispensado, e o que sobra é no máximo o papel de repetir as demandas dos

---

<sup>4</sup> Para uma apreciação mais geral, Cf. Otsuka e Rabello (2022).

oprimidos e de seus movimentos, pondo-se humildemente em seu lugar de porta-voz do que os outros já dizem. Um exemplo talvez do que seja jogar o bebê com a água do banho fora: o que se ganhou em realismo, perdeu-se em negatividade. A questão não está, portanto, em tomar um lado, contra ou a favor do intelectual, com Gilda ou com Joaquim Pedro; não cabe nem o elogio do cultivo do gosto nem baixar a cabeça ao anti-intelectualismo, mas registrar ao menos a aporia, fixada pelo processo histórico e que dificilmente encontrará solução apenas no âmbito separado da cultura.

## 2

Um pouco do que viemos discutindo sobre o lugar histórico do cinema de Joaquim Pedro de Andrade e sua relação com a tradição após 1964 pode ser reencontrado na característica mais própria de seu trabalho, qual seja, “tomar sempre como ponto de partida uma obra consagrada pela literatura ou um fato consagrado pela História [...] para, através do processo criador, ir contestando, ininterruptamente, aquilo que havia erigido como universo de seu discurso” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 253). Por um lado, o cordão umbilical com as obras do passado, que demarcam o espaço ficcional onde se move a imaginação do diretor; por outro, a contestação que esta promove desde o interior desse espaço ficcional, movida a iconoclastia. A retificação do texto prévio o corrói por dentro, como se fosse o caso de refazer a tradição, corrigindo-a; na medida em que esta correção não escapa aos limites da mesma tradição, contudo, segue refém dela. Essa ambiguidade fundamental no modo como Joaquim Pedro se apropria de suas fontes foi mais bem formulada, como de costume, por Gilda de Mello e Souza: ele

se encolhe na tocaia para, sem ser pressentido, saltar com mais êxito sobre a presa. Será uma forma de amor essa atenção feita de vigilância, recusa ao abandono e agressividade? Ou vingança ressentida de criador, consciente de que a sua imaginação age sempre de *maneira parasitária* sobre um primeiro discurso autônomo? (MELLO E SOUZA, 2009, p. 239-40, grifo nosso)

Talvez não seja demasia teórica recordar nesta altura a ideia contrassensual de Adorno, para quem não será o mero encantamento, mas a insatisfação e por vezes até o ódio quanto à tradição aquilo que permite



fazer dela novamente uma força produtiva e, nesse sentido, reativá-la<sup>5</sup>. De todo modo: permanecer imerso na cultura já acumulada e ao mesmo tempo buscar subir à superfície para respirar novos ares, este o duplo movimento que faz o cinema de Joaquim Pedro bracejar sem descanso. Podemos datá-lo historicamente por meio de dois ângulos: primeiro, pensando na referência constante ao Modernismo, ele estaria alcançando a encruzilhada histórica em que a tal arte moderna, a autoconsciência estética da modernização conservadora no Brasil, encontrava seu esgotamento, junto aliás da própria modernização. O congelamento das expectativas sociais ligadas a esta – estabelecido num primeiro momento com a ditadura de 1964 e depois confirmado na atual fase de desintegração, que coincide com a normalidade democrática – obrigava a suspeitar da produção cultural que as vinha acompanhando e formulando havia já meio século. De um segundo ângulo, ainda mais amplo, junto com o movimento modernista caducou o próprio engajamento do intelectual na construção de uma sociedade autônoma e integrada ao movimento do mundo, empenho formativo então velho de dois séculos e que tinha seu marco fundador, vejam só, no neoclassicismo mineiro... Enfim, procuremos definir como aparece essa reiteração agressiva e cerceada da tradição nos dois primeiros longas de Joaquim Pedro, para passarmos depois à descrição da fisionomia de *Os inconfindentes*.

Tanto em *O padre e a moça* como em *Macunaíma*, tudo o que nos originais de Drummond e Mário de Andrade tinha figura genérica, inespecífica temporal e espacialmente, ou ainda, tudo aquilo que aproximava seus personagens e suas situações da indeterminação do mito e da lenda foi retomado em chave por assim dizer realista (MELLO E SOUZA, 2009, p. 240-2). No primeiro, a fuga amorosa do casal proibido, retendo não obstante os motivos plásticos do poema, ganha um cenário localizável, apresentado com detalhe, bem como narrativas paralelas que situam a história central numa teia de outras relações. Aparecem o padrinho tirânico, o impotente, e “o drama deriva das interdições do grupo aos anseios da

---

<sup>5</sup> “Se se perguntar a um músico se a música lhe causa alegria, ele preferirá antes responder, como na anedota americana do violoncelista fazendo caretas sob a direção de Toscanini: ‘I just hate music’. Quem tem perante a arte esta relação genuína, na qual ele próprio desaparece, não considera a arte como um objecto; a privação da arte ser-lhe-ia insuportável. As suas manifestações particulares não constituem para ele uma fonte de prazer” (ADORNO, 2011, p. 29).

vida” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 240). Quanto a *Macunaíma*, cabe lembrar as considerações de Ismail Xavier a propósito da alteração principal ocorrida na passagem da rapsódia modernista ao filme, que recai sobre “a relação do herói com o maravilhoso romanesco” (XAVIER, 2012, p. 234). Em primeiro lugar, o protagonista é privado de seus dons mágicos, o ritmo de suas metamorfoses é desacelerado, muitas delas são suprimidas, e suas estratégias de sobrevivência astuciosas o aproximam mais do malandro que do herói mítico. Em segundo lugar, o filme desloca o tema da muiraquitã na ordem narrativa, colocando-o depois da partida do Uraricoera, a qual fica sem sua razão de ser original; a ida de Macunaíma à cidade, que no livro era causada pela busca do amuleto, fica carecendo de “um novo sentido, o qual será encontrado pelo diálogo com outra tradição: a do realismo ficcional que nos remete ao próprio cinema dos anos 60 e, através dele, à literatura dos anos 30” (XAVIER, 2012, p. 235). O cenário é mais urbano, o herói e os irmãos chegam à periferia no pau-de-arara, e o eixo que ligava mata e cidade deixa o caráter mítico para assumir fundamento sociológico.

Mas eis que então, ao trabalhar pela primeira vez com acontecimentos concretos, verdade que pela mediação dos textos literários, Joaquim Pedro inverte o sentido de sua operação habitual: se antes movia-se do mais geral para o mais particular, agora vai do mais particular ao mais geral, descarnando suas personagens de modo a aproximá-las de gente de outros tempos, sabidamente nossos, e enxugando as minúcias naturalistas do cenário. Enquanto seu procedimento sobre as fontes literárias era uma substituição do “plano ontológico pelo plano social”, para seu filme histórico prefere “uma grafia quase abstrata do mundo exterior”, nos termos precisos de Gilda (MELLO E SOUZA, 2009, p. 242). Assim, seus interiores são sóbrios e quase nus, volumes e cores destacados com equilíbrio; neles, os atores se movem com liberdade, os seus gestos e expressões tendem a tomar o centro da imagem e são privilegiados pelo movimento da câmera; a narração do ocorrido é econômica, e até na trilha bossanovista prevalece a opção pelo minimalismo. A supressão da minudência supérflua e ilusionista, aqui, não aproxima os fatos apresentados da generalidade mítica, mas da alegoria política e da estrutura sem segredos e facilmente reproduzível do teatro épico.

Para reforçar a diferença entre o *modus operandi* do terceiro longa se comparado aos outros dois, basta notar que “embora não se subtraia

totalmente ao universo do romance alegórico”, o *Macunaíma* de Joaquim Pedro “reforça causalidades e circunstâncias novas que delimitam um espaço ‘mais real’ para a jornada” (XAVIER, 2012, p. 235). Nos *Inconfidentes*, por outro lado, a sequência cronológica real é recortada e remontada de trás para frente, mostrando a morte dos conspiradores, depois os últimos momentos da conspiração, a prisão, os interrogatórios, as sentenças e novamente o fim de cada um, ordem esta ainda repicada de vaivéns que ora reconstruem os motivos do levante, as primeiras reuniões, ora adentram a fantasia das personagens (como a noite de núpcias sonhada por Gonzaga), ora ajuntam anacronicamente à narrativa materiais de cinejornal, como nas sequências finais. O trajeto temporal circular, reforçado pelo fato de a primeira imagem, das moscas se servindo da carne podre do alferes, ser também a última – estará todo o filme sob o signo da morte? – contribui para a impressão de uma história sempre retomada do início, algo que segue se desenrolando, cujos esquemas podem ser também os do tempo presente.

Voltando, com *Os inconfidentes* Joaquim Pedro foge à mera reconstrução *kitsch* de época, tal como a de uma grande produção patrocinada pela ditadura e lançada no mesmo ano de 1972, para marcar o sesquicentenário da Independência, com atores de telenovela nas casacas engalanadas dos fundadores da nação<sup>6</sup>. Ele, pelo contrário, prefere a “grafia quase abstrata do mundo exterior”, já mencionada. Pois bem, tendo o filme um princípio de composição como este, caberia enxergar profundidade psicológica na construção de algumas de suas personagens, como queria Gilda de Mello e Souza? Parece-me que aqui a crítica pode ter confundido os próprios pressupostos com os do filme e percebido força sugestiva e complexidade psíquica onde predomina a caracterização deliberadamente sem requinte. Para essa despersonalização contribuem diversos recursos, sobretudo aquele que fundamentou a escrita do roteiro e a elaboração dos diálogos: a colagem de textos primários. Com efeito, no filme, *toda fala é ao mesmo tempo citação*, e ainda por cima de obras célebres; daí que o

---

<sup>6</sup> Trata-se de *Independência ou morte*, dirigido por Carlos Coimbra e estrelado por Tarcísio Meira. Nesta altura, em que discutimos a relação entre nosso filme e a cinematografia oficial do regime militar, vale a pena não esquecer que foi este quem criou o feriado de Tiradentes e lhe conferiu o título de “Patrão da Nação Brasileira”, em 1965. A caracterização negativa de sua figura, a que chegaremos logo adiante, se inscreve nesse contexto e traz a confrontação política para o terreno da história.

elo essencial para a atuação realista entre interioridade e linguagem, com o que cada réplica parece brotar espontaneamente da alma, é cortado. Até mesmo a escolha de manter os titubeios e tropeços dos atores dando o texto, evidenciando o contraste entre a dicção neoclássica e sua situação mais próxima, vai nesse sentido distanciador e que dispensa empatia.

Se estamos certos em nossa objeção à objeção de Gilda, outras cenas que ela inclui do lado da evocação oblíqua e da complexidade artística terão outro aspecto, como aquelas em que “o filme explora com muita habilidade e senso de humor a utilização fática da imagem para sugerir a identificação com o presente e instalar na cena uma leitura de segundo grau” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 256). São momentos como o interrogatório do padre Toledo, ao tentar justificar declarações favoráveis à independência dos norte-americanos, dizendo que, se haviam lutado para se livrar do jugo metropolitano, é porque se viam sob alguma opressão, o que não era naturalmente o caso do Brasil – ao que o ator se volta para o público e indaga diretamente: “não é?” Ou ainda quando, interpretando o tenente-coronel Francisco de Paula, interpelado pelos companheiros a acelerar o levante pelas tropas na primeira reunião dos inconfidentes, Carlos Kroeber olha de baixo para cima a câmara e dá uma aula de paciência histórica: “É, mas agora não dá!” Os referentes contemporâneos a que tais sequências reportam-se – no caso, a situação do país sob o imperialismo e as indecisões e cálculos desastrosos da esquerda – eram conhecidos de todos; onde o enigma artístico, a sugestão aberta a mil significados, onde o espaço de manobra para o livre-pensar do público educado?

Não são evocações, portanto, com o peso devido da palavra, mas *alusões* de que se compõe um “truque expositivo” (SCHWARZ, 2008, p. 98) similar ao empregado pelo teatro de Arena: um evento histórico conhecido e longínquo no tempo, envolvendo luta contra uma situação de falta de liberdade, é selecionado para tratar indiretamente do antagonismo presente, isto é, do presente pós-64. E aqui, chegamos na analogia entre o Tiradentes de Joaquim Pedro e o de Boal-Guarnieri. Este, Gilda já havia mencionado e comparado com a “concepção cruel e desmistificadora do povo” de *Terra em transe*, a qual se afastava e até contrariava aquela apresentada na peça: “é o povo na sua concepção mais melodramática, eu diria mesmo a mais *kitsch*, do herói, que renasce eternamente de suas mil mortes” (MELLO E SOUZA, 2009, p. 235-6). No teatro, a exaltação do

protagonista, com finalidade de provocar identificação e entusiasmo no público, conclamando-o à ação, era parte da proposta batizada de “sistema Coringa”: de um lado, a “função protagônica” desempenhada pelo mártir mineiro, apresentado em “faixa naturalista” (ROSENFELD, 1996, p. 15); de outro, as demais personagens expostas distanciadamente, com técnicas brechtianas manejadas pelo Coringa, narrador da peça. Este é “paulista de 1967”, conhece o final da história, o horizonte de seus conhecimentos sobre a situação cênica é amplo e não se confunde com o das personagens; mais, na medida em que todos os atores, salvo o que faz Tiradentes, interpretam com distância seus papéis, também eles são narradores e assumem a função Coringa (ROSENFELD, 1996, p. 17-8). O herói, todavia, correndo em paralelo pela pista stanislavskiana, tem o horizonte mais curto que seus pares, preso que está ao ponto de vista individual sobre os acontecimentos que vão se desdobrando. Uns, os que narram, participam da consciência contemporânea do autor e a todo instante têm em mira a totalidade da narrativa; o outro, o que atua colado ao protagonista, deve a cada cena fingir que aquilo que ocorre, ocorre da primeira vez. Na peça, todos os personagens secundários são apresentados criticamente, com a revelação dos interesses que movem sua ação sob as belas palavras; sua capacidade de cálculo prático, entretanto, ao discrepar do idealismo exaltado da figura central, faz com que a grandeza desta fique sem fundamento. Involuntariamente, os oportunistas e os exploradores são os inteligentes, ao passo que o herói popular oscila entre a monumentalidade e a burrice (ROSENFELD, 1996, p. 26-7).

A coexistência estilística mal resolvida dos registros épico-distanciador e ilusionista-empático resultava em efeitos cômicos quando as duas linhas postas lado a lado se encontravam. Anatol Rosenfeld, cujas descrições da peça estamos acompanhando, menciona a “cena equestre de *Tiradentes*”:

[u]ma vez que David José, ator protagônico, teria que usar, naturalisticamente, um cavalo real – coisa pouco recomendável – entra em seu lugar o Coringa (Guarnieri), usando parte da indumentária (máscara) de Tiradentes e fazendo a pantomima cômica e distanciadora de quem anda a cavalo (momento pouco adequado a um herói mítico). (ROSENFELD, 1996, p. 22)

O humor imprevisto é uma pista do lugar em que se dá a rachadura na dramaturgia, a “ruptura” à qual o mesmo Rosenfeld deu novamente a formulação exata: a função protagônica

rompe a unidade da peça que deve ser criada pela narração a partir da perspectiva unificada do Coringa. Concebido em termos puramente dramáticos, isto é, como personagem autônomo, não narrado, o protagonista deixa de ser projeção do narrador, isso também porque o ator protagônico deve ter, stanislavskianamente, a consciência só do personagem, e não dos autores. Assim, salta do contexto narrativo, emancipado dele, se é que se pode falar de emancipação. Pois ele é o único personagem (o ator neste caso virou integralmente personagem: identificou-se por completo com ele) que não sabe (ou não deveria saber) que está numa peça e, fechado na sua consciência miúda, insiste em permanecer radicado no século XVIII, não participando do progresso mental do Coringa (e dos personagens narrados por ele), paulista de 1967, de consciência extremamente avançada. (ROSENFELD, 1996, p. 23-4)

Vimos que, para Gilda de Mello e Souza, o “obreirismo” de *Os Inconfidentes* – partilhado pelo Arena – traduzia-se internamente a) pela sujeição do nexu artístico ao discurso, e b) pela caracterização idealizada do Tiradentes, discrepante das demais; vimos também que a primeira objeção talvez não fosse tão precisa. É hora de perguntar: terá o Tiradentes de Joaquim Pedro esse relevo à parte, esse estatuto de ser isolado e plenamente positivo, a ponto de constituir uma inconsistência artístico-ideológica e romper a unidade do filme? Mais exatamente: a personagem de José Wilker efetivamente sobressai às demais a ponto de escapar da maneira distanciada da narração, da qual procede a coesão do todo?

Recapitulemos rapidamente a execução de Tiradentes no filme. Na sequência imediatamente anterior ao enforcamento, vemo-lo beijar os pés de seu carrasco, tirar as vestes e dizer: “Cristo também morreu nu”. Até aqui, aparentemente, a beatificação; contudo, anteposto ao herói vemos o corpo negro do algoz, só uma parte do rosto, e podemos lembrar que este mesmo idealista, agora a caminho do cadafalso, carregou consigo seu escravo até o Rio Janeiro e lá teve de vendê-lo por falta de dinheiro. Quem é o povo aqui, afinal? O contraste entre o branco com a face voltada para a câmera e o negro de costas, justapostos, é um modo de colocar a questão. Na sequência da forca, ela é retomada: depois das imprecações de um sacerdote contra

a insubordinação, filmadas à distância e em contra-*plongée*, é colocada a corda no pescoço do herói, com cortes reapresentando as cenas de morte dos companheiros, já vistas no início; não há discurso, não há *close-up*, nenhum apelo à comoção; o enforcamento é breve, e o carrasco negro com quem Tiradentes logo antes trocou belas palavras monta sobre seu corpo pendurado: será o povo tripudiando sobre o herói que lutou por sua libertação? Fato é que o filme não se detém neste que, segundo a convenção dramática, seria um clímax, e começam as sequências finais, intercalando publicidade oficial e o esquartejamento.

Em lugar do foco no rosto do ator, a apreciação mais longínqua da execução, a câmera posta mais ou menos onde depois descobrimos estar o público contemporâneo do espetáculo; ao invés da atmosfera comovida pela perda de um lutador da liberdade, a sequência entrecortada e logo quebrada por uma montagem refletida de imagens extra e intra-narrativas: quanto aos procedimentos, nada parece romper a perspectiva unificada sobre os fatos e seus agentes, isto é, nada altera a posição narrativa alheada e com um pé bem plantado do presente. E será a construção do Tiradentes tão nobilitante quanto parece? A princípio, seu lugar afastado no pátio da prisão, quando da leitura das sentenças, indicaria que sim: enquanto Gonzaga e Alvarenga lançam-se de joelhos ao chão diante de dona Maria I, o único sentenciado à morte permanece de pé acorrentado às grades de uma janela. Os outros, mais hesitantes, sempre o julgaram fanático. De fato, algo distingue Tiradentes dos demais; mas seu suposto heroísmo passa realmente incólume pelo viés crítico da narração cinematográfica?

Na cena que o introduz, ele entra fazendo comentários exaltados sobre a subserviência dos brasileiros, que pela passividade canina mereceriam as chicotadas que levavam; seu entusiasmo, todavia, chama a atenção de Silvério, que corre para repassar as informações ao governador. De que lhe terá servido a convicção empolgada? Em outro encontro entre delator e alferes, este se deixa levar pelos conselhos suspeitíssimos daquele, para dali a alguns minutos reaparecer preso e sob tortura – não sem antes, como já dito, vender seu escravo. Temos portanto algo que o aproxima dos outros conjuradores, a propriedade e o usufruto do braço servil; além disso, a sua exaltação está unida à inabilidade política. Tiradentes é ingênuo, fala demais, não lê bem as situações, imagina um levante que não há, e se por contraste o seu voluntarismo parece melhor que o cinismo dos outros,

também os seus esforços desaguaram num fracasso. Cada um com suas especificidades, mas todos vistos da mesma distância, o que prevalece é a visão de conjunto: *Os inconfidentes*.

Tratando do impasse formal que marcava a estrutura das peças do Arena, cuja expressão mais bem acabada era o sistema Coringa e sua aplicação, Roberto Schwarz (2008, p. 100) imaginava que, politicamente, ele corresponderia a “um momento ainda incompleto da crítica ao populismo”. De um lado, a função protagônica e catártica tinha parte com o modo indiscriminado pelo qual o nacionalismo pré-64 pensava poder reunir interesses socialmente conflitantes; de outro, a esquerda que vibrava com suas certezas era dispensada do exame crítico delas, “como se a derrota não fosse um defeito” (SCHWARZ, 20008, p. 98). Se há algum acerto no modo com que descrevemos a unidade do foco narrativo em *Os inconfidentes*, no seu caso o desequilíbrio na apresentação das personagens seria problema superado: sem que as especificidades individuais de cada um sejam inteiramente apagadas, nenhuma delas se emanciparia do contexto narrativo, firmando-se numa faixa formal própria<sup>7</sup>. Podemos supor que a solução mais consistente encontrada por Joaquim Pedro também admite ser lida sobre o fundo do impasse político da época: falando diretamente aos tipos que constituíam seu público e recusando sua simpatia, apreciando negativamente e em bloco a história de uma derrota, o filme daria indício de um momento em que a crítica ao populismo se completava.

Daí a sua pertinência contemporânea, aos olhos de 1972; aos de agora, porém, algumas observações poderiam ser feitas no que toca a essa sua atualidade, que seria bom enumerar antes de concluir.<sup>8</sup> – Digamos que o procedimento desmistificador empregado pela narração seria o do *desvelamento*. Sob a vibração liberal do lema latino, a vontade de fazer da própria esposa a rainha do Brasil, de enriquecer com o desenvolvimento da

---

<sup>7</sup> É possível que a vantagem do filme em relação à peça, em matéria de consistência, esteja ligada à diferença dos meios estéticos cinematográficos e teatrais. “A mediação essencial, no teatro, se verifica através do ator/personagem, portador da palavra. Já no cinema a comunicação se faz mediante a imagem que independe em certa medida de atores/personagens, podendo deter-se longamente no mundo anônimo que condiciona o homem” (ROSENFELD, 1996, p. 45).

<sup>8</sup> Alguns dos principais argumentos e discussões que servem de base para o que segue podem ser encontrados no texto de Roberto Schwarz sobre a atualidade do distanciamento brechtiano (1999, p. 113-48).



manufatura no novo país livre, de se livrar das dívidas etc. Analogamente, as liras de Gonzaga dirigidas a Marília, com sua singeleza bucólica, seriam apenas cantadas hipertrofiadas. Os gestos e as palavras são esconderijos para o interesse material ou sexual, e a tarefa da crítica está em trazer ao primeiro plano estas realidades secretas. Hoje, a admissão destes motivos, longe de incriminar quem quer que seja, não é vergonha alguma, é pelo contrário bem compreensível, e o fundamento interessado das ações não espanta mais. A monetarização da própria imagem na nova indústria cultural, o gerenciamento empresarial de si, o dinheiro a serviço de Deus, a pré-fabricação do sexo, tudo lança luz sobre o que antigamente ficava na escuridão da má consciência. Como fica o poder de revelação daquele procedimento crítico usado no filme? Aliás, essa indagação pode ser estendida até o momento de sua produção. Pois o desvelamento supõe algo como uma norma e uma normalidade, claro que autodesignada, cujo fundo falso trata de expor; com a abertura de uma nova era de exceção pelo regime de 64, a bem da verdade nunca encerrada, ainda que em permanente mutação, era a própria norma que ficava em suspenso. A quem o novo momento, cuja instituição arbitrária e violenta se dera sob as vistas de todo mundo, pareceria normal e naturalizável? – Algo similar pode ser pensado sobre a abordagem sarcástica e irreverente do que na historiografia oficial era ponto de honra patriótico. Poderíamos recordar aqui as várias reconstituições satíricas da fuga da família real portuguesa para o Rio de Janeiro, no cinema, na televisão e no jornalismo dos últimos trinta anos; algo como um achincalhamento do passado da nação, de muito sucesso comercial. Na feira dos chavões acadêmicos, por outro lado, a “leitura a contrapelo da história” virou um *slogan* infinitamente repetido e vazio, e todos temos nosso compromisso crítico e progressista de lembrar os porões de horror sobre os quais se assenta nossa sociedade. Não cabe aqui tratar dos componentes de lucidez e cegueira desse lugar-comum: o que importa é que reduz a voltagem e a novidade, por exemplo, das sequências finais do filme, em que a intervenção autoral sobre as imagens se evidencia e se alternam esquetejamento a machadadas e festa civil, ao embalo da *Aquarela* reduzida ao esqueleto por Jobim. O discurso oficial e o melhor da cultura sem dúvida têm seu reverso sombrio nos crimes que garantem a ordem; no entanto, como arrancar esta verdade ao realejo do conformismo atual? – Sobre essas mesmas sequências finais, sua amarração muito pensada parece sugerir um ordenamento meio sem saída da história. Os párias de ontem são

os heróis de hoje, e hoje a celebração dos párias de ontem ocorre em paralelo com a tortura dos párias de hoje, os quais, quem sabe?, serão os heróis de amanhã: talvez não seja forçar a barra enxergar, nesta maneira de dispor das coisas, a má-infinitude do processo histórico, próxima daquela “*desordem no tempo brasileiro*” (ARANTES, 2014, p. 296, grifo do autor) descrita caso a caso por Ismail Xavier nas suas *Alegorias do subdesenvolvimento*. A baixa histórica das expectativas ligadas ao progresso do país veio a coincidir com o descrédito da tradição, toda ela feita de esforços modernizadores que passaram a ser encarados com olhar suspeito; pode-se supor, também, que algo no próprio funcionamento da cultura estivesse se alterando, com o novo patamar da mercantilização e a perda de força da tradição enquanto material produtivo. As palavras com as quais Antonio Candido advogava por uma atenção afetuosa no trato das obras no passado, no prefácio da *Formação da literatura brasileira*, e pertencentes a um outro período histórico, perderam eco na experiência. É certo que nossas letras estão aí, com tudo o que nelas se sedimentou e diz respeito a nossa conformação e àquela do mundo – mas quem sobrou para amá-las?

## Referências

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.
- ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2014.
- BERNARDET, Jean-Claude. Com as armas do inimigo. *Opinião*, Rio de Janeiro, p. 20-21, 11 abr. 1975.
- CABRERA, Ranny. *Intelectuais e história: leitura do filme O Homem do Pau-Brasil* (1981) de Joaquim Pedro de Andrade. 2022. 145 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
- CANDIDO, Antonio. *Teresina etc*. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. *Exercícios de leitura*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2009. (Coleção Espírito Crítico)

OTSUKA, Edu Teruki; RABELLO, Ivone Daré. #eagoraoque: Impasses do intelectual. In: A TERRA é redonda, [S. l.], 19 fev. 2022. Site. Disponível em: <<https://aterraeredonda.com.br/eagoraoque-impasses-do-intelectual/>> Acesso em: 15 jan. 2023.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? Ensaio* 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. Ensaio. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. Os inconfidentes. *Suplemento Literário (O Estado de São Paulo)*, São Paulo, ano 16, n 791, p. 6, 24 set. 1972.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.