

Os Inconfidentes



Por Gilda de Mello e Souza*

Comentário sobre o filme histórico de Joaquim Pedro de Andrade

Já não é mais necessário chamar a atenção para as qualidades excepcionais de [Os Inconfidentes](#), sobretudo depois que o filme foi aplaudido em Veneza e consagrado pela crítica internacional. Mas é sempre útil meditar nos motivos que fazem dele uma das obras mais importantes do cinema brasileiro, embora sujeita a discussões.

O terceiro filme de ficção de Joaquim Pedro de Andrade vem comprovar uma das características mais curiosas do diretor, que é tomar sempre como ponto de partida uma obra consagrada pela literatura ou um fato consagrado pela História – poema de Drummond, narrativa mítica de Mário de Andrade, imagem da Conjuração Mineira na representação coletiva – para, através do processo criador, ir contestando, ininterruptamente, aquilo que havia erigido como universo de seu discurso.

Prisioneiro da tradição, Joaquim Pedro não pode, no entanto, render-se à leitura respeitosa e submissa do texto. Ao contrário de Robert Bresson que, em situação semelhante, recua para a sombra e protege amorosamente as imagens que libertou da sua prisão verbal, Joaquim Pedro 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?

Tomemos como exemplo o filme *O padre e a moça* [1966]. A adaptação cinematográfica da obra de Carlos Drummond de Andrade já oferece, no título do filme, o primeiro afastamento, imperceptível, em relação ao original, na medida em que substitui a vírgula do título do poema: “O padre, a moça”, pela conjunção e: “O padre e a moça”. Esse detalhe não teria importância se logo não seguissem outras substituições sintomáticas, tão radicais, que muito pouco se conservou da poesia.

A história de Drummond relata um amor ao ar livre, em campo aberto, uma fuga fantasmal e sem abrigo. Não é apenas a narrativa de um amor impossível, é uma fábula, onde os dois amantes percorrem um espaço e um tempo mágicos e os sentimentos que se exprimem são abstratos, como a rebeldia em face do mundo, o sentimento de transgressão e castigo, de inocência e culpa. Por isso o tempo é infinito, o espaço é sem limites e os personagens, gerais e descarnados: o padre, a moça, os perseguidores, os repórteres, o Bispo, o Diabo, a presença virtual de Deus.

Na versão de Joaquim Pedro, ao contrário, o espaço e o tempo se coagularam e a narrativa se fixa na cidadezinha longínqua onde o padre apeia do cavalo – cidadezinha descrita com minúcia, com o casario desolado e a procissão de beatas papudas. Os sentimentos também não são mais universais; o diretor enriquece o relato com intrigas suplementares,

definidas com o senso de detalhe do romance realista, descrevendo o amor infeliz do impotente, que observa à distância a janela da amada, ou a fixação erótica do velho pela afilhadinha que ajudou a criar.

Também não há mais transcendência: tudo se tornou presente, corpóreo, carnal e o drama deriva das interdições do grupo aos anseios de vida, como a atração mútua da moça e do padre – ambos jovens e sadios – só permitindo, na sua estagnação de morte, as relações monstruosas da moça com o padrinho ou com o impotente. No entanto, mesmo substituindo o plano ontológico pelo plano social o filme conserva a tensão básica do poema, que é relembra no belo oxímoron, posto como epígrafe: “negro amor de rendas brancas”.

Isto é, permanece a tensão entre os valores de morte e de vida, para os quais o diretor encontrou algumas das suas mais belas metáforas, como as botinas pretas do sacerdote pisando a terra coberta de margaridas.

O caso de *Macunaíma* [1969] é ainda mais significativo desse método peculiar de Joaquim Pedro. Pois se em *O padre e a moça* era possível aceitar sem dificuldade a interpretação realista, agora a recusa do fantástico surgia como um contrasenso, parecendo trair a própria intenção original da obra. O que restaria de *Macunaíma* escamoteando-se o aspecto mágico do livro? Por outro lado, não seria o cinema o meio expressivo mais adequado para dar a verdade do mito, na medida em que oferecia ao criador as possibilidades infinitas da câmara, o seu poder ditatorial de dobrar à sua vontade o espaço real e o tempo do relógio? Só a montagem seria capaz de aproximar-se do relato mítico e organizar as tomadas em condições de ordem e de tempo diversas das normais, dando forma concreta à fantasia.

Indiferente a todos esses argumentos, eis que Joaquim Pedro envereda de novo pelo caminho mais ingrato. Logo após o término do roteiro, interpelado sobre a solução que escolhera, declarou que procurar no filme uma transposição do aspecto mágico do romance lhe parecia um expediente fácil, como um truque de prestidigitador. E tivemos de aceitar um *Macunaíma* quase sem selva, urbanizado, mais ou menos sujeito ao tempo cronológico, esquecido das tropelias do herói pelo Brasil, conservando de todas as metamorfoses apenas aquela, inesquecível, de Grande Otelo virando o Príncipe Lindo.

Não vou discutir aqui se a solução escolhida pelo diretor foi a mais indicada. Mas é justo reconhecer a inteligência de sua interpretação, que soube conservar algumas das características essenciais da obra – a desmedida, o mau gosto, o sadismo, o grotesco, que se fixaram em tantos detalhes como as roupas, a festa dionisiaca do fim e, sobretudo, a utilização brutal da cor.

Quando Joaquim Pedro decidiu filmar *Os Inconfidentes*, tive a impressão de que iria, pela primeira vez, trabalhar um assunto adaptado ao seu temperamento racional. Havia escolhido um tema histórico, portanto concreto, preciso, um episódio que já fora esmiuçado pela análise erudita e cujos protagonistas, embora se encontrassem bem fixados na memória coletiva, conservavam o grau de indeterminação suficiente para que o espírito criador oscilasse entre algumas verdades possíveis. Agora já não seria necessário converter o fantástico em real, como nos dois casos anteriores. O assunto se apoiava na História e o cenário, contemporâneo dos acontecimentos, estava à disposição do fotógrafo, na cidade-monumento de Ouro Preto. Quanto à trilha sonora, podia-se recorrer, com uma larga margem de escolha, à produção da admirável escola barroca descoberta por Curt Lange. Era muito provável que Joaquim Pedro fizesse um filme de época.

Sabemos das dificuldades que se apresentaram à equipe de *Os Inconfidentes*, quando, num primeiro contacto com a cidade, defrontaram uma paisagem cheia de anacronismos, retalhada pelos fios telefônicos. Mas não creio que tenham sido problemas deste tipo que levaram o diretor a acomodar a imaginação num movimento inverso ao dos outros filmes e afastar-se deliberadamente do realismo, escolhendo uma grafia quase abstrata do mundo exterior. O certo é que o barroco será esquecido.

A beleza escalonada de Ouro Preto, tão harmoniosa no equilíbrio de seus ritmos – horizontais das janelas, verticais das torres de igrejas – ficará reduzida apenas à fotografia belíssima dos letreiros. As janelas das casas se fecham ou apanham de esguelha um canto de jardim; os cômodos se despem e só conservam os trastes indispensáveis para situar a ação; diríamos um espaço simbólico como o da pintura do *Trecento*. Há por tudo uma espécie de usura ao dispor os sinais. Os

a terra é redonda

próprios ruídos são escassos e emblemáticos. Por exemplo, para nos advertir que Tiradentes já não está mais em Vila Rica, mas na Corte, quando depara com Silvério dos Reis no pátio pobre da casa em que está hospedado, Joaquim Pedro se limita a atuar de leve no registro dos sons, substituindo o tropel das patas de cavalo pelo barulho incessante das carruagens, chegando da rua.

É com a mesma economia de meios que, na sequência 40, já no final, descreve o adeus de Gonzaga, sem recorrer a nenhum dos clichês de praxe em cenas desse gênero: amigos acenando no cais, ida e vinda de viajantes, algazarra da tripulação levantando ferros, hasteamento das velas no mastro. A indicação do roteiro se refere a “Gonzaga em pé na proa de um navio que avança mar a dentro”; a imagem do filme será ainda mais despojada, pois não haverá sequer “proa de navio” ou “mar a dentro”. — Veremos recortada contra o céu a figura vestida de escarlate do poeta e o mar alto só estará figurado, de maneira elíptica, no balanço das ondas que faz a figura oscilar, no vento que lhe agita os cabelos e a capa, assim como a despedida à amada estará expressa nos Versos que recita: “Parto enfim, Marília bela, / Rasgando os ares cinzentos, / Virão nas asas dos ventos / Buscar-te Os suspiros meus”.

Foi a mesma resistência à facilidade que impediu Joaquim Pedro de lançar mão, para o fundo musical, de um dos compositores da escola mineira. Nem mesmo o descuido de alguma modinha de Caldas Barbosa conseguiu vencer o cerco da lucidez. O temperamento ácido preferiu sufocar o abandono com o anacronismo de “Aquarela do Brasil” de Ari Barroso e “Farolito lindo” de Augustin Lara, marcando de maneira estridente o afastamento que desejava conservar em relação aos acontecimentos.

A própria técnica cinematográfica é seca, sem floreios. A câmera apanha em geral o mundo exterior em tomadas próximas, avançando e recuando, mas evita os movimentos fantasiosos, de que outros diretores menos policiados certamente se teriam servido para acentuar a atmosfera barroca. A escrita é contida e a narrativa escolhe, sobretudo na parte central, que é a mais bem realizada, o plano-sequência de preferência ao corte. Diante de uma câmara fixa, inexorável como uma testemunha, são os personagens que se agitam, sublinhando com a sua movimentação o importantíssimo debate verbal. De vez em quando, no momento agudo do diálogo, na conspiração ou no processo, o protagonista, é enquadrado em *close up* e se dirige ao espectador fora da tela, que está colocado em outro espaço e em outro tempo, solicitando o seu julgamento e a sua adesão.

Tendo de escolher entre as várias versões da Inconfidência, o diretor parece ter preferido a neutra e objetiva dos *Autos de Devassa*. Não creio que o tenha feito movido por um desejo rigoroso de verdade, mas porque a versão dos *Autos* lhe pareceu a mais afastada da oficial, daquela que, construída a partir do Romantismo, se fixara nos livros didáticos e se difundira no povo. Ainda aqui a atitude não foi de conformismo, mas de rebeldia.

Se fôssemos refazer o percurso paciente de Joaquim Pedro e Eduardo Scorel, consultando a documentação histórica para elaborar o roteiro – trabalho que teve como resultado o diálogo absolutamente excepcional do filme – veríamos que ele é, e não é, fiel à letra do processo. Não existe no roteiro quase nenhuma frase que não seja autêntica, quase nenhum episódio que não tenha acontecido; no entanto a cada momento percebemos uma inteligência alerta que abrevia as falas, funde os personagens, escolhe deliberadamente algumas características, abandonando outras, força pequenos deslocamentos cronológicos. O resultado é um diálogo desentranhado dos *Autos* e novamente remontado de acordo com uma visão nova e peculiar dos acontecimentos e, sobretudo, dos arcades.

Havia também o problema da escolha dos protagonistas. A conspiração envolveu, de maneira indireta, um grande número de pessoas, que por ocasião do processo foram chamadas aos interrogatórios. O roteiro reduziu esse leque muito amplo, concentrando a ação em torno de um grupo restrito, de uma amostra significativa. Para não sobrecarregar o elenco de clérigos, por exemplo, fundiu os sacerdotes implicados num personagem único. Deste modo, o padre José da Silva e Oliveira Rolim e o cônego Luis Vieira da Silva desaparecem depois de fornecerem alguns elementos à composição do padre Carlos Corrêa de Toledo, vigário de São José, que passou a representar a presença da Igreja na Inconfidência.

Em relação às falas também houve muitas licenças. O diálogo sobre a derrama, que no filme se trava entre Tomás Antônio

Gonzaga e o visconde de Barbacena, na verdade se deu entre o primeiro e o Intendente Francisco Gregório Pires Monteiro Bandeira conforme consta do segundo interrogatório do desembargador. Mas o afastamento mais radical em relação à verdade histórica é o da sequência 39, quando Joaquim Pedro faz D. Maria I, que estava em Portugal, pronunciar a sentença na presença dos inconfidentes, no próprio presídio da ilha das Cobras.

A intenção evidente da narrativa é, porém, concentrar a atenção do público em quatro personagens principais: o alferes e os três árcades, cujas mortes são narradas, sucessivamente, no início do filme: morte de Cláudio, enforcando-se com a própria liga no cubículo da Casa dos Contos, em Vila Rica, antes mesmo da abertura do processo; morte de Alvarenga em Ambaca, na África, misturado aos doentes de cólera; morte de Gonzaga que, no degredo de Moçambique, sente-se dividido entre a África e o Brasil e surge, no delírio da agonia, tentando atravessar o oceano; morte de Tiradentes, aludida através da sinédoque do quarto ensanguentado onde passeia a varejeira. Deste modo, o filme faz o percurso inverso ao do tempo verdadeiro, indo da prisão ou patíbulo à conspiração, desta ao processo, para chegar nas sequências finais ao grande salto da glória.

Mas será que *Os Inconfidentes* focalizam os personagens centrais de maneira realmente objetiva? À primeira vista tem-se a impressão que sim e é com muito cuidado que a narrativa apresenta os protagonistas um a um, definindo-os como num retrato, não apenas pelo aspecto exterior, fisionomia, expressão, maneiras, gestos, mas pela caracterização psicológica e mesmo por certos detalhes da paisagem. Há nessa apresentação uma clareza iconográfica absoluta, e como os poetas dizem os seus versos, palavra e imagem unem-se de maneira coextensiva.

Começamos pelo perfil de Inácio José de Alvarenga Peixoto. O esboço inicial, sugerido nas sequências 7, da “Lição de piano”, e 15, do “Quarto do casal”, é inspirado sobretudo no livro *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meirelles; mas a partir das cenas da conspiração e do interrogatório os elementos serão retirados dos *Autos de Devassa*. Nem sempre o roteiro conseguirá fundir estilisticamente as duas fontes tão diversas que lhe serviram de suporte, e há momentos em que a linguagem artística de Cecília, permeada de imagens e metáforas, entra em choque com a escrita seca do processo.

Contudo, o jogo admirável do ator Paulo César Pereio consegue dar coerência ao retrato final de um homem fraco, indeciso, pedante, com grande sentimento de casta, que procura mascarar atrás de certo cinismo o desejo de salvar a própria pele. Entre a ficção e a realidade não há quase afastamento, e Alvarenga é no filme, essencialmente, a mesma pessoa que já no segundo interrogatório, datado de 14 de janeiro de 1790, instado pelos inquiridores, se decide a “narrar tudo com pureza” e denuncia, primeiro, Francisco de Paula, em seguida Tomás Antônio e o padre Carlos, logo mais Cláudio e finalmente o “oficial feio e espantado”, isto é, o alferes Joaquim José da Silva Xavier.

A caracterização de Cláudio Manuel da Costa e de Tomás Antônio Gonzaga também teve outras fontes, além dos *Autos de Devassa*. A figura do primeiro coincide muito com a interpretação que Antonio Candido propõe na *Formação da Literatura Brasileira*, quando, baseando-se em Gaston Bachelard, interpreta a sua “fixação com o cenário rochoso da terra natal”, manifestada numa “imaginação da pedra”. A “pedra áspera e dura”, as “mudas penhas”, o “penhasco inflexível” surgem de maneira obsessiva na sua lira e o crítico sublinha que “quando quer localizar um personagem, é perto ou sobre uma rocha que o situa”.

É exatamente assim que a sequência nº. V enquadra o poeta e o diretor soube transformar, com admirável acuidade psicológica, o cenário pedregoso em símile de um sofrimento iminente: “Destes penhascos fez a natureza / O berço em que nasci: Oh quem cuidara / Que entre pedras tão duras se criara / Uma alma terna, um peito sem dureza”.

A tragédia deste homem de grande projeção em Vila Rica, “instruído em jurisprudência”, poeta consagrado, que aos 60 anos se acovarda diante da justiça, se desmoraliza e entrega os melhores amigos, “enforcando-se voluntariamente por suas mãos” (como diz o laudo médico), é interpretado de maneira admirável por Fernando Torres. O monólogo pungente da sequência 21 utiliza com habilidade as respostas de Cláudio ao auto de perguntas. A versão é abreviada e, sem dúvida, comovida; não obstante, os autores do roteiro – como já haviam feito na sequência 7, com Alvarenga e o professor de música – conseguem manter em relação aos fatos o distanciamento necessário e chamar a atenção para certas linhas

esbatidas do segundo plano.

A frase com que Cláudio Manuel se refere a Tiradentes é, nesse sentido, destacada com habilidade, desvendando o nítido sentimento de classe que separa os árcades – todos da classe dominante – do seu companheiro mais modesto de conspiração: “Um homem de tão fraco talento que nunca serviria para se tentar com ele o que quer que fosse... O Dr. Gonzaga também o aborrecia e me preveniu que ele era um fanático...”.

O retrato que o filme traça de Tomas Antonio Gonzaga é, ao contrário dos anteriores, sobretudo uma interpretação. A sequência nº. 6, designada no roteiro por “Cantada de Gonzaga em Marília”, mostra o desembargador passeando com a noiva no campo coberto de flores. A paisagem amena tem uma função dupla: introduzir-nos no espaço da Arcádia, glosado largamente pela arte do Renascimento, e acentuar o estado de espírito descuidado do poeta, que também se exprime nos versos que recita: “Façamos, sim, façamos, doce amada / Os nossos breves dias mais ditosos / Enquanto os destinos impiedosos / Não voltem contra nós a face irada. / Ornemos nossas testas com as flores / E façamos de feno um brando leito; / Prendamo-nos, Marília, em laço estreito, / Gozemos do prazer de são amores”.

Neste primeiro esboço do personagem Joaquim Pedro parece ter se baseado na descrição, bastante fantasiosa, que Eduardo Frieiro faz da aparência de Gonzaga, pois acentua o lado mundano do desembargador, a sua preocupação com as roupas, o aspecto desfrutável do homem maduro apaixonado pela adolescente de 17 anos. Aliás, o primeiro e o segundo interrogatórios, de que o roteiro também lança mão, corroboram a imagem de um homem “tão sossegado (...) no seu espírito” que pode se entreter a compor Odes e “a bordar um vestido para o seu casamento”. O desenrolar da narrativa afasta-se deste primeiro desenho pastoral e as sequências 8 e 9 (“Quarto de Cláudio” e “Café da Manhã”) já nos põem em contacto com o poeta mais grave das Cartas Chilenas: “Amigo Doroteu, prezado amigo, / Abre Os Olhos, boceja, estende os braços...”.

Nas sequências 14 (“Visita de Gonzaga ao Visconde”) e 22 (“Interrogatório de Gonzaga”) o roteiro se apoia exclusivamente nos *Autos* e o diálogo passa a acentuar a extraordinária argúcia e habilidade do magistrado diante dos inquiridores.

Portanto, a partir de certo momento as fontes em que Joaquim Pedro e Eduardo Escorel se inspiraram para compor o retrato de Gonzaga foram, sobretudo, os *Autos*; mas a leitura dos documentos foi feita sempre na letra e jamais nas entrelinhas. Só por isso foi possível reter na lembrança apenas a imagem do jurista de raciocínio ágil, capaz de confundir os opositores em seu próprio campo. Luis Linhares interpretou magistralmente este aspecto superficial do personagem, mas não pôde nos dar uma composição convincente de Tomás António porque o roteiro não penetrou no significado profundo do seu comportamento.

Não ignoro que a verossimilhança artística é diversa da verdade dos fatos e que, portanto, mesmo num filme histórico, lidando com personagens reais, Joaquim Pedro tinha o direito de nos impor a sua visão pessoal. O que desejo discutir é por que adotou em relação a Gonzaga um afastamento maior que em relação aos demais protagonistas, retomando, nesse ponto, a perspectiva posta em voga pelo teatro, a partir de *Arena Conta Tiradentes*. Como parece estar se estabelecendo entre o cinema e o teatro um “circuito de transmissão”, onde, a pretexto de debater o papel do intelectual nos momentos de crise política, se esquece sistematicamente a grandeza de Tomás António Gonzaga nos interrogatórios, gostaria de relembrar certos fatos, que lhe devolvem a verdadeira estatura.

Quando Gonzaga foi preso, tinha 44 anos feitos e era um dos homens mais importantes de Vila Rica. Transferido de Minas para a ilha das Cobras, no Rio de Janeiro, permanecerá encarcerado durante todo o tempo do processo. O primeiro interrogatório a que o submetem realiza-se a 17 de novembro de 1789, no presídio; o segundo, a 3 de fevereiro do ano seguinte, no mesmo local; o terceiro, a 1º. de agosto de 1791, na “casa da Ordem Terceira de São Francisco”, no Rio, e o quarto, três dias depois, a 4 de agosto, no mesmo local. Durante esse longo período em que sofreu, já maduro e conceituado, o desconforto do cárcere, a humilhação do processo, a mágoa de se ver traído pelos amigos mais íntimos, a tristeza da separação da noiva, — ele permanece inflexível, negando sistematicamente que tivesse feito parte da conspiração e declarando, com a mesma firmeza, ignorar a atividade dos amigos. Para maior esclarecimento, eu gostaria

de tomar nos documentos da época algumas provas da sua atitude, como a acareação com os companheiros, realizada no segundo interrogatório.

A 3 de fevereiro de 1790, para desfazer certas dúvidas, os inquiridores trazem à presença de Tomás António três dos inconfidentes que, com maior ou menor gravidade, o haviam delatado: o cônego Luis Vieira da Silva, o vigário Carlos Corrêa de Toledo e seu primo e amigo Inácio José de Alvarenga Peixoto. Ao contrário do que se poderia supor, a acareação não desmonta o desembargador, que permanece irredutível, enquanto os demais prisioneiros, um por um, entregam os pontos.

O cônego, que durante o seu segundo interrogatório (3/1/1790) havia concedido, depois de alguma relutância, que Gonzaga tomara parte nos entendimentos preliminares da Conjuração, na presença do poeta se desdiz, insistindo “em que nada podia afirmar da culpa do Réu”. Quanto ao vigário, que em sua segunda declaração (7/11/1789) afirmara não ter sobre o assunto opinião formada porque “nunca com ele falou em semelhante matéria”, concede diante do Desembargador que “suposto tenha declarado a algumas pessoas, que o Respondente fosse entrado em levante”.

Chegada a sua vez, Alvarenga vai agir com a lábia costumeira, declarando que embora tivesse afirmado que “na conversação que houve em Casa do Tenente-Coronel Francisco de Paula Freire também estivera assistindo o Respondente e que por estar nesta inteligência assim o dissera [...] se não anima a afirmá-lo como cousa sem dúvida alguma porque poderia equivocar-se, mas, como este fato foi passado entre algumas seis pessoas pelo dito dos demais se poderá desfazer a dúvida”. Isto é, na presença de Gonzaga volta atrás, admite que talvez tenha se enganado e arranja um jeito de safar-se da dificuldade atirando mais seis testemunhas no fogo.

A acareação revela, por conseguinte, que ou Gonzaga não estava na conjuração (o que é possível), ou que a sua autoridade e decência desarmam os companheiros que haviam fraquejado. Após o confronto com os amigos, ele ainda é submetido a dois interrogatórios. Ora, mesmo depois de se ter certificado pessoalmente da deslealdade dos mesmos, sobretudo da atitude imperdoável de Alvarenga – o mais comprometido e sabidamente um dos cabeças do levante – não o acusa. No terceiro interrogatório, quando lhe perguntam “se tinha tomado melhor acordo para dizer a verdade”, responde “que não podia mudar de animo para confessar um delito que não fez; e que se há contra ele alguma prova, sendo sabedor desta, a destruirá com fundamentos, sólidos, e verdadeiros”.

Instado novamente para que dissesse a verdade que estava ocultando, pois as suas declarações não coincidiam com a de seus amigos, não perde a calma e responde “que a verdade é a que tem dito; e que destruirá como falsas, todas as afirmações, que disserem quaisquer pessoas, ainda que sejam amigos dele”. Finalmente, no quarto interrogatório (4/8/1791), perguntado se as pessoas com quem falava hipoteticamente não teriam o desejo de formar um Estado na Capitania de Minas, responde “que tinha a certeza moral, de que eles não seriam capazes de cometer semelhante atentado”.

A resistência inabalável de Gonzaga diante dos inquiridores, durante o ano e meio que durou o processo, tem um significado profundo que não foi posto em relevo pelo filme: representa a crença no poder da inteligência e na força invencível das palavras. Dentre todos os inconfidentes, apenas ele soube manobrar com sangue frio essa arma perigosa de dois gumes, que tanto nos pode salvar como perder; só ele conseguiu impedir que as palavras dissessem mais do que tencionava dizer, que revelassem o que era imperioso manter secreto; por isso, em sua boca elas permanecem neutras, exteriores e instrumentais, como o florete na mão do esgrimista.

Quando Cláudio Manuel fala, no pânico do primeiro contacto com a justiça, as palavras emocionadas arrastam-no para o abismo, deixando vir à tona o sentimento de culpa do pecador. Nos testemunhos de Alvarenga, elas parecem vazias como as citações eruditas que recobrem o seu oportunismo; são a cortina de fumaça atrás da qual o dono de lavras se esconde com cautela. As palavras não apresentam a melhor imagem do generoso alferes, que é canhestro e ignorante do seu uso. Incapaz de medir o seu poder virulento e traiçoeiro, Tiradentes se perde porque fala muito. E se fôssemos surpreender as suas palavras nos Autos, fechando os ouvidos para as belas frases que a História conservou, veríamos que elas não revelam

heroísmo, mas insegurança: “Eu não tenho figura, nem valimento, nem riqueza para poder persuadir um povo...”.

Ao se desinteressar do comportamento irrepreensível de Gonzaga nos interrogatórios, para louvar apenas a coragem admirável de Tiradentes na tortura, o cinema aderiu, como o teatro já havia feito, à visão “obreirista” dos acontecimentos. Era uma perspectiva possível, mas extremamente partidária. Não parecia condizer com o temperamento cético e racional de Joaquim Pedro, que tendia, como já foi assinalado no início desta análise, para as revisões críticas dos assuntos; nem com a abordagem apoiada nos *Autos*, que devia reestabelecer uma visão neutra da História.

Na medida em que Joaquim Pedro iluminava o grande Alferes deixando na sombra a resistência simétrica de intelectual de Gonzaga, o episódio se tornava mais claro e legível mas extremamente empobrecido, porque escamoteava um dos termos da discussão. De certo modo a valorização irrestrita do Alferes significava um retorno à interpretação oficial da Inconfidência e ao conceito estereotipado de heroísmo que, no início, o diretor parece ter querido evitar.

A estrutura do filme se ressentiu dessa indecisão de linhas diretoras e isso fica patente na já citada sequência 39. O episódio da visita intempestiva da rainha é inteiramente inventado, recurso muito raro no processo criador de Joaquim Pedro, onde a imaginação evita cortar os elos com a realidade. É certo que a maioria das falas que lhe servem de suporte são autênticas, mas como foram retiradas de um contexto e inseridas noutra, mudaram radicalmente de sentido. Além disso, houve uma escolha intencional dos trechos: Gonzaga e Alvarenga recitam versos de louvação ao governo, Tiradentes grita nos intervalos a sua frase sacrificatória e D. Maria I profere com voz exasperada a sentença que havia decretado.

A montagem, confrontando no mesmo espaço fictício textos tão dispares, torna subserviente a poesia dos árcades, e admiráveis as palavras do alferes. E o público é forçado a ler a cena de maneira unívoca, como sendo o contraste, em face da brutal condenação, do comportamento indigno dos poetas e cheio de patriotismo de Tiradentes.

A solução encontrada por Joaquim Pedro era didática e talvez eficiente, mas contrariava em mais dois pontos a linha que o filme escolhera. Pois ao focalizar Gonzaga e Alvarenga, de joelhos diante da rainha – portanto nivelados na mesma atitude covarde – o diretor tomava o comportamento dos poetas como global, típico dos intelectuais. E assim esquecia que no decorrer da narrativa se esquivara desta perspectiva simplista e descrevera os árcades como indivíduos (na aparência, na psicologia, na situação social), capazes, por conseguinte, de dar aos acontecimentos respostas particulares. Em segundo lugar, temendo que a cena não fosse lida como queria, Joaquim Pedro tornou o discurso explícito demais, carregando nas tintas até o grotesco e introduzindo no filme uma violenta ruptura que lhe obscurecia o tom sabiamente nuançado.

Talvez fique mais claro o que desejo afirmar se compararmos este episódio com a solução que o roteiro deu a uma discussão lateral, intercalada no filme e referente ao problema do negro. Trata-se de um pequeno discurso que pode passar despercebido, porque não interfere diretamente na trama central e é exposto de maneira intermitente, em quatro tempos. Inicia-se no momento da lição de piano (sequência 7), quando o mestre José Manuel repreende a aluna Maria Efigênia e, surpreendido por Bárbara Heliadora, é chamado por esta à sua condição servil. O episódio, que é verídico, vem relatado com minúcia nas declarações de uma das testemunhas do processo e serve para demonstrar o estatuto social, na Colônia, dos mestres de música mulatos, que mesmo talentosos eram tratados pela classe dominante como escravos.

O segundo momento da discussão situa-se na sequência 8, quando vemos Gonzaga entrando pelo quarto de dormir de Cláudio e despertando-o com os versos das *Cartas Chilenas*. A cena focaliza Cláudio deitado, tendo ao lado a amante negra. Vendo Gonzaga entrar a escrava levanta-se nua da cama, desliza suavemente na penumbra e se detém a um canto do quarto, atando a saia branca à volta do corpo. Durante todo o diálogo dos amigos a mulher não pronuncia uma palavra sequer e ninguém se dirige a ela ou a saúda com o mais rápido olhar. Para os brancos é como se fosse um objeto entre os móveis, objeto de prazer que a luz do dia acabou de ofuscar; o amor não confere ao negro um privilégio maior do que a arte.

O terceiro momento é o final da sequência 13, quando Tiradentes já sem dinheiro e fugindo da polícia, resolve vender o escravo. O episódio consta dos *Autos* e é utilizado no filme para, completando as sequências anteriores, demonstrar como o

a terra é redonda

próprio povo (Tiradentes) põe o negro à margem do processo revolucionário, da mesma forma por que a classe dominante (Bárbara e Cláudio) o expulsa do processo artístico e amoroso. O ponto máximo desse processo de alienação é a hora do enforcamento, onde a tarefa ignominiosa é confiada a um preto. A troca de perdões entre a vítima e o algoz põe afinal comovedoramente o Alferes, que é um homem do povo, no nível do pária. Mas a sorte já está lançada e a conclusão violenta desse raciocínio em quatro tempos é a tomada da execução com a bela imagem do carrasco, a cavaleiro sobre o corpo do condenado.

O discurso sobre a condição do homem de cor, que Joaquim Pedro desenvolveu no filme de maneira fraccionada e casual, resultou, a meu ver, tanto do ponto de vista ideológico quanto artístico, muito mais feliz que a discussão intencional e sobrecarregada da sequência de D. Maria I. Aliás, os melhores momentos de *Os Inconfidentes* são aqueles em que o sentido do texto permanece encoberto, indeterminado, revelando a custo a série de nexos escondidos.

Às vezes, por exemplo, 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; é o caso das sequências 12 e 34, que narram os preparativos da conspiração. O diálogo dos inconfidentes sobre a bandeira e a tirada de Francisco de Paula sobre a adesão da tropa – dita de maneira impecável por Carlos Kroeber – acentuam com grande força persuasiva este sentido latente, e o episódio acaba assumindo o aspecto de uma paródia de fatos mais presentes e familiares.

Noutros momentos Joaquim Pedro se entrega a elipses brilhantes e inesperadas, sem nos fornecer maiores explicações. O que deseja afirmar quando a narrativa salta, sem nenhuma continuidade, do sacrifício do herói à comemoração cívica de 21 de abril? Estará querendo repetir, através da imagem, portanto de outro meio expressivo, o que já havia dito através da palavra, com a frase desencantada de Alvarenga: “Os heróis só chegam à glória depois de degolados”? E que significam os aplausos do desfecho, que se iniciam no passado, quando “o corpo rodopia, preso pela corda”, e explodem frenéticos nas primeiras imagens do filme de atualidades? O povo está aplaudindo o sacrifício de Tiradentes ou, ao contrário, a sua entrada triunfante na posteridade?

A força de *Os Inconfidentes*, como dos demais filmes de Joaquim Pedro, não é sugerir respostas para todas as perguntas, mas deixar as interrogações abertas semeando o texto de incertezas. Não é adular a imagem, forçar a voz até o grito e escolher o gesto largo e teatral. O destino da arte de Joaquim Pedro de Andrade é, ao contrário, confiar no poder evocativo da imagem e na liberdade do público de apreender o sentido na desordem aparente das formas.

***Gilda de Mello e Souza** (1919- 2005) foi professora de estética do Departamento de filosofia da USP. Autora, entre outros livros, de *Exercícios de leitura* (Editora 34).

Artigo publicado originalmente na revista *Discurso* (<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37745/40472>)

Referência

Os Inconfidentes (<https://www.youtube.com/watch?v=wDgP-79urOk>)

Brasil, 1972, 82 minutos

Direção: Joaquim Pedro de Andrade

Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade e Eduardo Escorel

Música: Marlos Nobre

Elenco: José Wilker, Luis Linhares, Paulo César Pereio, Fernando Torres, Carlos Kroeber.