**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**
**DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA**

# *Passos da paixão mineira: o cinema-poesia de Joaquim Pedro de Andrade e suas reminiscências*

**Meire Oliveira Silva**

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Joaquim Alves de Aguiar.

São Paulo

2011

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**
**DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA**

# *Passos da paixão mineira: o cinema-poesia de Joaquim Pedro de Andrade e suas reminiscências*

**Meire Oliveira Silva**

São Paulo

2011

ÍNDICE:

***Introdução - "Toda história é remorso"***..... *08*

***Capítulo I – Primeiros passos da paixão***..... *13*

*1. Linhagem paterna*..... *13*

*2. Memória afetivo-familiar*..... *23*

***Capítulo II – Passos em preto e branco***..... *49*

*1. Trilhas para Drummond*..... *49*

*2. Seguindo um cinema-poesia*..... *87*

***Capítulo III - Passos da Inconfidência.***..... *121*

*1. Passeios: entre o século XVIII, na capitania de Minas Gerais, até 1970, na ditadura militar*..... *121*

*2 Entre as veredas da adaptação e do romanceiro*..... *150*

***Capítulo IV – Passos pela Arte Mineira***..... *235*

*1. Caminhando à sombra do Aleijadinho*..... *235*

*2. Em busca do patrimônio nacional*..... *270*

***Conclusão - "Do sonho de eterno fica esse gosto acre"*.....** *315*

***Referências bibliográficas***..... *319*

***Anexos***..... *358*

Agradecimentos

“Amor – pois que é palavra essencial/ comece esta canção e toda a envolva”: para Xande, a quem agradeço por todos os momentos ao meu lado e pela compreensão de todas as minhas “sem-razões do amor”, “desde tempos imemoriais”.

Aos meus pais, por todo amor e apoio incondicional em todos os momentos.

(Sem vocês, nada disso seria possível!)

A Maria Andrade, filha mais nova do cineasta e guardiã de seu acervo, pela enorme gentileza e atenção, ao receber-me e apresentar-me os materiais pertencentes ao Arquivo de Joaquim Pedro de Andrade, desde a elaboração da dissertação de Mestrado.

Ao ator Paulo José, pelo maravilhoso depoimento, pela atenção e pelo carinho com que me recebeu.

Ao meu querido orientador e amigo, Joaquim Alves de Aguiar, pela enorme confiança, pelo acompanhamento sempre atento da pesquisa e pelas conversas agradáveis e esclarecedoras.

Aos professores Eduardo Morettin e Edu Teruki, pela contribuição de muitas idéias na ocasião Exame de Qualificação. E a Betina Bischof, que acompanha a trajetória deste projeto, cuja germinação deu-se ainda antes da conclusão da dissertação de Mestrado.

A CAPES, pela concessão da Bolsa de Doutorado.

A todos os amigos e familiares que participaram direta ou indiretamente deste projeto, compartilhando as minhas angústias e compreendendo as minhas ausências. Não citarei nomes, mas cada um se reconhecerá, de certa forma, nestas páginas.

E, sobretudo e sempre, a Deus.

***Para mamãe e Xande, que, em minhas memórias mais caras, “São dois em um: amor, sublime selo/ que à vida imprime cor, graça e sentido.”***

**(Drummond)**

***Vejo as asas, sinto os passos***
***de meus anjos e palhaços,***
***numa ambígua trajetória***
***de que sou o espelho e a história.***
***Murmuro para mim mesma:***
***"É tudo imaginação!"***

***Mas sei que tudo é memória...***

**(Cecília Meireles)**

### *Resumo*

O presente estudo busca examinar a cinematografia de Joaquim Pedro de Andrade, e o papel decisivo da memória como seu maior impulso criativo, sobretudo a partir da inspiração fundamental de Rodrigo Melo Franco de Andrade, metáfora paterna e intelectual, a nortear sua trajetória de cineasta. Por meio da análise de sua "cinematografia mineira", formada pelos filmes *O padre e a moça* (1965), *Os inconfidentes* (1972) e *O Aleijadinho* (1978), investigaremos os elementos formadores de toda sua obra, sempre calcada na observação da cultura e da literatura brasileiras, para uma tradução da identidade nacional, capaz de projetar Minas Gerais, não só como microcosmo do país, mas também como cenário universal.



**Palavras-chave**: Joaquim Pedro de Andrade; Cinema; Literatura; Memória; Mineiridade; Identidade Nacional.



### *Abstract*

This research aims to explore the cinematography of Joaquim Pedro de Andrade, and the decisive function of the memory like his main creative impulse, especially from the major inspiration of Rodrigo Melo Franco de Andrade, paternal and intellectual metaphor, orientating his trajectory of filmmaker. Through the analysis of his "Minas Cinema" (films based on culture of Minas Gerais), formed by the titles *O padre e a moça ("The priest and the girl"),* 1965; *Os inconfidentes ("The conspirators"),* 1972*;* and *O Aleijadinho ("The Aleijadinho"),* 1978; we will investigate the forming elements of all his work always based on the observation of Brazilian culture and Brazilian literature also, for a translation of the national identity, able to project Minas Gerais, not only like microcosm of the country (Brazil), but also like an universal place.



**Key-words:** Joaquim Pedro de Andrade; Cinema; Literature; Memory; Mineiridade (culture of Minas Gerais); National Identity.



### *Résumé*

Cette étude vise à examiner l'oeuvre cinématographique de Joaquim Pedro de Andrade et le rôle décisif de la mémoire comme la plus grande impulsion créatrice du cinéaste, notamment depuis l'inspiration fondamentale de Rodrigo Melo Franco de Andrade, métaphore paternelle et intellectuelle, à conduire la trajectoire du metteur en scène. Avec l´analyse de son "Cinéma de Minas Gerais" (les films don't l'inspiration c' est la culture de Minas Gerais), composé par les titres *O padre e a moça (Le prêtre et la jeune fille)*, 1965; *Os inconfidentes* (*Les conspirateurs)*, 1972, et *O Aleijadinho* (1978); il y aura le sondage à propos des éléments formateurs tout au long de son travail au Cinéma, toujours évidemment basé dans l'observation de la culture et de la literature brésiliennes, pour chercher une traduction de l'identité nationale, capable de révéler Minas Gerais, pas seulement comme le microcosme du pays (Brésil), mais aussi comme un lieu universel.



**Mots-clés:** Joaquim Pedro de Andrade; Cinéma; Literature; Mémoire; Mineiridade (la culture de Minas Gerais) et Identité Nationale.

## INTRODUÇÃO

### *"Toda história é remorso"*

*"Só sei fazer cinema no Brasil*
*Só sei falar de Brasil*
*Só me interessa o Brasil"*
*( Joaquim Pedro de Andrade)*[1]

Em entrevista a Sylvia Bahiense[2], Joaquim Pedro de Andrade declarou que, para o artista, a técnica de recorrer constantemente a alegorias, para escapar da censura, poderia resultar em uma solução pobre, e, muitas vezes, simplista demais, quando o ideal seria fazer uma referência direta ao problema. Contudo, por vezes, a alegoria foi uma saída para sua proposta fílmica, fazendo com que o diretor construísse, então, diversas imagens que ultrapassariam as passagens do tempo e sobreviveriam a elas, confirmando a qualidade da sua arte. De fato, o cineasta sempre buscou a originalidade de sua cinematografia, apoiando-se nos pilares[3] da história nacional, refazendo o percurso da memória da cultura brasileira, através de suas próprias memórias.

Sempre preocupado em descrever o Brasil e suas dificuldades, investigando sua formação plena de contrastes, Joaquim Pedro procurou fugir das 'soluções fáceis', optando pela transfiguração da realidade, por meio de uma 'metodologia cinematográfica' que atingisse o povo e o levasse a conjeturar sobre seu papel na coletividade. É preciso ressaltar que o cineasta produzia a média de um filme a cada dois anos - ou ainda mais tempo - e ele mesmo reconhecia seu processo extremamente conflituoso de criação, o que envolvia uma série de questões, entre elas a revelação do cinema como uma

---

[1] Entrevista a Teresa Cristina Rodrigues. *O Globo,* 12/09/1988.

[2] *Programa luzes, câmera, Entrevista de Joaquim Pedro a Sylvia Bahiense*, 57min., p&b 55'35'', Bônus do DVD restaurado pela *Filmes do Serro,* presente na *Caixa da Coleção Restaurada de Joaquim Pedro de Andrade*, 2007.

[3] Crenças, ritos, festividades, personagens históricos, eventos nacionais, entre outros.

técnica de desnudamento de suas próprias inquietações, sobretudo ao pensarmos nos filmes que optei por classificar como *memorialísticos*, ou *cinematografia mineira*, a saber, *O padre e a moça* (1965), *Os inconfidentes* (1972) e *O Aleijadinho* (1978), e o diálogo que estes estabeleceram com os demais filmes, inclusive, os considerados mais "polêmicos" ou de "temática mais aberta", como *Macunaíma* (1969). E é interessante notar como isso não fez de seu cinema apenas uma arte de contrastes, mas uma proposta totalizante, capaz de englobar diversas questões e fechar o ciclo que iniciou tão bem, ao propor questões que se empenhou em responder ao longo de sua carreira. Joaquim Pedro de Andrade foi capaz de fazer de seus filmes uma extensão de si mesmo. Não tinha como um distintivo fazer cinema político e nem política a partir do cinema, por isso suscitou diversas críticas por parte daqueles que não compreendiam seu trabalho, interessado apenas em revelar o autêntico 'Brasil que habitava o país'. Um dos exemplos de crítica mais ferrenha veio do CPC (Centro Popular de Cultura), na ocasião do lançamento de seu primeiro longa-metragem, *O padre e a* moça - ponto que também será esmiuçado na análise desse filme no capítulo seguinte. Em seu primeiro curta-metragem, *Couro de Gato*, de 1959, o cineasta lança um olhar apurado sobre o cotidiano carioca da época – microcosmo do próprio país –, mostrando a rotina dos menores que vivem de apanhar gatos cujas peles são utilizadas para a produção de tamborins, no período do carnaval. Mas o relato, que poderia ficar somente no documental, caminha em direção à beleza e ao imaginário da sondagem do ser humano e de suas agruras, em meio à miséria que não só sufoca, mas serve também de palco para a emersão de temas espantosos, como a afeição despertada por um gato angorá num menino de rua. São justamente esses os aspectos que sempre chamaram a minha atenção no cinema de Joaquim Pedro; os exercícios de desvelamento das camadas mais perturbadoras da realidade, propalando as verdades egoístas e as ironias dolorosas da condição humana, quando parece estar somente apontando e representando sutil e recatadamente a sociedade brasileira. A elegância discursiva e a perspicácia do diretor caminham nesse sentido a partir de *O padre e a moça*, intensificam-se em *Macunaíma* e arrebentam em *Guerra Conjugal* (1975), num cinema que narra o "salve-se quem puder" do dia-a-dia nacional. Cada indivíduo defende seus interesses, tentando sobreviver, seja na

encarnação do índio retirante que se vê em meio à “selva urbana” (*Macunaíma*), nos homens revolucionários que buscam um ideal coletivo (*Os inconfidentes*) ou na discussão dos limites das relações humanas de indivíduos confinados aos espaços fechados, como a prisão (*Os Inconfidentes)*, propriamente dita, o da camarinha, como reclusão e distância do outro (*Guerra Conjugal),* ou o da batina (*O padre e a moça*), símbolo máximo do alheamento em si mesmo.

Pode-se afirmar que o cinema de Joaquim Pedro sempre tendeu a encalçar os passos da literatura, e é justamente instigada pelo abarcamento dessa articulação, feita pelo diretor, entre as duas linguagens – o que seria, também, retroceder ao passado do rapaz apaixonado por literatura, mas que ingressaria numa faculdade para estudar Física, encontrando ali um curioso cineclube que o lançaria à carreira de cineasta – que busco compreender os motivos que levaram o homem, nascido no Rio de Janeiro, a marcar sua cinematografia por um laço diretamente vinculado às reminiscências de sua linhagem mineira. O cineasta expunha ao pai, Rodrigo Melo Franco de Andrade, os roteiros de suas produções, buscando suas ressalvas e ementas, ao passo que o jugo paterno passou a se confirmar como um elemento essencial na carreira do filho, como mostrarão os diversos filmes de Joaquim Pedro, vínculo esse talvez rompido por *Macunaíma*, incursão ainda mais feroz na tentativa de decifração das contradições do país. No entanto, o que nos interessa, no presente trabalho, é descrever a trajetória desse cineasta carioca, com raízes profundamente mineiras e familiares – portanto, memorialísticas, cujo núcleo, sem dúvida, é a imagem paterna de Rodrigo Melo Franco de Andrade a funcionar como um elemento abalizador de toda essa cinematografia voltada, a princípio, para a tentativa de investigação do país, a partir de seus homens e de sua história.

Decifrar a imbricada teia de relações entre cinema, memória, pesquisa e identidade nacional é o desafio aqui proposto e isso implica resvalarmos, em alguns momentos, em traços demasiadamente biográficos, na tentativa de abrangência do conjunto da obra do cineasta, porém é essencial destacar que todo esse trajeto levará ao encontro do cerne da cinematografia de Joaquim Pedro de Andrade que, neste estudo, aparece justamente como a busca pela preservação da memória nacional mais autêntica, flagrada pelas lentes de um

cinema capaz de estabelecer essa relação entre o passado e o presente – coletivo, porque retrato de uma nação, mas profundamente individual, já que parte das experiências pessoais de um brasileiro que se debruçou sobre os aspectos mais peculiares da cultura e da história de seu país.

Para que fique mais claro o processo utilizado no presente trabalho, detalharei todas as suas fases, porém, antes, é preciso esclarecer também que partiremos – e trataremos de modo aprofundado – das três obras que carregam a *mineiridade* como pano de fundo – *O padre e a moça*[4], *Os Inconfidentes* e *O aleijadinho* – e estabeleceremos relações entre elas, o motivo que as faz ser o pilar da cinematografia de Joaquim Pedro de Andrade, bem como destacaremos de maneira breve alguns dos filmes do cineasta que, de modo inevitável, dialogam com as obras aqui trabalhadas como centrais. A questão da memória, sobretudo, ao nos voltarmos para a figura de Rodrigo Melo Franco e toda a intelectualidade que o cercava e acompanhou de perto o crescimento de Joaquim Pedro, será esmiuçada para dar conta da problemática que envolve a questão criativa da cinematografia aqui estudada e sua relação com a história nacional. Nesse contexto, Minas Gerais aparecerá como palco dos acontecimentos de maneira direta e indireta, afirmando-se como berço cultural do país e fonte inesgotável de inspiração para Joaquim Pedro de Andrade, tendo a imagem paterna como crivo profundo e influência maior de sua criação.

---

[4] Cf. SILVA, Meire Oliveira. *Liturgia da pedra: negro amor de rendas brancas* - Comparações entre o poema *O Padre, a Moça*, de Carlos Drummond de Andrade, e o filme *O Padre e a Moça*, de Joaquim Pedro de Andrade. Dissertação de Mestrado, 192 p., sob orientação do prof. Dr. Joaquim Alves de Aguiar, defendida em janeiro de 2007, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo. No trabalho em questão, de análise voltada exclusivamente para as comparações entre o poema de Drummond e o filme (quase) homônimo de Joaquim Pedro, busco as origens da figura do padre na Literatura Brasileira, e também exponho sua conotação santificada em diversas regiões do país, sobretudo os locais mais recônditos em que a devoção religiosa exerce profunda influência na vida das pessoas e como tudo isso dá margem às diversas manifestações do imaginário coletivo em torno da figura do sacerdote cristão, ao mesmo tempo, símbolo de temor e fascínio. Na presente tese, volto-me, diversas vezes, para muitas das questões levantadas pelo trabalho de 2007, contudo, aprofundando-as e elaborando-as, sob um novo viés, sempre procurando enfatizar a influência de Rodrigo Melo Franco de Andrade na obra de seu filho, desde seu primeiro longa-metragem.

## CAPÍTULO I - *Primeiros passos da paixão*

*"O que é memória? Uma acumulação de experiências de vida, de imagens e de sons, que acabam construindo uma identidade. As relações de amor são fundamentais."*
*(Alice de Andrade)* [5]

### *1. Linhagem paterna*

De conhecida e admirada trajetória, Joaquim Pedro de Andrade, filho dos mineiros Graciema Melo Franco de Andrade[6] e Rodrigo Melo Franco de Andrade[7], foi um dos grandes nomes do cinema nacional. O cineasta nasceu em 25 de maio de 1932, no Rio de Janeiro, cidade onde também faleceu, a 10 de setembro de 1988, deixando uma obra relativamente vasta[8], e de suma

---

[5] DE ANDRADE, Alice. *Histórias Cruzadas* (Média-metragem), 2007.

[6] Antes Graciema Prates de Sá, mineira de Montes Claros, mas que Rodrigo M. F. de Andrade conheceu no Rio de Janeiro.

[7] O jornalista, escritor e advogado Rodrigo Melo Franco de Andrade dedicou-se por mais de 30 anos ao SPHAN, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, de 1936 a 1969, ano em que faleceu. Era bisneto de Rodrigo José Ferreira Bretas, deputado, historiador e primeiro biógrafo de Antônio Francisco Lisboa (o Aleijadinho), neto do senador Virgílio Melo Franco, e filho de Dália Melo Franco de Andrade e de Rodrigo Bretas de Andrade, também advogado, professor, procurador da república e poeta. Da estirpe paterna, seus ascendentes situavam-se na região de Ouro Preto, já do lado materno, descendeu dos Melo Franco, originais de Paracatu, ao norte de Minas Gerais. Sobrinho do escritor Afonso Arinos de Melo Franco, pai dos políticos Afonso Arinos e Virgílio Melo Franco.

[8] ***O Mestre de Apipucos***, Curta-metragem / 35mm / P&B / 8 min. / 1959; ***O Poeta do Castelo***, Curta-metragem / 35mm / P&B / 10 min. / 1959; ***Couro de Gato***, Curta-metragem / 35mm / P&B / 12 min. / 1960; ***Garrincha, Alegria do Povo***, Longa-metragem / 35mm / P&B / 58 min. / 1963; ***O Padre e a Moça***, Longa-metragem / 35mm / P&B / 90 min. / 1965; ***Improvisiert und Zielbewusst*** ou ***Cinema Novo***, Curta-metragem / 16mm / P&B / 30 min. / 1967; ***Brasília, Contradições de Uma Cidade Nova***, Média-metragem / 35mm / cor / 23 min. / 1967; ***Macunaíma***, Longa-metragem / 35mm / cor / 108 min. / 1969; ***A Linguagem da Persuasão***, Curta-metragem / 35mm / cor / 9 min. / 1970; ***Os Inconfidentes***, Longa-metragem / 35mm / cor / 100 min. / 1972; ***Guerra Conjugal***, Longa-metragem / 35mm / cor / 90 min. / 1975; ***Vereda Tropical***, Curta-metragem / 35mm / cor / 18 min. / 1977; ***O Aleijadinho***, Curta-metragem / 35mm / cor / 22 min. / 1978; ***O Homem do Pau Brasil***, Longa-metragem / 35mm / cor / 112 min. / 1981. *Fonte*: Sítio da internet *Filmes do Serro.* Além dessas produções, ***Vocações Sacerdotais***, U-matic/*cor/1976,* "Caso Verdade" feito para a TV Globo, mas jamais exibido; ***O***

importância para a história do cinema nacional. Contrariando toda uma linhagem familiar voltada para as Letras e para as Ciências Humanas, Joaquim Pedro, em 1950, ingressa no curso de graduação em Física, da Faculdade Nacional de Filosofia, no Rio de Janeiro. No entanto, o universo das artes o seduz inevitável e definitivamente, ao freqüentar o Centro de Estudos Cinematográficos – CEC –, um cineclube instituído por Saulo Pereira de Mello e Mário Haroldo Martins. Seu professor de Mecânica na época, Plínio Sussekind da Rocha[9], também exerceu uma forte influência no início de sua carreira cinematográfica. Sendo assim, não é equivocado afirmar que os primeiros passos de Joaquim Pedro no Cinema foram norteados curiosamente pelos caminhos da Física.

Joaquim Pedro de Andrade e um grupo de colegas, futuros ícones do cinema brasileiro, – Paulo César Saraceni, Marcos Farias, Leon Hirszman e Miguel Borges, além de seus próprios organizadores – iniciaram suas atividades nesse cineclube, criado em 1953, e passaram a realizar diversos exercícios e experimentações com o cinema, mergulhando[10] no conhecimento dessa técnica, por meio da projeção de diversos filmes e da escrita de algumas impressões sobre a sétima arte que estava sendo realizada ali ou ao redor do mundo, numa espécie de jornal amador da faculdade. Além desses trabalhos,

---

***Tempo e a Glória***, Média-metragem/ U-matic /cor/50 min./1981, sobre Pedro Nava em visita ao bairro da Glória, uma produção da TVE e do BANERJ; e ***Ovídio***, Curta-metragem/U-matic/Cor/36 min./1982, trabalho realizado no Circo Voador, com os alunos do curso *Cinema em VT.*

[9] Intelectual defensor do cinema mudo, e crítico do jornal *O Fan,* idealizador do *Chaplin Club*, fundado em 13 de junho de 1928, no Rio de Janeiro, oficialmente o primeiro cineclube do Brasil.

[10] *« Acho que o que importa na formação da gente são duas coisas: uma é ver, ter a oportunidade de ver muitos filmes, ver ativamente, participando de grupos que se interessem por aquilo de maneira criativa, discutam os aspectos todos do filme. E outra é você experimentar. Mesmo estes filmezinhos que a gente fazia na faculdade, no cineclube, de 16mm, mudos e às vezes de um minuto, já eram muito importantes porque você já tinha um objetivo que traçava no roteiro e procurava atingir no filme. E as surpresas eram enormes, surpresas principalmente de quantidade das coisas, de tempo, de ritmo, de informações que passam e outras que não passam. »* Depoimento de Joaquim Pedro de Andrade. *In :* Folheto organizado pelo *Cineclube Macunaíma* na ocasião da *Retrospectiva Joaquim Pedro de Andrade* em 1976, no Rio de Janeiro.

filmavam exaustivamente, incursionando em múltiplas linguagens, 16 mm, cinema mudo, ficção, com tudo resultando geralmente em pequenos formatos. A equipe, na maioria das vezes, decidia não seguir adiante com tais projetos, deixando-os somente no copião, porque, segundo o próprio Joaquim Pedro, "o resultado técnico era desastroso"[11], apesar da paixão e da vontade que os impulsionavam, levando-os a se alternarem no desempenho de todos os papéis – de atores à produção técnica – nos filmes. *O mendigo e a pintura*, filme de três minutos, foi a única exceção a ser concluída em meio às tentativas cinematográficas nos tempos do cineclube da faculdade, mas o resultado ficou perdido[12], não havendo hoje em dia registros desse experimento. Joaquim Pedro, à época, chegou a atuar no filme *Les Thibault*, uma tentativa de adaptação de um romance francês[13], por Saulo Pereira de Mello, e desempenhou a função de assistente de direção em *Caminhos* (1957), curta-metragem de Paulo César Saraceni.

No entanto, a primeira grande experiência profissional aconteceu como assistente de direção dos irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira, no filme *Rebelião em Vila Rica*[14], em 1957, quando opta definitivamente pelo Cinema,

---

[11] *Idem. Ibidem.*

[12] "Captar o movimento, a vida, numa imagem fixa: o problema de pintores que o cinema iria transcender, como a própria pintura contemporânea, confundindo-se com o fluxo e o devir. *O Mendigo* ficou perdido, ninguém viu os três primeiros minutos de Joaquim Pedro, mas o tema do retrato, documento-ficção, reaparece transfigurado, refinado, ao longo da sua obra. Documentos ficcionados sobre ícones da cultura brasileira: Manuel Bandeira e Gilberto Freyre, o filme sobre Garrincha (Macunaíma negro? pergunta Glauber), O Aleijadinho (a doença tornada estilo), Tiradentes e Oswald de Andrade e também os heróis simbólicos e não menos reais e históricos: Macunaíma, o vampiro de Curitiba, o imponderável Bento. Num único e mesmo plano o delírio histórico nacional e a ficção do Brasil." BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade – A revolução intimista.* Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1996, pp. 11 e 12.

[13] Saga escrita por Roger Martin du Gard, publicada em nove volumes, a partir de 1928, pela Editora Gallimard.

[14] *Rebelião em Vila Rica.* 1957. 98 min. Elenco: Paulo Araújo, Xandó Batista, Jaime Barcelos, Celso Faria e outros. Nesse longa-metragem, um grupo de estudantes da escola de Minas e Metalurgia, de Ouro Preto, rebela-se contra a direção da faculdade, passando a conspirar contra os seus atos arbitrários. O líder estudantil desses alunos é Xavier e um de seus companheiros de conjuração é o poeta Gonzaga, estudante e noivo de Marília. E as coincidências com a Inconfidência Mineira são, de fato, propositais, para os irmãos, diretores e

abandonando a Física, apesar de ter começado a trabalhar nessa área, com o tio Mário Mesquita, no setor de Rádio Isótopos do Hospital dos Servidores, na Praça Mauá, e com Carlos Chagas, no Instituto de Biofísica[15]. O cineasta estreante foi chamado para o projeto dos irmãos Santos Pereira por ter muito conhecimento sobre Ouro Preto, pois já havia participado, durante um ano, de um estágio, junto à equipe de restauração da obra *Os Passos da Paixão*, de Aleijadinho, em Congonhas do Campo, por exigência de seu pai, Rodrigo[16]. Logo após vieram diversos filmes, entre curtas, médias e longas-metragens. Porém, interessam-nos aqui, sobretudo, três produções que, de certa forma, recontam toda essa trajetória do cineasta, bem como suas origens e as influências dos familiares de sólida raiz mineira. São elas o primeiro longa-metragem, *O Padre e a Moça*, filmado em um vilarejo de Minas Gerais, São Gonçalo do Rio das Pedras, o terceiro longa, *Os Inconfidentes*, realizado nas ruas e em algumas edificações que constituem o patrimônio cultural e artístico de Ouro Preto, e o sétimo curta-metragem, *O Aleijadinho*, que cumpre uma viagem na tentativa de reconstituição do curso criativo de Antônio Francisco Lisboa, pelas cidades históricas mineiras.

É sabido que Joaquim Pedro de Andrade possui uma obra cinematográfica notoriamente imbricada com a literatura. Ele realmente partiu, muitas vezes, da inspiração literária para apreender verdadeiramente a linguagem do cinema. Talvez porque seu cinema conte com temáticas de raro

---

roteiristas nascidos em Minas Gerais, José Geraldo e José Renato Santos Pereira. Todos os ícones da Inconfidência estão revividos ali, menos de 200 anos depois do episódio de 1789, para não deixar esvair-se da memória esse importante capítulo da história nacional, como já anunciam os letreiros iniciais do longa-metragem.

[15] BENTES, Ivana. *Op.Cit*., p. 77.

[16] "O primeiro mergulho de Joaquim no Brasil foi quando, formado em física, ele entregou o diploma na mão do pai e disse que ia fazer cinema. O pai disse 'tudo bem, mas vai fazer um estágio de restauração do patrimônio em Minas'. Foi a descoberta de Congonhas e dos *Passos* do Aleijadinho. Mais tarde, ele faria um filme com roteiro de Lúcio Costa sobre esse assunto. Foi o enraizamento de Joaquim. Uma lição de Rodrigo Melo Franco de Andrade: a intimidade com as coisas do Brasil, o rigor, o risco – ele usava perigosos andaimes para filmar. Foi a grande aproximação com as artes plásticas. É preciso lembrar que o cinema é uma arte plástica. Depois é que vem a literatura." Entrevista de Mário Carneiro, fotógrafo de *Couro de Gato*; *Garrincha, Alegria do Povo*; e *O Padre e a Moça a* Cláudio Bojunga. In: *Jornal do Brasil*, 18 de setembro de 1988.

apelo popular que ainda contam com poucos estudos significativos, dentre os demais realizados sobre o Cinema Novo, seus autores e produções. Isto pode se dar pelo fato de que Joaquim Pedro não realiza uma adaptação literária direta e imediata da obra original, aos moldes dos grandes clássicos do Cinema Nacional da época da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, como, por exemplo, o filme de Lima Barreto, *O Cangaceiro* (1953), cujos diálogos foram elaborados pela escritora Raquel de Queirós, sendo o primeiro longa-metragem brasileiro a ser premiado no Festival de Cinema de Cannes, e um enorme sucesso de crítica e bilheteria. Joaquim Pedro cria sua própria versão dos fatos, deixando claro que sua arte é um outro trabalho, bem diverso do objeto que lhe serviu de inspiração, seja ele histórico, literário ou biográfico.

Obviamente, não há nessa afirmação a intenção de julgar épocas, movimentos ou autores do Cinema Brasileiro, o que vale ressaltar é a forma como Joaquim manejava suas técnicas de composição, sem limitar-se a fazer uma transposição fiel dos livros para as telas. Por ocasião do lançamento do filme *Os Inconfidentes*, Gilda de Mello Souza escreveu um estudo homônimo, comentando essa característica do diretor: partir sempre de uma obra ou de um fato consagrado pela História para destacar, através do seu processo de criação, a própria constatação daquilo que era inicialmente o motivo do seu discurso, não se submetendo ao fato ou ao texto, mas questionando-os constantemente[17]. Luciana Araújo confirma esta posição ao avaliar a criação cinematográfica de Joaquim Pedro, afirmando que nela "*há a dialética que sempre conduz o cineasta a avaliar sua obra"* [18], o que vai ao encontro da justificativa do próprio diretor: *"você sente que um* [filme] *continua o discurso do outro, embora às vezes agrida os valores que aquele primeiro afirmou"* [19]. Entretanto, a própria Gilda desfere uma crítica pouco amistosa à produção de Joaquim, na ocasião, o longa-metragem *Os inconfidentes*, como uma espécie

---

[17] Mello e Souza, Gilda de. "Os inconfidentes". In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 258.

[18] ARAÚJO, Luciana de Sá Leitão Correa de. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos.* São Paulo, 1999. 302 p. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. p. 258.

[19] Naves, Sylvia Bahiense. Entrevista com Joaquim Pedro de Andrade. Programa *Luzes Câmara*, n. 31, 1976-1977.

de apelo à imagem de certos inconfidentes em detrimento da caracterização de outros – no caso, a crítica ressalta certa inclinação reducionista e tendenciosa da personalidade de Tomás Antonio Gonzaga, levando o espectador a rejeitá-lo, ao passo que exaltaria a figura do Tiradentes.

No entanto, a fim de entender como se dá essa "inspiração" curiosa, é necessário voltar às questões que motivaram a criação dessas obras e averiguar como elas ressoam nas películas anteriormente citadas. Um exemplo cabível pode partir de Carlos Drummond de Andrade, o primeiro escritor a ter uma obra "transformada" em longa-metragem por Joaquim Pedro. O escritor itabirano atribuiu a origem de seu poema "O padre, a moça" a uma história sobre certa *Gruta do Padre*, em Minas Gerais. Já o cineasta decidiu filmar o poema a partir da primeira impressão que lhe veio, logo no primeiro contato com esse texto, na imagem fortíssima de uma pele muito branca de mulher tocando um tecido negro – a batina do padre. E são tais imagens e cores contrastantes que aparecerão como a grande força do filme. Todos os motivos que constituiriam a inspiração imediata para o cineasta parecem dar lugar a motivações muito menos explícitas e objetivas. É fundamental citar esse fato para retomar o próprio refinamento do cineasta que já estava em formação no jovem estudante de Física ou no menino que cresceu em meio aos mais importantes intelectuais da época. Uma das primeiras personalidades a virar personagem do curta documental de estréia, em 1959, foi Manuel Bandeira, padrinho de crisma e amigo de seu pai, um mineiro de Belo Horizonte, nascido no dia 17 de agosto de 1898. Investigar, portanto, a figura de Rodrigo Melo Franco constituirá o primeiro passo fundamental para a compreensão da arte de Joaquim Pedro de Andrade, na proposta desse estudo: relacionar a memória como catalisadora de um trabalho que é fruto de um valioso processo de pesquisa, apuro técnico e rigor de estilo, em meio aos raros e, muitas vezes, inexistentes incentivos governamentais, – sobretudo no caso do cinema nacional, não só nos seus *tempos heróicos*, mas até hoje – que nunca constituíram a base do aprofundamento histórico e do profícuo debate sobre o caráter ideológico da cultura brasileira, sempre presente em sua cinematografia. Porém, de modo crucial, cabe ressaltar, nesse momento, que essa memória está pautada pela presença da imagem paterna, sempre a reger os movimentos do cineasta, na expressão de um olhar que questionaremos até

que ponto pertence somente ao cineasta ou é simplesmente fruto de uma postura reverente à imagem de Rodrigo Melo Franco presente em toda uma geração de intelectuais em volta dessa personalidade. Não é difícil compreender o porquê dessa submissão ao jugo paterno na trajetória de Joaquim, tomando por base a sua história familiar, de mineiros clássicos, profundamente imbricados na história nacional, desde as artes, a cultura e a política, trazendo em seu cerne toda uma tradição patriarcal dos grandes homens que contribuíram, não só para a formação do país, mas também para o delineamento de sua constituição em todos os sentidos, seja por meio do núcleo dos intelectuais modernistas do início do século XX, ou através das grandes correntes de pensamento desse mesmo período que intentaram desvendar o Brasil. E não há nessa afirmação uma crítica leviana ao processo de criação do cineasta, somente uma investigação mais atenta dos elementos motivadores de sua real inspiração.

Tais passos, essenciais para a compreensão de uma etapa histórica fundamental – de meados dos anos 50 ao final dos anos 70 –, não só para o cinema nacional, como para a própria história do país, serão reconstituídos por esse trabalho estendendo-se até o final dos anos oitenta, após decisiva mudança na trajetória política brasileira, coincidente à época do falecimento do cineasta. Reconstruir o trajeto de Joaquim Pedro de Andrade em cinema acaba sendo, portanto, também optar pela análise da história nacional a partir de um microcosmo revelado por um olhar muito particular sobre o Brasil. Olhar claramente norteado pela influência de sua linhagem mineira, especialmente, pela figura do pai Rodrigo, responsável indireto por essa cinematografia repleta de movimentos oscilatórios de libertação e recolhimento, de acordo com a tentativa de buscar a aprovação paterna ou desvencilhar-se dessa “tendência obediente”, muitas vezes, decisiva em suas produções. Faz-se, inclusive, imperativo salientar que seu cinema sempre foi pautado pela discussão do Brasil, tendo como respaldo seus mitos históricos, seus heróis e sua literatura. O único roteiro que trazia uma temática, digamos, original, sem o escudo das obras já instituídas, foi “O imponderável Bento contra o crioulo voador”, porém nunca filmado, mas que novamente buscava discutir o país e suas fraturas.

As demais realizações reservaram-se sempre a desempenhar papéis de transpor para as telas a visão de um outro. É instigante verificar que Joaquim

Pedro de Andrade nunca tenha se exposto completamente em seus filmes. Logo, talvez a partir dessa constatação, confirme-se a definição de seu cinema como preservador das raízes nacionais e perpetuador de seus mitos, a exemplo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – órgãos ligados aos seus familiares –, ou de outras instituições ideológicas similares, sempre pautado pelo olhar de um outro, a quem o cineasta sempre mostrou deferência. Obviamente, não há aqui a intenção de estabelecer afirmações imprudentes que coloquem à prova a personalidade inventiva do cineasta Joaquim Pedro, mas somente de indagar as motivações mais profundas que determinaram seu cinema de modo inevitável, já que submergiam de suas crenças mais íntimas. De tal modo, o que se acompanhará, neste trabalho, é a averiguação das inspirações de um cineasta que elegeu Minas Gerais, de maneira imponente e significativa em seus filmes, trazendo à tona suas memórias como palcos de consagração de figuras decisivas no que seria a constituição de seu ser mais completo, refletido e traduzido, ao longo de pouco mais de trinta anos, em uma obra que tomou sua vida até 1988, culminando num roteiro completamente definido para ser filmado em grande estilo em homenagem à famosa obra do autor pernambucano – *Casa grande, senzala & Cia* – e em outro trabalho panegírico sobre um autor mineiro respeitado na história de nossas letras – *O defunto,* sobre Pedro Nava. Pouco mais de três décadas - contando com os anos de cineclube e diversos estudos cinematográficos - de dedicação à tradução do Brasil, através de uma lente familiar e afetiva, que levaram sua cinematografia a ser eminentemente particular de maneira a resguardar suas origens mineiras. Seu cinema, dessa maneira, apresenta-se como uma extensão das ideologias intelectuais que se prestavam a explicar o país. Contudo, todas as tentativas de elucidar o *problema* do Brasil estavam vinculadas à elite intelectual que sempre deteve todo e qualquer controle acerca da cultura nacional. Sua linhagem estava ligada aos intelectuais mineiros que formaram, na década de 30, um grupo muito influente na produção intelectual brasileira, extremamente pautada pelas tradições e pela origem patriarcal da história do país. Assim sendo, é possível entrever em seus filmes uma ótica muito peculiar referente ao Brasil. Pode-se afirmar que se trata de uma cinematografia muito comportada em sua maneira de delinear as fissuras da realidade nacional. Dessa forma, vemos um

certo *cordialismo*[20] para retratar o proceder de seus motivos fílmicos. De maneira mais clara, pode-se afirmar que Joaquim Pedro de Andrade, na maioria das vezes, opta por reverenciar os grandes personagens históricos nacionais, perpetuando a aura mítica de personalidades e eventos que leva ao cinema.

E é fácil detectar tal tendência ao observar-se que seus dois primeiros biografados são retratados em meio a homenagens flagrantes de suas personalidades. O jogador Garrincha, fenômeno do futebol brasileiro da década de 60, aparece também imerso em uma composição heróica. Os costumes provincianos, a tradição e o patriarcado nacionais também submergem da cinematografia mineira, o tributo mais claro à origem familiar de intelectuais que se dispuseram a explanar a história e a formação do Brasil e atribuir-lhe uma identidade muito bem definida em contraste com sua constituição ainda tão recente. Nesse sentido, o cinema de Joaquim Pedro pode ser concebido como uma extensão das diversas correntes surgidas, desde José de Alencar e seu projeto de literatura formadora do país, passando pelos modernistas na década de 20, ou pelos movimentos artísticos da década de 60, – momento de maior profusão de idéias em reação à enorme censura que dominava o pensamento brasileiro – berço do Cinema Novo, do qual foi um dos maiores expoentes. Logo, seu cinema foi de contestação, a exemplo das demais realizações artísticas da época, revelando diversos problemas da sociedade brasileira e empenhando-se para ser uma contribuição intelectual capaz de derrubar as tendências repressoras que embotavam o pensamento nacional naquele período. Porém, sua nuance diferenciadora reside na maneira como se voltou para a história brasileira e os elementos que selecionou para mapear o país, esboçando um quadro muito amplo da cultura nacional por meio de traços rigorosamente estudados, calculados e atavicamente ligados à sua formação pessoal e à memória que sempre será a marca distintiva de sua cinematografia, já que estreitamente relacionada aos ancestrais e, sobretudo, ao pai Rodrigo Melo Franco de Andrade e a toda sua estirpe mineira.

---

[20] Nesse caso, optamos por esse termo no sentido usado por Sérgio Buarque de Hollanda, em seu clássico *Raízes do Brasil.* O volume consultado foi o da 5ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1969.

## 2. *Memória afetivo-familiar*

Com apenas três anos, Rodrigo Melo Franco de Andrade fica órfão do pai, Rodrigo Bretas de Andrade[21], professor da Faculdade de Direito de Minas Gerais, o que o aproxima da família do tio Afonso Arinos, escritor regionalista de grande destaque na literatura brasileira, com sua obra *Pelo sertão*[22]. Assim, o menino alfabetizado em casa faz os primeiros estudos no Ginásio Mineiro, em Belo Horizonte. Já conhecendo os grandes clássicos literários, entre autores franceses, latinos e brasileiros, aos 12 anos, muda-se definitivamente para a casa do tio, em Paris, e continua seus estudos secundários no *Lycée Janson de Sailly*. Homem intelectualizado, Afonso Arinos mantinha contato freqüente com os grandes nomes da inteligência brasileira de visita à França, personalidades que transitavam entre a vida política e a literária. Muito cedo, Rodrigo já conhecia Alceu Amoroso Lima, Graça Aranha, Tobias Monteiro e era colega do arquiteto e artista plástico, Flávio de Carvalho. Mais tarde, em 1922, estabelece os primeiros contatos com os artistas modernistas, especialmente, com Mário de Andrade, outro grande pensador da cultura brasileira, ativo estudioso e preservador do folclore nacional[23]. Já no Brasil, forma-se em Direito pela extinta Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro, revezando a continuidade desses estudos entre as cidades de São Paulo e Belo Horizonte. E, nesses deslocamentos constantes, aproxima-se de outras personalidades importantes para a formação do pensamento nacional, tais como Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Olegário Mariano, Abgar Renault, entre outros.

Exerceu, ainda muito jovem, ativa vida jornalística, iniciando em O *Dia*[24] os seus trabalhos. Participou da redação de *O Jornal,* de Assis Chateaubriand,

---

[21] Nascido em Ouro Preto, filho de Carlos Bretas de Andrade e Isolina Bretas de Andrade, casado com Adália de Melo Franco e falecido em 09 de outubro de 1901.

[22] *Pelo Sertão.* 4ª edição. Rio de Janeiro, F. Briguiet & Cia, 1936.

[23] In : ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus tempos.* Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986, p. 17.

[24] Periódico de duração efêmera dirigido por Virgílio Melo Franco, Azevedo do Amaral e Gastão da Cunha.

escrevendo inclusive críticas literárias, mas sabendo argumentar sobre os mais variados assuntos, desde política até humor. Colaborou, por muitos anos, também em outros diversos periódicos[25], como personalidade ativa e comprometida com os acontecimentos de seu tempo. Na *Revista do Brasil*[26], já em 1926, exerce importante atividade de divulgação das idéias modernistas, apesar do academicismo de seus diretores[27], mostrando simpatia pelo novo movimento que agitava as artes brasileiras. Ingressa também na vida política, sendo, por cinco anos, chefe de gabinete, do primeiro ministro da Educação e Saúde, Francisco Campos[28] e, a seguir, do Sr. Mário Machado, secretário-geral de Viação e Obras da prefeitura do Rio de Janeiro. Além disso, ainda deixou publicados quatro livros[29], um de ficção e os demais já sobre a cultura e o patrimônio histórico nacional.

O SPHAN surge em 1936, a princípio apenas como uma organização experimental para despertar a consciência nacional de preservação do patrimônio histórico e cultural brasileiro, cuja direção de Rodrigo Melo Franco, já havia sido indicada, anteriormente, pelos poetas Manuel Bandeira e Mário de Andrade, ao ministro Gustavo Capanema[30]. No ano de 1937, em janeiro, deu-

---

[25] *Estado de Minas, A Manhã, Diário da Noite, Diário Carioca, O Estado de São Paulo, Módulo e O Cruzeiro.*

[26] Rodrigo de Melo Franco torna-se o redator-chefe da *Revista do Brasil,* na direção do escritor Monteiro Lobato e após a aquisição do periódico por Assis Chateaubriand.

[27] Plínio Barreto, Alfredo Pujol, Calógeras e Afrânio Peixoto.

[28] Nesse período indica Lúcio Costa a diretor da Escola Nacional de Belas-Artes.

[29] *Velórios*, Belo Horizonte, Amigos do Livro, 1936; *Brasil, monumentos históricos e arqueológicos,* México, 1952; *Rio Branco e Gastão da Cunha*. Rio de Janeiro, Ministério das Relações Exteriores, Instituto Rio Branco, 1953; *Artistas coloniais*, Rio de Janeiro, MEC, 1958.

[30] "A idéia nacional, deste modo, e transformava num programa maior que seria organizar um serviço nacional, para a defesa do nosso extenso e valioso patrimônio artístico, então em perigo, não só da danificação ou arruinamento mas ainda, em grande número de casos, de dispersão para fora do país. Como pôr mãos à obra de empreendimento tão difícil? Como transformar o pensamento que me seduzia num sistema de serviço público? Logo ocorreu-me o caminho. Telefonei a Mário de Andrade, então diretor do Departamento de cultura da Prefeitura de São Paulo. Expus-lhe o problema e lhe pedi que me organizasse o projeto." In: CAPANEMA, Gustavo. "*Rodrigo, espelho de critério". A lição de Rodrigo.* DPHAN, Recife, 1969, p. 41.

se a oficialização do órgão, por meio da legislação, de autoria do próprio Rodrigo junto a Mário de Andrade. Anos antes, Manuel Bandeira já chamava a atenção para a gravidade da perda de monumentos e obras brasileiras, sobretudo o acervo artístico-histórico da cidade de Ouro Preto[31], relegados ao descaso do governo. Como diretor-geral do SPHAN, Melo Franco contou com a colaboração de diversos nomes da intelectualidade brasileira, como Lúcio Costa, Carlos Drummond de Andrade, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, o tio Afonso Arinos Melo Franco, Joaquim Cardoso, Vinícius de Moraes, além dos já citados Mário de Andrade e Manuel Bandeira, entre outras personalidades. Nos primeiros anos do órgão, havia uma equipe de apoio formada por pesquisadores, arquitetos, historiadores, restauradores e demais especialistas de diversas áreas, com quem Rodrigo travava enorme batalha em prol da preservação dos bens culturais do país. O entusiasmo do doutor Rodrigo – como era conhecido em seu meio – era imenso e sua ação se conservaria incansável até 1967, período em que se aposentou do cargo de diretor à frente do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, mas ainda estendendo, em menor escala, suas atividades até 1969, ano em que faleceu.

Houve inúmeros obstáculos ligados à criação do SPHAN e ao longo de sua trajetória, sobretudo, nos primeiros anos de seu surgimento, dentre eles, alguns problemas com os setores judiciais para tombamento das edificações até a oposição de determinadas camadas da população. Contudo, as obras de conservação e restauração efetivaram-se graças aos sofríveis processos de reconhecimento do valor oficial de obras de arte e edifícios públicos, o que possibilitou o desenvolvimento de uma série de pesquisas referentes à arte, à

[31] "O acervo artístico de Minas é bastante considerável para justificar a criação de um departamento técnico que o defenda. Como é triste olhar a brochadura sacrílega com que capearam o ouro magnífico das capelas da chamada Matriz do Fundo de Ouro Preto, obra de Pombal, o tio do Aleijadinho! A igreja está hoje entregue ao zelo esclarecido de um sacerdote culto, cujo carinho pelo velho templo leva-o a raspar por suas próprias mãos a canivete o empastelamento com que o sujaram. [...] Se os homens de gosto do governo de Minas não tomarem providências de defesa, os velhos templos contemporâneos da epopéia das bandeiras acabarão em igrejórios sem grandeza. Eles já se acham bem despojados pela cupidez ignorantes das irmandades." BANDEIRA, Manuel. *Crônicas inéditas I.* São Paulo, Cosac Naify, 2008, pp. 318-319.

cultura e à história nacionais. E é esse o ponto ao qual deveríamos chegar para dar início ao desafio de compreensão da influência da memória e a preservação da arte e da história nacional no cineasta Joaquim Pedro de Andrade, cuja linhagem familiar de mineiros traduz uma "brasilidade" capaz de expressar questões universais. Em 1938, o arquiteto José de Sousa Reis realizou, junto a Rodrigo Melo Franco, Vinícius de Moraes e ao fotógrafo Erich Hess, uma viagem a Ouro Preto, devido ao seu cargo no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Sua descrição da cidade já é plenamente visual, o que pode abrir caminhos para pensarmos o cinema de Joaquim Pedro, que se iniciaria 21 anos depois:

> *"Ainda guardo a primeira visão [da cidade] numa volta de carro na descida do morro, a impressão de um presépio iluminado na hora fria da tardinha ouro-pretana. E já na mesma noite a visita deslumbrada aos locais mais acessíveis, o primeiro contato com as fachadas barrocas, o ingresso no mundo fantástico de Antônio Francisco Lisboa... na fantasia colorida do Ataíde. [...] o nosso pequeno grupo também já se despedia, tarefa cumprida – até desenho original do Aleijadinho, uma seção longitudinal da igreja, Rodrigo descobrira nos arquivos da irmandade em São Francisco de Assis."* [32]

Um ano após essa descrição cinematográfica da cidade de Ouro Preto ao cair da tarde, José de Sousa Reis escreve, em 1939, para a Revista do Patrimônio Histórico, um ensaio[33] minucioso sobre os profetas e o adro de Congonhas do Campo, no Santuário do Bom Senhor Jesus de Matosinhos. É a linguagem arquitetônica evocando as imagens captadas pelo fotógrafo e exploradas pelo historiador. No curta-metragem de 1978, Joaquim Pedro de

---

[32] In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus tempos.* Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986, p. 21.

[33] "O Adro do Santuário de Congonhas", in: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 03, 1939.

Andrade caminha em direção oposta, fazendo com que suas imagens evoquem a história e expliquem os traços e as formas.

Essa relação da carreira de Joaquim Pedro sendo influenciada, não só pelo pai, mas por toda a intelectualidade que o cercava desde garoto, aparece indiretamente numa carta a Gilberto Freyre, em que Rodrigo Melo Franco de Andrade demonstra todo o apoio à nova paixão do filho, o cinema, mesmo podendo ser considerado quase um "acinemático", como Vinícius de Moraes chamaria alguns de seus colegas, na crônica "Duas gerações de intelectuais"[34], escrita após conversa acerca de um "genuíno interesse cinematográfico", travada com Pedro Nava e Rodrigo M. F. de Andrade:

> *Sua geração não é uma geração de visuais. No fundo, são homens que se caceteiam com cinema, que têm mais o que fazer, gente bastante desencantada e trancada em si mesmo, ou que – seres fundamentalmente líricos – só gostam de Cinema em termos de Poesia ou Romance, coisa que revela melhor que nenhuma outra o desconhecimento essencial, o desinteresse desse grupo viril, áspero e velhaco de brasileiros pela arte em movimento. [...] Rodrigo é outro que praticamente não vai a cinema. Nada há nele dessa fatalidade de fã que há num Octavio de Faria ou num Plínio Sussekind Rocha. Essa falta de necessidade do cineminha à noite, vamos encontrá-la também em Augusto Meyer ou em Carlos Drummond de Andrade. Seu interesse é fortuito como um eco de outros interesses. Não há neles vocação. São homens para dentro, parados sobre um cinema íntimo, sem mais paciência para essa espécie de extroversão que o Cinema pede. Serão, no máximo, poetas que vão ao Cinema. E têm essa marca do mau fã:*

[34] MORAES, Vinícius de. *Cinema de meus olhos.* São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p. 29.

> *são capazes de sair em meio a um filme, quem sabe de cochilar na cadeira?...*

É interessante notar a bipartição da intelectualidade brasileira em duas vertentes e, sobretudo, a inclusão do pai de Joaquim Pedro na geração "antivisual", ainda mais no que diz respeito à associação dessa geração de "ar circunspecto" que não combinava com a extroversão do Cinema, segundo Vinícius. Esse dado será importante ao analisarmos a obra de Joaquim Pedro de Andrade, especialmente, no momento da investigação dos propósitos vinculados à mudança para a qual já caminhava a cinematografia do diretor, com um estilo ainda mais radical, corrosivo e crítico, cujo ponto culminante, coincidentemente, é o lançamento da película *Macunaíma*, no mesmo ano da morte de seu pai, em 1969. Contudo, embora tivesse suas particularidades, Rodrigo M. Franco era muito admirado e respeitado por sua geração[35], conforme Vinícius de Moraes descreve na mesma crônica:

> *Rodrigo falava sobre a sua geração, apontando-lhe os valores e os erros, com aquela precisão e clareza verbal que fazem dele o mais perfeito* tricheur *de todas as caças que lhe levam seus amigos mais sinceros. Porque nunca a nenhum de nós passou fazer nada de importante sem antes consultar Rodrigo e ouvi-lo a respeito. Manuel Bandeira disse dele, num poeminha onomástico que é uma jóia, a*

---

[35] "Optei pelo nome de Rodrigo. Mineiros ambos, eu o conhecia de perto e de longa data. Aos meus olhos, ele estaria, em tais circunstâncias, em primeiro lugar, fosse qual fosse o paralelo. Não apenas por ser homem de rara cultura, jornalista e escritor de primeira ordem, nem por estar militando no exercício de uma advocacia do mais alto nível intelectual e moral, nem por já ter dado prova da maior aptidão como gestor de coisas públicas. Para nós, da sua geração mineira, a figura de Rodrigo, com aquela alma mansa e severa, delicada e positiva, risonha e inflexível, com aquele seu tom sábio e conclusivo, com aquela sua capacidade de compreender, de raciocinar e de julgar, passou a ser a de um mentor, no mais alto sentido da palavra, em todas as circunstâncias e problemas de nossa vida particular ou pública.", Depoimento de Gustavo Capanema. in: *A lição de Rodrigo*, Rio de Janeiro, DPHAN, 1969, 42.

*coisa de mais verdadeiro e mais extremo, chamando-o: 'o amigo perfeito'.* [36]

E, nesse momento, é possível perceber como eram acessíveis ao jovem cineasta, as personalidades mais renomadas da cultura brasileira e como elas também o influenciariam. Figuras admiradas desde a infância, mas também próximas de sua realidade e, sem dúvida alguma, grandes responsáveis pela sua formação intelectual. Por outro lado, como era muito fascinante a figura de seu pai, era também enorme a carga de responsabilidade que esse fator trazia ao cineasta estreante. Sendo assim, sua maior crítica nessa época não vinha do público ou da imprensa, essa triagem acontecia antes mesmo da realização dos filmes, ainda no esboço dos trajetos de filmagens, na escolha dos temas, que aconteciam geralmente dentro de sua própria casa, uma vez que o diretor estreante consultava o pai, especialmente, em relação à escrita, à estrutura e ao conteúdo dos roteiros de seus filmes, num clara busca de perfeição da linguagem escrita para erigir a linguagem cinematográfica. A literatura, nesse sentido, é capaz de oferecer uma chave interpretativa para a investigação dos motivos que, talvez, inconscientemente, levassem Joaquim a seguir em busca dessa aceitação e incentivo paternos, como podem demonstrar seus primeiros filmes. Numa carta escrita por Rodrigo M. Franco a Gilberto Freyre, vemos o estímulo do pai à carreira do filho, preocupado em respaldá-lo com fontes seguras.

*Rio, 22.06.1959.*

*Caro Gilberto:*

*Muito obrigado pela benevolência extrema que você tem dispensado ao meu filho, que aí tenta extrair alguma coisa satisfatória do roteiro esboçado por você. Espero de todo o coração que ele possa*

[36] *Ibidem*, p. 29.

*corresponder a seu generoso patrocínio.*

*Ainda estou sob o acabrunhamento da pessoa de nosso querido Gastão e cada dia mais deprimido com o estado de saúde de minha mãe.*

*Muitas saudades nossas à cara Madalena, ao Dr. Freyre, ao Ulisses e à família.*

*A você abraço afetuosamente,*

*amigo velho*

*Rodrigo.* [37]

O assunto travado por Rodrigo diz respeito, claramente - seja em razão da data de emissão da correspondência, ou pelo "personagem-destinatário" em questão -, à boa acolhida de Joaquim Pedro de Andrade, por Freyre, na fazenda Apipucos, em Pernambuco, na ocasião das filmagens do seu primeiro curta-metragem, *O mestre de Apipucos*. É interessante aqui notar a atribuição a Gilberto Freyre do primeiro esboço de roteiro do curta e também o apoio que o sociólogo dispensou ao cineasta principiante, já que, seguindo plano inicial do cineasta, a idéia era realmente contar com a colaboração de Manuel Bandeira e de Gilberto Freyre, para a criação do roteiro do documentário que marcaria a sua estréia na direção. No curta-metragem, a parte que descreve a rotina de Freyre possui narração do próprio mestre de Apipucos, conduzindo as imagens do sítio e dos interiores da casa. Já no documentário sobre o poeta, o que se vê é a rotina desse personagem sendo embalada pela narração de seus poemas. O resultado causa um estranhamento, devido ao contraste que passa a rondar os dois biografados quando retratados. Sobre esse filme, lançado inicialmente sob o título *O mestre de Apipucos e o poeta do castelo,* em 1959, sendo, a princípio, os dois curtas-metragens reunidos como se fossem um único filme, justamente por fazerem parte do mesmo projeto, financiado pelo *Instituto Nacional do Livro*, Joaquim Pedro é incisivo:

---

[37] A carta de Rodrigo M. F. De Andrade a Gilberto Freyre foi parte integrante da *Mostra Gilberto Freyre- Intérprete do Brasil,* realizada no *Museu da Língua Portuguesa*, de 27.11.07 a 04.05.08, em São Paulo.

> *[...] o primeiro filme que eu realmente dirigi, um curta-metragem sobre Manuel Bandeira e um sobre Gilberto Freyre. O do Manuel é um filme de que gosto, verdadeiro. O do Gilberto acho muito ruim.*[38]

Segundo Luciana Araújo[39], nesse trabalho de estréia, o cineasta já apresenta Gilberto Freyre e Manuel Bandeira em uma contraposição, sendo o primeiro um intelectual conservador e o segundo um poeta despojado. Afirma ainda que há uma clara intenção do diretor em depreciar um em detrimento do outro, sem buscar imparcialidade. A partir disso, percebem-se as contradições que envolviam o jovem diretor que, mesmo incentivado pela figura paterna e compelido a admirar as personalidades que o cercavam, também já apresentava a necessidade de expressar seus próprios julgamentos sobre o mundo que começava a desvendar sob o olhar da câmera de cinema e a constituir sua própria identidade, mas sem se desvincular da tradição que tanto admirava. Foi exatamente esse contraste das duas figuras, feito talvez de modo não-intencional durante a montagem do curta, que desencadeou o descontentamento de Joaquim em relação ao filme efetivado, levando-o a transformá-lo em dois curtas-metragens posteriormente distintos.

> *"Fiz um documentário sobre cada um deles. Passavam acoplados e depois desligaram, pois eram assuntos muito diferentes. O primeiro, o do Manuel, foi um filme pessoal. Eu tinha uma ligação pessoal com Manuel Bandeira, era afilhado e amigo dele. Às quartas-feiras ele vinha jantar com meu pai e falávamos de tudo. Ainda me lembro da sua risada alegre e inesperada comemorando o primeiro* take *do filme. Era a*

---

[38] *Catálogo Macunaíma.* Um Depoimento Especial de Joaquim Pedro de Andrade. Folheto organizado pelo Cineclube Macunaíma na ocasião da Retrospectiva Joaquim Pedro de Andrade em 1976, no Rio de Janeiro.

[39] In: *Catálogo do Museu da Imagem e do Som.* Financiado pelo Ministério da Cultura – Secretaria do Audiovisual. Rio de Janeiro, fevereiro de 2000, p. 33.

*mesma risada que desde menino eu ouvia quando menos esperava lá em casa. Por querer bem ao poeta fiquei gostando do filme até hoje. Acho que o personagem - e Manuel descobriu que era um bom ator de cinema! - resistiu às inabilidades do diretor. Eu pedi ao Manuel Bandeira e ao Gilberto Freyre que me mandassem sugestões sobre o material que deveria aparecer no filme. Eles mandaram e a partir daí eu fiz o roteiro. Tinha uma passagem do Gilberto lendo deitado na rede. O Manuel Bandeira aparecia muito pobre, num cenário de concreto armado, sozinho, carregando uma garrafa de leite. Quando juntei os dois filmes, isso provocou um contraste não planejado, não intencional, da figura do Manuel com a figura do Gilberto. O Gilberto morava no Solar de Apipucos, uma casa muito bonita. Parecia que o Gilberto era um ricaço e o Manuel não tinha um tostão. Isso aborreceu o mestre Gilberto que escreveu um artigo chamado* Esnobe da Riqueza*, reclamando. A partir daí separei os filmes para evitar esse tipo de resultado*[40]*."*

No artigo escrito por Freyre, em sua coluna semanal, da revista *O Cruzeiro*[41]*,* intitulado ironicamente *Esnobe da Riqueza?,* o sociólogo não se reportava ao filme do jovem cineasta, mas travava um questionamento sobre as intenções do documentário de Joaquim Pedro, de modo a discutir as reais intenções do filme. Observa-se a escolha provocadora do título e também a mensagem desafiadora desse texto*,* em que o mestre de Apipucos faz, na verdade, uma defesa de si mesmo. Gilberto Freyre diz só ter concordado com as filmagens de sua intimidade em seu sítio "para atender ao pedido de um amigo fraterno"[42], Rodrigo M. Franco. Parece, inclusive, não ter visto o resultado do filme, o que justificaria a transcrição de alguns dos comentários de

---

[40] VIANY, Alex. *O Processo do Cinema-Novo*, Editora Aeroplano, Rio de Janeiro, 1999, p. 258.

[41] Ano XXXII, n. 22, 12 de março de 1960, p. 54.

[42] Idem, p. 54.

seu amigo, Jorge Amado, e as diversas referências às impressões do escritor baiano sobre a película, sem contar a citação do artigo de Manuel Bandeira[43] e o fato de, ao responder com o seu próprio texto, de que só tomou conhecimento da repercussão do curta-metragem dessa forma:

> *Sei, agora, por um artigo do sempre admirável Manuel Bandeira, sobre o filme em que aparecemos juntos, que ele está sendo considerado, através desse filme, por uns tantos maliciosos, uma espécie de esnobe da pobreza; e eu – ai, de mim! – uma espécie de esnobe da riqueza.*[44]

Além disso, havia também as posições conservadoras de Gilberto Freyre, que podem ter contribuído para trazer certa resistência à aceitação do filme. E, nesse movimento, pode-se levantar a hipótese de estarem presentes dois pólos do mesmo Joaquim Pedro, o cineasta que estava começando, mesmo de forma ainda controversa, a afirmar a sua posição, e o que permanecia ainda acatadamente sob o crivo paterno. As suas obras iniciais estão repletas de homenagens à figura paterna, ao homem que dedicou toda uma vida à preservação e è divulgação das riquezas artísticas e culturais de seu país, levando Gilberto Freyre a criar o termo "rodriguismo", em texto que aparece no livro *A lição de Rodrigo*, homenagem póstuma ao estimado colega e pensador[45].

Sabe-se que Joaquim Pedro sempre mostrava os roteiros ao pai,

---

[43] "**Filme documentário". In:** *Jornal do Brasil*, 15/11/59.

[44] Idem, p. 54.

[45] "Ninguém com mais nítida vocação para servir seu país sem servir-se dele. Ninguém mais escrupuloso no desempenho de seus deveres. Há mesmo um rodriguismo semelhante ao célebre já caxiísmo. Um rodriguismo de que Rodrigo vem sendo, nestes 30 anos, exemplo constante e vivo, sem pretensão alguma, de sua parte, de ser modelo ou padrão; a virtude irradia dele sem ele se aperceber de que é exemplarmente virtuoso. Virtuoso no melhor sentido da expressão. Virtuoso como pessoa. Virtuoso como diretor de serviço público. Virtuoso como brasileiro cuja vida tem sido toda de dedicação ao seu país." Apud *Rodrigo e o SPHAN - Coletânea de textos sobre o Patrimônio Cultural.* Rio de Janeiro: Ministério da Cultural/Fundação Nacional Pró-Memória, 1987, p.6.

pedindo-lhe alguns apontamentos e observações[46]. Dr. Rodrigo, por sua vez, fazia-os sempre à caneta, inclusive nas primeiras versões dos roteiros. O senso aprovativo do pai pareceu sempre estar no encalço do jovem realizador de cinema. E a expressão de satisfação de Rodrigo Melo Franco, ao sair da primeira exibição de *O Padre e a Moça* (1965), comprova que o filho havia alcançado o objetivo, aperfeiçoando-se em sua arte a cada trabalho novo. Segundo Clara de Andrade Alvim, irmã do cineasta, o pai Rodrigo não disfarçava o grande orgulho por Joaquim Pedro desde a época em que este cursava a Faculdade de Física: *"Meu pai começou a ficar com uma imensa admiração por aquele filho que tinha uma cabeça diferente da dele, que era voltado para as artes, para a crítica literária".* O filho, por sua vez, seguiu todas as orientações do pai, num exemplo de admiração e respeito mútuos.

Todos esses elementos contribuíram decisivamente para delinear o estilo cinematográfico de Joaquim Pedro. Contudo, havia a parte da crítica que analisava de maneira ferina essa particularidade do cineasta, como o jornalista Ely Azeredo, na seguinte nota:

> *Sempre que subiu às alturas de Minas, Joaquim Pedro foi traído (ou se entregou) por suas raízes e pela tendência elitista que ele (e não só ele) inocularam no chamado Cinema Novo. É fácil verificar que* Garrincha, alegria do povo *e* Macunaíma *são filmes populares, brechas para compreensão do cinema e* através *do cinema; e que ao contrário,* O Padre e a Moça e os Inconfidentes*, são trabalhos que podem satisfazer prazeres estéticos do cineasta, mas, sem dúvida, muito fechados à participação do espectador.* Os Inconfidentes*, em especial, é uma esplêndida oportunidade de diálogo perdida*[47]*.*

A opinião de certos críticos do jornalismo, como Azeredo, não foi a única barreira enfrentada pelo cinema de Joaquim Pedro, mas, mesmo tendo de lidar

[46] BENTES, Ivana. Op.cit.,Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996, p.9.

[47] "Tediosa Inconfidência". In: *Jornal do Brasil,* 05 de maio de 1972.

com diversas opiniões a respeito de sua obra, o cineasta manteve uma linha coerente de criação, apesar de ter iniciado um certo movimento de rompimento com o respeito às tradições, em seus filmes mais "libertários, é visível que seu cinema se manteve comedido como no início da carreira, apesar de demonstrar ter perdido alguma "possível inocência" após a morte do pai, coincidentemente, no mesmo ano da estréia da "adaptação-contestação" da rapsódia *marioandradeana*. Apesar de voltar às raízes memorialísticas mineiras, realiza um trabalho mais audaz ao revelar um Brasil formado por contradições universais. Observando-se a estrutura dos três filmes que tomam como base o ambiente mineiro, determinantemente localizado, a falta de comunicação com as massas parece contundente, deixando ainda mais evidente a mudança de estilo no cineasta, após a realização de *Macunaíma*, próprios da essência evolutiva que está contida em cada ser humano:

> *Faz parte da dialética humana do espírito moderno essa tensão diária entre a transformação e a resistência. Mas ser modernos para Bergman é não perder os vínculos com o passado para não sermos eliminados num sorvedouro*[48].

E, nesse sentido, a cinematografia de Joaquim Pedro era eminentemente moderna, por não romper com o passado, sendo capaz de se reinventar a cada novo projeto. É na trajetória familiar que se concentra a significação da vida dos indivíduos, porque muitas das crenças humanas se baseiam nos estereótipos a elas transmitidos por outras pessoas em quem confiavam ou tinham experimentado situações diversas daquelas vivenciadas por outro grupo[49]. Assim, é possível tentar desvendar os primeiros movimentos desse cineasta aqui estudado. A questão é que, antes de estabelecer qualquer tipo de comparação entre as duas personalidades, em seu documentário de estréia, Joaquim Pedro trouxe Gilberto Freyre mais como o estudioso preocupado em entender o Brasil com seus sistemas de valores, sua cultura peculiar e como uma sociedade em constante formação, o que acaba se

[48] BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. 2ª edição. São Paulo, Ateliê Editorial, 2003, p. 77.

[49] *Idem*, p. 115.

confundindo ali com a sua própria dinâmica do cotidiano, seja na rede do Ceará, completamente absorto nas leituras após o almoço farto de alimentos típicos da terra. O diretor distingue seu "personagem" do lugar-comum[50] atribuído aos sociólogos, de consistirem em indivíduos interessados em mostrar o país como um espaço pleno de problemas sociais e políticos a serem consertados. O mesmo efeito, consegue com o retrato de Manuel Bandeira, na simplicidade de seu cotidiano, narrada pelos seus poemas em *off*. É a extração espontânea de naturalidade no mais prosaico ato da poesia:

> *O filme que uma centena de pessoas vimos anteontem no auditório do Ministério da Educação* – O Mestre de Apipucos e O Poeta do Castelo – *inaugura uma iniciativa muito louvável de José Renato Santos Pereira, diretor do Instituto do Livro, qual seja a de fixar pela imagem e pela voz a personalidade dos nossos escritores. Não é só para a posteridade que se está trabalhando assim: é desde logo para o presente: os que vivem nos Estados e se interessam pela literatura poderão de hoje em diante tomar contato mais vivo com os nossos homens de letras. Não sei se a filmoteca do Instituto do Livro se estenderá também a músicos e artistas plásticos. Deveria, aliás, estender-se a todos os setores da cultura. Pena é que não se tivesse pensado nisso mais cedo; que Mário de Andrade, Jorge de Lima, José Lins do Rêgo, Roquete Pinto, tantas outras figuras ilustres tenham morrido, sem que tenhamos guardado num filme um pouco de sua vida de todos os dias*[51].

[50] DA MATTA, Roberto. Catálogo da *Mostra Gilberto Freyre - Intérprete do Brasil,* realizada no Museu da Língua Portuguesa, de 27.11.07 a 04.05.08, em São Paulo.

[51] "Filme documentário", *Jornal do Brasil*, 15/11/59

E essa ingenuidade ao traçar os seus motivos fílmicos está presente também naqueles que acompanharam a evolução de sua obra. Relembrando a época de cronista cinematográfico para o *Diário da Noite*, em 1933, Manuel Bandeira, escreveu um texto elogioso ao filme do afilhado:

> *Gilberto Freire não gosta que lhe chamem o mestre de Apipucos. Parece ver no título uma ironia. Mas o fato é que mestre ele é e em Apipucos mora. Que bonita propriedade a sua, essa rústica chácara com o sobradão que já foi casa-grande de engenho! Tenho esperança de um dia a conhecer de corpo presente, mas enquanto a oportunidade não vem, que prazer foi para mim ver pela imagem tudo aquilo, acompanhar o amigo no seu passeio matinal, observar-lhe a curiosa maneira de trabalhar, não sentado a uma secretária, mas derreado na mangalaça de uma poltrona e dir-se-ia que meio assistido por um gatinho adorável, a-do-rá-vel. Em certas tomadas o mestre está muito natural – quando trabalha, quando conversa com a cozinheira, quando faz a batida; em outras deixou-se dominar por aquela self-consciousness que julgo ser castigo de Deus para o seu gosto de gozar os ridículos alheios. Em suma, para quem nunca teve trato pessoal com o mestre, o filme apresenta o homem em toda a sua verdade.*[52]

E é nisso que reside a qualidade do filme de estréia e também de sua carreira cinematográfica, que une a espontaneidade a certa tendência aos extremos, que se confirmam, sem dúvida, em *O padre e a moça,* até culminar no radicalismo surpreendente de *Macunaíma,* se reforça na ironia do discurso dos poetas conjurados e se choca na religiosidade escandalosamente sensual das figuras deformadamente barrocas do mestre Antonio Francisco Lisboa. É

[52] *Idem.Ibidem*.

interessante notar como o cineasta consegue agradar Manuel Bandeira, fazer com que o poeta do Castelo saísse, mesmo sem querer e nem saber, antecipadamente, em defesa de seu documentário, contrariando as críticas que viriam mais tarde de Gilberto Freyre, num tom de gracejo inocente. Finaliza seu artigo parabenizando a ousadia e a curiosidade do novo cineasta, lembrando ao leitor tratar-se de seu afilhado, cuja película era uma realização esplêndida do início ao fim, capaz de prender a atenção do espectador, devido ao ritmo constante habilmente conduzido pelo estreante diretor que largara o "ótimo curso de Física na Faculdade Nacional de Filosofia", mesmo "bem encarreirado na profissão", para "entregar-se ao cinema de corpo e alma". Trata-se, sobretudo, de uma crítica simpática e de uma excelente publicidade para quem estava no início de uma carreira. Nem a censura posterior, feita por Freyre, conseguiria intimidar a incessante vontade de uma construção cinematográfica que reunisse técnica, estilo e relevância temática, profundidade de discurso, crítica e, muitas vezes, autocrítica.

Isso se vê em *Couro de Gato* (1960), mais tarde incorporado ao longa-metragem, dividido em cinco episódios, *Cinco Vezes Favela*[53], produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC), que traz Joaquim Pedro num interessante exercício cinematográfico de procurar a fusão entre o documentário e a ficção, na descrição da história de meninos favelados que caçam gatos no Carnaval a fim de vendê-los como matéria-prima para a fabricação de tamborins. O grande dilema em questão, nessa narrativa, é o apego de um dos garotos a um gato angorá que, todavia, precisa vender para se sustentar. Relato melancólico, acondicionado pela trilha de Carlos Lyra, sobre a realidade da população em meio à miséria carioca, fatos escancarados que tentavam omitir do cinema da década de 50, por "agredirem" a bela paisagem do Rio de Janeiro.

Havia duas opções na época até a chegada do Cinema Novo: o ocultamento da pobreza ou a idealização desse cenário, como no filme do diretor francês Marcel Camus, *Orphée noir*, ou *Orfeu do Carnaval,* de 1958. Nessa produção, vencedora do Festival de Cannes e do Oscar de melhor filme

[53] Os outros curtas do projeto foram feitos em conjunto: *Um favelado*, de Marcos Borges, *Escola de Samba, Alegria de Viver*, de Cacá Diegues e *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman. Todos tratam da alienação do povo e sua conscientização de forma didática, como ditavam as regras do politizado CPC.

de língua estrangeira, em 1959, a trilha de Vinícius de Moraes e Tom Jobim emoldura um Rio de Janeiro de morros míticos e paradisíacos, dono de uma pobreza desejável e até charmosa. A natureza e a cultura são extensão uma da outra, onde os barracos da favela são cheios de encanto tendo como cartão-postal vivo, e também moldura da cidade, a Baía da Guanabara, nos quintais das casas do morro. Todas as mulheres dançam e cantam exalando sensualidade, enquanto carregam a famosa "lata d'água na cabeça". Parecem todos "deuses negros" num império de magia onde Orfeu é uma espécie de rei das mulheres, das crianças e da própria natureza. Essa tendência idealizadora da miséria brasileira se pôde ver, por exemplo, ironicamente, na "quase refilmagem", baseada novos argumentos e roteiros originais, de mais cinco episódios contando a vida no Rio de Janeiro, no recém-lançado *Cinco Vezes Favela, agora por nós mesmos*, de 2010, projeto realizado por meio do olhar de pessoas das próprias favelas, como diretores - e alguns atores conhecidos ou não, que se mostraram dispostos a enfrentar essa produção que representa um novo fôlego do cinema nacional – após a capacitação dos cursos ministrados por grandes nomes do cinema nacional atual, entre Fernando Meirelles, Walter Salles, Ruy Guerra, João Moreira Salles. É curioso perceber que essa inclinação em destacar os problemas da sociedade, submetendo-os à atmosfera paradisíaca da cidade maravilhosa segue corrente até hoje, e não só num cinema realizado por grandes nomes de cineastas intelectuais e politizados da classe média carioca. A tendência de se mitificar o país é bem antiga e faz parte da própria identidade nacional.

Em contraposição a essa idealização, vinha a denúncia da pobreza e da fome, bem mais de acordo com os propósitos do Centro Popular de Cultura, dispostos a romper com a hipocrisia da década de 60 brasileira. Entretanto, a estética de Joaquim Pedro de Andrade ainda era refinada demais para os padrões aos quais estavam habituados os membros do partido. No próprio CPC, houve imensa discordância quanto à temática tão sensível, já que a ordem da vez era instruir o povo contra a submissão imposta pelos governantes e o filme só entrou para o longa-metragem *Cinco Vezes Favela* por já estar finalizado, quando foi apresentada a proposta de se filmar a realidade das favelas cariocas, e também pela intromissão de Miguel Borges.

Segundo Eduardo Coutinho[54], o departamento de cinema do CPC era muito desorganizado, apesar de tanto sectarismo:

> *"Quando eu cheguei, dois dias antes de começar o filme do Miguel (Borges) (Zé da Cachorra) (...) ele não tinha nem roteiro. Ele não sabia, na época, nem onde colocar a câmera (...). De um lado, porque (o departamento de) cinema realmente era uma bagunça, porque ainda sabia fazer cinema, não tinha experiência e porque o Leon tinha, dentro do CPC, uma visão mais aberta do que, certamente, o Estevam (Carlos Estevam Martins) tinha e, possivelmente, mais do que o Vianninha (Oduvaldo Vianna Filho). Então, era aberto primeiro porque tinha o Miguel Borges que era da POLOP[55] (...), o Cacá, se eu não me engano era da AP[56], o Leon era PCB[57]. O Joaquim (Pedro de Andrade) não era PCB, que eu saiba, mas tinha um filme pronto. O Joaquim não militou no CPC; ele cedeu o filme dele só. Então, tinha essa abertura, tanto que o Estevam, que era julgado o mais sectário de todos, sabia perfeitamente que eu não era PCB, mas ele mesmo disse: "Você vai fazer o próximo filme do CPC" (...). Agora, eu acho que tanto não tinha isso que o CPC fez o Cinco Vezes Favela, que, por tudo isso, foi essa coisa meio bagunça."*

Mesmo no quesito *formação técnica*, o que chama a atenção é o autodidatismo dos cinemanovistas. Poucos dos futuros cineastas tiveram uma formação específica em cinema e, nesse sentido, pelo motivo de não haver cursos nessa área no Brasil, desde a década de 50 – à exceção do curso

---

[54] Depoimento de Eduardo Coutinho a Pedro Simonard. 07/05/1993. In: *A Geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro, Mauad X, 2006, p. 93.

[55] Política Operária.

[56] Ação Popular.

[57] Partido Comunista Brasileiro.

ministrado por Alberto Cavalcanti, em São Paulo, por ocasião da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que realmente investia num alto padrão de qualidade e priorizava o alto rigor técnico de suas produções – faz com que essa geração de cineastas promova uma ruptura com toda a produção do passado, proclamando a chanchada como o inimigo número um do radicalismo cinematográfico dos anos 60. Surge, então, um “cinema político” sem muita técnica, mas em perfeita sintonia com a efervescência cultural daquele momento, na tentativa de captar o verdadeiro âmago do povo brasileiro.

Joaquim Pedro de Andrade era uma exceção entre os que estudaram cinema fora do Brasil. Após *Couro de Gato,* o diretor foi à França com uma bolsa de estudos, para freqüentar o IDHEC, *Institut des Hautes Études Cinématographiques* e fazer estágio na *Cinemateca Francesa*. De volta ao Brasil, em 1962, dirige o média-metragem *Garrincha, alegria do povo*, produzido por Luís Carlos Barreto e Armando Nogueira, cujo resultado é um documentário longo, devido à rigorosa montagem que mistura imagens de arquivos e filmagens de locação, culminando num verdadeiro ensaio sobre o futebol brasileiro. E, em todas essas experimentações - financiadas e estimuladas pelo pai, Rodrigo -, por mais diversas que pareçam, é possível perceber uma coerência inventiva por parte do cineasta, além de uma grande exigência com os resultados das películas.

Em entrevista com Sarah de Castro Barbosa, primeira mulher de Joaquim Pedro, Luciana Araújo extrai um depoimento que pode talvez explicar mais como se dava esse influxo de Rodrigo Melo Franco de Andrade na cinematografia do filho, sobretudo, nos primeiros momentos, e depois permanecendo como referência constante.

> *O pai do Joaquim foi uma das pessoas mais extraordinárias, mais completas que já conheci. Era um homem marcante. Ele marcou uma geração de intelectuais, foi uma figura central num grupo de intelectuais que era muito grande e distinto [...] Quais eram os amigos do dr. Rodrigo? Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Sérgio Buarque de Holanda, Gastão Cruls. Você tinha toda a*

> *intelectualidade – Rio, São Paulo e Minas – cercando o dr. Rodrigo. Num determinado período, o Affonso Arinos, que era primo dele, ligava para o dr. Rodrigo todos os dias para se aconselhar. Manuel Bandeira era o melhor amigo, jantava lá toda semana; o Gastão Cruls, idem. Ele centralizava um grupo de intelectuais. Era uma pessoa muito sensível, muito inteligente, com muito senso de humor, muito competente.*
>
> *[...] E era um homem muito rigoroso, muito moral, muito ético. De forma que ele criou os filhos assim. Os filhos viveram nesse meio, assimilaram por aí toda essa cultura, que era trazida por ele próprio e pelos amigos. O Rodrigo Luiz (o mais velho), o Joaquim e a Clara viviam cercados das melhores pessoas que havia nesse país. E também havia a preocupação com o rigor, com a seriedade, que ele transmitiu aos filhos. Até certo ponto, alguns acham que dr. Rodrigo massacrou um pouco os filhos. [...] Eles tinham sempre receio de não fazer o melhor, de escorregar, de fazer uma besteira – todos eles. Eles foram um pouquinho massacrados. Mas isso não foi culpa do dr. Rodrigo – ele não tinha culpa de ser uma figura tão extraordinária. Mas não é impunemente que você tem um pai assim. Você paga um preço.*[58]

Esse valor Joaquim Pedro saldaria em toda a sua carreira, porém, vejamos como isso se dá durante e após a vida de Rodrigo Melo Franco, no mesmo ano em que a filmografia de seu filho mudaria significativamente. O divisor de águas em questão, como já foi dito, seria o filme *Macunaíma* (1969), subvertendo toda a estética cinematográfica de ar comedido e introspectivo do intelectualizado Joaquim Pedro de Andrade. Como já foi mencionado, o presente estudo partirá basicamente dos três filmes de "raízes mineiras": *O padre e a moça*, *O Aleijadinho* e *Os inconfidentes*, estabelecendo diálogo com as obras que os inspiraram, e também vinculando suas relações com as demais produções do cineasta ao longo de sua carreira, por isso nossa

[58] *In: Op.Cit.,* p. 8.

insistência em citar o longa-metragem de 1969.

Sobretudo, com relação ao longa-metragem *Os Inconfidentes,* é possível voltarmos à temática abordada, por Joaquim Pedro de Andrade, em seu primeiro documentário, mas sob um novo ângulo, ou seja, no julgamento feito pelo cineasta quanto à postura condenável de Gilberto Freyre ou as contraposições que ele pode ter sugerido no documentário de estréia, que mostrava juntamente a figura do poeta e a do sociólogo, como num proposital contraste, que denunciaria, portanto, uma condenação ao conservadorismo da intelectualidade nacional. Joaquim Pedro faz surgir, então, por meio do sociólogo, o retrato de um Brasil tradicional, patriarcal e elitista. Em uma entrevista, de 1995, Darcy Ribeiro comenta a estrutura contraditória do discurso de Casa Grande & Senzala:

> *Gilberto Freyre fez um livro admirável que é o* Casa grande & senzala*, mas é o mundo do engenho. É o mundo do açúcar. Mas este mundo... mais importante que aquele, que é o mundo de São Paulo, que é o mundo das bandeiras, que é o mundo de Minas, que é o mundo do sul, que são os outros Brasis, não estavam descritos e não estavam interpretados*[59].

Esta crítica será aprofundada em um nível mais complexo no longa-metragem de 1972, *Os inconfidentes*, mas a cômoda posição de observador crítico transforma-se em um jogo de grave autocrítica, em que o cineasta se coloca como parte integrante da intelectualidade de esquerda conflituosa acerca de seus objetivos e vivenciando as mudanças de um país em crise, mas profundamente embrenhado na teia da qual busca se livrar.

O desafio de analisar, portanto, esses três filmes de Joaquim Pedro em relação com toda a sua obra reside, não só na confirmação do importante papel da literatura em sua produção, mas também em fazer um estudo que exponha o cerne de sua cinematografia. Afinal, todas essas produções, por

---

[59] Entrevista concedida em 17/4/1995, no programa *Roda Viva*, da TV Cultura.

mais peculiaridades que possuam, agregam características muito semelhantes: qualidade estética e recursos que se confundem às lembranças de vínculos quase inseparáveis da trajetória familiar do cineasta, fazendo surgir um pensamento, a um só tempo, curioso e coerente de criação. Esse método levaria à imediata conexão com o curso biográfico e histórico do diretor. Numa análise mais detalhada, chegaríamos, não só à questão da *mineiridade*[60], mas ao caráter universal de constituição de sua obra que, ao mesmo tempo, reflete a formação da cultura nacional e traz aspectos concernentes ao Homem na sua totalidade "atemporalmente não-localizada". Anterior aos outros dois *filmes mineiros* já mencionados aqui, *O padre e a moça*, de 1965, parece ser o precursor dessa tendência memorialista voltada a Minas Gerais na obra de Joaquim Pedro de Andrade. Os mitos, as paixões comedidas, a escrita drummondiana, o preconceito interiorano e o abandono das serras e dos mundos interiores contribuem para formar a atmosfera da *mineiridade mítica* que acompanha seus filmes. Mesmo quando não voltado diretamente a Minas, o cineasta faz um movimento em busca de suas raízes por meio da (re)descoberta do Brasil.

Todos esses movimentos do cineasta culminarão em profundas reflexões por meio da observação perspicaz da realidade, gerando uma chave inversa ou uma espécie de renúncia a um cinema de fácil decifração e aberto à comunicação imediata. Na verdade, o cineasta sempre se voltará à captação dos fatos que estão emparedados pelas cercanias de nossa formação rígida, católica e patriarcal, o que isentará seu cinema de uma recepção tranqüila por parte da crítica e do público na maioria das vezes. O cinema de Joaquim Pedro será marcado por tal especificidade, constituindo um rótulo do qual buscará libertar-se através da ousadia cultural e da liberdade sexual, moral e da religiosa – *Macunaíma* – e das escapadas lascivas do erotismo – *Guerra*

---

[60] A "mineiridade clássica" é descrita por Alceu Amoroso Lima ao analisar as influências do clima, da geografia, da política e da vida econômica exercidas sobre esses indivíduos. O autor explora este modelo formado a partir de traços psicológicos, tal como a sobriedade do mineiro ao comer, vestir e falar, assim como sua discrição nos sinais e ao interagir com as pessoas e o mundo. Para Amoroso Lima, o equilíbrio, a moderação e a economia de gestos seriam fatores determinantes do caráter do mineiro. LIMA, Alceu Amoroso. *Voz de Minas.* Rio de Janeiro: Ed. Agir, 1945, p. 25.

*Conjugal* (1975) [61]. No fundo, o cinema *joaquiniano* estará situado no limiar entre dois movimentos muito díspares e paradoxais, caracterizado por contradições e, por isso, ao passo que carregará nos traços do recalque patriarcal do homem brasileiro simbolizado, nessa passagem, pela austera *mineiridade* aglutinadora de traços tipicamente conservadores, também se revelará por arroubos morais e éticos. Em outras palavras, esse cineasta fará de seu objeto a própria matéria formadora de sua crítica comedida e apaixonada. Nesse sentido, tentaremos entrever nas contradições dessa cinematografia os próprios conflitos que permeiam a nação e sua história. Desse modo, vamos ao encontro da definição de Alceu de Amoroso Lima e classificaremos tais aspectos (tão intrinsecamente mineiros) da cinematografia de Joaquim Pedro como paixões recalcadas, ferozes[62], e não arrebatadoras.

*O Padre e a Moça* sintetiza, por sua vez, toda uma paixão envolta pela arte barroca de entrega e recusa num movimento claramente contraditório. A negação de desejos, de crenças e de verdades, regerá todo o discurso desse filme. Minas, através da literatura drummondiana, afirma-se, não só como um dos primeiros berços culturais do país, mas como palco propício de idéias revolucionárias de libertação em todas os sentidos. Nesse caso, nos voltamos à moça, como o motor que abala as convicções do homem amarrado pela batina, buscando a liberdade, mas arrastando-o também para a religião –

[61] Para a adaptação dos contos de Dalton Trevisan, Joaquim Pedro faz emergir do sul, quase sem vestígios de cultura negra ou indígena, quase completamente tomado pela dominação européia - civilizadora e castradora - o vampiro de Curitiba, criatura mítica, mas profundamente carnal e erótica nos seus anseios, que não são revelados, ao contrário, permanecem, o tempo todo, camuflados. Nelsinho, personagem de *Guerra Conjugal* procura num lugar imundo a pior das prostitutas, velha e desdentada para, após se satisfazer nesse submundo, voltar à normalidade tradicional de sua família, podendo, finalmente e de alma lavada, “beijar esposa e filhos”. Não existe personagem mais dissimulado e recalcado do que Nelsinho. E seu “duplo”, também cínico e camuflado, Venceslau Pietro Pietra, convida Macunaíma, travestido de "francesa", para visitar-lhe, aproveitando a ausência da esposa e das filhas. E, mesmo ao descobrir a farsa do "herói", tranqüiliza-o com o inusitado argumento de que não tinham nenhum preconceito. É uma passagem surpreendentemente cômica pela espontaneidade com que o proibido e as convenções são completamente confundidos, além de se tratar de uma obra de incomum resultado estético e qualidade irrefutável, levando temas nada convencionais ao gosto do grande público.

[62] *Voz de Minas.* Rio de Janeiro: Ed. Agir, 1945, p. 25.

batina e mulher disputam o amor do padre. Novamente, aparecem as Minas antigas, cheias de idéias comandadas por ilustres intelectuais. É a mesma terra que consagrou sua literatura como máxima expressão a partir do século XVIII, com os árcades, servindo de modelo para as gerações futuras, como o centro irradiador da inteligência nacional[63]. Esse espaço será esmiuçado em 1972, com *Os inconfidentes*, mas será visto, no longa-metragem de estréia, como um lugar recôndito e não-localizado temporalmente, apenas pano de fundo que abrigará a paixão proibida do casal amaldiçoado pelas velhas tradições. Aliás, as velhas tradições e crenças constituirão o maior inimigo desses jovens que, apesar de estarem numa época de decadência das riquezas mineiras – no caso, na pobreza pós surto aurífero e diamantino –, poderiam ocupar qualquer lugar na história do país, já que a temática explorada ali pode reportar a qualquer tempo ou lugar.

Percebemos então que a escolha por Minas, apesar do tema universal, foi algo comedidamente refletido. O crítico José Carlos Avellar, em artigo do *Jornal do Brasil*, de 15/04/1972, por ocasião da produção e lançamento de *Os inconfidentes,* afirmou que a maior herança deixada por Rodrigo Melo Franco de Andrade, ao seu filho Joaquim, foi o amor pela memória dos nossos melhores traços nacionais. Esse aspecto, mesmo ressaltado em 1972, já podia ser notado nas suas produções anteriores, seja pela temática ou pela reverência ao objeto escolhido:

> *Com a mesma retidão do velho Rodrigo, ele vai construindo uma obra de retidão, em que estão presentes aspectos e momentos de nossa gente: o carnaval, o futebol, os costumes, os preconceitos do interior, a irreverência de nossa literatura, os sonhos e as ilusões dos que lutaram pela liberdade e em nome dela morreram.*

Com essa síntese atenta acerca da obra do cineasta carioca, Avellar encontra espaço para refletir, em *Os inconfidentes,* sobre quem foram os

[63] ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade*. São Paulo, Brasiliense, 1989, p. 75.

homens envolvidos naqueles ideais de liberdade da pátria e, a partir disso, reconstrói o trajeto de Joaquim Pedro em busca de uma verdade sobre os fatos que envolveram a Conjuração. Seguindo tais passos, chegamos a Rodrigo Melo Franco, percebendo que é possível pensar no passado do país, avaliando-o com distanciamento investigativo, indo a fundo no questionamento dos eventos que constituíram a história do patrimônio cultural brasileiro e, ao mesmo tempo, compreendemos as motivações criativas da cinematografia de Joaquim Pedro de Andrade, que sempre ofereceu espaço para a meditação sobre o passado e o presente do país. E tal fator leva ao desvendamento de como se dá a construção de uma obra que envolve a formação de uma obstinada busca da essência do cinema nacional [64].

---

[64] A questão da expressão "cinema nacional" é polêmica. Segundo François Truffaut, crítico e cineasta francês, as cinematografias nacionais não existem, ou seja, não há um conjunto de filmes capaz de expressar um país inteiro. A não ser em situações específicas, épocas e determinados e localizados acontecimentos ou com a rara exceção do cinema americano. No entanto, não buscando outro significado, a não ser especificar a referência ao cinema nacional, seja na década de 60, quando se inicia nossos estudos, ou na atualidade, usaremos essa expressão para nos reportarmos aos filmes de Joaquim Pedro de Andrade ou de outros realizadores brasileiros.

## Capítulo II - *Passos em preto e branco*

*"Qualquer filme que a gente faz acaba que é uma experiência muito forte, muito mobilizante, totalizante, para que possa ser feito esse tipo de envolvimento* [emocional]. *No meu caso, então, que faço muito pouco filme* [...] *isso aparece bastante, embora não dê para ser percebido muito, nesse sentido, pelas pessoas, porque são informações que acabam aparecendo muito cifradas. Depois, as referências, que* [o filme] *tem sou só eu praticamente* [que percebo], *então não dá para notar, mas tem algumas pessoas* [...] *que sacam."*
*(Joaquim Pedro de Andrade)*[65]

### *1. Trilhas drummondianas*

Averiguar o que engendra o processo memorialístico revelador da profunda identidade mineira, nacional e também universal que rege a obra de Joaquim Pedro de Andrade é sobretudo perceber que todos os seus filmes seguem um trajeto seguro, bem arquitetado e refletido com a elegância de um artífice. É possível, portanto, ver no mundo audiovisual criado por esse cineasta a emersão de outro elemento, mais profundo e de imagens ainda mais significativas do que aquelas que aparentemente lhe serviram de inspiração, pois há uma espécie de subversão do conceito de adaptação cinematográfica, para a emersão de um outro conceito mais complexo. Seu cinema trataria, na verdade, de uma questão voltada para a tentativa de apropriação cinematográfica de motivos memorialistas. Dessa maneira, pode-se compreender a sua proposta fílmica como a desconstrução de certos paradigmas para, então, reafirmar a possibilidade de reconhecimento do termo "cinema brasileiro" por meio de um outro viés. Seguindo esse pensamento, analisaremos detidamente o filme considerado, pelo próprio diretor, como negativo e áspero, *O padre e a moça* (1965), visto na presente pesquisa, como o primeiro e mais doloroso passo em direção à reconstrução da memória, e também buscaremos pontos de encontro entre essa obra e o poema quase

[65] *Entrevista a Sylvia Bahiense.* Programa Luzes Câmera, nº31, 08.06.76.

homônimo de Drummond, “O padre, a moça”, sua inspiração original.

Nesse momento, o trabalho em questão se dispõe a analisar as relações existentes entre o primeiro longa-metragem de Joaquim Pedro de Andrade e o poema que lhe deu origem, para iniciar a investigação do que seria essa “cinematografia mineira”. Para isso, seguiremos os passos que conduzirão nossos estudos, inevitavelmente, à definição do que representa, de fato, essa obra, ou seja, um cinema que, antes de ser mineiro, possui forte cunho memorialista e cuja preocupação maior está voltada para a sondagem de uma *brasilidade* muito característica e bem delineada. Desse modo, tal obra elegerá, como base, um projeto muito definido de arte, disposto a preservar e difundir a cultura nacional, seguindo o mesmo trajeto do pai do cineasta e de tantos pensadores que se concentraram na decifração do que é o Brasil e na defesa de seus traços mais caros. A busca por compreensão e definição da identidade nacional, como se pode supor, também servirá de base para esse cinema, mesmo que seu ponto mais alto seja realmente a questão memorialista.

A princípio, a questão da adaptação literária será abordada brevemente, no que se refere às questões pertinentes ao problema específico da influência memorialística na obra do cineasta que enfrentou o desafio de recriar cinematograficamente um poema presente em uma das obras – *Lição de coisas* – consideradas como das mais embrenhadas do grande escritor mineiro, tendo seu argumento pautado pela impressão primeira que essa obra causou no diretor iniciante, a de transmitir a problemática de um amor proibido, a partir dos desdobramentos que lhe despertaram a leitura de um poema que tinha em si incutida a imagem de uma pele muito branca de mulher tocando um tecido pesado e negro, espectro assombroso que emergirá das páginas do poema para tomar a tela do cinema. Compreender o diálogo entre as duas obras é a chave fundamental para acompanhar os diversos momentos em que as duas obras se tocam tão profundamente, a ponto de uma delas acabar sendo a continuação inevitável da outra. E, de fato, o longa acabará onde o poema se inicia, justamente com o verso que norteará todo o conflito de pecado e santidade que habitará as duas obras, reiterando a idéia de que “o padre furtou a moça, fugiu”. O filme, valendo-se desse argumento inicial, conseguiu captar com sensibilidade e apuro a atmosfera poética e drummondiana da “obra adaptada”, sem decair numa história de amor, pura e

simplesmente, mas disposto a sondar cada aspecto do proibido, do pecado, do perverso e da prisão existente em cada nuance de ser humano representada pelas poucas personagens do longa-metragem.

O que se pode destacar é que até o trabalho de escrita de Joaquim Pedro de Andrade, na elaboração do roteiro, seguiu "passos bem drummondianos", sobretudo na minúcia empregada na técnica de criação, com três versões até a final, que foi para as telas, e, mesmo assim, nos momentos de filmagem, ainda houve novas modificações, numa busca incessante pelo melhor acabamento da *palavra* em busca da *imagem* mais 'completa', confirmando a tendência extremamente exigente do cineasta com todo o processo de criação e, sobretudo, com o produto final. A direção de atores foi outro ponto fundamental, com esse cineasta que optava, antes de tudo, pela sobriedade e pela economia dos gestos, para não "poluir" a cena com afetações ou exageros que pudessem atrapalhar a transmissão do que se queria passar verdadeiramente. O diretor brasileiro se inspirou no método usado pelo diretor francês, Robert Bresson[66], sobretudo em seu filme de temática semelhante, *Journal d´un curé de campagne*, baseado na obra homônima do escritor, também francês, Georges Bernanos[67]. A atmosfera presente, tanto no filme como no livro, se fará ecoar pelas cenas de *O padre e a moça*, um trabalho que contou com muita pesquisa e estudo, próprios da personalidade de Joaquim Pedro, sempre empenhado na mais fiel solução fílmica para a problematização de questões, muitas vezes, pessoais e ligadas ao seu passado.

Porém, tais matérias de fundo memorialístico, estão inevitavelmente ligadas à memória do seu país, como se a história dessa cinematografia funcionasse como extensão e reflexo da própria História na qual esse cinema

---

[66] O estilo inconfundível de Roberto Bresson, que prezava as imagens em detrimento de uma comunicação exagerada e inócua, se afirmou ao longo de sua cinematografia, alçando-o ao posto de um dos maiores cineastas franceses de todos os tempos, inspirando, inclusive, movimentos contemporâneos do cinema mundial.

[67] Em 1936, o autor escreveu *Journal d´un curé de campagne* tornando-se esta uma de suas mais célebres publicações. Mudou-se com a família para o Brasil, estabelecendo-se em Itaipava, no Rio de Janeiro, e em cidades interioranas mineiras, como Juiz de Fora e Barbacena, mas retornou à França, anos depois, onde faleceu em 1948.

está inserido. Isso é comprovado, entre outros diversos fatores, pelo aspecto de que, mesmo sendo seu primeiro longa-metragem, é considerada atualmente uma obra de grande contribuição ao cinema brasileiro, desde a década de 60, como fator de difusão do Cinema Novo, tanto em termos de estilo, conceito e no que se refere à fotografia e aos demais aspectos estéticos, mas também pela dificuldade encontrada ao se fazer cinema no país, numa época em que era preciso lutar contra aqueles que boicotavam essa forma de arte ou, até mesmo, diante de outros que, apesar de *serem do cinema*, não aprovavam tudo o que era realizado, e não contivesse uma "mensagem política" à altura das aspirações dos grandes centros de debates políticos e estudantis, que dominavam a cena intelectual do momento em questão, como o Centro Popular de Cultura.

Como já foi dito no capítulo anterior, o método a ser utilizado durante todo esse estudo voltado para a pesquisa da "cinematografia mineira" do diretor, é analisar as questões que serviram como motivações para Joaquim Pedro e como ele as levou ao cinema, para depois analisar as relações entre elas existentes, tendo como ponto principal o destaque ao papel da memória e a influência do pai, Rodrigo Melo Franco, como inspiração maior de toda essa obra. Para tanto, é preciso destacar o poema "O padre, a moça", de Drummond, e as relações suscitadas por essa composição às reminiscências do cineasta.

Esse poema faz parte do conjunto de textos poéticos que formam *Lição de Coisas*, no total de 33 poemas divididos em nove temáticas (O*rigem, Memória, Ato, Lavra, Companhia, Cidade, Ser, Mundo, Palavra*). Não são nove partes, simplesmente, porque, de acordo com o título recebido, haverá o desenvolvimento do tema sugerido através dos poemas que formarão cada um desses segmentos, através de linguagem e forma, trabalhadas de maneira impecável, mas também dura e áspera, tipicamente afeitas ao estilo de Drummond. O mote maior desse livro está centrado nas profundas reflexões sobre a escrita, o engenho poético e o poder de evocação das palavras, numa sondagem fatal da vivência humana, concebendo o homem como ser de frágil expressão, habituado a recalques, defeitos e enormemente espantado diante da complexidade do mundo, num contínuo reconhecimento de suas limitações.

O eu lírico, por todos os poemas dessa obra, trará em si toda a angústia que envolve sua existência, fator que o conduzirá, por meio da memória, à dor ou à reclusão num passado capaz, a um só tempo, de atormentar e alentar. Essa profusão de “eus líricos” se condensará na figura emblemática do padre na seção *Ato,* revelando a dor de um homem diante da angústia em ter de lidar com seus próprios entraves. O padre, na verdade, revela toda a pequenez humana diante das agruras da existência, assim como questiona os poderes divinos que supostamente podem livrá-lo dessa essência imersa em desalento e da qual é impossível escapar.

Nesse ponto, é crucial a aproximação entre o ‘eu lírico’ do poema drummondiano e o ‘narrador’ implícito no filme que aborda a história do amor infeliz entre a moça e o padre. Ambos acompanham a trajetória de seres fadados a um destino que só confirmará a diminuta expressão de suas vidas diante dos mistérios do universo, ao qual recorrem, mas no qual não querem acreditar e nem se refugiar. Esses olhares que, por vezes, acompanham de longe o curso desses seres, em outros momentos, com eles se identifica e se confunde, multiplicando os lamentos diante das frustrações experimentadas. Nas duas obras, pautadas pela desilusão dos indivíduos em relação ao mundo material e espiritual, resta uma espécie de humanidade, a mais autêntica, que precisa afirmar uma totalidade para encontrar, até mesmo dentro de suas limitações, elementos que possam servir para lidar com uma realidade calcada na fragmentação.

Pode-se dizer que o poema “O padre, a moça” está intimamente ligado à questão da cisão fundamental do ser humano diante das agruras do mundo, não só na modernidade, mas também pela certeza de incompletude desde os primórdios de sua existência. Esse texto é uma espécie de reunião de todas as questões tratadas por Drummond, ao longo de *Lição de Coisas,* sendo constituído pelos inúmeros gêneros poéticos existentes em toda a obra na qual está presente, em todas as dez partes que a constituem, muito complexas e de estilos independentes. Da mesma forma, *Lição de* coisas pode ser considerado um compêndio das diversas problemáticas trabalhadas pelo poeta na sua produção literária até então, devido à grande elaboração de seus poemas, que também apontam para uma inclinação experimentalista da expressão,

antecipando diversas tendências que vigorariam em breve na literatura nacional, a partir da década de 50, tidas como *vanguardistas*.

O poema "O padre, a moça" está localizado na seção *Ato*, classificação sujeita a diversas interpretações, desde uma encenação, cujos atores seriam realmente o padre e a moça do título, tamanha a carga dramática desse texto, ou até mesmo, o relato de um acontecimento já finalizado, como a narração de uma história passada num tempo anterior à enunciação poética. Ao ser encarada como uma encenação, para os espectadores/leitores, é possível conceber-se de maneira natural a sua transposição para o cinema, já que se trata de uma obra repleta de símbolos muitos afeitos a uma certa solução cinematográfica, devido à linguagem, a todo o tempo, plena de tensões expressas pelos diversos jogos lingüísticos, sempre buscando a máxima exploração da palavra em todos os seus sentidos.

Esse requinte de tratamento da forma poética aparece, em *Lição de coisas*, como uma constante preocupação carregada de intenso racionalismo contido e metódico, bem ao gosto drummondiano, de uma mineiridade particular em sua forma de observar o mundo, à distância e com cuidado, para descrevê-lo por meio de uma escrita ensimesmadamente cautelosa e precisa, sem exageros que possam comprometer o que se procura realmente veicular. Trata-se, de fato, de uma obra que possui traços de profundo enraizamento no universo mineiro, em suas tradições, lendas e traços mais peculiares. E essa mineiridade será plenamente apropriada pelo cineasta ao transpor ao cinema esse motivo poético. Minas Gerais sempre representou uma presença constante em Drummond[68], mesmo que o poeta estivesse distante dela numa confusa e tumultuada cidade grande, o Rio de Janeiro, onde se fixou até sua morte, em 1988.Tendo o poeta raízes fincadas no patriarcado mineiro, que produziu uma das oligarquias dominantes no Brasil durante muito tempo, foi um "fazendeiro do ar" na cidade grande – mesmo sendo esta, ainda nesse tempo, somente a capital mineira, Belo Horizonte –, cujo processo de evolução acelerou-se cada vez mais rapidamente, sobretudo a partir da Revolução de 1930. No entanto, já havia tido sua alma marcada com o ferro de Itabira, quase

[68] Cf. FILHO, Alphonsus de Guimarães. "O sentimento mineiro em Drummond". *A presença de Itabira na obra de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.

por completo. Eram as raízes de um passado fixadas num tempo e num local quase imemorial que o perseguiriam por toda a vida.

Contudo, intelectual sempre atento à problemática cotidiana, o poeta conseguiu captar em sua obra a intensa passagem de uma cultura brasileira, até então, completamente pautada pela tradição patriarcal, até a movimentada realidade dos centros urbanos que seriam sua nova morada, numa outra esfera de um mundo, até então desconhecido e desalentador, representado pelas cidades do Rio de Janeiro e de Belo Horizonte, numa herança advinda da modernização da sociedade à qual deveria se adaptar e cuja abordagem revelou-se universal, muito além dos limites geográficos, e cada vez mais voltado para as diversas questões da própria essência humana. Dessa realidade, o poeta não vê outra saída a não ser falar sobre as questões que conseguem, de uma só vez, fasciná-lo e angustiá-lo, traduzindo o conflito maior do homem moderno, fortemente dividido em si mesmo, mas também fruto desse mundo fragmentado e defeituoso.

Nesse embate, emerge a memória do escritor, como detentora de um papel fundamental, o de reconstituir a própria história desse filho de fazendeiro, imerso agora em uma realidade caoticamente moderna e também de oferecer a ele escapatória diante de uma existência caótica. Sendo assim, será através da poesia e da escrita que a memória se reconhecerá capaz de emergir para tentar reaver esse passado libertador da realidade presente, e, por outro lado, também aprisionado às próprias reminiscências dolorosas do poeta. Nesse sentido, pode-se entrever outro ponto fundamental de encontro e identificação entre o escritor e o cineasta, o apego às coisas passadas, aos laços familiares e aos anseios de um tempo já passado e só recuperado através da memória afetiva mais cara, traduzida em imagens emersas a partir do profundo mergulho na linguagem.

Para trilhar passos bem seguros em direção ao desvendamento de filme e poema, e também do diálogo nesse ponto estabelecido, vamos dividir esse capítulo em três abordagens fundamentais. A primeira voltada para a sondagem do poema que serviu de motivo ao cineasta, a segunda para o filme em diálogo com sua “obra inspiradora” e a terceira, apenas como uma tentativa de aproximar as duas linguagens, observando a própria dinâmica a elas inerente enquanto adaptações – poema “adaptado” ao cinema e filme adaptado

a partir de um poema. Entretanto, é preciso chamar atenção para o fato de que todas as discussões promovidas em torno do filme e do poema estarão associadas às relações com a memória. Reminiscência que pode estar ligada às transmissões da cultural oral de um povo, até mesmo na narrativa que traz a maldição do padre que foge levando uma moça e é duramente perseguido por forças terrenas – homens fiéis e moradores de uma cidadezinha do interior – e também por forças sobrenaturais que desafiam a compreensão humana, entre os desígnios de Deus e do Diabo.

A fuga do padre também ganha contornos míticos, por meio da descrição do constante embate do homem com as forças divinas e consigo mesmo, num intenso conflito de ordem pessoal e religiosa. O padre traz em si essa ambigüidade do homem, um ser à imagem e à semelhança de Deus, que contém, ao mesmo tempo, todas as vaidades julgadas negativamente pelas imposições das "regras divinas". Ele fica com a moça, mas é duramente castigado ao assumir seus desejos, ação que o leva ao arrependimento e ao remorso que consumirão de amor o casal vitimado pelo pecado. A culpa e o desejo emergirão em meio às chamas purificadoras da santidade, como se padre e moça fossem um só, dois seres fundidos e representados por meio da imagem imolada do cordeiro de Deus a tirar o pecado do mundo, no sacrifício final do poema. O verso "negro amor de rendas brancas" traz, em seu contraste, a consagração do amor proibido e condenado à fuga, pela impossibilidade de sua materialização. Fugir é o único meio de vivenciar esse desejo, escapar das forças divinas e também de sua própria natureza humana, tentando não se entregar aos apelos do veleidade, sintetizados nesse homem que é diabo em "forma de gente", mas mantém sua aura santificada diante dos perseguidores que condenam seu ato.

O poema baseia-se numa narrativa muito simples, a de um padre que fugiu, levando consigo uma moça. Na verdade, essa composição refere-se especificamente ao padre e à moça - em suas desventuras -, apesar de não nomeá-los em momento algum. Os artigos definem os sujeitos, apesar de mantê-los no anonimato, num movimento oscilatório que não os deixa *indeterminados* – não se trata de qualquer padre e qualquer moça –, mas também não define suas identidades, que vão se confundindo com diversas histórias fantásticas ou lendas típicas de certas regiões do país, em que

existem problemas de amores proibidos e que a figura do religioso e do imaginário mítico se embaraçam entre as diversas crenças ali presentes em seus habitantes. “O padre, a moça” é o mais longo poema de *Lição de coisas* e já traz em seu título os dois personagens que viverão a narrativa ao longo de suas dez partes divisoras. Os dois amantes já se encontram separados pela vírgula no próprio título, porém essa cisão será o tempo inteiro rebatida e questionada até o momento em que padre e moça formarão um só indivíduo, como ocorrerá no final do poema, na idéia platônica do amor que traz a imagem “padre e moça de tão juntos/não sabem se separar”[69], reiterada em quase todos os versos, de diferentes maneiras. É como se a repetição da idéia de divisão do sujeito se afirmasse como sua necessidade maior de fusão com o outro que o nega, combate, mas lhe proporciona o reconhecimento como indivíduo, personalidade.

Na primeira parte ainda, essa idéia encontra apoio na descrição do casal como “aqueles dois” que se tornam “aquele um”, não se trata mais de duas pessoas diferenciadas, é como se os amantes fossem um só “negro amor de rendas brancas”, numa referência, indiretamente metonímica, à batina do padre e ao vestido da moça que, nesse momento, adquire feições de noiva, na roupa branca rendada que ironicamente envolverá a figura amaldiçoada da “mulher do padre” imersa em trevas. Os dois são fugitivos, porém é a imagem do padre que prevalece levando a moça “dentro dele”. São seres indistintos remontando à idéia clássica do amor isento de mácula ou pecado. Entretanto, como transgressores das leis divinas, precisam fugir, escondendo-se da “face de Deus”[70]. Ainda assim, mesmo como fugitivos, conseguem chegar a um limite do pecado que se converte em redenção, na contradição que se estabelece em todo o texto, e é representada continuamente em suas múltiplas imagens. A

---

[69] *versos 25 e 26, nona parte.*

[70] No livro de *Jonas*, no primeiro capítulo, há a descrição do pedido de Deus a Jonas, para que se dirigisse à cidade de Nínive e clamasse contra ela, já que seus pecados estavam chegando aos céus. Jonas decidiu fugir da face de Deus, para não arcar com tal imposição, mas Ele o encontrou, após mandar até o homem uma forte tempestade, fazendo – por receio da fúria divina – lançarem-no ao mar, para ser tragado por um enorme peixe, onde permaneceu por “três dias e três noites”, mostrando não ser possível fugir dos desígnios divinos, e nem da face de Deus com a qual o injusto não ousa se deparar. Cf. *Bíblia Sagrada, Livro de Jonas*, 1:1-17.

primeira parte já anuncia esse processo de exploração da linguagem que irrompe em figuras muito significativas, como a “maldição” do padre a montar “cavalos telegráficos”, simbolizando a fuga e o mistério em torno desse ser que amedronta e fascina porque é “diabo em forma de gente, sagrado”.

A disposição das palavras no papel também é motivo de atenção, já que, desde o início, a ordem dos versos é sempre pautada por experimentações em relação à pontuação, sendo usada reiteradamente em determinados momentos e simplesmente suprimida em outros, subvertendo certos padrões da gramática normativa, promovendo um espetáculo de vocábulos nas páginas que são testadas feericamente pelo poeta, subvertendo a linguagem em busca de uma irmanação entre a mensagem que se busca veicular e o máximo de alcance pela simplicidade da forma, que se faz complexa somente pelos sentidos que irrompem inusitadamente e configuram uma expressão com elevado requinte de jogos poéticos.

Em meio ao mágico mundo da forma criado por Drummond, levanta-se uma forte atmosfera católica a permear todo o poema, seja nas fortes contraposições estabelecidas entre os versos e seus vocábulos ou na latente questão religiosa presente, opondo claramente o sagrado ao profano na natureza do indivíduo representada pelo padre. Voltando ao cinema, segundo o próprio Joaquim Pedro, essa contradição foi levada às telas tentando dar conta dessas limitações e oposições presentes na natureza humana e investigadas por Drummond em toda a sua poesia, solucionadas por ele, no filme, como a representação de um intenso embate entre os desejos humanos mais íntimos e a ideologia castradora simbolizada sobretudo pela batina que o veste e o impede de possuir a moça:

> *"O padre do poema está longe de ser o padre do meu filme: é um outro padre, um padre poderoso, um garanhão de Deus, mas na imagem de um padre com uma moça estava a matéria do meu filme, por interpostas figuras"* [71].

[71] In: *Crítica e autocrítica: “O padre e a moça”*. Alex Viany conversa com Joaquim Pedro de Andrade, p. 256.

Essa sedução poderosa do sacerdote fica latente em todo o poema ("Ai, que não ousamos/contra vossos poderes/guerrear"). O poema é repleto de uma certa sensualidade e, a todo instante, esse instinto humanamente carnal se confronta com a religião, a tradição e a herança mineira, traduzidas em mito e história. Toda a *mineiridade drummondiana* do poema se configura nas imagens da tela de maneira automática, na captação desse espírito conflituoso, revelado, aos poucos, como motor comum ao filme e ao poema. A partir do embate do padre, intensamente corporificado pela aura de representante de Deus, com o mundo, por desejar e furtar a moça, está a matéria do filme de Joaquim Pedro de Andrade. Forte e equilibrada construção de uma temática mais densa ainda, de profunda imersão no tema original, mas capaz de dar-lhe nova roupagem, apesar da motivação suscitada ao cineasta advir de fontes muito semelhantes às do poeta, como o explica a análise de Mário Chamie acerca de Joaquim Pedro, a partir de seu estudo que não se limitou a um poema de Drummond, mas que buscou reproduzir toda a complexidade desse poeta nas telas:

> *"Mas há algo mais no filme feito, na autonomia da sua linguagem, que nos leva a ver que* O Padre e a Moça *é menos motivado pelo poema e mais motivador de uma compreensão totalizadora do texto de Drummond. O filme, nessa superação de qualquer intencionalidade prévia de Joaquim Pedro, mostra porque é possível escrever um texto como o do poeta de* Lição de Coisas" [72].

Para entender como isso acontece, é preciso voltar, mais uma vez, à obra *Lição de Coisas*, buscando compreender quais foram as escolhas feitas pelo cineasta e quais foram as trilhas "oferecidas" por Drummond para tanto. O poeta nivela, no verso 13, antíteses para configurar o padre como um "diabo em forma de gente, sagrado" – retomando sua inclinação irônica de criação, atestando uma volta à sua primeira poesia, quando já anunciava que um "anjo torto" havia dito ao seu *eu lírico* para ser *gauche,* anunciando tal tendência como uma determinação divina, ou um dom, atentando para o fato de que a

[72] CHAMIE, Mário. "O negro no branco e vice-versa". In: *Revista Práxis*, n. 5, São Paulo, 1965.

questão religiosa e a tradição na poesia de Drummond sempre simbolizaram constantes. Tal manifestação criadora sempre apareceu apegada aos traços mais mineiros e íntimos do poeta. Em *Lição de coisas*, novamente, a religião volta à obra do poeta, assim como todas as sensações preservadas pela memória que confrontam o homem dividido entre seu passado e o presente, não só representando embates temporais, mas sobretudo materiais, em sua vida de poeta em meio a um "mundo caduco" e pleno de fissuras, contra as quais não pode lutar sem sair também ele modificado e, de certa forma, adaptado aos horrores que denuncia em sua poesia.

Ao pensarmos no filme "O padre e a moça", Joaquim seguiu os mesmos passos do poeta, sendo um cineasta vivendo num mundo cheio de agruras e debatendo-se constantemente com elas, mas tendo de utilizar seu cinema para denunciar o caos em que estava também imerso, naqueles anos de muita repressão no país, a partir de 1964. O filme, por isso mesmo, assim como o poema, pode ser visto como uma mensagem muito cifrada porque traz à tona uma série de questões que situam-se muito além da aparentemente veiculada. O padre utilizado por Joaquim Pedro de Andrade vai ser justamente a imagem do *santo guerreiro* em defesa de algo grandioso, assim como o Tiradentes e o Aleijadinho, os três como representações de um Cristo revolucionário que, por mais diabólico, repulsivo ou contestador das leis divinas, em sua época, foi depois considerado, redimido e exaltado, na ocasião de sua morte e também por meio imaginário popular. É essa a figura do padre no poema de Drummond, ser lendário, heróico e santificado, mesmo que sua aura seja a do anjo caído, cheio de luz, mas que perdeu toda a sua glória quando ousou desafiar as forças supremas.

Na afirmação de que "todo amor é o amor" (verso 18), ninguém conhece a dimensão do divino e só a imagem do padre torna-se concreta e, por isso mesmo, sujeita a tentações e - por que não? - também ao perdão a elas seguido. É a dimensão humana e cheia de falhas do padre que o redimem e o levam à isenção de seus delitos. Toda a extensão humana, mas extremamente sagrada do padre, é reforçada por toda a primeira parte do poema, em suas duas estrofes que destacam, por deslocamento espacial, os seis primeiros versos dos seis últimos da primeira estrofe, cindidos pelo "negro amor de

rendas brancas” que ecoará por todo o poema, levando os diversos contrastes ali anunciados desde o título, entre o padre e a moça:

*O padre furtou a moça, fugiu.*
*Pedras caem no padre, deslizam.*
*A moça grudou no padre, vira sombra,*
*aragem matinal soprando no padre.*

*Ninguém prende aqueles dois,*

*aquele um*
***negro amor de rendas brancas.***

*Lá vai o padre,*
*atravessa o Piauí, lá vai o padre,*

*bispos correm atrás, lá vai o padre,*
*lá vai o padre, a maldição monta cavalos telegráficos,*

*lá vai o padre lá vai o padre lá vai o padre,*
*diabo em forma de gente, sagrado.*

*Na capela ficou a ausência do padre*
*e celebra a missa dentro do arcaz.*
*Longe o padre vai celebrando vai cantando*
*todo amor é o amor e ninguém sabe*
*onde Deus acaba e recomeça.*

Nesse início do poema, como já foi dito, nota-se que existem dois indivíduos (“aqueles dois”), configurados pela relação de sujeito e objeto, ou do furto da moça pelo padre (verso 1), porém a junção seguinte e, conseqüentemente, a dispersão dessas duas identidades vem à tona na imagem da moça que gruda no padre, “vira sombra” e, mais presença incorpórea ainda, torna-se “aragem matinal”, deixando entrever apenas “aquele um”, que agora, por totalidade e anulação, é um contraditório “negro amor de rendas brancas”. Apenas no início a referência está centrada na presença de dois seres, como se um funcionasse como parâmetro e condição essencial

para a existência do outro. Da fusão dos dois corpos, emerge a idéia de fragmentação desse novo ser ao longo do poema, identidade que fica cada vez mais dispersa quando aparece em “mil-lugares padre”, seja em Goiás, Pernambuco, Tocantins, Macapá, Corumbá, Jaraguá ou Pelotas, mapeando o Brasil em um espaço não definido. Indefinição que se refletirá, até mesmo, na linguagem, toda retorcida e fragmentada. Esse ser, na verdade, busca se *religar*, sendo, portanto, imanente às próprias coisas do mundo, mas abandonando sua condição humana, e, desse modo, tornando-se cada vez mais transcendente para, numa tentativa ainda mais contraditória, afirmar sua real humanidade através da busca de uma verdade na qual acreditar e, com isso, voltar para sua busca religiosa inicial.

Dessa forma, a moça passa a ser um espectro, à sombra do padre, e somente essa imagem passa a dominar todo o poema, de maneira vigorosa, que se faz presente, inclusive, representado pela ausência de um sujeito para as ações que se seguem. Ausência que se impõe com força sobre o ato, para “celebrar a missa dentro do arcaz”, local recôndito e isolado, alheio ao olhar. Há, inclusive, certo distanciamento marcado entre esse sujeito e o espaço que ele habita. Essa forte subjetividade do padre – na descrição de seus feitos e de seu percurso – está marcada pelas diversas referências ao olhar de um outro, que vai observando toda a sua trajetória ao ponto de tirar conclusões a respeito de seu modo de agir e de suas emoções. De fato, o padre só vai ser analisado mediante um olhar exterior desse eu lírico que vai descrevendo sua trajetória e, por vezes, até *toma seu partido*, mesmo que seja de maneira inquiridora, perseguindo-o, a exemplo de seus inimigos. Esse embate com o mundo será claramente destacado à medida que todas as relações estabelecidas são de contrariedade. E, em determinados momentos do poema, é esse mundo exterior que se agiganta e consome o padre e, em outros, é o padre que se impõe poderoso contra essas fendas contra as quais se insurge, mesmo em meio a diversas amarras e inibições, como a própria moça, sua sombra e perdição ou a negra batina.

A imagem da maldição guiando um cavalo traz algo de apocalíptico e fantasmagórico ao padre que, por meio de códigos, vai sendo desnudado. Ele não fala, mas celebra e canta não se sabe exatamente qual fato, mas sua presença se irradia por todos os lugares, de forma onipresente, quase a tomar

o lugar do divino, já que “ninguém sabe/ onde Deus acaba e recomeça”, mas todos conseguem contemplar a face do padre, aquele “diabo em forma de gente”, vivo e materializado. Esse caráter humanizado do padre é o que mais lhe confere grandiosidade, como se representasse a possibilidade de libertação do homem para nortear o seu próprio destino e sua existência, além das forças divinas, tão abstratas e alheias às condições do homem. A dimensão humana e pecadora do padre é reiterada na segunda parte do poema, que traz os fiéis coniventes com o delito do religioso, mas incansáveis em sua perseguição: “Perdoa-nos, padre, porque vos perseguimos”, apesar de não enxergarem em suas falhas a repugnância e o terror impingidos pela religião. O padre é compreendido justamente pelo seu caráter humano, sujeito a pecados e faltas, existência muito autêntica e real, presente em cada ser humano que também foge, como ele, de seus perseguidores, de norte a sul do país. O padre torna-se o mito do homem que foge espetacularmente de todos, inclusive de helicópteros, para se confundir com a multidão que o oprime e da qual não pode mais se diferenciar. Foge tanto que seu delito se converte em ação exemplar; a moça, antes símbolo de pecado, transforma-se em reza e vai dentro dele, um ser tido, a partir desse momento, como poderoso, já que divinizado pelo tratamento dispensado a sua imagem (“vos”) e imune a qualquer tentativa de obstrução à sua passagem, inclusive por meios imponentes que pairam na altura dos céus.

*Forças volantes atacam o padre, quem disse*
*que exércitos vencem o padre? patrulhas*
*rendem-se.*
*O helicóptero*
*desenha no ar o triângulo santíssimo,*
*o padre recebe bênçãos animais, ternos relâmpagos*
*douram a face da moça.*
*E no alto da serra*
*o padre*
*entre as cordas da chuva*
*o padre*
*no arcano da moça*
*o padre.*

*Vamos cercá-los, gente, em Goiás,*
*quem sabe se em Pernambuco?*
*Desceu o Tocantins, foi visto em Macapá Corumbá Jaraguá*
*[Pelotas*
*em pé no caminho da BR 15 com seu rosário*
*na mão*
*lá vai o padre*
*lá vai*
*e a moça vai dentro dele, é reza de padre.*

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

*Perdoai-nos, padre, porque vos perseguimos.*

As bênçãos derramam-se sobre seu caminho e o aspecto santificado de sua figura é cada vez mais exaltado e novamente o que se observa é a enorme presença do padre em detrimento da imagem da moça que vai diminuindo, como se ambos fossem uma só forma indistinta, na reafirmação platônica de um ser carregar em si mesmo o objeto desejado, não se distinguindo dele e transformando qualquer vestígio desse desejo em sublimação e espiritualidade, fazendo um movimento contrário agora, de ser profundamente humano, o padre se converte em um ser santificado e, portanto, digno de adoração, até mesmo por seus perseguidores. Como um Cristo que, no momento do sacrifício, se vê levado a perdoar os seus algozes. Porém, o “padre não perdoa” e volta à classe humana, deixando “marcas de sola na poeira”, ao mesmo tempo que realiza milagres e move céus e terra, atraindo até mesmo a comoção divina, porque “Deus tomou o partido do padre”, fazendo outros anjos caídos – um “anjo de asas secas” – sentar-se “à beira-estrada” chorando, subvertendo as regras impostas pela religião, porque se é uma ação de uma

figura religiosa como o padre, é uma ação permitida por Deus ("Mas se foi Deus quem mandou?") que também tem "fome de moça" e se iguala ao padre em seus desejos que se convertem humanamente em pecados. Uma fome que se aproxima do ritual católico da transubstanciação do corpo de Cristo em hóstia sagrada para nutrir espiritualmente os fiéis, mas que, aqui, aparece completamente subvertido numa celebração de natureza pagã. Nesse instante também, o padre eleva-se acima do divino por não ceder à tentação do "ofertório das virgens" e mapeia o Brasil em "mil lugares-padre", de superstições e crendices capazes de criar mais outras tantas estórias fantásticas que misturam religião e folclore, na tentativa de sondagem da verdadeira essência humana, configurando a abrangência universal do tema suscitado por motivos, a princípio, somente típicos de um imaginário popular brasileiro.

A religião aparece então como um ato de cerceamento à liberdade e às mais verdadeiras manifestações de desejo e vitalidade. O padre, essa "coisa preta no ar", envolve a todos em seu delito, alforriando-os do enorme terror do divino que assombra e persegue tais seres, porque só seu verdadeiro amor queima e pode libertar de fato sua existência sujeita a tantas falhas. A redenção dos homens aparece, então, em suas mais espontâneas ações. E o padre *unge* pois, figura realmente sagrada – já que redimida e elevada acima das noções limitadas entre o imediatismo das idéias de bem e mal impostas pela religião – que agora mostra ser, pode dar conta de derrotar as atrocidades que se manifestam continuamente no mundo, abençoando-o. Entretanto, a presença divina está cravada "no ponto mais suave deste amor", espreitando e ameaçando toda a sabedoria do padre que "esgota o amor humano", e é cultuado por todos, homens e natureza, numa clara afirmação de sua superioridade em relação aos intuitos de Deus, até ser novamente tragado pela moça e reduzido, por amor, ao seu aspecto mais ínfimo de existência e, ainda assim, foco de atenção dos meios de comunicação – os fiéis que o (per)seguem. Essa constante oscilação entre o caráter divino e humano do padre se digladiam durante todo o poema e, quando o sublime parece tomar conta do relato, o terreno se impõe poderoso e toda a aura espiritual dá lugar ao mais prosaico dos acontecimentos, como a crença na mula sem cabeça e na mulher de padre, que assombra as histórias do interior do país.

*Quem alça*
*a cabeça pensa*
*e nas pupilas rastreia*
*uma luz de danação,*
*mas a luz fosforescente*
*responde não?*

E, diante do inexplicável, o padre se assemelha a Jesus Cristo, em seus momentos finais, no Jardim das Oliveiras, esperando pela imolação e escapando às tentações para consagrar-se como ser mítico, desafiador do Diabo que tenta, sem sucesso, dissuadi-lo de sua missão de afirmar sua humanidade e ato de ser um *homem santo*. Diante de tamanho assombro, a tentação desaparece, porque a natureza humana do padre o isenta de qualquer mal e afugenta qualquer ameaça.

*É meia-treva, e o Príncipe baixando*
*entre cactos*
*sem mover palavra fita o padre*
*na menina-dos-olhos ensombrada.*
*A um breve clarear,*
*o Príncipe, em toda sua púrpura,*
*como só merecem defrontá-lo*
*os que ousaram um dia. Os dois se medem*
*na paisagem de couro e ossos*
*estudando-se.*
*O que um não diz outro pressente.*
*Nem desafio nem malícia*
*nem arrogância ou medo encouraçado:*
*o surdo entendimento dos poderes.*

*O padre já não pode ser tentado.*

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

*o Príncipe desintegra-se no ar.*

Ao perceber-se apenas homem, limitado numa existência situada entre Deus e o Diabo, mas não socorrida por nenhuma outra entidade do que a sua própria manifestação humana, o padre se confronta com sua natureza mais sublime, a de homem entregue à história de seu passado, à plenitude de seu presente e ao porvir de seu futuro, sem nenhuma interferência maior, apenas reduzido à sua humanidade. E tudo se materializa como a presença do divino a sacrificar o padre e seu desejo – a moça. Nem a ínfima humanidade do padre isenta-o da fúria das forças supremas e o resigna à condição de ser humano subjugado pelo destino, mesmo no momento em que é tentado pela moça em seus últimos momentos antes do sacrifício maior, como um Cristo em meio à última noite que antecedeu à crucificação. No entanto, ao contrário do Cristo, o padre se vê completamente imerso em sua condição de homem que busca eterna e errantemente o outro ser que lhe pode completar e dar-lhe uma existência plena, como o era nos primórdios, antes da separação do Cosmos e quando sua existência não se limitava a si mesmo. É no pecado da fusão com o corpo da moça que o padre reconhece a sua existência humana e frágil, a "oclusa graça". No entanto, essa dádiva é convertida em pecado e danação, num próximo instante, transfigurando a presença do amor da moça em ser sobrenatural e fantasmagórico de mula-sem-cabeça, traduzindo o divertimento do divino em contraste com a pobre condição humana. Padre e moça não podem mais encontrar alento em nada, a não ser em si mesmos, até o último instante, representado pelo derradeiro "canto do galo". De repente, o que se materializa é realmente a "gula de amar" que não se vê mais refletida numa existência que não seja capaz de representar a junção completa dos seres, só impedida pelo próprio desejo de permanecerem juntos indefinidamente. O amor que outrora os redimia, passa a representar sua própria condenação:

*Padre e moça de tão juntos*
*não sabem se separar.*
*Passa o tempo do distinguo*
*Entre duas nuvens no ar.*

E assim padre e moça vêem-se consumidos pelo seu próprio amor e pela condenação a eles imposta. Tudo se modifica ao toque do desejo sublime ali existente, de modo tão forte que é capaz de transformar os sentimentos mais profundos. O pecado transfigurou-se em salvação, assim como o gesto elevado converteu-se em falha. A iniqüidade adquiriu aspectos divinais, ao passo que o humano tomou para si uma aura angelical. Todos os contrastes possíveis se materializaram e se corporificaram no amor proibido do padre e da moça e qualquer possibilidade de redenção foi ofuscada pela humanidade presente nas mais triviais manifestações terrenas. O homem chega a Deus por meio de sua experiência mais imperfeita, como o cordeiro que tem de ser reincorporado ao rebanho divino, já que o foi somente dele afastado, por conseqüência, de uma imposição superior, mas insurgiu-se contra esse jugo, realizando exatamente o oposto do filho pródigo, que volta à casa clamando perdão, sendo por isso ainda mais digno da misericórdia do pai. Assim, nesse poema, é o mais irônico dos gestos divinos que é veiculado, enquanto a mais improvável ação humana é exaltada, numa clara transmissão da ironia drummondiana, perfeitamente aproveitada pelo cineasta Joaquim Pedro. É possível afirmar, então, que ambos, filme e poema, se valem dos mesmos argumentos. Cada um à sua maneira está repleto de imagens que transmitem a idéia de contrário, choque e embate. Talvez, por isso, Joaquim o tenha classificado como um filme de negação, já que se aproveita do ambiente repleto de imagens que se negam continuamente por todo o poema. A própria idéia do amor proibido se desvanece, com a negação da presença da moça – "A moça, madrugada, não existe" (verso 195) – tornada ausência sobrenatural devido à transformação em mula-sem-cabeça, de quem não se pode vislumbrar a face, apenas se ouve, ou se imagina, como um "rosto de amor" que também poderia ser a sugestão da "cabeça da mula-sem-cabeça" como sinédoque. Nada é concreto ou material, tudo se afirma como uma espécie de miragem ou quimera, não oferecendo ao homem qualquer tipo de salvação. Não existe mais a possibilidade de crença em nada maior, porque mesmo o que era superior ao homem, já foi por ele negado e destruído.

*Por que Deus se diverte castigando?*
*Por que degrada o amor sem destruí-lo?*

*e a cabeça da mula-sem-cabeça*
*ainda é o rosto de amor, onde em sigilo*
*a ternura defesa vai flutuando?*
*Um rosto de besta*
*e entre as ciências do padre*
*entre as poderosas rezas do padre*
*nenhuma para resgatá-lo.*
*Resta deitar a febre na pedra*
*e aguardar*
*o terceiro canto do galo.*
*No barro vermelho da alva*
*a mão descobre*
*o dormir de moça misturado*
*ao dormir de padre.*

O próprio entorpecimento do padre, que dorme junto à moça "à maneira católica do sono" (verso 282) já mostra essa descrença em sua existência e em qualquer força suprema. A "condição vivente" é sua única certeza, mas ele ainda assim a teme. Está emparedado entre a frágil condição humana, que não encontra alento em mais nada, e a decepção com a religião, anteriormente considerada uma possível saída. Toda essa atmosfera de descrença está na terceira parte de *Lição de Coisas,* o *Ato,* e nos demais poemas que a compõem – *Os dois vigários*, *Massacre* e *Remate*, este último a contar a história do filho pródigo de retorno à casa do pai, sem compreender mais a razão de seus atos, de revolta e fuga, e, assim, repudiando qualquer manifestação de sentido que possa se fazer ali presente, ao passo que "cospe no ar estritamente seco", numa clara renúncia a tudo ao seu redor.

Da mesma forma, a gruta, enquanto emparedamento e reclusão, materializa-se como a única conseqüência para o padre e a moça, que fogem "não dos outros/mas de sua mesma fuga a distraí-los" e eles se conformam com o destino, e lá adentram "curvos", "ajoelhados", "baixos", "terreais", "mortos, quase", em total concordância com a humilhante degradação de suas existências errantes que, justamente, porque têm a incerteza e a dúvida como matéria podem representar, por fim, uma "sensação de vida triunfante", à medida que se aproximam da morte e se afastam de qualquer esperança de

redenção divina, prontamente substituída pela certeza de sua própria condição humana, limitada e falha.

*Que perdão mais solene se humaniza*
*e chega à aprovação e paira em bênção?*
*Que festiva paixão lança seu carro*
*de ouro e glória imperial para levá-los*
*à presença de Deus feita sorriso?*

Tantos questionamentos ao final do poema podem representar a própria contestação da dependência do homem em relação a alguma força transcendente e acima de sua compreensão. De fato, o padre mostra-se completamente desligado de qualquer crença quando inicia a sua fuga "aonde não chegue/ a ambição de chegar", sem buscar garantias de redenção através da religião, mas só afirmando continuamente a sua autonomia. Mesmo assim, depara-se inevitavelmente com a morte redentora, presenciando, mais uma vez, a negação de tudo aquilo que buscou em vida. É como se fugindo de sua humanidade e mesmo do divino, o padre encontrasse sua verdadeira salvação e fosse finalmente redimido, numa clara solução ironicamente drummondiana para o drama narrado. Essa fuga, na verdade, representa dialeticamente uma grande busca de desvendamento dos mistérios que habitam a existência humana. Seguindo o mesmo propósito, também a linguagem do poema situa-se num plano expressivo que busca desafiar qualquer ordenação lógica, por meio de diversas experimentações.

Cada uma de suas dez partes organiza-se de diferentes modos, entre versos livres e rimados, tentando alcançar a *verdadeira expressão* da palavra. A sintaxe, muitas vezes, é desafiada em prol dessa expressão, já que não se pode seguir um encadeamento previsível e ordenado dos vocábulos, mas somente tentar acompanhar o ritmo caótico do mundo. Esse eu lírico que acompanha a existência trágica do padre desdobra-se em múltiplas vozes e pontos de vista que, por vezes, mantêm-se distantes e, em outros momentos, questiona todas as conseqüências sofridas pelo sacerdote, comportando-se ele também de maneira fragmentada e caótica na tentativa de compreensão do universo e decifração de seus mistérios. O eu lírico questionador, na verdade, acompanha o ato que se desenvolve, mas sua linguagem não basta para

questionar e tentar compreender o que, diante dele, se passa, por isso, permite irromper, de maneira desesperada, uma pontuação confusa e, em certos momentos, um desmembramento igualmente caótico dos vocábulos, expressando também este sujeito a perplexidade e o assombro diante do "espetáculo material e espiritual do mundo"[73].

Nos momentos finais, dentro da gruta, as personagens do ato se vêem sufocadas, e isso se confirma devido à seqüência de consoantes sibilantes e fricativas que se seguem ininterruptamente, como a demonstrar os "desfal/ecimentos teresinos" ali ocorridos, como a alçarem a um plano superior, próprios dos santos que puderam contemplar a face de Deus. Tais desfalecimentos ou perda de forças alude à iminência da morte dentro da gruta. Pode remeter também, pela aproximação imediata com o adjetivo "teresinos", à Santa Teresa de Ávila e seu contato místico com Deus, conforme a religiosa relata em seus escritos e também pelo modo como é retratada pela escultura de Gian Lorenzo de Bernini, no auge do barroco europeu, no século XVII, com a seta apontada em sua direção por um anjo, representando o amor e a devoção pelo divino.

*Que fumo de suave sacrifício*
*lhes afaga as narinas?*
*Que santidade súbita lhes corta*
*a respiração, com visitá-los?*
*Que esvair-se de males, que desfal*
*ecimentos teresinos?*
*Que sensação de vida triunfante*
*no empalidecer de humano sopro contingente?*

Em seu pecado, padre e moça também são santificados e abençoados, convertendo seus perseguidores em adoradores que se prostram diante desse último sacrifício em meio a uma forte atmosfera barroca de grande complexidade de imagens e alegorias que permeiam todo o poema. Sobretudo ao confrontar as idéias de vida e morte.

---

[73] Cf. CANDIDO, Antonio. "Inquietudes na poesia de Drummond." *In: Vários escritos.* 3ª edição. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1995.

*Fora*
*ao crepitar da lenha pura*
*e medindo das chamas o declínio*
*eis que perseguidores se persignam.*

É justamente na morte que ambos encontram a tranqüilidade e a comunhão que em vida almejaram, sendo redimidos por Deus e compreendidos pelos seus semelhantes, e é ali que se unem verdadeiramente, na chama da gruta que se derrama e invade suas humanidades, sublimando-os e levando-os "à presença de Deus", após a dádiva do "suave sacrifício" que os consome inevitavelmente. A chama e a pouca incidência de luz dentro da gruta podem apontar aos sacrificados, o caminho que suas almas devem seguir para alcançar a salvação[74]. Ou a idéia de sacrifício pode remeter à imagem do cordeiro imolado que livra o mundo de todo o mal representado pelo pecado. E o padre, como um Cristo revolucionário, completa sua missão após ser morto na gruta, e adorado até mesmo por seus perseguidores. Encontra, por meio da morte, perdão e reconhecimento, numa clara alusão à mitologia cristã. As referências ao cristianismo permeiam todo o poema. A própria idéia da sagrada cruz católica e do "triângulo santíssimo" são recorrentes nos versos, como a enfatizar a presença do religioso envolvendo a trajetória desse ser que, como o Cristo, se fez *homem* para andar *entre os homens*. Da mesma forma, o apego às crenças e às manifestações sobrenaturais presentes no folclore nacional delineiam um quadro de narrativa lendária, como um "causo mineiro", para fazer referência às reminiscências do poeta que, muitas vezes, escreveu sobre seu passado, sua infância e seus familiares. Diversas menções ao folclore são feitas por todo o poema, para se descrever o curso do padre que carrega marcas inegáveis das crenças populares que, em muitos momentos, encontram-se fundidas a uma aura religiosa que encontra aparato no cristianismo.

---

[74] A imagem da caverna também pode sugerir um local de passagem da terra para o céu, ou de "retorno às origens", deixando o Cosmo e ascendendo às alturas. V. CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos.* 8ª edição. Rio de Janeiro, José Olympio, 1994, p. 216.

Aspectos muito “drummondianos” de criação corroboram a idéia de que Minas sempre foi uma temática constante na poesia drummondiana e que retorna com vigor, não só nesse poema, mas em todo o volume de *Lição de coisas*. Memória, religião, mitologia, folclore e poesia emergem, ao mesmo tempo, numa incessante investigação da natureza humana, revelando o caráter universal dessa composição, cuja linguagem é testada e intensamente trabalhada pelo poeta na tentativa de abarcar toda a complexidade expressiva do mundo que o circunda. Em sua obra, Drummond sempre demonstrou uma aderência à vida cotidiana e à problemática humana, mesmo que, por vezes, preferisse ater-se apenas à expressão lingüística propriamente dita, afastando-se do mundo e buscando refúgio no “reino das palavras”. O mundo sempre foi motivo de sua atenção, mesmo que tenham sido usadas diferentes abordagens para tratar de sua confusa constituição. A humanidade, como conseqüência desse enredamento complexo, e suas ações, por vezes, provocam a repulsa no poeta e, em outras, são motivos de sua compaixão. Esse conflito permanente em compreender as questões humanas faz o poeta transitar entre a adoção de diferentes posturas diante das agruras a ele reveladas. O mundo, da mesma forma, adquire diversas feições e o poeta não sabe mais como lidar com tantas facetas, por isso, volver ao seu passado pode ser uma maneira de lidar com a origem de certos traumas.

É assim que o trabalho com a memória passa a fazer sentido na busca incessante do poeta em torno da tentativa de abarcamento das motivações humanas. O trabalho com a memória e o retorno ao seu passado, à sua história e aos homens de seu tempo, fazendo sua poesia ser a expressão de algo vivo e vivido, e não apenas mais um elemento em favor da reprodução dos horrores da realidade. Nesse sentido, a poesia de Drummond sempre se apresentou como um incansável trabalho de luta pela expressão em combate às calamidades do mundo. Um poeta *de seu tempo* usando sua arma de protesto em favor dos homens *de seu tempo*, mas sempre cantando o futuro. Nesse sentido, uma poesia de engajamento social e político comprometido com diversas questões relevantes, não só para a realidade nacional, mas de abrangência universal.

Todas essas características vão ao encontro dos anseios românticos de uma juventude empenhada em transformar o mundo através da arte e,

nesse sentido, a primeira inclinação por optar pela filmagem de um poema de Drummond, observando todas as nuances político-sociais, além de uma mera história de amor proibido, encaixam-se perfeitamente na proposta do cineasta Joaquim Pedro de Andrade. Sobretudo em uma época em que a censura iniciava sua empreitada de imposição do silêncio aos meios de comunicação e à livre expressão, logo após o Golpe Militar de 1964, um ano antes da estréia de *O padre e a moça.* Aproveitar as motivações políticas e veicular uma mensagem cifrada para escapar da censura, valer-se do contato com os intelectuais mais importantes de seu tempo e voltar-se para as origens mineiras de sua família podem ser algumas das explicações para as escolhas do cineasta, porém, o que se mostra relevante é compreender como todas as motivações do diretor vão ao encontro daquelas do poeta.

Carlos Drummond de Andrade era uma personalidade muito próxima do pai de Joaquim, Rodrigo Melo Franco, seu amigo e chefe no Serviço do Patrimônio Histórico, e a quem dedicou dois poemas[75], nos quais demonstra toda a admiração pela personalidade do diretor do SPHAN, antes e após a sua morte. No primeiro poema, o autor descreve e exalta toda a dedicação do dirigente do Patrimônio pela "Arte Antiga do Brasil" que "nele encontrou/ o mais fiel e humilde escudeiro", desde que assumira o comando do órgão. A falta desse colega tão caro aparece também em um texto que, antes de ser apenas uma homenagem a Rodrigo, como as muitas que se seguiram por parte de diversos intelectuais que o conheceram ou com ele conviveram, é o relato de alguém bem próximo e que sentiu sua perda verdadeiramente. Como descreve Betina Bischof[76],

> *"...são a ausência da palavra, o verso carcomido, a dissolução da expressão que nos dão notícia da morte. Aqui, de fato, a poesia se expande [...] como se ela articulasse, em sua*

[75] "Velho amor", in: *Versiprosa,* 1967, e "Ausência de Rodrigo", in: *As Impurezas do branco,* 1973. Este último, uma homenagem póstuma ao amigo, falecido em 1969. Cf. Anexos.

[76] *Razão da Recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade.* São Paulo, Editora Nankin, 2005.

> *própria forma, para estar apta à sondagem dos tons ensombreados do presente, que encontram no resíduo de um lado o resumo daquilo que sofreu a derrocada (sendo com isso a imagem cifrada da história ali contida) e de outro uma reflexão sobre o presente – resultado também direto (e portanto também negativo) daquele esfacelamento.*[77]

Da mesma forma que havia feito em *O padre, a moça*, a palavra e o verso poético funcionam nos poemas drummondianos que se referem à falta de Rodrigo e ao vazio que ele deixou, como a reprodução da atmosfera de perda, destruição e também de falta de opção ou escape dos seres nesse mundo onde habitam e, ao mesmo tempo, negam profundamente, representando a completa falta de crença naquilo que restou, porque esse "resíduo" é um relato do passado, a certeza da lacuna no presente e a negação de um porvir, não há mais possibilidade de restabelecer aquilo que se perdeu, a não ser através da memória. De fato, a poesia esteve em todas as esferas da trajetória de Drummond – lírico, funcionário público, amigo e intelectual que se propôs a discutir o Brasil –, mesmo que a expressão o dilacerasse e causasse repulsa por projetar a realidade, sendo necessário um retorno a algo mais concreto e possível de ser "revivido". A poesia drummondiana era, sobretudo, a expressão de uma arte que, ao poeta, deveria funcionar como uma aspiração de mudança e transformação da realidade. Por isso, é coerente a sua atuação em outras esferas da sociedade, como as atividades junto a órgãos públicos que tinham como objetivo as estratégias de conservação e divulgação da cultura nacional em todos os âmbitos, desde sua atuação junto ao Governo de Minas Gerais até sua trajetória junto ao SPHAN.

Trabalhando junto ao governo de Gustavo Capanema, suas ligações e influências nos meios sociais e culturais da época, os órgãos responsáveis pela divulgação e preservação das artes nacionais, eram invitáveis. Ele mesmo

[77] Idem, p. 101.

exerceu atividades ligadas à Seção de História do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, de 1945 até 1962[78]. Seu fascínio pela história e pelas coisas do passado encontraram lugar propício no DPHAN. Portanto, não é precipitado afirmar que o poeta e o funcionário público constituíam personalidades que não desempenhavam funções tão distintas uma da outra. A poesia participante e engajada desse escritor foi uma das melhores já feitas em língua portuguesa, nunca alheia aos acontecimentos sociais e políticos de sua época, mesmo após passada a sua fase mais diretamente vinculada às lutas pelos direitos das classes trabalhadoras, ao reconhecer com desalento a distância entre o lugar do artista e o do operário[79], lutando de maneiras muito diversas. O homem Drummond, enquanto poeta ou burocrata, sempre manteve-se engajado na sua luta pela preservação da memória nacional. Isso vai ao encontro da própria trajetória de Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do Patrimônio, mas também escritor bissexto e, mais ainda, à caminhada de seu filho, Joaquim Pedro, cineasta e estudioso apaixonado pelos melhores traços da cultura nacional. Traços que levou às telas, buscando novamente, assim como o tinham feito os modernistas, encontrar razões para a constituição do povo brasileiro e de sua história.

O cinema de Joaquim Pedro será exatamente isso, uma tentativa de abarcar o Brasil, a exemplo de seus maiores ídolos inspiradores, os grandes nomes da inteligência nacional, entre eles, seu próprio pai. É a tradução também de uma cinematografia baseada em uma literatura e uma história eminentemente paterna ou patriarcal que, ainda tendo sido uma herança ibérica, foi a constituição primeira do patrimônio nacional, da identidade brasileira, baseada mesmo na original formação de nossa pátria, profundamente contaminada pelo modelo europeu que a engendrou, de tal arquétipo querendo livrar-se, mas recaindo constantemente em erros que reproduziam essa mesma constituição social antagônica. Essa recuperação ou continuidade do “clã patriarcal” seria não só uma homenagem, mas a reprodução mesmo de um modelo que se enraizou no país como algo imanente. Sendo também essa forma de expressão um elemento que reproduz

[78] Por ocasião de sua aposentadoria.

[79] Cf. CAMILO, Vagner. *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas.* São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.

os mesmos modelos contra os quais se pretende insurgir, dialeticamente. É o próprio conflito presente na relação baseada em admiração, mas também negação da imagem paterna, como auto-afirmação de sua própria identidade, questão evidentemente emblemática na obra do cineasta e também do "autor mote" de seu primeiro longa.

A questão memorialística em Joaquim Pedro e em Carlos Drummond de Andrade domina fortemente a temática de suas obras. A presença do pai e da linhagem familiar é um ponto comum a ambos, de forte raiz mineira. Também a rememoração do passado é uma reverência exercida à cultura brasileira pelos dois criadores ao longo de seus trabalhos. Um Brasil esquecido e escondido ressurge de maneira decisiva em seus filmes e poemas. E Joaquim Pedro tinha consciência disso ao escolher seus objetos fílmicos. É só atentarmos para todas as personalidades biografadas em seus documentários e para obras de escritores brasileiros e momentos históricos que decidiu levar às telas de cinema. O que se pretende dizer aqui é que a obra de Joaquim Pedro de Andrade foi a fundo na investigação da brasilidade e de todas as suas nuances, e sua origem mineira foi inegavelmente um suporte essencial para conduzir essa trajetória de rememoração e recuperação do passado nacional, da história do país e do patrimônio, reafirmando e defendendo o caráter mais épico da identidade da cultura brasileira. Essa cinematografia funcionou, assim como as pesquisas e os estudos dos modernistas da década de 20, como um novo tratado sobre o Brasil, seu povo e sua cultura. Por vezes, também, como pode ser esperado, já que praticamente "cinema manifesto", serviu para divulgar e, ao mesmo tempo, encobrir determinadas mazelas dessa terra-paraíso, seguindo os ensinamentos da visão romântica de Sérgio Buarque de Holanda ao descrever as "raízes" de nossa pátria. Porém, seu cinema, panfletário, servil ou heróico, foi, antes de tudo, uma grande homenagem, não só à memória de seus antepassados, mas também à do país.

Assim sendo, é possível ver confluências entre esse cinema e a proposta artística de intelectuais contemporâneos ao pai do cineasta, como o escritor memorialista Pedro Nava, que descreveu a trajetória entre os intelectuais mineiros formadores do grupo da Rua da Bahia, em seu livro *Beira-*

*mar*[80], narrando sua vida na Belo Horizonte, no período que compreendeu os anos de 1921 até 1926. Personalidades decisivas de nossa cultura são destacadas nessa obra, o quarto volume de suas memórias[81], especialmente os principais nomes[82] da expressão mineira da década de 20, responsáveis pela publicação do primeiro periódico modernista realizado em Minas Gerais, *A Revista*. Além disso, a presença de Rodrigo Melo Franco de Andrade como grande articulador cultural, de sólida formação intelectual, pode ser considerado, no recorte de nossos estudos, um dos fatos mais interessantes discutidos nessa obra, além da descrição de sua relação com o grande amigo, Carlos Drummond de Andrade. Pedro Nava faz um relato admirável da personalidade de Rodrigo e de sua importância incontestável para a época em questão, como um amigo fiel e um pensador célebre, "de formação humanística excepcional; vinda do *Lycée Janson de Sailly*, de Paris e de sua moradia com seu tio, o primeiro Afonso Arinos."[83] Rodrigo Melo Franco aparece, de fato, nessa obra, como agregador incontestável do grupo de intelectuais do qual fazia parte, como presença de inegável contribuição para a memória nacional, empreitada também assumida por Nava nos seis volumes que se revelaram como a maior obra acerca do nosso memorialismo literário. A figura de Carlos Drummond de Andrade, por sua vez, aparece evocada pelo autor como exemplo imprescindível ao relato por suas experiências de vida, pelo intenso conhecimento pessoal dentro e fora da terra mineira, revelado pelo apego aos fortes laços familiares de seu passado a descrever seu caminho pessoal e literário, e sempre com o empenho incessante de trabalhar as palavras com maestria.

Drummond sempre esteve associado – juntamente à citada tendência memorialista – a um movimento de compreensão do mundo em seus horrores,

---

[80] NAVA, Pedro. *Beira-mar*. 3ª edição. 4º vol. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1985, p. 168.

[81] Os títulos são, em ordem cronológica, *Baú de Ossos, Balão Cativo*, *Chão de Ferro*, *Beira Mar*, *Galo das Trevas* e *O Círio Perfeito*.

[82] Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Abgar Renault, Aníbal Machado, João Alphonsus, Milton Campos, entre outros ativos participantes da vida intelectual mineira.

[83] NAVA, Pedro. *Beira-mar*. 3ª edição. 4º vol. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1985, p. 168.

que chamam a atenção do poeta e o levam a desempenhar a tensão dialética de denunciar tais atos que repudia através da palavra, seu único meio de transformar essa situação. Dialética contida nessa expressão que também funciona como uma espécie de representação dessa “máquina do mundo”, plena de roturas. Esse poder da palavra é essencialmente contraditório, em sua forma mais concreta de filtro social para sobreviver a tal realidade. No entanto, para conseguir resgatar os sinais desses fatos num tempo histórico dentro de uma expressão subjetiva, é preciso ir além da expressão, seja ela poesia ou cinema. É preciso ir “aonde não chegue a ambição de chegar” buscando fugir do lugar-comum reservado ao destino do homem. E tanto o poeta quanto o cineasta não escaparam, dessa forma, da contradição a que estavam fadados e, mesmo buscando libertar-se dessas mazelas, é na armadilha de se valer das convenções, ao insistir nessa mesma atitude, que ambos, Joaquim Pedro e Drummond, fatalmente recairiam, através dos procedimentos óbvios de evasão de uma realidade, novamente no recurso clássico de renascer o mito dos amantes que se buscam eternamente na imagem da “laranja cortada no ar” que emerge implacável no filme e no poema. Diante disso, a vida retoma seu curso natural e massacrante na descrição do curso da humanidade. A palavra e a rememoração – expressão oral ou escrita – estão unidas como motor dessa máquina que liberta e oprime, como a própria ameaça e o enlevo da “praça de convites” que ronda o poeta e também o cineasta.

> No entanto, é nesse “poema-ato”, como em toda a poesia drummondiana, que a opressão do mundo moderno também aparecerá, como em todas as obras da modernidade, completamente permeadas pelas próprias contradições de seu tempo. Em sua constituição está clara a crise expressiva na impossibilidade de equilíbrio entre forma e conteúdo; traduzindo a angústia que envolverá aqueles que lidam com a linguagem para a edificação de uma outra realidade, buscando libertar-se de todas as amarras e injustiças do mundo, através de sua força expressiva. Por isso, essa forma é testada o tempo todo na tentativa de se alcançar a mensagem exata, porém o que se manifesta verdadeiramente é a incoerência do próprio discurso que se almeja veicular. Ao contrário do drama clássico, não existem mais elementos de suporte à mensagem – o prólogo, o coro ou o epílogo.

Apenas a palavra, em sua exatidão e inteireza, conseguirá dar conta do eixo dramático que continuamente se desenrola na vida cotidiana. Os acontecimentos, como organismos vivos da tessitura dramática aparecem como essenciais e o homem torna-se mero produto desse universo contra o qual precisa embater-se para transmitir qualquer subjetividade. É a partir do mundo que a obra – fruto da produção humana – se constitui, porém, tendo subtraídas sua completude e harmonia originais e, somente através dos fragmentos, ela poderá se manifestar.

Diante de toda essa crise expressiva, o silêncio ou o branco da página podem ser formas de escape, mas também esse será um recurso que reproduzirá o vazio desse tempo destroçado em todas as suas nuances. O que, de fato, a poesia moderna buscará é a subversão da forma, no intuito de se obter uma outra realidade possível diante de tantos conflitos. Esse "ato drummondiano" acaba sendo mais uma reprodução dessa incompletude, refletida na própria resignação do indivíduo diante dessas agruras. E o silêncio torna-se sua única opção, imerso que está em tantos paradoxos, frutos de um fato tão indeterminado:

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

A vivacidade da palavra aparece como uma espécie de mediadora entre a ação - os fatos e eventos - e o mundo no qual eles estão inseridos, através da reprodução de uma verdade que tenta abarcar uma outra realidade. O silêncio ronda o padre, em um outro movimento, contrário ao da moça, que o instiga a falar e abrir-se para o mundo objetivo, exterior, não calcado apenas em suas crenças. Um discurso polifônico estabelece-se então, trazendo as vozes de moça, padre, eu lírico e espectadores do ato profano e sagrado da fuga. Os próprios intuitos do padre se revelam através das vozes que são irradiadas ao longo do poema, mas apenas a voz da moça afirma-se, potente, a questionar o padre sobre seus conflitos e anseios, rompendo com a cadeia de multiplicidade e indefinição de

indivíduos e discursos que buscam projeção nesse universo caótico que impede a verdadeira comunicação dos seres.

Nesse momento, se voltarmos ao cerne de *Lição de Coisas*, para a busca da compreensão dos meios pelos quais o diretor envereda, é imperativo constatar, repetimos, que o próprio título desse volume de Drummond já sugere uma possível intenção de trazer uma avaliação de suas vida e obra até o momento, ainda mais, ao destacarmos os diversos temas que já incorrem sobre uma série de aspectos da vida cotidiana, de maneira, inclusive, universal. O eu lírico drummondiano opta pela narração dos fatos rememorados e, através da experimentação lingüística, cria sua interpretação de mundo, através da poesia. Dessa forma, pode-se pensar em Drummond como um poeta que também tenta organizar essa realidade caótica de diversas maneiras, através de uma arte com um projeto muito bem definido ideologicamente, em meio a tantas vertentes às quais seus versos foram associados. O expediente de recorrer a soluções como voltar à própria origem é uma tendência que aspira à restauração de uma história coesa. Unir elementos que possam oferecer sentido e certo ajustamento a essa realidade múltipla e desordenada é a preocupação desses pensadores voltados ao passado e à memória de seu legado. Isso se manifesta de diversas maneiras, através da adesão a um projeto comum de agrupamento de valores que levem à uma recuperação da integridade do mundo e dos seres. Porque a escrita, por si mesma, já é a reprodução do mundo, já que incorporada a ele, reproduzindo imediatamente suas incisões e dos indivíduos perdidos em meio a tantos estilhaços. Tentar instaurar a memória como o elo que poderia sugerir certo reencontro espacial e temporal de tantos elementos massacrados pela própria vivência, é a saída encontrada por esses seres voltados para a recuperação do passado.

A memória nacional seria, nesse sentido, uma ferramenta para se recontar o passado da nação profundamente crivado pelos interesses políticos do Estado. E o SPHAN, por sua vez, funcionaria como o agregador das intenções voltadas para a preservação do patrimônio nacional, edificando um novo conceito de país, dando-lhe nova identidade, afeita aos seus grandes trunfos e disposta a conservá-los através dos tempos. A própria iniciativa do Soam, a partir de 1937, onde Drummond trabalhou

ativamente, traz à tona o ponto de encontro de interesses comuns de intelectuais que, de certa maneira, tinham o poder sobre aquilo que se veiculava sobre o país e, por conseqüência, sobre a edificação de um "novo país", que tentava se sobressair como uma nação coesa e fortificada em seus elementos culturais mais significativos.[84]

> *Um grupo de intelectuais mineiros esteve engajado no processo de institucionalização do Soam, ao lado dos também mineiros Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do Soam, vinculado a Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde, e Carlos Drummond de Andrade, seu chefe de gabinete. Constituíram uma teia de agentes cujos laços pessoais, em boa medida, passavam pelo sentimento de pertencimento à mineiridade. Essa centralidade mineira configurou-se também, e sobretudo, nas representações acerca do patrimônio histórico e artístico nacional, em que a produção artística e arquitetônica do século XVIII de Minas Gerais não somente foi consagrada, considerada paradigmática e modelar para o restante do Brasil, cujo patrimônio passou a ser analisado e comentado à luz do patrimônio mineiro – padrão de qualidade a ser buscado.*

Sendo assim, ao optarmos por dar continuidade ao raciocínio de Márcia Chuva, pode-se afirmar que Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Rodrigo Melo Franco de Andrade, e mesmo seu filho, Joaquim Pedro, compartilham o mesmo pensamento, a discussão da identidade brasileira,

[84] CHUVA, Márcia. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940).* Rio de Janeiro, Ed.UFRJ, 2009, p.62-63.

através da chamada “mineiridade”, termo referente ao ideal de certos autores que, como estes, estão ligados por uma identificação de valores, definidos por Helena Bomeny[85], como uma associação que tem como objetivo a volta à tradição, ao passado e à história dessa região do país. Esse projeto ou discurso foi reforçado pela criação do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, do IGHB (Instituto Geográfico e Histórico Brasileiro), entre outros órgãos afins, para reforçar a identidade brasileira em suas diversas expressões regionais.

No caso de Minas Gerais, seu passado histórico e sua intervenção política sempre contribuíram muito para a constituição desse imaginário, desde seus escritores com sua literatura de inegável importância à expressão nacional, seus historiadores, intelectuais de diversas ordens e, sobretudo, os personagens do que foi considerado o maior conflito insurrecional da história do país, a Inconfidência Mineira. De acordo com Alceu Amoroso Lima[86], a “mineiridade” define-se como uma ideologia que pode se reproduzir, de certa maneira, como algo alheio aos verdadeiros conflitos de sua constituição, tornando-se uma espécie de estereótipo ao ser abordada em diversas esferas da sociedade, quando não se leva em consideração os critérios amalgamadores comuns em meio a cultura, religião, crenças e costumes. E é justamente em torno desse universo que Joaquim Pedro de Andrade constrói seu projeto de cinema, totalizador no sentido de se propor a decifrar e, até mesmo, abarcar todos aspectos constituintes da realidade nacional.

Por mais que o homem, situado entre o final do século XIX e início do século XX, compreenda o passado como símbolo do atraso, completamente dissociado do presente e distante do futuro que lhe acena triunfal, dada a ânsia pelo porvir, animado com a idéia de progresso que se impõe cada vez mais forte, o que se apresenta é a desilusão geral com a realidade que se mostra fruto desse contexto sócio-histórico. O desencanto com a realidade força esse indivíduo a buscar as marcas de seu passado e de suas raízes[87]. Sendo assim, o sujeito se encontra, diante dessa impossibilidade de seguir o curso de

---

[85] *Guardiães da Razão*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1994.

[86] *Voz de Minas*, São Paulo, Editora Vozes, 2000.

[87] Cf. FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997; BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política.* São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985.

desenvolvimento do mundo moderno, encurralado entre a lacuna do presente e a desilusão com o futuro, vendo como única solução para seu dilema a tentativa de resgate de sua história por meio da memória.

A memória, ligada às tradições brasileiras mais caras, desde os tempos mais remotos da história nacional, funcionou, em nossa cultura, mestiça e colonizada, certas vezes, como um estigma, uma marca do eterno atraso e subdesenvolvimento. A própria mentalidade européia tentou banir todos os traços primitivos de nossa história, ao passo que almejou livrar sua colônia da "selvageria" nela presente desde os seus primórdios. O Brasil, de fato, sempre confirmou seu caráter atrasado e primitivo, e, mesmo depois da abolição da escravatura e da fundação de órgãos preocupados na manutenção da idéia de brasilidade, como o Soam, manteve em sua histórica marcas indeléveis de seu atraso ligado à maneira como se originaram a nação e seu povo. Com o advento do movimento modernista, no início do século XX, teve início uma campanha de "redescoberta do Brasil" e isso, de certo modo, estendeu-se por anos a fio, buscando a recuperação de um passado, se não glorioso, autêntico e capaz de dar feição à nova nação que se erigia. Para Drummond também é possível conceber essa volta ao passado como afirmação de uma verdadeira identidade, e, tal processo, antes de significar uma renúncia ao porvir e ao momento presente, está ligado à recuperação de traços de nosso passado indissociáveis à compreensão do presente e da situação verdadeira de progresso desse país jovem que encontrava-se em plena formação e asseveração de sua cultura, apesar do conflito inevitável que se impõe nessa condição do poeta de acompanhar o mundo presente, mas de não aceitar essa condição de espectador, como explica Betina Bischof:

> *O olhar drummondiano sobre a dissolução do passado como um modo de pensar também o presente – época de declínio (para usar um termo de Benjamin) que torna significativa, também nesse tempo, a visão da história como destinada à derrocada e à queda – reflete-se, de*

> *certa forma, no direcionamento que muitos vêem no estudo do crítico alemão, ou seja: uma reflexão sobre o barroco que é também uma reflexão sobre a modernidade – época mais afeita à dissolução e ao que é negativo e esfacelado do que os períodos que, afastando-se do aspecto fragmentário do alegoria, se aproximam da possibilidade de representação simbólica. Estão contidos, nesse modo de ver a história: a melancolia; o caráter fragmentário e não passível de totalização do mundo moderno; o sentido da inevitável queda; a ausência de transcendência.* [88]

O que se apresenta, como condição fatal, na poesia drummondiana, é a iminência da melancolia e o desafio de lidar com o tempo presente. Existe uma tensão constante entre mergulhar nas experiências da modernidade ou manter-se recluso às nostalgia do passado. A atmosfera contraditória que envolve o poeta, só consegue confirmar sua instabilidade em seu tempo. A melancolia, de fato, é uma sobra que vai pairar sobre muitas obras de Drummond, sobretudo em seus primeiros livros – *Alguma Poesia* (1930), *Brejo das almas* (1934), *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942) e *A rosa do povo* (1945) – até a realização de *Lição de coisas.* No entanto, essa condição melancólica pode ser compreendida como uma reação à condição estática e conformista que não consegue transcender a realidade. Atitude coerente com a trajetória de um poeta que nunca se rendeu à conformidade das coisas e sempre elevou sua criação ao patamar de gesto transformador da realidade. É compreensível a eleição de um poema de Drummond para dar continuidade a outra obra de

[88] In: *Razão da Recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade.* São Paulo: Ed. Nankin, 2005, p. 94.

protesto contra a estagnação e conformismo diante das agruras do mundo, por Joaquim Pedro, em seu primeiro longa. E o próprio tratamento dado ao texto vai ao encontro dos desígnios desse cineasta que, mesmo sempre pautado pela preservação da memória e do passado, tem como marca uma obra de contestação e questionamento.

Seguindo essa idéia, pode-se afirmar que o filme *O padre e a moça* não se reduz apenas a uma adaptação cinematográfica do poema de Drummond. Na verdade, as duas obras dialogam intensamente e o filme revela-se como uma extensão de sua inspiração original, ambas sendo uma tradução do universo cultural mineiro. Percorrer esse caminho de desvendamento das imbricações existentes entre os dois objetos torna-se tarefa indispensável dentro da busca pela compreensão do cinema-poesia de Joaquim Pedro, muitas vezes, também um experimentador impelido em explorar todas as possibilidades de expressão da linguagem cinematográfica para dar conta de seu tempo e de sua história, buscando nas origens de sua própria vivência – na memória – o meio seguro de reconstrução de sua realidade e também um objeto de estudos seguro para o desvendamento da cultura nacional, assim como o fizeram os grandes intelectuais do país, inclusive, o grupo mineiro da Rua da Bahia, que tanto contribuíram, mesmo de forma indireta, à sua formação. Em toda a sua cinematografia, Joaquim Pedro de Andrade se empenhará em recuperar esse passado mineiro, e, dentro dessa busca, três filmes se apresentarão como cruciais, sendo *O padre e a moça* o primeiro passo em direção à recuperação de uma história continuamente revisitada em toda sua obra.

## *2. Seguindo um cinema-poesia*

O primeiro longa-metragem de Joaquim Pedro, de 1965, é um curioso exercício de questionamento do significado do termo 'adaptação cinematográfica' e se mostrará, aqui em nossos estudos, também como uma investigação dessa expressão, uma vez que o resultado apresentado nas telas, apesar de estar permeado de certa 'atmosfera drummondiana', não se resigna ao papel de seguir fielmente seu 'poema inspirador'. O que se acompanha nas telas é um outro processo, muito mais complexo e de reinvenção do discurso da obra arte que lhe serviu de inspiração primeira. Através de certo distanciamento da obra original, Joaquim Pedro aproveita o discurso do outro, tirando dele a mais pura reflexão acerca da angústia universal de uma ação que traz o cerne da impossibilidade do sujeito em lidar consigo mesmo e com o mundo ao redor sem a mediação divina. No entanto, esse poder divino é evitado e negado por esse indivíduo que foge interminavelmente em busca de um outro que o complete, por todo o poema, demonstrando o recorrente descontentamento e a angústia do ser humano diante da limitação e conseqüente insatisfação com sua essência.

Nos primeiros filmes do diretor, como *Couro de Gato* e em *O Poeta do Castelo*, percebemos os mesmos procedimentos, revelando o resultado prático dessa postura de Joaquim Pedro, por vezes, hesitante em relação à postura por ele sempre adotada e claramente fiel ao estilo memorialista, mas profundamente criativa, deixando entrever desse fértil terreno afeito às memórias, diversas outras 'narrativas inventadas'. Seu cinema oscila entre aquela primeira realização a trazer como pauta a paixão mineira do diretor pelos mais caros traços da cultura brasileira – cinebiografias de grandes pensadores nacionais, entre suas obras e inúmeras referências – todos estes reverenciados e homenageados pelo cineasta, porém sempre a sugerir enorme contraste com seus demais filmes, de temática mais livre e aberta, como *Macunaíma*, *Guerra Conjugal* e *O homem do pau-brasil.* A essência de seu cinema se manterá "fiel" a sua formação mineira. O filme *O Padre e a Moça* ocupará, dentro da cinematografia do diretor, o local de precursor de sua "cinematografia mineira", de reconciliação com sua história e herança familiar e de eterna homenagem ao pai, Rodrigo Melo Franco, figura das mais

representativas da preservação da cultura mineira e da memória nacional. Contudo, mesmo sugerindo, nesse longa, num primeiro momento, se voltar à tradição religiosa mineira, realiza uma grande crítica dessa tendência conservadora, por meio do personagem do padre, que não mostra qualquer vocação religiosa nítida ao longo da película. Seu ar misterioso e circunspecto não revela sua personalidade claramente, assim como também acontece no poema de Drummond, em que a figura do padre traz em si uma carga muito mais profana no lugar da santificação óbvia normalmente envolta em sua imagem. Há diversas sugestões, mas poucas definições claras das intenções ali presentes, num ritmo muito afinado à poesia e, sobretudo, à escrita drummondiana, por vezes, tão fechada a interpretações imediatas. Nesse momento, a linguagem fílmica e a poética se encontram e se complementam, já que trazem motivações muito próximas em ambos os realizadores.

O relato da história de amor entre um padre e uma moça que com ele foge é contado por meio de versos repletos de imagens que remetem às serras mineiras e a seus inúmeros "causos" repetidos através dos tempos, a formar a sua tradição folclórica. Dados concretos do mundo real se misturam a situações alegóricas e, assim, Drummond cria um universo único para esses dois personagens, novamente significados pelo cinema de Joaquim Pedro como se fosse uma história de amor moderna, porém ancorada por motivos ancestrais, específicos de uma região recôndita do país. De um lado, é possível observar a composição tradicional do mundo moderno e, do outro, os vestígios de uma reminiscência do passado juntamente a elementos fabulosos, imaginários. E todos eles convivem nessa narrativa, mesmo ao pé de circunstâncias cheias de densidade muito concreta.

Essa narrativa impelida pelo poema drummondiano, mesmo nas telas de cinema, não abandona o seu jeito de *estória* extraordinária contada por alguém. Ela é norteada por um efeito fantástico, que atrai os dispostos a ouvi-la. As seqüências do longa-metragem passeiam através da tela como a "maldição que monta cavalos telegráficos", assim como o próprio anti-herói do poema, o padre. Em relação ao Cinema Novo, Joaquim Pedro de Andrade considera o seu primeiro longa-metragem como uma ruptura de estilo em sua obra, uma vez que ele se diferencia muito de seus trabalhos anteriores pelas novas solução ligadas a "mise-en-scène", ou seja, por questões diretamente

ligadas ao contexto de um filme de ficção, completamente diversas daquelas experimentadas em seus trabalhos anteriores com documentários. Fator compreensível para um cineasta vindo da experiência de três documentários, sendo dois curtas e um média-metragem[89] que se aventurava pela primeira vez na ficção a partir de um argumento muito difícil, como o era o poema de Drummond.

Mesmo assim, Joaquim Pedro, com seu filme, não percorre um caminho diferente do escolhido por Drummond. Digamos que *O padre e a moça* seja um filme que funciona como uma reconciliação com as origens mineiras do cineasta. E, nesse sentido, também mostra-se como um acerto de contas originado da nostalgia, semelhante ao processo utilizado por Drummond. Só que esse processo é rompido momentaneamente, através de uma breve libertação de sua tradicional origem mineira, para arrastá-lo novamente ao manto de inibição que trará às telas as sombras de Tiradentes e do Aleijadinho, posteriormente ao mergulho na inventividade de *Macunaíma,* fato que será melhor explicado quando nos concentrarmos brevemente nesse filme, mostrando o acesso ao próximo passo de reconstrução de sua cinematografia mineira, com a abordagem de *Os inconfidentes.*

*O padre e a moça* é um filme que também foge ao conceito tradicional de adaptação cinematográfica de uma obra literária, por não ser uma transposição fiel do texto drummondiano, como já foi dito. E, apesar da críticas por parte da ala mais politizada da intelectualidade brasileira da época, não pode ser considerado um filme alheio às questões políticas. O próprio cineasta Joaquim Pedro acreditava que uma outra proposta fílmica, com outro conceito não tão diretamente ligado à sociedade brasileira da época, mas aos problemas mais essenciais enfrentados pelo homem, daria ao espectador a informação necessária para uma tomada de posição crítica, uma consciência[90]. Isso se dá, por exemplo, na cena final do filme *O padre e a moça,* como um

---

[89] Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade. *O Jornal*, 3 de abril de 1966. Como já foi explicado, os dois curtas eram o projeto *O poeta do Castelo* e *O mestre de Apipucos* - filmados juntos e, posteriormente, separados por decisão do próprio diretor – e *Couro de Gato*, contribuição para o filme *Cinco Vezes Favela*, composto por mais quatro curtas-metragens. Já o média-metragem, de 70 minutos, é *Garrincha, alegria do povo*.

[90] Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade. *Tribuna da Imprensa*, 9 de setembro de 1966.

desfecho surpreendente, sobretudo, para o leitor de Drummond, ansioso por ver na tela a história como o poeta a narra. Não há ali fuga para os amantes e nem submissão ao texto de origem. O que existe é a representação de seres humanos completamente imersos em uma situação da qual não há escapatória, a partir do momento em que se opta por uma solução não aceita socialmente e nem apoiada no conformismo ao qual estavam submetidos todos os moradores daquele vilarejo. É, em outra chave interpretativa, a história de dois seres que se rebelaram contra uma situação em que todos estavam imersos, mas resignados e completamente incapazes de esboçar qualquer atitude crítica em relação aos desmandos de Honorato, da velhice e da pobreza, num local que representava quase uma fortaleza à qual não havia acesso e nem saída possíveis.

Mesmo assim, quando *O Padre e a Moça* estreou, a intenção do público politizado era de ataque à obra, considerada totalmente alheia às questões em voga na época. Segundo o ator Paulo José, alguns membros da UNE prometeram empreender represálias à exibição da fita, porém

> *"... a honestidade do filme, sua brasilidade e rigor cinematográfico foram se impondo ao público e desarmando aos afoitos detratores do filme. Debaixo daquele negro amor de rendas brancas havia um filme eloqüente sobre a intolerância e a repressão, um filme que refletia os tempos duros impostos pelo golpe militar, a ignorância e o desanimo. O Padre e a Moça era um filme político!"* [91]

Pela atmosfera intimista, mas de abordagem social, o filme foi comparado a *Porto das Caixas,* de Paulo César Saraceni. Joaquim Pedro reconhecia alguns pontos de contato entre as duas obras, além, é claro, da fotografia, cuja autoria também pertencia a Mario Carneiro, que procurou, com os cineastas, nas duas obras, captar a luz natural das cidades vistas dentro da perspectiva psicológica dos personagens. Porto das Caixas, de fato, assim como São Gonçalo do Rio das Pedras, representava lugares de alheamento provocado por um espaço que ficou à margem do tempo. Seus personagens

[91] Carvalho, Tânia. *Paulo José: Memórias Substantivas.* São Paulo: Imprensa Oficial, p. 107.

sofriam pela impossibilidade de articular as palavras, estavam confinados em uma recorrente alienação do mundo ao redor, o qual, em *O padre e a moça,* só se manifestava por meio do caminhão que trazia medicamento à venda de Vitorino, mas demorava muito a passar de novo. O tom de sondagem do ser humano, de perspectiva mais intimista, está evidente nos dois filmes, apesar de tal elemento ser bastante pessoal na obra de cada um dos diretores. Houve ainda uma parte da crítica afirmando que os dois filmes se aproximavam pelo lado negativo, em uma nítida formação estética idealista ou até em uma inspiração marxista. Conclusões possivelmente tiradas das propostas polêmicas do Cinema Novo, tidas como heróicas e românticas por grande parte da imprensa especializada, que também era resistente às idéias vindas da *Nouvelle Vague* francesa, considerada como uma influência, de certo modo, perniciosa ao cinema brasileiro.

Porém, o que se procurava fazer era levantar a problemática do país abordando-a ferozmente, como já o tinham feito os Estúdios Vera Cruz, quando decidiram seguir os passos do cinema italiano realizado naquela época. Já não se fazia mais sentido mostrar nas telas, outra coisa além da parte preocupante e verdadeira do país, entre seus costumes, seu povo e seus problemas. Seguindo essa mesma trajetória, o Cinema Novo levou a proposta de desnudar o país às últimas conseqüências, sobretudo, por não contar com o suporte de nenhuma companhia de cinema específica, mas por se apoiar somente em certos indivíduos que também enxergavam nessa expressão artística uma maneira de se insurgir contra a estrutura sócio-política vigente. Dessa maneira, explica-se a constante vigilância dos próprios defensores desse novo modo de produzir cinema, em torno das obras que se realizavam no período em questão, assim como as reações contra qualquer trabalho não considerado adequado aos ideais defendidos na época.

Assim, é possível compreender porque, apesar da impecável fotografia de Mário Carneiro, do trabalho com os atores, investindo na contenção de seus gestos, e da produção empenhada em denunciar uma situação de feiúra e miséria numa região praticamente abandonada do país, o filme “O padre e a moça” poderia passar, aos mais desatentos, como uma simples história de amor proibido, da mesma forma que uma leitura apressada do poema de Drummond sugeriria erroneamente. No entanto, a problemática maior tratada

por ambas as obras é a da negação e a da prisão dos seres em uma estrutura da qual não conseguem se livrar, mas contra a qual é preciso debater, enfrentando-a, mesmo que tal busca não encontre fundamento e termine com a morte e o sacrifício dos personagens emparedados em uma realidade sem escapatória. O elenco formado pela atriz Helena Ignez (a moça Mariana) e os atores Paulo José (o padre), Mário Lago (Honorato, o "dono" da moça) e Fauzi Arap (o farmacêutico bêbado apaixonado pela moça) atua com segurança, além da direção firme inspirada em Robert Bresson[92], como já foi dito anteriormente. Rosa Sandrini, importante atriz do Cinema Novo, sobretudo após seu trabalho em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), também faz uma participação especial e decisiva liderando o grupo de beatas enfurecidas que persegue o jovem casal. Os moradores de São Gonçalo do Rio das Pedras participam também das filmagens na cidadezinha que teve, durante alguns meses, a rotina transformada, devido à equipe técnica que fez diversas locações para acomodação de atores e técnicos responsáveis pelo longa-metragem e mobilizou de maneira atípica o vilarejo mineiro.

O argumento do filme é muito simples e centra-se na história de um padre muito jovem que vem a uma cidadezinha do interior de Minas Gerais substituir o padre local, já velho e doente. A ostentação da riqueza proporcionada pela busca dos diamantes, em seu passado, só deixou para trás uma pobreza enorme e uma população maltratada e esquecida como o próprio local onde vivem. Entre esses moradores, está Mariana, a única moça do lugar e o jovem padre, recém-chegado. Ambos alvo de inveja e perseguição dos moradores zumbis do pobre vilarejo. Porém, não só a juventude, mas a beleza e a disposição de viver de Mariana passam a incomodar os que a circundam, e a moça só pode contar com o apoio e a amizade do jovem padre, fator que desperta o ciúme de todos, especialmente de Honorato, o homem mais poderoso do local, verdadeiro tutor da jovem, e de Vitorino, pretendente de

[92] Segundo o ator Paulo José, o cineasta Joaquim Pedro pertencia à mesma "escola bressoniana" de direção de atores, extraindo deles a impassibilidade e o máximo de interiorização durante o momento de atuar, o que os levava a refletir continuamente sobre o processo e os impedia, ao mesmo tempo de exagerarem nos gestos e movimentos que poderiam poluir a cena. *Depoimento* gentilmente cedido pelo ator para este trabalho em 05 de junho de 2010, em São Paulo.

Mariana, preterido não só pela chegada do padre, mas também pelo pedido de casamento feito por Honorato em meados da narrativa. A moça, vendo-se acuada diante de tanta ameaça à parca liberdade que ainda acreditava possuir, vê-se obrigada a fugir e, para isso, pede ajuda ao padre que, se compadecendo de seus anseios, cede e foge com ela, madrugada afora, aproveitando-se da bebedeira de Honorato e do surdo adormecimento de todos os habitantes da cidade. Porém, no meio do caminho, o padre arrepende-se de seus atos. Após consumado o delito de possuir o objeto de desejo que motivou a perdição de muitos homens, inclusive a sua, o padre desiste e volta, defrontando-se com a fúria das beatas e deparando-se com a maldição de seu destino, a inevitável morte em favor de um desejo proibido. Mariana, que também volta, atrás de seu verdadeiro amor, também encontra-se acossada por seus perseguidores, rumando ao interior de uma gruta, a mesma que os consome, mas lhes permite o encontro final, mesmo em meio à iminência da morte e à reprovação de todos que os que contribuíram para o sacrifício final e a punição a eles reservada. A gruta, ao final, apresenta-se como a fuga daquela realidade tão massacrante, simbolizando a morte redentora do jovem casal.

Em meio ao amor proibido, à perseguição dos invejosos e à consumação do ato de amor tão reprovado, padre e moça, na verdade, mostram intensa busca pela liberdade através da afirmação da vida que decidem seguir, sem a aprovação de seus perseguidores e algozes. A negação do desejo e da vida contamina todo o filme, até o momento de redenção dos amantes, quando o tema de negação se transfigura em uma grande denúncia de ameaça à liberdade. O filme de Joaquim Pedro de Andrade, seguindo passos muito tranqüilos e seguros, em sua primeira empreitada na realização de longa-metragem, já traz em seu cerne uma preocupação com as questões mais íntimas de sua formação, as quais o perseguiriam inevitavelmente por toda sua cinematografia. E, talvez, a mais forte marca do longa esteja ligada ao fato de que o diretor opta por dar conta desse universo através de uma linguagem independente de sua inspiração original, atestando sua arte como algo novo, mas com os mesmos propósitos dos quais se valia Drummond, de restauração do passado e afirmação da memória como motor primordial para contestação do mundo presente.

> *Mas há algo mais no filme feito, na autonomia da sua linguagem, que nos leva a ver que O Padre e a Moça é menos motivado pelo poema e mais motivador de uma compreensão totalizadora do texto de Drummond. O filme, nessa superação de qualquer intencionalidade prévia de Joaquim Pedro, mostra porque é possível escrever um texto como o do poeta de Lição de Coisas* [93].

Pode-se dizer que o filme *O padre e a moça* condensa, a exemplo do poema drummondiano, a mesma atmosfera barroca e memorialista, derramando-se em imagens que evidenciam o duro embate entre o arcaico e o moderno e consagrando o movimento de tensão entre o ido e o porvir, para afirmar o momento presente como a comprovação da falta de totalidade dos indivíduos. Existe, de fato, um ar de eterno "devir", perpetuado nas imagens mineiras das rochas das rochas e escarpas que o emolduram completamente, arraigadas na figura da gruta, reduto de fuga e redenção – o próprio destino inevitável do sujeito. A imobilidade do local está nas pedras e nos moradores do vilarejo, afastado temporal e especialmente de qualquer possibilidade de vida.

Os únicos movimentos presentes no longa-metragem são, dessa forma, internos aos planos que se alternam constantemente, entre lentas e longas tomadas que conferem, não só plasticidade às cenas, mas servem para extrair do insólito ambiente, a inusitada beleza captada pela luz natural, presente em diversos trechos do filme, conforme a fotografia de Mário Carneiro. A consciência de emolduração dos quadros se apresenta, não só pela luz, mas pela disposição dos indivíduos que os compõem, como se o cineasta buscasse um equilíbrio entre formas e volumes para preencher todos os espaços com

[93] CHAMIE, Mário. "O negro no branco e vice-versa". In: *Revista Práxis*, n. 5, São Paulo, 1966.

profundidade e simetria, como a demarcar o confinamento ao qual estão submetidos os indivíduos nesse espaço. Mariana, proibida por seu dono de ficar, até mesmo, à janela, sempre cabisbaixa e submissa é uma evidência flagrante da impossibilidade dos seres de se comunicarem ou agirem de acordo com seus próprios desígnios. A cena que sucede a chegada do padre novo, por exemplo, em que Mariana conversa com Honorato (com início aos 7´52'') é um dos exemplos desse recurso, de acentuado contraste entre luz e sombra e de disposição equilibrada dos elementos na tela. A moça, destacada pela luz incidente no quadro se posiciona sempre ao centro nessa cena, evidenciando a marcação dos atores de maneira muito rigorosa. A direção imposta aos diálogos também mostra-se minuciosamente planejada e os silêncios se quebram, por vezes, pelos sons externos quase imperceptíveis afirmando a quase completa ausência de sons também fora da casa de Honorato. E, em meio ao silêncio quase totalizante da cena, emergem timidamente sons da trilha melancólica, como único meio de externar qualquer reação diante da imobilidade castradora que vai se impondo com cada vez mais força, logo no início do longa-metragem.

A partir desses elementos, pode-se afirmar que o poema afasta-se do longa à medida que a estagnação das cenas, dos seres e da própria *mise-en-scène* se ergue de modo triunfal. Mariana, em uma das cenas (29´´) quebra, pela primeira vez, com esse conformismo e se choca inevitavelmente com os habitantes do local, que apenas assistem passivamente o transcorrer da vida. Ela caminha decidida e é seguida, de costas, pela câmera como a abrir caminhos até então não desvendados pelas outras pessoas, que habitam o local, mas são tragadas pela terra que eles insistem em arar em busca de pedras de diamantes, que estão cada vez mais escassas e só lhes serve para pagar suas dívidas com Honorato, ou parte de seus juros. Mariana, com seu olhar no chão, caminha resoluta, em seu vestido branco, iluminando a paisagem morta e triste que a circunda. E sua vivacidade desperta curiosidade e admiração em todos, despertando desejos. Na cena em que ela está no bar (30´38´´), trabalhando, e senta-se atrás do balcão, todos que estão no mesmo ambiente representam sombras quase amorfas enquanto a luz só incide sobre ela, força viva, destacando-se inevitavelmente dos homens zumbis que são os moradores da região. No entanto, sua expressão é de desamparo, pois não há

perspectiva para sua vitalidade numa região estéril e imersa em trevas. Até mesmo ao tentar se entregar a Vitorino, o farmacêutico bêbado, se depara com a frustração de sua impotência (32´53´´) e se vê condenada a permanecer naquele mesmo estado de precariedade e desgosto sempre reiterado. Ao passo que assiste a toda a frivolidade das beatas que a execram recorrendo ao padre para fazer fofocas sobre sua vida, Mariana se percebe em meio à permanente estagnação que a empareda. Nesse momento, a trilha tem seu ritmo modificado e torna-se, de certo modo, burlesca, como a denunciar o ridículo da situação, do padre que serve de confidente das beatas para que elas passem o tempo a vasculhar as vidas alheias. Cada vez mais a figura de Mariana mostra-se apartada de toda essa "vida besta" que a cerca.

Ao mesmo tempo, o clima de imposição do silêncio e de contenção dos impulsos vai tomando conta do filme. Ao contrário da pulsão de vida emanada por Mariana, a introspecção mineira do longa-metragem permeia todas as suas seqüências. Fator advindo, talvez, da sobriedade do próprio diretor, natural do Rio de Janeiro, mas mineiro nas origens que lhe incutiram o característico temperamento contido, ou ainda pelo habitual comedimento de seus filmes, frutos incontestáveis de seu temperamento "de fala baixa, travada, sem articular bem as palavras"[94]. Para o próprio Joaquim, esse filme "sobre o negativo" representou um momento muito complicado em sua trajetória, muito provavelmente por tocar em tantos aspectos difíceis de serem compreendidos até mesmo por ele. Questionar até que ponto esse padre, envolto num "manto de inibição"[95] também representava ao diretor a possibilidade de libertação de suas próprias amarras pessoais é um exercício instigante, já que ele mergulha nessa idéia de experimentação da linguagem cinematográfica em todas as suas possibilidades, porém torna-se melancólico perceber que esse mesmo homem que tenta, no início, se libertar e se expor ao mundo acaba emparedado e consumido pelos seus próprios anseios na gruta entre chamas. É como se essa linguagem, exaustivamente experimentada e buscada pelo

---

[94] ESCOREL, Eduardo, "Viva Joaquim Pedro", in *Adivinhadores de água.* São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 85.

[95] "...era um filme aprisionado, era um filme um pouco a meu respeito porque naquele tempo eu sofri um pouco desse problema de **amarramento interno**." (grifos meus) *Entrevista de Joaquim Pedro a Sylvia Bahiense.* Programa Luzes Câmera, nº31, 08.06.76.

poeta, também se mostrasse incapaz de responder aos seus questionamentos mais íntimos acerca das incongruências das quais tenta se defender e escapar. Morte simbólica de uma fase do cineasta ou de certas convicções? A resposta parece vir com *Macunaíma*, o longa seguinte, ainda que a sombra mineira de *O padre e a moça* acompanhe toda a sua cinematografia, como uma questão muito íntima, um cinema da memória e, sobretudo, sobre si mesmo, apesar da estética e do apuro cinematográfico dedicado a todas as suas criações.

De fato, o cineasta sempre consagrou uma atenção extrema à articulação da forma, do conteúdo e do acabamento aos filmes, sendo por isso, conhecido pelo rigor dispensado às suas criações. Drummond chegou a categorizar o cinema de Joaquim Pedro, mais especificamente no caso do longa-metragem de 1965, como um "filme-poesia", tanto pelo ornamento de suas partes integradas, como pelo resultado cinematográfica que salta da tela como puro e verdadeiro poema, enquanto detentor de imagens captadas ou somente sugeridas, indo além do olhar e aludindo à sensível acabamento estético que busca incessantemente o sublime, tentando diferenciar-se, dessa maneira da nulidade do mundo que se intenta desnudar. Pier Paolo Pasolini, ao criar seu manifesto sobre as idéias de um "cinema-poesia", deu a entender que a prática do cineasta deveria ser essencialmente análoga a de um "autor de cinema", que almejasse penetrar completamente no interior de seus personagens e sobre a trama mesmo que se busca desenvolver, incorporando sua linguagem e expressão primordial, de preocupação sobretudo estética, como se realmente buscasse materializar a criação poética como a procura pela melhor interação entre a forma e o conteúdo do que se quer difundir[96]. Nesse sentido, a montagem apresenta-se fundamental, seja na manipulação dos enquadramentos ou na arquitetura dos planos, geralmente, longos, na intenção de uma exploração da imagem e suas relações com os objetos. Nessa prática, a sondagem psicológica dos personagens, a partir de uma apurada observação dos atores, extraindo deles, a máxima expressividade escondida em traços impassíveis descobertos pela câmera obstinadamente perscrutadora. A idéia da poesia se confirma pela sugestão das imagens, pela

[96] V. SAVERNINI, Erika. *Índices de um cinema de poesia*: *Pier Paolo Pasolini*, *Luis Buñuel* e *Krzysztof Kiéslowski*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

enunciação sutil do que se pretende expressar, e nunca pela figura acabada que pretende ultrapassar quaisquer intenções e se restringe à captação dos objetos e não ao exame de seus aspectos mais profundos, geralmente, imersos em longos silêncios ou na pronúncia muito comprometida pelos poucos vocábulos que constituem os diálogos reticentes, lacônicos e sempre contraditórios[97].

Em seu primeiro longa, Joaquim Pedro de Andrade se revela um verdadeiro autor de cinema, deixando sua marca original nessa obra, desde o "argumento" tirado do poema de Drummond para a criação do roteiro, até a direção de atores e a manipulação dos demais elementos fílmicos. Tudo se remete à orquestração de todos os detalhes para a composição final, por meio da montagem que promove diversos efeitos, desde os conflitos entre a juventude do casal de amantes com a velhice e a degradação dos demais personagens e espaços retratados. Mesmo os enquadramentos longos focados insistentemente em um só objeto são capazes de destacar a intensa imobilidade em contraste com o único momento de dinamismo dos personagens, expresso pela fuga da "situação alienadamente paralisada" do pequeno vilarejo. E, nesse sentido, a câmera funciona como uma testemunha dos acontecimentos, sempre a espreitar a ação das personagens, em movimentos que alternam um posicionamento ora estático, ora a recorrer ao *zoom* e a suaves panorâmicas para dar a completa dimensão da paisagem que se apresenta grandiosa em relação aos indivíduos que a desbravam erroneamente escanchados em seus animais, como se fossem levados pela inércia a que estão submetidos. Tal torpor dos homens também encontra-se denunciado nas expressões dos habitantes que recebem o padre novo com a mesma atitude submissa com que se prostram diante da figura santificada, beijando-lhe as mãos. O padre rapidamente converte-se na santidade que é

[97] Esses discursos contraditórios aparecem, por exemplo, em duas cenas: na seqüência em que o padre pergunta a Mariana se ela quer realmente se casar com Honorato, ao passo que ela diz prontamente: "Quero", para hesitar logo em seguida: "***Acho*** que quero, sim, ***antes eu queria***" (42´27´´), ou ainda durante a conversa do padre com Honorato, quando este afirma: "Aqui não adianta, padre, ***as coisas não mudam. Elas mudam, sim***, mas tão devagar que ninguém sente." (24´07´´) (grifos meus)

“temida”, aqui, no amplo sentido com que esse vocábulo é geralmente concebido no cristianismo – respeito, adoração e medo.

O padre, personagem cujo contorno de personalidade se faz por oposição à configuração do perfil da moça, que é sombra, mas também motor da narrativa, aparece como um indivíduo que vai tomando corpo ao longo da narrativa, constituindo-se como ser que aos poucos adquire identidade definida. Nesse sentido, o cineasta não percorre um caminho diferente do escolhido pelo poeta, porque o padre do poema também se afirma como homem a cada verso. Porém, no poema, enquanto a moça vira sombra, o padre ganha poderes, e, no filme, a moça apresenta-se como a força capaz de fazer tornar à vida aquele homem imerso em trevas, a própria sombra manifestada pela figura do padre. Mas, da mesma forma, *O padre e a moça* é um filme que emerge como reconciliação com as mesmas Minas das quais o poeta se alimentara para criar sua obra. Ambos se nutriram das memórias como argumentos de criação incontestáveis. Quase como um “acerto de contas” com o passado, tanto por parte do poeta quanto do cineasta. E, de fato, as narrativas fantásticas e lendárias que habitam todas as regiões das Minas são, nessas duas obras, levadas às últimas conseqüências, e o que mais se reitera é o caráter tradicionalista e nostálgico desse recorte do país.

A primeira seqüência do longa-metragem percorre as escarpas das montanhas mineiras, em meio à cantoria religiosa que anuncia a chegada do padre que surge, pela primeira vez, pequenino e perdido em meio à paisagem, para que ocorra o primeiro corte que o focalizará de modo mais próximo, e ainda estudando aquela natureza misteriosa que se apresenta, montado em cima de um burro que o conduzirá a um vilarejo para a substituição do antigo padre local. A feição do padre jovem, ao contemplar aquela paisagem, é tensa, como a adivinhar o ambiente inóspito onde vai se instalar, completamente envolto por pedras que parecem querer devorar esses homens que, de maneira muito complicada, vão se embrenhando em seus labirintos com a ajuda de animais. Durante as cinco primeiras seqüências, o que domina inteiramente a cena é a paisagem natural, em contraste com o homem e sua dificuldade em percorrer esses caminhos dominados por impulsos selvagens e primários. Caminhos que o padre olha com admiração, mas que o burro que o carrega parece dominar ao guiá-lo até a cidadezinha.

O padre, de fato, parece um elemento estranho não só à paisagem, mas sobretudo devido aos olhares curiosos lançados sobre ele pelos humildes moradores que observam a sua chegada, e a única peça que se irmana nesse movimento de estranheza em relação ao ambiente é a silhueta diminuta de Mariana que o vê de longe, em sua janela, antes de todos, pela primeira vez (3´38´´). Tal estranhamento é reforçado na cena em que o caixão do padre velho segue conduzido pela procissão de fiéis até o local do enterro. A caminhada, dirigida por Honorato – o dono da moça e de todos os habitantes da região – é fúnebre, como se a enterrar qualquer vislumbre de esperança que pudesse se opor à morte simbólica e ao enterro de todos os indivíduos submetidos àquela situação. Somente, mais uma vez, a figura do padre e da moça, apesar do abatimento de suas expressões e da tristeza que compartilham com os demais, se destaca em meio à cena como uma possibilidade de vida, simbolizada pela beleza da juventude de ambos. O manto do padre, nessa ocasião, é claro, para contrastar com a estola preta, símbolo de luto. O silêncio de respeito ao luto, penitência ou conformismo de todos, é quebrado pela denúncia de Vitorino (19´) de sua revolta pela morte do padre que seria a suposta oportunidade para Honorato desposar a moça, sem contar mais com a proteção vigilante de padre Antônio. Uma série de problemas se deflagram nesse momento, mas o padre resolve acabar com a situação apressando o enterro, apenas com um gesto, mas nenhuma palavra.

Esse “surdo entendimento” dos silêncios demonstra a apatia e a servidão de todos que se limitam a expulsar o bêbado Vitorino, tirando-o do local do enterro do padre velho, pelo fato de este ser o único a tomar a iniciativa de quebrar o tabu imposto pelo silêncio e pela apatia a que todos se resignam. Como num clã, todos que ousam quebrar as regras daquele lugar são expulsos ou mal julgados. O tradicionalismo em suas raízes mais arcaicas é o que norteará todas as relações naquele vilarejo e tentar sair desse ciclo representará uma ameaça aos demais membros dessa comunidade, por isso padre e moça, à medida que não conseguem se adaptar ao imobilismo que impera no local, são perseguidos e caminham ao destino a eles reservado, o extermínio. O sacrifício dos amantes decorrerá da postura de insubordinação ao conformismo reiterado que os corrói. Nesse sentido, apesar da primeira impressão que a temática geralmente pode suscitar, de que se trata apenas de

um filme cujo núcleo se limita ao impedimento do enlace amoroso, tipicamente romântico e, portanto, desligado da problemática social e política decorrente dos acontecimentos ligados ao Golpe de 1964, o filme mostra-se paulatinamente inserido nessas preocupações de também denunciar, através da arte, os horrores oriundos pela imposição forçada da submissão ao novo regime instaurado no país. A alusão à situação política que envolvia o Brasil, no entanto, é tão sutil, e desenvolvida de maneira tão morosa que é possível afirmar que mimetiza a própria dinâmica de instalação do golpe ditatorial no país. O que primeiramente foi chamado de Movimento Revolucionário de 1964, revelou-se, aos poucos, uma grande cilada que afundou a nação no entorpecimento e na imposição alienante de que não havia como escapar daquele sistema. A analogia quanto à reação da juventude é imediata, à medida que foi ela a principal ameaça de desestabilização do novo regime político, cujas medidas para impedir tal reação só foram acirradas, até culminar no AI-5, em 1968. Porém, como o filme acompanhou somente o início da instalação do regime ditatorial, é arriscado dizer que as estruturas envolvidas no Golpe já denotavam certas tendências ao endurecimento cada vez mais forte das novas regras estabelecidas, no entanto, não seria exagero afirmar que para os contemporâneos ao período, sobretudo às classes intelectuais e politizadas, o cerceamento do pensamento livre e inovador, já se prenunciava de maneira fatal, apesar da ala artística ter gozado de um certo período de espaço para florescimento suas produções, a princípio, como explica Roberto Schwarz:

> *Em 1964 instalou-se no Brasil a ditadura militar, a fim de garantir o capital e o continente contra o socialismo. O governo populista de João Goulart, apesar da vasta mobilização esquerdista a que procedera, temia a luta de classes e recuou diante da possível guerra civil. Em conseqüência a vitória da direita pôde tomar a costumeira forma de acerto entre generais. O povo, na ocasião, assistiu passivamente à troca de*

> *governos. Em seguida sofreu as conseqüências: intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de habeas corpus etc. – Entretanto, para a surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural daquela esquerda no país.*[98]

Ainda assim, apesar da suposta liberdade cultural, Joaquim Pedro de Andrade recorre a uma série de metáforas para a composição do seu primeiro longa-metragem. A própria linguagem cinematográfica adere completamente à sugestão do poema drummondiano, inclusive, para mimetizar e aproximar-se inexoravelmente de sua obra inspiradora. Tais recursos, de certa forma, acabam indo além das técnicas geralmente utilizadas na adaptação. E o que se afirma, sem dúvida, como principal discurso da obra é o silêncio, como força mobilizadora de qualquer reação contra as estruturas dominantes. Simbolicamente, a quebra dos limites impostos pela reverência que domina os moradores do vilarejo é feita por Mariana que instiga, provoca e se mostra como uma mulher disposta a conhecer o outro mundo que imagina existir além do alcance da vista propiciada pela janela em que se debruça. E, assim, ela até mente para o padre afirmando não ser “mulher de ninguém”, apenas para seduzi-lo. Num misto de inocência e malícia, ela é a verdadeira tentação que

[98]SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política.* São Paulo, Paz e Terra (Coleção Leitura), 2001, p. 7.

provocará uma reação no padre, sujeito finalmente compelido a sair de sua estagnação.

O pecado de Mariana, a tentação imposta ao sacerdote divino, acaba sendo, por contradição, sua verdadeira salvação. O pecado da moça redime, da mesma forma que o padre do poema de Drummond leva às moças que ele furta a sua salvação, ganhando inclusive a aprovação dos progenitores, antes desesperados, que agora imploram: “padre, levai nossas filhas”. O pecado muda de significado, assim como a origem dessa falha também. E, dessa maneira, Mariana dominará toda a narrativa, fazendo do padre a sua sombra, ao contrário do poema em que a moça é uma sombra e vive somente por meio do padre, agarrada à “escureza de sua batina”. Esse deslocamento de sentidos entre os elementos contidos no poema e no filme expressa como se operaram as sugestões captadas pelo cineasta Joaquim Pedro em sua leitura do poema drummondiano.

Numa outra esfera, pode-se conceber a expressão do discurso maior do filme, enquanto uma metáfora da insurgência contra o poder dominante, uma tentativa de Joaquim Pedro de Andrade afirmar a sua arte cinematográfica para além dos limites impostos pela presença da figura paterna que sempre irá ser motivo de reverência e inspiração para suas criações. Essa tentativa de libertação ocorre de maneira dialética, pois, ao mesmo tempo que a imagem de Rodrigo Melo Franco será sempre um motivo de inspiração temática, política e artística, não só para o filho, como a referência inevitável para todos de sua geração, que se dedicaram a compreender e explicar o Brasil, significará também o tabu do qual o cineasta, numa pulsão vital e instintivamente humana, tentará se libertar durante toda sua trajetória. Fator este que pode dar conta de esclarecer a constante oscilação de suas temáticas e da própria delineação do perfil dessa cinematografia que pode ser caracterizada como hesitante entre o recolhimento e a exposição. De certa forma, essa contraposição sempre esteve presente em suas personagens e na temática de seus filmes. Exemplo mais gritante talvez dessa tendência se apresente na bipartição de Oswald de Andrade em metade homem, metade mulher, no longa *O homem do pau*-brasil, de 1981. É sabido que o inconsciente emerge, manifestando-se nas diversas realizações humanas. E, nesse sentido, seria interessante investigar como tais manifestações do inconsciente se mostraram na produção de 1965.

A própria escassez de luz e os contornos das silhuetas dos espaços e dos atores, em *O padre e* a *moça,* sempre tenderão a uma atmosfera onírica de imersão no inconsciente humano. O aspecto barroco das imagens trarão, em si mesmo, de maneira latente, as contradições presentes nos mais subterrâneos elementos da alma humana. E o padre, em sua estagnação, será motivado por Mariana, a sair de sua apatia, ao mesmo tempo que ambos se completam e formam uma só força capaz de ir contra as amarras e tradições que dominam e entorpecem o vilarejo. São como *ego* e *id*[99] de um só indivíduo que se contradiz o tempo todo, por um lado, entre a razão que o refreia, através das repressões, e, por outro, às voltas com as paixões e os prazeres próprios da natureza humana. Entretanto, como não é nosso intuito realizar aqui um estudo que tenha como base a psicanálise, optamos por mostrar, através da estética do filme como tais forças antagônicas se manifestam.

Vale notar que tal representação torna-se nítida no clássico de Glauber Rocha, de 1964, *Deus e o Diabo na Terra do Sol,* quando as forças do bem e do mal duelam na alma do vaqueiro Manuel que só busca a sobrevivência ao lado de sua mulher Rosa. O cinema brasileiro da década de 60 manifesta continuamente tais contradições que são, a um só tempo, a própria expressão da constituição do país desde suas origens mais remotas. O filme de Joaquim Pedro reflete inúmeras questões pessoais e está, ao mesmo tempo, ligado à problemática dominante nas produções artísticas da época, como compreender as diversas realidades que coexistiam no Brasil, em seus lugares mais remotos, sobretudo, no nordeste ou nos vilarejos mais recônditos das regiões brasileiras. A literatura, de certa maneira, também na mesma época, deu seguimento a esse filão tão rico da cultura nacional, a expressão escrita que dava relevância às obras de Graciliano Ramos, João Guimarães Rosa e, de modo mais localizado, já remontava ao que vinha sendo feito pelas produções de Cornélio Pena e de Simões Lopes, todos uma espécie de manifesto de afirmação da multiplicidade de tradições que permeavam o país em toda sua extensão. Não é difícil compreender por que o chamado Cinema Novo bebeu

[99] Cf. FREUD, Sigmund. *O Ego e o Id e outros trabalhos.* Rio de Janeiro, Imago Editora, 2006, vol. XIX, p. 39.

da verve literária poderosa que então se estabelecia vigorosa nas diversas adaptações que tinham como cerne o regionalismo literário.

As representações de forças antagônicas, ao longo de *O padre e a moça* representavam as tensões dominantes no período, que exprimem todas as incoerências do país, mas também de sua formação repleta de fatores contraditórios, que são, por sua vez, a expressão maior do que a nação vivenciava. A cinematografia da época, assim como todas as demais manifestações artísticas, eram o resultado do que se poderia produzir como denúncia de um período tão controverso e frutífero pelas mais diversas obras de arte que se afirmavam no momento. O cinema, sem dúvida, refletia a reação de uma arte nova contra as forças vigentes e contava, no período em questão, com a contribuição de novos nomes de diretores que aderiam à luta da classe artística contra as forças dominantes do governo.

Dessa forma, o filme *O padre e a moça* pode ser concebido como uma grande metáfora da vida e da morte numa chave dialética. E as tensões que se revelam ao longo do filme convergem para esse universo permeado pelas contradições de fatores que só podem existir através do outro, o seu próprio contrário, assim como as moças "dispersas na escureza da batina" do padre que as seqüestra, como parasitas que se alimentam do seu hospedeiro, matando-o aos poucos. Mariana – que não é totalmente pecado, já que é derivativo de Maria – afirma não saber se é Deus ou o Diabo que habita o seu corpo e provoca o padre durante todo o tempo durante a fuga através da paisagem deserta do cerrado mineiro, repleto de árvores secas de galhos retorcidos, mostrando a esterilidade muito típica dessa região. O padre, por sua vez, afirma não poder viver para uma só pessoa, ao passo que Mariana diz que todo o problema está em sua roupa preta que não lhe permite sentir ou ver nada. O padre, de fato, está morto para o mundo, em luto permanente através de sua batina e a pulsão de vida que o deixaria gozar dos prazeres do mundo, despertando-o de sua apatia religiosa, é a mulher que o arrastaria também para a sua danação infernal. O bem e o mal se confundem e se completam, não existem sozinhos, mostrando-se forças interdependentes. A fotografia de Mário Carneiro, entre luzes e sombras, capta essa atmosfera de confusão e inexatidão das coisas. Mariana, sempre radiante, é coberta pela sombra que tenta ofuscar sua beleza, quando as beatas passam falando mal dela ao padre

novo (34´30´´). Essa mulher representará a dualidade que abalará as convicções do jovem padre. No momento em que vai conversar com Honorato, é sobre a moça que ele vai querer saber, e será sempre por meio das vozes de outras pessoas que a personalidade de Mariana será definida, mantendo-a na ambigüidade e mistério de sua figura, representando a desconhecida tentação para o padre. E este ser sem nome, que é só símbolo da santidade, perderá sua identidade e razão de ser, ao se deparar com desestabilização causada pela presença provocante da moça Mariana. Ingênua, amante, mulher de todos ou vítima? Esses questionamentos operarão transformações inevitáveis na figura antes inabalável do padre, a partir do momento em que ele olhar para trás[100] (34´22´´) e se perceber imerso em dúvidas, deparando-se com sua perdição imersa em sombras, como dito anteriormente.

A partir de então, o padre aparecerá como um ser prestes a ser tragado pelas forças sedutoras do pecado, perseguido pelas trevas infernais que se manifestam por meio das forças da própria natureza, prenunciada pelas nuvens negras que se movem rapidamente pelo céu, pelo vento que agita as folhas das árvores e pelo trovão que soa assustadoramente (35´09´´), como a fúria dos céus diante do pecado do padre. A natureza também, de certo modo, reflete as inquietações que se embatem na alma do padre, focalizado pela câmera de costas (34´40´´), como ser que renegou sua vocação religiosa, ao ceder às suas curiosidade de homem. Ao conversar com Vitorino, e ser mais instigado ainda pelas histórias que são contadas sobre a moça, o padre se mantém de costas e mostra-se visivelmente perturbado pela insistência do farmacêutico em falar sobre Mariana. O padre foge de Vitorino, assim como foge da câmera e busca refúgio nos cantos da casa, como a fugir de seus pensamentos, até ser novamente provocado pela revelação de Vitorino de que a moça fora sua também, e isso o arrastar novamente para as profundezas de seus pensamentos acerca daquela mulher (37´34´´). Nesse momento, o padre focalizado de costas, entre um quadro religioso e a imagem de um Cristo crucificado, maneia a cabeça para o lado, num quase perfil, que encara

[100] Em *Gênesis, capítulo 19, versículo 17*, Ló ouviu do Senhor a recomendação de não olhar para trás, sob pena de perder sua alma, ao se deparar com a destruição de Sodoma e Gomorra: “E aconteceu que, tirando-os fora, disse: Escapa-te por tua vida; não olhes para trás de ti, e não pares em toda esta campina; escapa lá para o monte, para que não pereças.”

Vitorino, pela primeira vez, mostrando-se perdido em meio ao destino que o arrasta inevitavelmente para aquela mulher: “Um rosto de besta/entre as ciências do padre/entre as poderosas rezas do padre/nenhuma para resgatá-lo.” Seqüência que se choca com o canto religioso das beatas ao som do órgão tocado pelo padre: “Minha alma é santuário que vive do Seu amor.”

Na cena seguinte, o padre é visto em sua casa, profundamente perturbado, inquieto e martirizado pelos seus próprios desejos e pensamentos, até adormecer, para ser despertado novamente pela tentação que não lhe deixa em paz e contra a qual ele não tem mais forças para lutar: Mariana que vai procurá-lo no meio da noite, insistindo imperativamente que precisa falar-lhe “agora” (40´44´´), adentrando em sua casa. O padre hesita, mas a deixa entrar, sua única providência é fechar a porta do quarto onde está sua cama, símbolo da exposição da intimidade que seria capaz de lhe acender os desejos contra os quais ele tenta lutar ao máximo, sobretudo na presença tentadora que o persegue em todos os lugares, aproximando-se e abraçando suas costas, tentando romper com o manto que o paralisa: “[Padre,] sinto falta do senhor o dia inteiro” (44´ 44´´). Ainda mais consumido pela dúvida e pelo ardor de seus desejos, o padre decide fugir com Mariana durante a noite, aproveitando-se da bebedeira de Honorato. Inicia-se, assim, uma longa caminhada pela desértica paisagem mineira, onde o padre se deparará, como um Cristo à sua última tentação, à qual cederá e aceitará a perdição de sua alma, para ver o nascimento do homem que decide seguir seu destino trágico, cuja consciência dilacerada exporá ao mundo todas as suas fraquezas, nesse sentido assumindo a conotação de clássica tragédia grega que

> *Toma como objeto o homem que em si próprio, vive esse debate que é coagido a fazer uma escolha definitiva, ao orientar sua ação num universo de valores ambíguos onde jamais algo é estável e unívoco.*[101]

[101] VERNANT, Jean-Pierre. VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga.* São Paulo, Editora Perspectiva, 1988, p.3

De fato, a própria narrativa do longa-metragem, assemelhando-se à tragédia grega[102], expõe o homem em seu embate profundo contra as forças divinas, contra as quais não pode e não consegue lutar, pois a pequenez de sua dimensão humana limita qualquer possibilidade de compreender suas próprias contradições e delas se libertar para gozar de sua existência:

> *[...] Há uma consciência trágica da responsabilidade quando os planos humano e divino são bastante distintos para se oporem sem que, entretanto, deixem de parecer inseparáveis. O sentido trágico da responsabilidade surge quando a ação humana constitui um objeto de uma reflexão, de um debate, mas ainda não adquiriu um estatuto tão autônomo que bastasse plenamente a si mesma. O domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteiriça onde os atos humanos vêm articular-se com as mesmas potências divinas, onde revelam seu verdadeiro sentido, ignorado até por aqueles que os praticaram e por eles são responsáveis, inserindo-se numa ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa.*[103]

O padre configura-se como a representação do indivíduo emparedado entre a fatalidade e as diversas provações a que tem de se submeter para continuar sua trajetória. Seu caminho está repleto de desafios e sua condição humana precisa sublimar as dúvidas, indecisões e inseguranças para afirmar sua existência. A moça, como seu destino, aparece implacável travando seu caminho, do qual ele não consegue escapar por mais que tente.

---

[102] Sobre esse aspecto próximo ao mito da tragédia grega, Miguel Pereira discorre, em seu ensaio "Logos e mito em *O padre e a moça"*, in: *Cinemais*, nº20. Rio de Janeiro, Editora Aeroplano, p. 103.

[103] VERNANT, Jean-Pierre. VIDAL-NAQUET, Pierre. *Op. Cit.,* p. 4.

Esse *ato* mimetiza a própria existência humana, toma dimensões doutrinadoras como a tragédia grega em suas origens, através do próprio jogo cênico revivido e atualizado através da linguagem cinematográfica, falando de perto ao público espectador. E, assim como no herói trágico, vemos renascer a tensão latente entre o passado da tradição e as lições para o presente anunciador do futuro. O arcaico se volta contra o novo para afirmar as condições essenciais da natureza da tragédia, de garantir as contrariedades da existência humana:

> *Mas a lógica da tragédia consiste em "jogar em dois tabuleiros", em deslizar de um sentido para o outro, tomando, é claro, consciência de sua oposição, mas sem jamais renunciar a nenhum deles. Lógica ambígua, poder-se-ia dizer. Mas não se trata mais, como no mito, de uma ambigüidade ingênua que ainda não questiona a si mesma. Ao contrário, a tragédia, no momento em que passa de um plano a outro, demarca nitidamente as distâncias, sublinhas as contradições. Mesmo em Ésquilo, ela nunca chega a uma solução que faça desaparecer os conflitos, quer por conciliar, quer por ultrapassar os contrários. E essa tensão, que nunca é aceita totalmente, nem suprimida inteiramente, faz da tragédia uma interrogação que não admite resposta.*[104]

Os ares de tragédia permeiam, ao mesmo tempo, filme e poema e não se pode delinear ao certo onde acabam ou terminam as semelhanças, nesse sentido, a não ser pela gravidade da figura do padre de Joaquim Pedro,

[104] *Idem*, p. 15

homem angustiado em sua própria condição humana. Ser não-nomeado, somente reconhecido pela existência que leva em função de outras vidas, pois, como ele mesma afirma, não pode "viver para uma só pessoa", nem para si mesmo. Só se faz reconhecido, dessa forma, através de sua máscara, a batina, ou a representação do que seria ele mesmo, um ser que olha e não vê e nem pode sentir nada, segundo as palavras de Mariana, ou um ser sem identidade, sem nome próprio. Sujeito que não pode ser evocado senão pelo papel que lhe é atribuído, isentando-o de sua humanidade e, por isso, reduzido ao silêncio, ausência e negação da linguagem. Esse silêncio liga-se à morte das palavras e, mais ainda, às pulsões de morte que emanam da figura do padre. Simbolicamente, optar pelo silêncio significaria a negação do próprio reconhecimento das coisas do mundo. Pensando nisso, chega-se à "negação do ego", que sempre esteve ligada, no âmbito religioso, ao ato do fiel humilhar-se em relação ao divino, buscando sua ascese por meio de ações que representem sua separação do mundo material em direção a uma transcendência. Dessa maneira, através da renúncia dos objetos de prazer oferecidos pelo mundo, há espaço para emersão de um ser controlado e perseguido pelas proibições religiosas, mas ainda assim muito longe de uma perfeição divina, já que a humanidade é sua condição inevitável e, por isso mesmo, é o retrato de um indivíduo frustrado entre a imperfeição a ele reservada e a santidade sempre almejada, ou seja, a própria existência errante simbolizada pelo padre cujo contraponto é, indubitavelmente, a moça, símbolo de vida.

Por outro lado, pode-se conceber a figura do padre como a do filho que negou o Pai, ao aceitar a moça, como seu pecado primordial, erigindo, assim, suas próprias leis e buscando portanto o estabelecimento de uma ordem interna, segundo suas regras, encontrando-se finalmente com seu próprio significado, através do significante que seria uma nova lei simbólica[105]. Ao

[105] Cf. FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914). Vol.XIII.* Rio de Janeiro, Imago, 2006, p. 144; Cf. LACAN, Jaques. *O Seminário de Jacques Lacan. Livro II: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise 1954-1955* (*Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre II: Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955)*). Ed. Zahar, São Paulo, 1987.

aludirmos a *Totem e tabu*[106], logo ocorre o jogo de metáforas teatrais, os próprios *atos* que encenam o assassinato do pai para o conseqüente estabelecimento de uma nova lei, e compreende-se o papel das personagens – seres situados entre a presença e a ausência de suas existências, já que máscaras – sacrificadas, ao final, como uma tentativa de reconciliação com o poder divino anteriormente negado. Mas só encontram essa conexão com uma força suprema por meio da morte do corpo e pela sublimação da vida por meio da opção pelo silêncio eterno. Na lógica religiosa, apenas através da negação das relações com as coisas do mundo, pela negação da própria linguagem capaz de desvelar o mundo, é que se pode comungar com Deus.

No momento em que Mariana incita o padre a olhá-la e falar com ela, provoca sua reação inclinada à certa pulsão de vida que o conduziria à experimentação do mundo e à conseqüente renúncia de sua batina, insistentemente apontada e criticada pela moça-tentação. E o papel de Mariana parece ser o de provocar reações no padre, tirá-lo da passividade diante do mundo, movimentá-lo, fazendo-o agir. Os poucos *close-up* existentes no filme parecem reafirmar essa não-identidade ou essa existência pautada pela opção obscura de se tornar uma sombra errante no mundo. A captação da figura do padre, muitas vezes, é feita de costas ou apenas destacando as suas vestes religiosas, que são capazes de abstraí-lo da sua condição humana, ou de um ser detentor de uma personalidade própria para reduzi-lo a uma espécie de limbo reservado às almas sem vida. Ao passo que a moça é sombra no poema, no filme, essas trevas de embotamento do próprio ser humano voltam-se ao padre.

Ao pensarmos em filmes voltados à trajetória de mártires, como *O Evangelho segundo São Mateus* (1964), de Pier Paolo Pasolini, ou *A paixão de Joana d´Arc* (1928), de Carl Theodor Dreyer[107], as figuras religiosas são

---

[106] Idem, ibidem.

[107] Segundo o crítico Alex Viany, o filme de Joaquim Pedro possui pontos de encontro com *Madre Joana dos Anjos (Matka Joanna od Aniolow),* de Jerzy Kawalerowicz, 1959, não por se referir a este diretamente, mas pela crítica exercida em relação aos costumes "medievais" capazes de obliterar as mentes do século XX, fazendo emergir, dessa forma, a questão universalmente humana destacada pelo cineasta brasileiro que se liga a tantos outros com as mesmas preocupações, os anseios de desprendimentos das mais pesadas amarras `as quais a

retratadas como tendo uma verdadeira “profissão de fé”, reflexo de suas crenças que estão, literalmente, estampadas em seus semblantes, por isso mesmo, a opção de seus diretores em captar a essência religiosa desses sujeitos através de uma linguagem capaz de penetrar no íntimo dessas personagens por meio da captação de seus olhares e de suas expressões, mais próximas o possível da câmera. Na verdade, a tentativa não se limita à captação dessas figuras, mas à transmissão de suas “verdades”. Eles são a própria expressão da fé, seja em seus martírios, revoltas ou êxtases místicos, o que fica registrado é o retrato do homem como imagem, semelhança e exemplo divinal. Abolutamente contrário ao padre de Joaquim Pedro de Andrade, um ser angustiado, imerso em questões insolúveis e misteriosas, mas com nenhuma aparência de homem voltado às coisas divinas como tendência inegável de sua condição. A religião para esse homem mostra-se o tempo todo como prisão e tormento. Sua própria condenação enquanto acusadora obstinada de suas incertezas, falhas e impossibilidades. O “homem religioso” mostrado por Joaquim Pedro só é identificado com qualquer indício de fé através de sua batina, sua capa protetora, a sombra que o envolve e o tira do mundo, negando sua condição humana. Esse homem aparece, dessa forma, como a grande mentira e representação mal acabada daquilo que tenta professar. Não há convicção em suas ações, ele é apenas a figura de um títere, sem alma, sem vida, mas adornado pelo figurino que sustenta sua imagem aparente, nunca a sua real essência, desconhecida durante todo filme pelo espectador e questionada e cobrada incessantemente pela moça, Mariana. Nesse filme, o cineasta Joaquim Pedro mostra-se *asceta* no estilo da representação das imagens, na forma de se fazer cinema, mas *profano* no

---

alma humana pode ser submetida. “Em sua história medieval, o polonês Kawalerowicz faz com que seus amantes frustrados sofram as torturas do inferno, por serem incapazes de reconhecer e aceitar a existência do sexo. Em sua história moderna – ainda que desenrolada num ambiente quase imemorial -, o brasileiro Andrade faz com que seus amantes realizados conheçam as delícias da terra, por serem capazes de reconhecer e aceitar a existência do sexo. E há mesmo uma grande distancia entre Joana e Mariana: a polonesa tem a certeza de que é possuída pelo diabo; a brasileira não sabe se é possuída por Deus ou pelo diabo. Mariana aceita com naturalidade ser mulher de padre: a força de seu amor destrói o preconceito do pecado original e as próprias barreiras do sacrilégio.” Cf. VIANY, Alex. *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 1999, pp. 158 e 159.

conteúdo cheio de armadilhas. A exemplo do próprio padre que é mostrado como um homem sem máculas, primorosamente captado pela câmera, mas que revela, aos poucos, uma natureza em nada tangida pela santidade.

Em resposta[108] à entrevista feita pelo jornal francês *Libération,* em 1987, sobre por que o cineasta havia optado por trabalhar com cinema ("Pour quoi filmez-vous?"), Joaquim Pedro redige um texto que é, ao mesmo tempo, poema e manifesto de sua arte, em análise à trajetória iniciada há quase trinta anos e cita, como um dos motivos de seu ofício, o conhecimento do média-metragem *Simão do deserto,* de Luís Buñuel (1965). Filme feito com poucos recursos, finalizado em apenas cinco rolos de fitas, em aproximadamente 43 minutos, quando o cineasta cita que havia seis rolos e que, se tivesse mais tempo e contasse com mais apoio, tera feito a obra-prima de sua vida[109]. No entanto, apesar da simples produção ou quase ausência dela, Buñuel conseguiu contar a história desse asceta que é tentado no deserto durante 40 anos pelo próprio demônio, configurado pelas mais diversas aparições, inclusive a de uma ingênua criança. O cineasta mexicano se inspira na vida de vários santos e, ao contar sua trajetória de luta contra as forças malignas que intentam desviá-lo de Deus, mostra-se um homem reduzido à própria fragilidade da condição humana. O filme de Buñuel é datado do mesmo ano de lançamento de "O padre e a moça". E as imbricações existentes entre as duas obras, sobretudo no tratamento dispensado a essa temática são inegáveis.

Não se pode arriscar uma influência direta da obra do cineasta espanhol sobre o brasileiro, mas as semelhanças entre os dois filmes, apesar das

---

[108] "Para chatear os imbecis / Para não ser aplaudido depois de seqüências dó-de-peito / Para viver à beira do abismo / Para correr o risco de ser desmascarado pelo grande público / Para que conhecidos e desconhecidos se deliciem / Para que os justos e os bons ganhem dinheiro, sobretudo eu mesmo / Porque, de outro jeito, a vida não vale a pena / Para ver e mostrar o nunca visto, o bem e o mal, o feio e o bonito / Porque vi ***Simão no Deserto*** / Para insultar os arrogantes e poderosos, quando ficam como cachorros dentro d'água no escuro do cinema / Para ser lesado em meus direitos autorais." In: ANDRADE, Joaquim Pedro. *Libération.* Paris, maio de 1987. (grifo meu)

[109] Cf. MERTEN, Luiz Carlos. "Simão do deserto (2)", 09/01/2099, postado em 14h40´54´. in: <*http://blogs.estadao.com.br/luiz-carlos-merten/simao-do-deserto-2/*>, acesso: 15.10.2011, às 15h38.

grandes divergências que perpassam, não só a temática, mas todo o acabamento de ambas as películas, emergem inevitavelmente. E, diante da afirmação de Joaquim Pedro de que viu "*Simão no deserto*", percebe-se a satisfação de ter, de certa forma, e com poucos recursos disponíveis, ter também realizado algo significativo na cinematografia brasileira, à mesma época de outra produção latino-americana, e constatar tantos pontos de encontro, sobretudo, a opção pelo acomoanhamento da vida de um mártir em toda sua angústia para a investigação da angústia que acomete qualquer homem, seja ele, até mesmo, o mais afastado de uma possível ascese e longe de qualquer possibilidade de propagação de uma afirmação divina. A emersão de um tema muito mais complexo do que o anunciado pelo título e pelo argumento também é outra semelhança inegável entre as duas obras, mas é a sondagem da alma humana o que mais chama a atenção. Ambos são filmes que buscam desnudar a carga de profano e de terrível presente em cada ser. E os cineastas, nesse sentido, vão em busca da própria essência de seus ofícios e, por que não?, de si mesmos. Da mesma maneira, é possível citar, com o mesmo tratamento do tema, a obra inclassificável[110] de Gustave Flaubert, *As tentações de Santo Antão*[111], sobre a vida do asceta que enfrentou diversas tentações no deserto e acaba sendo também a emersão de um momento propício para se falar de diversas questões[112] além das tentações que circudam o ser humano testado em todos seus limites.

---

[110] Não constitui um texto dramático, nem é um romance. Seu gênero está situado entre outras diversas possibilidades de classificações, mas só afirma a força do poder criativo do consagrado autor francês.

[111] Hieronymus Bosch, no século XV, fez sua obra-prima, em um quadro tripartido mostrando as tentações do mártir disposto a renunciar aos apelos mundanos para consagrar-se à vida santa, mesmo diante das inúmeras tentações que se lhe apresentam, preferindo apegar-se à sua fé.

[112] "A exemplo do poema *drummondiano*, Flaubert também revela profundo cuidado com a forma, quase num *ascetismo criativo* de rigor voltado para a disciplina, o que também vai muito ao encontro dos métodos de Joaquim Pedro de Andrade. O que mais chama atenção é o fato de que Flaubert deixou testemunhos de seu sofrimento durante seu processo de criação, numa aproximação muito possível com os relatos de vida dos santos católicos. As pulsões de vida e de morte (Eros e Tanatos) se digladiam o tempo inteiro nessa obra, como também nos filmes de Joaquim Pedro, de Pasolini, de Buñuel, de Dreyer, ou no poema de Drummond.

Além dos filmes citados, claramente de mesma temática ou abordagem do caráter religiosamente profano que existe no homem, é preciso falar um pouco mais de uma de suas influências mais interessantes, a realização de Robert Bresson, que também é a recriação de um motivo literário para o cinema. Os pontos de encontro entre os dois cineastas vão além da obsessão pelo estilo, e se tocam em outros aspectos, como a investigação da natureza humana e o interesse pelo religioso, apesar de certas divergências em suas abordagens do tema. Apesar da semelhança acerca de sua própria maneira de se fazer cinema, optando por filmar pouco, 12 filmes em 40 anos de carreira, e do estilo depurado e rigoroso, as aproximações com *O Diário de um pároco de aldeia,* são muito poucas no que se refere à análise da alma humana. Bresson, no mesmo estilo de Bernanos, fez obras religiosas[113], com seus párocos de aldeia, porém Joaquim Pedro escolheu o caminho da contestação de qualquer crença ou possibilidade de redenção do homem. O tom litúrgico utilizado pelo cineasta brasileiro apenas ressalta sua vontade de libertação de suas amarras, mas sem nunca apelar para qualquer exagero da expressão dessas emoções tão fundas. André Bazin explica que *Journal d ´un curé de campagne* teve a força para induzir outros cineastas, entusiastas da nouvelle vague francesa ou claramente seguidores desse estilo e questiona o recurso da adaptação cinematográfica:

> *[...] Sua dialética da fidelidade e da criação se reduz, em última análise, a uma dialética entre o cinema e a literatura. Já não se trata de traduzir,..., e sim de construir sobre o*

---

Diferentemente das hagiografias tradicionais vinculadas à Igreja, as vidas desses sujeitos são tratadas com humanidade, fugindo do aura mítica que normalmente os envolve, ao passo que busca enfatizar a carga de falhas e lacunas que constituem o ser humano. Como num arroubo, Flaubert desmistifica a vida desses homens, e santifica sua criação de *gênio* rigoroso ao extremo com sua obra.

[113] Inclusive, seu filme *Procès de Jeanne D´Arc* (1962), inspirado pela trajetória da mártir francesa, cuja condenação pelos tribunais da Santa Inquisição Católica a levou à morte trágica, na fogueira, de maneira "exemplar" para todos os acusados de praticar "feitiçaria" ou qualquer ato que contestasse os padrões vigentes na época. No entanto, é justamente a questão da liberdade, o ponto constantemente questionado em meio àquela mentalidade medieval arraigada em tradições conservadoras e ultrapassadas a perseguir esta "bruxa santa" que serve como emblema de libertação da França junto aos ingleses.

*romance, através do cinema, uma obra secundária* [114].

E, da mesma forma que Joaquim não se submete ao poema de Drummond, também não mostra admiração e adesão ao estilo de Bresson, sem promover um diálogo que conteste qualquer suposto padrão a ser seguido. Nesse sentido, o filme de Joaquim está mais próximo do livro de Bernanos, pelo questionamento de certos procedimentos adotados por Bernanos em seu filme, situado entre a santa agonia do mártir que busca a Deus, mas não busca uma libertação para seus impulsos, apenas para sua atormentada alma. O contrário do padre de Joaquim que se depara com a dúvida suscitada pela possibilidade de amar a moça, e mais afastado ainda do padre de Drummond, homem que se lança a todos os lugares do país, acendendo velas e tentando moças, muito próximo portanto da paróquia do romance francês e dos conflitos reais dos santos anteriormente referidos:

> *"Minha paróquia é uma paróquia como todas as outras. Todas as paróquias se parecem. As paróquias de hoje, naturalmente. Eu dizia ontem ao pároco de Norefontes: o bem e o mal devem ficar em equilíbrio nelas, só que o centro de gravidade está lá embaixo. Ou, se preferir, os dois se sobrepõem nelas sem se misturar como dois líquidos de densidades diferentes"*[115].

A vida do anacoreta euclidiano, anteriormente citado, em muito se aproxima também da vida desses santos peregrinadores, tentados no deserto de suas existências, pelo demônio, e mais ainda dos *santos brasileiros* ou homens envolvidos numa aura santificada, como o é, para a cultura popular nacional, a figura de Padre Cícero e como foi, para o Arraial de Canudos, a figura de Antônio Conselheiro, retratado por Euclides da Cunha, em *Os*

---

[114] Bazin, André. Op. Cit., p. 121 e 122.

[115] Bernanos, Georges. *Diário de um pároco de aldeia*. São Paulo: Editora Paulus, 1999, p. 27.

*sertões*[116], como o tratamento dispensado ao homem de cunho quase divino capaz de enfrentar as tropas do governo, por não levar adiante idéias condizentes com a *besta republicana*. Ambos homens que causaram admiração pelo caráter santificado a eles atribuído ao extremo, mas donos de uma simplicidade e de uma conduta muito mais próxima da peregrinação e da busca pela própria humanidade que ficara perdida em algum lugar de suas *missões religiosas*. Como a própria trajetória de Santo Agostinho, imerso em uma vida de desatinos e pecados, rendeu-se por fim ao pensamento filosófico, trocando apenas os conflitos de lugar, pois todo esse sofrimento continuou

---

[116] *...E surgia na Bahia o* ***anacoreta sombrio, cabelos crescidos até aos ombros, barba inculta e longa; face escaveirada; olhar fulgurante; monstruoso, dentro de um hábito azul de brim americano; abordoado ao clássico bastão em que se apóia o passo tardo dos peregrinos...***

*[...]*

*Tornou-se logo alguma coisa de fantástico ou mal-assombrado para aquelas gentes simples.*

*[...]*

*Era natural. Ele surdia — esquálido e macerado — dentro do hábito escorrido, sem relevos, mudo,* ***como uma sombra****, das chapadas povoadas de duendes...*

*Passava, buscando outros lugares, deixando absortos os matutos supersticiosos.*

***Dominava-os, por fim, sem o querer.***

***No seio de uma sociedade primitiva, que pelas qualidades étnicas e influxo das santas missões malévolas compreendia melhor a vida pelo incompreendido dos milagres, o seu viver misterioso rodeou-o logo de não vulgar prestígio, agravando-lhe, talvez, o temperamento delirante.*** *[...].* ***Espelhavam-na a admiração intensa e o respeito absoluto que o tornaram em pouco tempo árbitro incondicional de todas as divergências ou brigas, conselheiro predileto em todas as decisões.*** *A multidão poupara-lhe o indagar torturante acerca do próprio estado emotivo, o esforço dessas interrogativas angustiosas e dessa intuspecção delirante, entre os quais envolve a loucura nos cérebros abalados.*

*[...]*

*O evangelizador surgiu, monstruoso, mas autômato.*

***Aquele dominador foi um títere. Agiu passivo, como uma sombra. Mas esta condensava o obscurantismo de três raças.***

*E cresceu tanto que se projetou na História..."*

*In:* DA CUNHA, Euclides. *Os Sertões, O homem V.* Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1998. (grifos meus)

pautado pela expiação da culpa de si mesmo e de seus semelhantes pela constante inclinação humana entre a carne e o espírito, com a constatação de que ambos propiciam oportunidades de redenção e danação.

Como já foi dito sobre Santa Teresa de Ávila, mais uma vez pode-se entrever os conflitos presentes na questão que ronda religião e homem e torna-se inevitável não mergulhar ainda mais nas vidas desses homens considerados santos, para a análise de suas vidas e almas. Uma constante afirmação percebida no presente estudo situa o paradoxo que equilibra o divino e o diabólico. E a vida dessa santa eclode quase como a esboçar um tratado sobre questão tão notória oriunda diretamente da fonte de pesquisa. É ao estudo de Laura de Melo e Souza que brevemente nos reportaremos para compreender que tal suplício agrada por meio de uma carga carnal muito densa levantada pela historiadora, o que desnuda a linguagem praticamente erótica do relato da santa:

> *Sem ser poeta, diz a santa, era no entanto capaz de fazer versos sentidos sobre suas penas, simultaneamente doídas e gozosas:] Todo su cuerpo y alma querría se despedazase para mostrar el gozo que con esta pena siente. [...] "Estando ansí el alma buscando a Dios, siente com un deleite grandísimo y suave casi desafallecer toda con uma manera de desmayo que lê va faltando el huego y todas las fuerzas corporales..."*[117]

Escritos considerados como demoníacos ou êxtases divinos das bodas místicas com o sagrado? A biografia dessa santa permanece envolta em mistérios, caráter típico dos relatos situados entre o profano e o religioso que dominou toda a mentalidade barroca do século XVII e XVII. Pensamentos de atraso que permanecem ainda hoje como retratos do Brasil, país supersticioso e com um enorme contingente de *católicos declarados*, apesar do grande sincretismo religioso presente em todo o território nacional. É essa relação

[117] Cf. *Apud Op. Cit*., p. 132

quase pagã do homem com o sagrado que se manifesta de diversas formas, não em um único deus, numa constatação óbvia a respeito da essência humana, não é uma exclusividade do brasileiro.

Na obra de Goethe, vemos a opção por delinear o homem em comunhão com a natureza professando sua grande exaltação religiosa. Em *Fausto* tal temática é levada às últimas instâncias, buscando a comunhão entre a o belo da arte e as verdadeiras pulsões de vida, sublimando seu corpo à pura contemplação estética do mundo[118]. E a imagem do maligno ser demoníaco muda de figura na chave promovida pelo autor alemão. E aparece como o lado perigoso do espírito, mas também é motor necessária para o andamento da história do mundo em sua dialética. Fator inegável captado em diversas obras de arte ao longo da história e, muitas vezes, representado pela atração irresistível existente entre os amantes da vida, do outro ou de si mesmos. Essa atração e quase indivisível fusão entre o homem e a natureza, num ato pagão e tão transgressor quanto o ato da transubstanciação de Cristo na igreja católica chamado de comunhão, enquanto constitui metaforicamente uma fusão com o outro e uma entrega de si mesmo a outro universo que transcende a compreensão humana, ao passo que equipara o sublime e o terreno, as condições mais animais e também as mais espirituais dessas existências.

Vê-se, portanto, que *O padre e a moça*, dentro da cinematografia de Joaquim Pedro de Andrade, é uma insurgência contra todas as amarras que envolviam o cineasta nessa fase, e, por isso, reiteradamente afirmado por ele como um filme de negação e de extremo acerto de contas com sua própria vida. As referências acerca da figura paterna e a consequente libertação desse domínio são sutis, mas emergem com uma força disposta a denunciar uma tentativa de libertação contra qualquer jugo que pudesse envolver sua arte. A figura de Rodrigo Melo Franco de Andrade não constituía exatamente uma ameaça ao filho, mas era uma imagem de tanta admiração, que incutia em Joaquim um emblema de recorrente superação e exigência com suas realizações. Natural em qualquer relação de pai e filho, mas um pouco mais complicado em um pai que não é um símbolo só para o filho, mas para uma

[118] Carpeaux, Otto Maria. *Ensaios Reunidos*. Rio de Janeiro: *Topbooks*, 1999, p. 89.

geração inteira de artistas e intelectuais, além de uma referência explícita que entrou para a história das artes nacionais.

A figura paterna, nesse momento, torna-se uma marca da qual não é possível desvencilhar-se porque é a expressão mesma do tema tão latente a esse estudo: a presença do pai como exemplo e crivo norteadores de toda uma trajetória pessoal, profissional e humana. Dessa forma, não é equivocado dizer que a cinematografia de Joaquim Pedro de Andrade, apesar de toda sua qualidade, não está isenta de todo um aparato paterno e uma aprovação pautada pela herança familiar, sobretudo pelo pai, Rodrigo. Em cada cena, imagem ou tomada, é possível vislumbrar a presença do filho que busca uma aceitação. Em cada tema, motivo ou autor, é visível a busca de uma justificativa que, por si só, conseguisse explicar o que seria realizar *cinema* esperando o aval de um pai que era, como já havia dito Vinícius de Moraes, um homem alheio a essa linguagem, tão nova e tão desimportante até o momento. Romper com essas expectativas, mesmo com o orgulho do pai reafirmado pela própria irmã do cineasta, Clara Alvim, foi uma superação desse realizador de cinema, tão jovem à época, um cineasta ainda experimental, Joaquim Pedro de Andrade, do final da década de 50, a lançar documentários que envolvessem os autores e correntes intelectuais ligados[119] ao seu pai e, de certa, forma, a contar com um clã artístico que sustentasse a marca de sua arte, como algo de uma autoria que não ferisse, em momento algum, a figura paterna, na verdade, só a exaltasse.

Todo o processo que envolveu a realização de *O padre e a moça* foi uma grande provação para o cineasta iniciante nos longas metragens, representando para ele um processo de auto-conhecimento e questionamento de diversas limitações que diziam muito sobre sua obra e sobre o país que ele começava a retratar de maneira sutil, buscando conhecer e superar suas amarras mais profundas, entre elas, a tradição que sempre o envolveu e o

[119] Em entrevista a Alex Viany, Joaquim Pedro ressalta, que seu primeiro filme de documentário seria a princípio sobre Drummond, Manuel Bandeira e Guimarães Rosa, porém explica que "...o Guimarães e o Drummond não aceitaram posar para o filme, ficou o Manuel Bandeira e entrou o Gilberto Freyre." *Ibidem*, p. 258.

tolheu na batina mineira de lembranças e afetos. Sombra da qual tentou escapar durante toda a sua trajetória. Em vão, pois ela continua lá, “dentro dele/ é reza de padre”.

## Capítulo III - *Passos da Inconfidência*

*"Na verdade, me parece, também, uma coisa que vem muito do Joaquim, se eu não estou enganada [...] botar a público esses autos que estão, na verdade, à disposição de qualquer um e que os brasileiros não lêem. Como é que você sabe da Inconfidência Mineira? É sempre através dos livros da escola."*
*(Clara de Andrade Alvim)*[120]

### *1. Passeios: entre o século XVIII, na capitania de Minas Gerais, até 1970, na ditadura militar*

Para entender o que conferiu força à cinematografia tradicionalmente mineira de Joaquim Pedro de Andrade, apontada aqui como um cinema de duas fases muito distintas – acompanhando esse movimento oscilatório de expansão e recolhimento –, é preciso citar brevemente o primeiro filme a funcionar como uma espécie de estopim dessa mudança, o grande sucesso de bilheteria, *Macunaíma,* bem como o detalhamento de sua produção em um contexto político tão decisivo, a "recepção" dessa obra por Rodrigo Melo Franco, e o papel social e intelectual desse filme, considerado até, por alguns, como tropicalista, sobretudo dentro do contexto da época, decisivo para a compreensão de uma série de questões relativas ao longa-metragem seguinte, *Os inconfidentes*. É possível arriscar inclusive algumas similaridades entre os dois filmes, obviamente, de temáticas muito díspares, mas de situações históricas idênticas. Comecemos pelo papel de Rodrigo M. Franco na carreira de seu filho – a questão mais importante dentro da proposta desse estudo. Foi ao seu pedido que Joaquim Pedro se voltou às artes plásticas de Minas, investigando as obras de seu maior artífice, o Aleijadinho, quando estabelece contato direto com o material do que seria o seu curta-metragem de 1978, porém sem ainda ter a total consciência de que se tornaria cineasta, apesar de suas experimentações amadoras com a sétima arte. Os motivos para

[120] Depoimento de Clara Alvim, a partir de uma conversa entre ela, irmão do cineasta, Ana Maria Galano e Eduardo Escorel, sobre o filme *Os Inconfidentes,* em 29.01.1989. A transcrição dessa fita está depositada no Arquivo do cineasta, na *Produtora Filmes do Serro*.

realização de seus filmes, por sua vez, tenderão a demonstrar a intrínseca relação com as raízes mineiras que remetem imediatamente à herança paterna. Isso corrobora a influência imediata do pai na obra do filho, mesmo após sua morte em 1969.

Ao pensarmos no longa-metragem sobre Tiradentes e a Inconfidência Mineira, é possível entrever que, em diversos momentos, Joaquim Pedro trabalha com alguns clichês da chamada *brasilidade* para aludir ao contexto político da ditadura militar da década de 70, fazendo, assim, um cinema político, quando parecia apenas fazer cinema histórico em homenagem ao Sesquicentenário da Independência do Brasil[121]. Ao aproximarmos, portanto, os dois longas, a similaridade torna-se latente nos pequenos detalhes das produções. É impossível não reparar nos figurinos "*macunaímicos"*, de Anísio Medeiros[122], – verdes, amarelos, azuis e brancos – para muitos dos conjurados e na música *Aquarela do Brasil,* já abrindo passagem para as imagens da Ouro Preto de hoje, palco barroco da história nacional. É possível perceber nos dois longas muitas semelhanças em relação à crítica corrosiva sobre o Brasil e ao pretenso significado do que é ser brasileiro. Considerando-se o intervalo entre os filmes, entre 1969 e 1972, anos de muita repressão, é espantoso constatar que o espectador conseguirá rir em muitos momentos com as brincadeiras maliciosas de Macunaíma ou com as atitudes até infantis, de tão contraditórias, dos inconfidentes, apesar de ser sempre um riso amargo e doloroso. *Macunaíma* inicia um ciclo de cinema mordaz na obra de Joaquim Pedro e está intimamente ligado aos próximos longas-metragens, mesmo quando a temática aparentar ser apenas uma abordagem histórica ou literária da cultura do país. Ambos os heróis são derrotados, tendo o trágico e o irônico como fatores determinantes[123] de suas condições. Isso quer dizer que, apesar de a dimensão de suas existências ser primeiramente alçada à condição do mito, a

---

[121] *Os inconfidentes* (1978), ironicamente, foi um filme exibido até pela Rede Globo de Televisão em comemoração ao Sesquicentenário da Independência do Brasil, apesar de sua veemente crítica, através dessa película, à ditadura militar então em vigor no país. Cf. Documentário *Histórias Cruzadas,* de Alice de Andrade, cor, 57 min., 2008.

[122] Figurinista de *Macunaíma*.

[123] MACIEL, Kátia. *Poeta, herói, idiota. O pensamento do cinema no Brasil*. Rio de Janeiro, Rios Ambiciosos, 2000, p. 82.

aura que a compõe é pouco a pouco desconstruída para, finalmente, ser exposta em sua mais ínfima fragilidade e pequenez. Macunaíma como Tiradentes pretendem alcançar alguma vantagem na vida, gozar de certo proveito das situações, mas acabam devorados, esquartejados, pelo carrasco ou pela Uiara, numa moldura de sangue, que serve de epitáfio irônico em homenagem a todos os "heróis brasileiros".

Entretanto, é preciso reconstituir uma série de fatos relacionados à época do filme que, como foi exposto acima, é de suma importância para a compreensão dos procedimentos que o engendrarão. Inicialmente, é importante destacar que Joaquim Pedro de Andrade não passou incólume pelo ano de 1969. Na manhã de 20 de março, foi preso[124] pela ditadura, pela segunda vez[125]. No dia 11 de maio, também sofreria outro grande golpe, o

---

[124] "*A prisão coincidiu com a abertura do Festival Internacional do Rio, com a presença do cineasta Claude Lelouch, no Metro Copacabana. De manhã, cedinho, Joaquim e Sarah acordaram com dois homens mal-encarados sentados na sala. Sarah levantara e dera de cara com os sujeitos instalados no sofá. Pediram que chamasse o marido. Ela voltou para o quarto e Joaquim soube que era a polícia. Sarah sugere que ele pule a janela e fuja pelo telhado da casa. Joaquim se recusa. Pega a escova de dente, pasta, toalha e pede aos policiais que esperem no escritório, onde havia pendurado um enorme pôster de Che Guevara. Os policiais nem percebem. Esperam Joaquim ficar pronto e o levam. Sarah telefona para todos os amigos e conhecidos avisando da prisão. Na abertura do Festival, diante da imprensa, Lelouch protesta anunciando que não exibirá seu filme sem a presença de Joaquim Pedro de Andrade. Cria-se um fato político incontornável. Lelouch tinha projeção internacional. No mesmo dia, às 10 horas da noite, Joaquim Pedro é liberado ileso da prisão do DOPS". In:* BENTES, Ivana. *Op. Cit*., p. 107.

[125] "A primeira prisão, em 1966, ocorreu em frente ao Hotel Glória, onde conferenciava o Marechal Castelo Branco e nove rapazes estendem uma faixa com a seguinte frase: "Abaixo a Ditadura." Um deles foge, o poeta Thiago de Melo, os demais, Joaquim Pedro de Andrade, Mário Carneiro, Gláuber Rocha, Jaime Rodrigues, Carlos Heitor Cony, Flávio Rangel, Antonio Callado e Márcio Moreira Alves iriam formar os "Oito da Glória"; primeiro grupo a se manifestar contra a ditadura, e a ganhar notoriedade em manchetes nacionais e internacionais. Segundo Mário Carneiro, o fotógrafo de *O padre e a moça,* seria essa uma das origens do filme *Os inconfidentes*, pelo seu teor claustrofóbico: "*Esse arremedo de martírio criou a semente para uma releitura histórica que daria origem a Os Inconfidentes. Joaquim na cadeia só reclamava da falta de privacidade. Chegou mesmo a propor que, entre as 14h e as 18h, fizéssemos silêncio. Era o lado solitário, a necessidade de recolhimento. Não que Joaquim não fosse*

falecimento de seu pai[126]. Na ocasião do lançamento de *Macunaíma,* a censura também imporia 16 cortes de seqüências inteiras das cenas de nudez que, após negociações, reduziram-se a três, tendo apenas sua versão censurada exibida no Rio de Janeiro a 03 de setembro. Ainda assim, esse longa-metragem veio como uma espécie de libertação do cineasta, ao final daquele ano tão conturbado. O filme foi capaz de promover um protesto contra a ditadura, através de um argumento literário inofensivo e seguro – já que tinha como base uma obra modernista e seu autor consagrado – , expôs através do humor uma série de quadros hipócritas da sociedade brasileira desde sua formação até aquela contemporaneidade, mas que soam atuais até hoje, após a virada do século. O que se pretende dizer aqui é que Joaquim Pedro conseguiu, por meio dessa obra, expor as mazelas da sociedade brasileira – em costumes, tradições e tabus – dar um enorme passo na sua cinematografia, atingindo o público com um sucesso de bilheteria para a época, dividir sua cinematografia, a partir de então, em dois momentos muito distintos – já que é a partir de *Macunaíma* que a crítica do diretor parece ficar cada vez mais mordaz –, consagrar sua cinematografia como uma das mais importantes do cinema nacional, incomodar a censura e a ordem daquele cenário político e, ainda assim, permanecer resguardado pelos ícones da nossa cultura. Ou seja, num movimento de libertação decisivo, ainda assim, sua obra mantinha-se reverente aos grandes símbolos de nossa cultura, como se a tradição que existe no país servisse ao autor de pano de fundo para uma crítica à própria tradição num processo dialético de criação. *Macunaíma* é um filme baseado na obra de Mário de Andrade e inegavelmente possui muito de Joaquim Pedro em seu argumento, porém, é voltada muito mais à maneira ferina de Oswald de Andrade, e afirma-se como porta-voz dessa herança de descontrução dos

---

*chegado à festa, muito pelo contrário. Mas ele era alguém que gostava de estudar".* Cf. *Idem, Ibidem*.

[126] A figura de Rodrigo Melo Franco de Andrade sempre representará a maior influência de toda a criação de Joaquim Pedro de Andrade ao longo de sua carreira. Segundo Jacques Lacan, o papel do pai para o filho, bem como sua representação, ou *metáfora paterna*, se constituirá numa das principais formações do inconsciente, que oscilará sempre na dialética do primeiro complexo de Édipo, entre o amor e a identificação. In: *O Seminário V, As Formações do Inconsciente*, Jorge Zahar Editor, RJ-1999.

padrões bem ao gosto modernista. E, ao pensarmos na influência de Rodrigo Melo Franco no cinema de Joaquim Pedro, vemos que o primeiro aprovava a inclinação dessa película a um 'estilo marioandradeano' – como se pensaria automaticamente no caso de uma adaptação da obra de 1928 –, ao contrário do filho, que estava muito mais propenso, como se pôde verificar no resultado do longa, à irreverência de Oswald de Andrade, tendência que deixava o roteiro "rocambolesco", segundo as próprias palavras do pai.

E, para entender as contradições – não só da sociedade, mas também de si mesmo – que Joaquim Pedro tentava expor nas telas, é preciso fazer um breve retrospecto do que foi esse período para o país, que acabava de sentir a punhalada mais forte do golpe de 1964, nas artes, nas ruas, nos costumes e na história. *Macunaíma*, como já foi dito, surge como uma "libertação" ao diretor, em relação ao longa anterior, *A padre e a moça.* Mas essa aparente mudança na sua cinematografia foi um caminho trilhado cautelosamente pelo cineasta, sobretudo, em relação à recepção da obra por seu pai, o maior crivo em sua cinematografia. A professora Ivana Bentes, numa biografia do cineasta conta o clima contraditório que envolveu a criação do filme, desde a escrita do seu roteiro:

> *Joaquim começou a escrever o roteiro de Macunaíma de noite. Rodrigo, seu pai, lia de manhã. O Tropicalismo estava no ar. Um dia, Rodrigo deixou um recado na máquina: "Cuidado com o rocambole". E Joaquim passava dois dias inibido. Rodrigo, afinal, era o guardião do tesouro modernista – os manuscritos de Mário de Andrade estavam com ele. Macunaíma foi o livro que desafiou nossa geração, todos nós queríamos filmá-lo. Joaquim conseguiu – ele tinha as qualidades de humor requeridas. Ele já tinha tirado a batina no filme anterior. Estava pronto para a irreverência. Seu projeto estético realizou-se com a foto do italiano Guido Cosulich, numa ruptura com a iluminação de O Padre e a Moça. Era o filme colorido sem apoios diante*

> *da luz tropical. Foi também a aproximação de Joaquim com o cenógrafo, outro cáustico. Talvez este filme tenha dado coragem a José Celso para montar O Rei da Vela. Afinal, qual dos dois Andrades era o rei dessa loucura, Mário ou Oswald? Isso foi uma grande discussão na época. Macunaíma foi o filme que mais fascinou os cineastas estrangeiros, como Werner Herzog ou Werner Schröter.*[127]

*Macunaíma* é o segundo longa-metragem de Joaquim Pedro e o seu primeiro a receber considerável resposta financeira, por seu sucesso de bilheteria, crítica e público. O filme passou por diversos problemas antecedentes à estréia, entre eles, a censura de muitas de suas cenas de nudez. Então, quando *Macunaíma* foi lançado, em 1969, a censura subtraiu ao público quase dez minutos de fita. O veto incidiu especialmente sobre as formas sensuais do corpo da atriz Dina Sfat, que interpretava Ci – guerreira e mãe do mato, no livro de Mário de Andrade, de 1928 – a guerrilheira urbana, protagonista de algumas das mais apreciáveis seqüências eróticas do longa de Joaquim Pedro. O cineasta, por influência de sua família, conseguiu contatar o general que dirigia a censura na época e propôs a suspensão de algumas das diversas sugestões de cortes escolhidas anteriormente, com mais ou menos êxito. Mesmo assim, tais cortes não impediram que o filme tivesse uma ótima repercussão no país. O seu estilo de "pós-chanchada cinemanovista afinada com o modernismo e o tropicalismo" [128] seduziu um público há muito tempo "esquecido" pelo cinema, as camadas mais populares que eram fãs das chanchadas que sempre constituíram um elemento importante da cultura audiovisual brasileira, sendo refutada pela crítica intelectual da época e pelos integrantes do Cinema Novo, rotulando-as de apelativas e "despolitizadas".

Essa obra, de fato, possui diversos pontos de encontro com os propósitos tropicalistas, sobretudo o alcance das massas e, conforme já foi

---

[127] Mário Carneiro. In: *Jornal do Brasil,* 18/09/1988.

[128] Ivana Bentes. "Multitropicalismo, Cine-Sensação e Dispositivos Teóricos". In: BASUALDO, Carlos (Org.) *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972].* São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 107.

largamente afirmado, o primeiro grande trunfo desse filme foi sua imensa projeção. E foi possível ver nessa realização o objetivo mais caro às chanchadas produzidas entre 1940 e 1960, a passagem da cultura letrada sob o, até o momento, exclusivo domínio das elites, para uma cultura popular de rádio e cinema, subvertendo alguns parâmetros do aceitável bom gosto intelectual. O caráter de teatro de revista, de circo e rádio, incorporava e parodiava o modelo de produção hollywoodiana, carnavalizando-o com temas e trejeitos peculiares ao subdesenvolvimento da cinematografia brasileira do período em questão. A grande questão que estava em jogo, sendo comum a todas essas manifestações artísticas, era o destaque dado ao "baixo" e ao gosto popular, como uma forma de carnavalização dos padrões vigentes cultuados pela elite intelectual. Mas esse popular não era simplesmente aquele tolerado e aceito como folclore, era antes um mal rejeitado pelo Estado e pelas elites culturais, sociais e econômicas que exaltavam outros valores, que nada tinham a dizer ao povo considerado analfabeto, despolitizado e domesticado.

No Cinema Novo, o "caráter brasileiro", a "identidade nacional" e tudo o que estava ligado a uma redescoberta do Brasil era motivo de criação. E Joaquim Pedro embarcou nessa tendência, todavia, com *Macunaíma*, o diretor foi além, nesse objetivo que perseguiu desde que começou a realizar cinema, lembrou-se do livro de Mário de Andrade[129] e procurou tornar as lendas reais para aproximá-las do público. Embora a linguagem e a *mise-en-scène* tenham proporcionado um recado acessível aos espectadores, esse discurso continha muito mais em termos de investigação do caráter do povo brasileiro. A própria questão do canibalismo é tratada com naturalidade, isenta de artifícios, o que a torna muito mais polêmica e próxima. Em suma, *Macunaíma* não era apenas um filme para entreter as massas como se podia levar a pensar, apesar de que, já que o conseguiu, reconheceu e agradeceu a resposta do público, mesmo ao tratar de uma ferida nacional tão dolorida:

> *O herói moderno para mim, é uma espécie de encarnação nacional, cujo destino se confunde com o próprio destino de seu povo. Uma de suas características fundamentais é a consciência*

[129] In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Op. Cit., p. 100.

> *coletiva. Ao contrário de Macunaíma, ele terá de encontrar um ser moral, no sentido de estar possuído por toda uma ética social.* [...] *Acho que o personagem, no livro, é mais gentil do que no filme, assim como no filme ele é mais agressivo, feroz, pessimista, do que o livro amplo, alegre e melancólico de Mário de Andrade. Para ser justo, considero o filme um comentário do livro.* [...] *O que falta ao personagem de Macunaíma* [no filme] *é uma visão mais geral, mais ambiciosa e mais consciente. Ele dá sempre seus golpes com objetivo limitado, pessoal, individualista. É um estágio vencido – mas importante – do que seria o caminho para o herói moderno brasileiro. Macunaíma é o herói derrotado, que acaba comido pela Iara, abandonado e traído. Sua trajetória, desde o nascimento até a morte, com todas as reviravoltas, é um caminho da terra para a terra. Ele come terra no princípio e no fim do filme, mas na verdade a terra é que acaba por comê-lo* [130].

Apesar de ter pensado na idéia de filmar *Macunaíma* bem antes de 1969, e de escrever dois roteiros antes dessa realização, o diretor só conseguiu resolver-se com a obra depois de concluir que a rapsódia de Mário de Andrade era "a história de um brasileiro que foi comido pelo Brasil". Só então é que as coisas ficaram mais claras para Joaquim Pedro de Andrade. E, a partir de uma série de alegorias[131], o cineasta pôde contar a história desse anti-herói tipicamente nacional, informado pela contracultura e pelo contexto político conturbado na época, atualizando a tal procura dessa controversa originalidade nacional. O filme se afasta da habitual "comoção" causada pelo índio, pela macumba, pelo samba e pela miséria que assola o país, para

[130] Idem, p. 101.

[131] É importante frisar que o conceito de alegoria aqui é sempre aquele adotado por Walter Benjamin, de idéia descontínua e fragmentada, mas único conceito capaz de dar forma às contradições da modernidade. Roberto Schwarz, analisando a estética tropicalista, cita a alegoria como o processo básico de representação do *absurdo* que constitui essa nação, onde o arcaico e o moderno se chocam e se complementam.

aproximar-se dialeticamente do que há de mais “brasileiramente horrível”. Ele desconstrói o folclore inserindo nesse universo mítico numa mitologia urbana, por meio da televisão, da música popular da Jovem Guarda, da malandragem, dos modismos, da liberdade sexual, dos objetos de consumo fetichizados pela sociedade e pela modernidade que começava a deixar marcas na conservadora sociedade brasileira.

Em 1981, o diretor voltaria à estética *carnavalizante* com *O Homem do pau-brasil* , seu último longa-metragem, baseado na biografia de Oswald de Andrade, com requintes de ficção com um Oswald homem, vivido por Flávio Galvão, e um outro mulher, interpretado por Ítala Nandi, musa do Teatro Oficina, já na época de *O Rei da Vela*. E as coincidências não param por aí. Dina Sfat conta que quase chorou ao ver que não tinha chances de participar do espetáculo. Mas essa chance veio com a viagem de Ítala Nandi à Europa: *“Só ensaiei uma semana. Para criar ou recriar Heloísa de Lesbos, passei a observar as madonas de província.”* [132]

Feito sob o impacto do AI-5, o filme conta a história de um Brasil escancaradamente cheio de vícios e trejeitos e o olhar que segue o protagonista está isento de julgamentos. Há certo distanciamento, porém, da realidade quando um narrador onisciente vai relatando a trajetória do herói sem nenhum caráter. Na verdade, sem nenhum *caráter brasileiro*, naquele Brasil de 1968, cheio de sonhos e com tendências de amalgamar diversas culturas e influências externas à cultura nacional para compreender sua verdadeira identidade. Brasil, naquele momento, único em termos de integração entre cultura e política, sendo considerado posteriormente como “o ano que não terminou”. O tom de fábula ganha maior dimensão. Além desses fatores, outro traço relevante é o de uma encenação teatral e deselegante. Porém, o tom alegórico predomina durante todo o longa-metragem. Como o próprio final do filme, com o hino de *Desfile aos Heróis do Brasil*, de Villa Lobos, cujo pungente refrão “Glória aos homens heróis dessa pátria, a terra feliz do Cruzeiro do Sul” narra a morte do herói de forma irônica. Morte metaforizada pela jaqueta verde-bandeira – num ‘modelo faroeste’ – trazida da cidade grande, vindo à tona,

[132] In: Arquivo *José Inácio de Melo Souza*, s.d., s.l.

repleta de sangue, após o mergulho de Macunaíma nas águas do lago da *Uiara*.

Toda essa polêmica, iniciada em *Macunaíma*, foi aprofundada em 1972, no ano em que o Brasil comemorou o Sesquicentenário de sua Independência, com as filmagens de *Os Inconfidentes,* mas num outro plano, muito mais amargo, agora no aplauso da morte de mais um herói, retratado como carne flagelada simbólica de uma época de nossa História, entrando para os livros didáticos e deixando de possuir qualquer significado cívico para o povo. No entanto, a semelhança maior entre esses dois heróis da cinematografia *joaquiniana* é que ambos sucumbem diante do inevitável, apesar de um não possuir nenhum caráter e o outro possuir um caráter a ele atribuído somente para uma espécie de afirmação da história nacional. E, apesar de partirem de argumentos tão divergentes, encontram-se completamente irmanados na proposta de trazer à tona um país com um povo ainda em formação e, por isso, submetido às mais diversas tentativas de explicação, por meio de teorias que buscam captar todo o seu caráter distintivo de outras culturas. O cinema de Joaquim Pedro sempre buscou o delineamento dessa identidade nacional nos objetos de sua cinematografia, seguindo os passos de seus ancestrais, que já vinham, por meio de órgãos oficiais, traçando estudos e investigações acerca da cultura nacional. Essa cinematografia afirma-se, dessa forma, como a continuação do trabalho de Rodrigo Melo Franco de Andrade, na preservação do patrimônio histórico, artístico e cultural, sendo, antes de tudo, um trabalho de afeto, memória e reverência à tradição patriarcal da História do país, simbolizado por toda a estirpe mineira do cineasta. Nesse momento, então, é necessário realizar um salto para vincular a herança “macunaímica” ao longa-metragem seguinte, de 1972. Para isso, começaremos com uma breve recuperação da imagem do alferes Tiradentes e da Inconfidência, e seu reflexo no imaginário nacional.

De acordo com Maria Arminda do Nascimento Arruda, Tiradentes não foi apenas um mártir da Inconfidência, como já o enalteceram diversos historiadores. Foi, antes, uma espécie de marco da história moderna brasileira, um criador da verdadeira nacionalidade, abandonando “o horizonte limitado das

montanhas mineiras pelo convívio ilimitado do espaço nacional" [133]. Minas Gerais, por sua vez, foi palco de enormes conflitos gerados pela desclassificação social no Brasil colonial, tanto pela exploração das minas, como pela grande ocupação do espaço por parte da população. As *Cartas Chilenas*, atribuídas a Tomás Antonio Gonzaga, contam o drama da formação histórica brasileira a partir de Minas. É como se o processo colonizador sobre os índios e de escravização dos negros, já muito violento, tivesse sido intensificado pelo feroz episódio do enforcamento de Tiradentes e, mesmo, da Guerra dos Emboabas [134]. A literatura também traz essa marca histórica, assim como o cinema. Entretanto, raras vezes, ambos são capazes de oferecer uma postura neutra sobre os acontecimentos. Jean-Claude Bernardet, ao referir-se à relação entre Cinema e História do Brasil, comenta o estilo heróico e a estética naturalista que geralmente os rege:

> *O filme histórico brasileiro – não só reproduz uma* filosofia *da história e uma estética conservadora dominantes – com as devidas exceções que, o mais das vezes, questionam esse sistema sem chegar a abalá-lo, porque o filme histórico brasileiro não está sozinho na sociedade: quer pela formação ideológica dos realizadores, quer pelos organismos produtores privados ou estatais, quer pela expectativa de se dirigir a um amplo público, esse gênero cinematográfico acaba sendo embebido de forma acrítica pelos fluídos ideológicos e estéticos que irrigam a maior parte do tecido social brasileiro. Que a história seja um negócio de heróis, a maior parte das pessoas não duvida, e aí está Tiradentes, que não nos deixa mentir: há poucos símbolos que conseguiram impor-se à pirâmide social de alto a baixo. Poucos os símbolos na sociedade brasileira que alcançaram tal estatuto. Além de*

[133] In: *Mitologia da Mineiridade*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

[134] No final do século XVII, os paulistas residentes na capitania de São Vicente encontraram ouro no sertão. Isso fez com que muitos garimpeiros e portugueses fossem para aquela região. Pelo motivo de terem sido os primeiros a tê-lo descoberto, os paulistas exigiam mais direitos sobre o minério encontrado, reivindicando-o junto ao rei de Portugal. *In*: FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil.* São Paulo: Imprensa Oficial/EDUSP, 2001, p.54.

*Tiradentes, a feijoada, o futebol. A lei não conseguiu.*[135]

No entanto, em seu cinema, ao falar de história e literatura nacional, na incessante busca pela compreensão da chamada identidade brasileira, Joaquim Pedro conseguiu reunir naturalmente uma série de elementos condensadores de traços populares e eruditos ao investigar a formação dessa cultura popular: futebol, feijoada e malandragem, sem deixar de lado a religião e o conservadorismo – não poucas vezes hipócritas – e nem a vocação política idealizada pelo Cinema Novo[136].

Desde *Garrincha, alegria do povo*, o cineasta buscou entender essa *brasilidade*, já tão complexa, mas que poderia ser representada de formas ainda mais variadas. Seja com a explosão de euforia causada pelos dribles fantásticos do anti-herói de pernas tortas, polêmico e mulherengo, ou na prazerosamente costumeira – e preguiçosa – leitura na rede, em *O Mestre de Apipucos*, quando Gilberto Freyre não deixa de exercer seu papel de pesquisador e intelectual engajado no desvendamento da cultura nacional, deleitando-se com a poesia de Bandeira, após o almoço. Quem sabe se já não poderia estar aí um esboço de seu interesse pelo símbolo nacional – visto como "sem nenhum caráter" – *Macunaíma*, de Mário de Andrade: "Muita saúva e pouca saúde, os males do Brasil são" [137]. Vale chamar a atenção para a incessante tentativa de diálogo entre o diretor e a sociedade – ou o parco público que vai ao cinema – e de desvendamento da identidade desses brasileiros que são, a um só tempo, público, personagens e tema [138].

---

[135] BERNARDET, Jean-Claude. RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil.* São Paulo: Editora Contexto, 1988, p. 8-9.

[136] Só a partir do sucesso de bilheteria de *Macunaíma* (1969), Joaquim Pedro de Andrade conseguiu um profícuo diálogo junto ao público.

[137] Essa frase está presente na "Carta para as Icamiabas" (edición crítica, Coleção Archivos, p. 82). Na adaptação de Joaquim Pedro, é dita por um Macunaíma (Paulo José) "maluco-beleza", motivado a defender sua gente do capitalista explorador, Venceslau Pietro Pietra, o Gigante Piaimã, visando à recuperação de sua muiraquitã.

[138] "A cultura se tornou guardiã dos valores da 'humanidade', em contraste com o efeito desumanizador da perda da comunidade e do predomínio do princípio de troca. Desenvolveram-se esferas específicas onde essa vida interior negligenciada poderia se objetivar: as artes, as ciências humanas e a religião [...]" SCHELLING, Vivian. In: *A presença*

O cineasta carioca consegue traduzir as raízes familiares de sua ideologia criativa, ao buscar uma ampla dimensão e atingir os rincões da terra natal de sua família, com o longa-metragem *O padre e a moça,* ao dialogar com a poesia drummondiana. Joaquim Pedro hesitou, a princípio, realizar um filme que trouxesse tantos questionamentos de origem interna e conflitos humanos, em meio à crise política enfrentada pelo país na época, mas uma certa inquietação, da qual precisava se libertar, falou mais alto, e uma das reações imediatas desse processo foi o longa seguinte. *Macunaíma* (1969) seria um filme extremamente diferente do que o diretor havia produzido até o momento: traria o "malandro-otário", facilmente enganado, mas com um talento incontestável para tapear a todos, vivendo de forma libertina uma grande festa composta por lendas, mitos de "sua gente" e piadas eróticas, num grande carnaval em homenagem à constituição do nosso povo [139].

Mais tarde, ao produzir *Os Inconfidentes,* trouxe o passado histórico do país à tona, em plena ditadura militar, com os personagens da Conjuração Mineira – poetas, padres e outras personalidades da elite social de Minas Gerais – mas com uma preocupação muito clara com a situação da política do Brasil, após o Golpe de 1964 – coincidentemente outro movimento não sustentado pelo povo, mas pelos intelectuais do país. Além de ter sido um filme diferente dos outros de mesma temática, como *Tiradentes ou o mártir da liberdade* (1917), de Paulo Aliano, e, mesmo um posterior, *O mártir da Independência, Tiradentes* (1977), de Geraldo Vetri, ou *Rebelião em Vila Rica* (1958), de Renato e Geraldo Santos Pereira, o filme de Joaquim Pedro não se limita a reconstituir a História. Sua preocupação maior parece ser a de contestá-la. Na verdade, Joaquim Pedro de Andrade fornece uma visão diferente dos fatos, extinguindo de sua temática qualquer possibilidade ingênua de instrução e compreensão. Enquanto *Rebelião em Vila Rica* evoca um ideal de liberdade que acompanha a História e, no filme de Geraldo Vetri, a História surge através da evocação de alguns indivíduos, como o alferes do título, em

---

*do povo na cultura brasileira – ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire.* Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990, p. 23.

[139] BENTES, Ivana. "Multitropicalismo, Cine-Sensação e Dispositivos Teóricos" apud BASUALDO, Carlos (org.) *Tropicália: uma revolução cultural.* São Paulo: Cosac&Naify, 2007, p. 112.

*Os Inconfidentes* há uma distinta preocupação com o tempo e com o roteiro, pautado pela literatura, mas sem fazer da reprodução histórica o seu único foco. O que o cineasta busca é a reflexão incessante sobre o discurso histórico no que diz respeito aos fatos do passado e aos eventos do presente, bem como sobre o papel dos intelectuais naquela longínqua Ouro Preto e nesse "contemporâneo" [1972] Brasil em crise, pós-golpe militar de 1964.

Um dos indicadores dessa tendência é o afastamento do estilo, não raras vezes, maniqueísta do cinema brasileiro, promovendo geralmente uma disputa entre o bem e o mal, quando se propõe a recontar os eventos "oficiais" da história nacional. O formato adotado pelo diretor para expor aquele período é, sem dúvida, o grande diferencial. Segundo Bernardet, o longa-metragem de Joaquim Pedro de Andrade sobre a Inconfidência segue a organização dos depoimentos dos *Autos de Devassa,* e não a cronologia dos episódios da Inconfidência. O início do filme é o fim dos intelectuais, e a exposição dos fatos que antecedem essa conclusão recria suas trajetórias. O esquema da narrativa é simples: uma apresentação dos poetas, um rápido esboço da conspiração e alguns interrogatórios que fornecem mais dados sobre a conjuração, acompanhados pelo veredicto e pela condenação. Joaquim Pedro e Eduardo Escorel (co-roteirista) serão perspicazes na escolha dos diálogos – todos escolhidos e elaborados a partir dos *Autos* e das obras dos poetas árcades, mas com hábil 'montagem' na combinação das frases com o momento, a cena, etc. – e na fusão dos personagens, que representam mais de uma pessoa, uma classe social ou um tipo, certas vezes.

Há diversas imagens em *flashback* mostrando a trama conspiratória, e essas passagens alternam-se com o momento do interrogatório, em figuras sucessivas, que podem até coexistir no mesmo plano. Existem também o tempo presente e o de sonho, que não apareceriam em uma narrativa usual. Exemplo disso é a declamação de poemas de Cláudio Manuel da Costa diante das rochas. Além desse fator, há o tempo metafórico – desligado da história contada – juntamente às diversas metonímias que permeiam a narrativa, como a representação do esquartejamento de Tiradentes por meio de um pedaço de carne rodeada por insetos que preenchem incomodamente a tela.

E, de modo nada ingênuo, Joaquim Pedro conseguiu recontar a história de um dos mártires da independência, buscando uma analogia entre essa

autonomia incessantemente buscada em 1789, e novamente tolhida em 1972, ironicamente nas comemorações dos 150 anos da independência do país. O fato é que nem as comemorações do Sesquicentenário de Independência do Brasil, a História ou os heróis de um "passado glorioso" poderiam apagar os horrores causados pelas torturas nos porões da ditadura daqueles anos terríveis. Segundo Jean-Claude Bernardet[140], naquele contexto da repressão militar, surge um novo personagem no Cinema Novo, o intelectual. É exatamente aí que se torna significativa a abordagem de Joaquim Pedro ao trazer à tona conflitos de uma intelectualidade derrotada numa tentativa de levante que não ultrapassou o limite das tramas em reuniões domésticas. O crítico desenvolve seu pensamento afirmando que esse tipo de personagem, que apareceu também em *O desafio,* de Paulo César Saraceni (1965), e em *Terra em Transe,* de Gláuber Rocha (1967), se deve às transformações ocorridas após o golpe de estado de 1964, sobretudo, por levar muitos artistas e intelectuais a questionarem o seu papel social diante da "missão" de levar consciência à grande massa popular, através de uma ação política e ideológica que tivesse grande alcance. A ditadura militar instaura uma era de incertezas na classe artística e intelectual, e faz-se, então, necessário o questionamento da capacidade do intelectual de conseguir fazer realmente uma revolução.

> *O que era convicções transforma-se em ilusões; a relação intelectual-sociedade-povo-revolução vira incerta: o intelectual perde o seu papel. [...] O retrato dos intelectuais e de suas relações com o poder ganha cores de uma ironia ferina em* Os inconfidentes*. Todos esses filmes são dolorosos, com matizes às vezes masoquistas, obras de intelectuais que perderam seu papel social e não encontraram outro. Seus autores falam em geral da intelectualidade de esquerda, ou que se dizia tal, ou dessa esquerda que passou a ser qualificada de "festiva", donde as conotações masoquistas. Os personagens*

[140] *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro – Metodologia e Pedagogia.* São Paulo, Annablume, 1995, p. 151-152.

> *representantes da intelectualidade brasileira derrotada são também metáforas dos próprios cineastas: estes questionam, por meio de seus personagens, a situação e o papel do cinema e dos cineastas.* [141]

Ao analisar o filme *o Desafio*, de Paulo César Saraceni, Gilda de Mello e Souza, apesar de destacar sua importância dentro do Cinema Novo, chega até a apontar algumas falhas, como "má escolha do diálogo, inadequação entre o diálogo e a imagem, tensão contraditória entre um projeto e uma realização. [...], mas que seu grande mérito consiste realmente em "apresentar a repercussão de uma crise política na consciência de um jovem intelectual" [142], frente ao amor, à ação política e a diversos temas secundários. Esse jovem é Marcelo e a sua grande paixão é Ada.

> "Inicialmente, o filme pretende contar sobretudo a história de Marcelo, intelectual pequeno-burguês que, surpreendido por uma brusca transformação no governo, sente-se atingido em suas dúvidas políticas como em sua capacidade de criação e em sua vida amorosa." [143]

Já *Terra em Transe* é outra película baseada em um momento tensão política, num país fantasioso, situado talvez na América Latina, onde forças políticas se desafiam continuamente, com destaque para Paulo Martins, simbolizando a intelectualidade de esquerda, e Porfírio Diaz, o paternalismo político. Mas, no final, a repressão policial é a solução encontrada também por esse governo para conter a população que luta exigindo as promessas não cumpridas.

De fato, essa é a representação de que, entre 1969 e 1974, diversas organizações internacionais religiosas e de direitos humanos reuniram provas de crimes de tortura realmente praticados em centros secretos no país,

---

[141] BERNARDET, Jean-Claude. *Op. Cit*., *p. 153.*

[142] In: *O Baile das Quatro Artes - Exercícios de Leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 1980, p. 182.

[143] *Idem, Ibidem*, p. 184.

fazendo com que muitos presos, não raras vezes, desaparecessem[144]. Inclusive, a escolha de Joaquim Pedro de mostrar o suicídio, e não um suposto assassinato do poeta Cláudio Manuel, no filme, é curiosa. Há ainda quem faça analogia entre a controversa morte de Cláudio Manuel Costa, no século XVIII, e a de Wladimir Herzog, a 25 de outubro de 1975, três anos após o lançamento do longa-metragem.

> *...fatos ou preocupações atuais podem orientar o cineasta, não só para certos fatos históricos, como também para amoldar a interpretação desses fatos. Por exemplo:* Os inconfidentes *apresenta o suicídio de Cláudio, que está longe de ser comprovado. Se tivesse realizado o filme após a morte de Wladimir Herzog, certamente Joaquim teria dado outro tratamento ao caso.*[145]

Alguns poemas de Cecília Meireles, extraídos do *Romanceiro*, também são declamados ao longo das cenas, fazendo do estudo do espaço uma tarefa de minuciosa atenção. A câmera parece encurralar os personagens, mostrando-se sempre muito presente em todos os quadros, e esse efeito também traz ao espectador a possibilidade de ser um personagem do enredo – objetivo máximo dos anos heróicos do Cinema Novo, de fazer cinema sobre e para a massa. No mais, restam, em várias ocasiões, dúvidas sobre a direção dos diálogos, já que os tempos se sobrepõem demasiadamente, obrigando o espectador a sair de sua cômoda posição para adotar uma relação crítica e reflexiva em relação ao filme, sendo capaz de julgar o que está assistindo. Sem dúvida, uma armadilha brechtiana de enredar o espectador num verdadeiro cinema de proposta política, mas de impecável fotografia que, cada vez mais, adquire a forma de uma grande ameaça à tentativa de escape do presente conturbado e de mergulho no tranqüilo – e resolvido? – passado de seu país.

Além disso, voltando à figura de Tiradentes, há certa ruptura com a tendência heróica dessa personalidade, a não ser no instante em que ele é

---

[144] In: ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984).* Bauru, SP, Edusc, 2005, p. 201-202.

[145] In: BERNARDET, Jean-Claude. *Piranha num mar de rosas*. São Paulo, Nobel, 1982, p. 82.

morto e aparece como o pólo positivo da luta, já que os demais são inegavelmente negativos. Mas Joaquim Pedro mostra Tiradentes como uma figura curiosamente ambígua. A primeira aparição do personagem ocorre em uma rua, onde passam mulas e tropeiros, e o mártir discursa para eles, que não dão atenção, o que pode novamente denunciar a ausência da participação popular na conspiração. Tiradentes aparece como um fanático e não como um homem politizado, talvez "usado" pelos homens que tinham algo a perder e não queriam se arriscar na linha de frente dessa batalha. No entanto, abordar o fato de que Tiradentes foi proprietário de escravos é um progresso em relação aos demais filmes de mesmo mote. Oferece, inclusive, uma visão realista daquela personalidade, que era mais um homem simples buscando ascensão na rica sociedade mineira.

Para discutir a relação existente entre os intelectuais e a revolução, o cineasta procurou tratar a sua versão da Inconfidência com a cautelosa escolha do olhar neutro e objetivo dos *Autos de Devassa*. Sobretudo ao descrever Tomás Antonio Gonzaga e Alvarenga Peixoto como poetas, e não como homens de negócio, ao contrário do que afirmaram alguns historiadores[146] como Gilda de Mello e Souza e Carlos Guilherme Mota, apontando o fato de os poetas terem sido altos funcionários do governo português no Brasil. Dessa forma, o longa-metragem possui o distanciamento que lhe permite discutir o contexto político e a atuação dos intelectuais nos conflitos de época tão remota e, ao mesmo tempo, com o governo militar da década de 70. A analogia promovida pelo diretor encontra força nesse momento, pois é, ao mesmo tempo, inusitado e oportuno o diálogo estabelecido entre o passado e a situação contemporânea do país.

O roteiro, escrito por Joaquim Pedro de Andrade e Eduardo Escorel, traz um texto que, após as modificações e adaptações das obras que lhe serviram de base, resulta numa revisão irônica e amarga da história nacional. Seguindo a crítica de Mello e Souza[147], esse terceiro longa-metragem do cineasta realmente comprovaria seu intenso questionamento dos fatos históricos, por

---

[146] Cf. MOTA, Carlos Guilherme. *A idéia de revolução no Brasil e outras idéias*. São Paulo, Globo, 2008, p.209. Cf. MELLO E SOUZA, Gilda de. *Op. Cit*., p. 205.

[147] Mello e Souza, Gilda de. "Os inconfidentes". In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 258.

meio de um método imparcial de interpretação dos documentos que resgatam esses episódios. Surge, então, um interessante processo criador, dentro de um universo discursivo dialético, capaz de atravessar as barreiras temporais, aproximando duas épocas distintas que chegam a se confundir, como veremos mais adiante. Porém, apesar do caráter "rebelde" dessa realização, o próprio Joaquim Pedro declara, através de uma entrevista ao crítico José Carlos Avellar, o máximo cuidado na apuração dos acontecimentos, deixando, sobretudo, serem revelados apenas os fatos, nunca uma versão subjetiva acerca deles. A única estratégia à qual se recorreu foi a adoção de um ponto de vista que pudesse estabelecer alguma coerência com os materiais examinados, ou seja, a chave de leitura do filme, já no início, é a condição carcerária ou espaço limitador e sufocante da prisão – desde a primeira cena, na cela de Cláudio Manuel – seus antecedentes, sua trajetória, seus presos, suas conseqüências:

> *O filme está centrado na cadeia. Toda a história da conspiração está vista a partir da cadeia. O que corresponde, aliás, ao ponto de vista de todos os documentos sobre a Inconfidência. Foi a partir daí que começou a se tratar com mais interesse dos personagens e da conspiração, que não chegou nunca à ação e ficou apenas em reuniões, conversas, discussões. O resultado dos estudos que fizemos sobre os documentos nos levou à conclusão de que Tiradentes realmente manobrava os outros. Nós nos convencemos, Escorel e eu, pelo exame de todo o material, que Tiradentes era realmente uma pessoa consciente e que procurava usar os outros. Era o único que tinha um sentido prático e que queria realmente fazer uma revolução, enquanto que os outros especulavam sobre tudo o que seria. Discutiam muito sobre o que seria mas sempre sob a instigação dele. O Tiradentes demorou para tomar proporção dentro do roteiro, o núcleo de partida eram os três poetas. Porque além de termos registrado os seus depoimentos, nos* Autos da Devassa*, eles escreveram uma série de*

*poesias sobre a Inconfidência.*[148]

O processo de adaptação aqui é marcante e uma consagração dessa tendência de Joaquim Pedro. Apesar de todos os elementos do roteiro serem inspirados em fatos reais e passagens diretas de textos históricos e literários, será justamente na fusão de personagens, na abreviação de certas falas e na habilidade aguda de controlar os deslocamentos cronológicos, escolhendo, aparentemente sem muitas regras, determinados aspectos em detrimento de outros, que se demonstrará uma visão nova sobre tais acontecimentos, originada através do minucioso tratamento de imagens, palavras e sons. Para ilustrar tais métodos, faz-se essencial lembrar que o afastamento do diretor em relação aos fatos históricos acontece, por exemplo, na inserção das canções de "Farolito Lindo", de Augustin Lara, e de "Aquarela do Brasil", de Ari Barroso, ao invés de recorrer ao alguma composição barroca mineira, numa solução mais fácil e menos questionável.

E a valorização da cultura popular e a busca da identidade nacional permearão todo o discurso. O próprio delineamento das personalidades de Cláudio Manuel da Costa e de Tomás Antonio Gonzaga teve, como fonte imediata, os *Autos,* mas utilizou um distanciamento crítico refinado, o que possibilitou a captação da ironia implícita presente em seus textos, no entanto, Gilda de Mello e Souza chama a atenção, em seu ensaio[149], para um fato de extrema sutileza e importância, na caracterização escolhida pelo diretor para cada uma das personagens desse filme. A crítica afirma que a versão escolhida pelo cineasta aparentemente é aquela presente nos *Autos de Devassa*, mais distante e neutra das demais fontes oficiais e erigidas a partir de uma visão idealizada da história nacional, já internalizada e perpetuada pelo povo, o que comprovaria certa "rebeldia" do diretor contra qualquer atitude conformista, contudo, apesar de Joaquim Pedro e Eduardo Escorel terem se mantido fiéis às documentações históricas, houve um intenso processo de elaboração de uma nova versão dos acontecimentos, não deixando escapar, sobretudo, as conexões literárias com os versos de Cecília Meireles e dos poetas árcades. Além disso, no roteiro, quase todas as passagens,

[148] In: *Jornal do Brasil,* 15 de abril de 1972.

[149] *Op.Cit., p. 201.*

especialmente as falas são legítimas, mas há sempre uma abreviatura apropriada, ou seja, uma adaptação do discurso original, como algumas *licenças poéticas e históricas* – a exemplo daquela que transporta a rainha D. Maria I, de Portugal até o presídio da Ilha das Cobras, no Rio de Janeiro, para proferir a sentença condenatória no Brasil –, uma fusão de personagens propícias ao que se quer veicular e um deslocamento cronológico justificado pela pertinência da intenção do discurso do cineasta. O roteiro também passou por um grande processo de síntese dos fatos e o número de pessoas envolvidas nos interrogatórios dos *Autos* também foi reduzido. Assim, nessa obra, o padre Carlos Corrêa de Toledo representou todo o clero, na representação cinematográfica dos eventos da Conjuração Mineira, sintetizando nele as figuras do cônego Luis Vieira da Silva e do padre José da Silva e Oliveira Rolim, de modo a não sobrecarregar nas informações e na complexidade do roteiro ou no resultado do próprio filme já concluído.

Todos os poetas conjurados, menos o desembargador Tomás Antônio Gonzaga, segundo Mello e Souza, tiveram, assim como as personagens centrais[150], um retrato que buscou alcançar um delineamento objetivo e cuidadoso com certa nuança psicológica baseada nas suas declarações nos *Autos* e também extraindo de suas obras traços denunciadores de um agudo perfil psicológico:

> *Há nessa apresentação uma clareza iconográfica absoluta, e como os poetas dizem os seus versos, palavra e imagem unem-se de maneira coextensiva.*[151]

Além das obras que escreveram, o cineasta recorreu às obras escritas

---

[150] As personagens escolhidas pelo diretor para representar o núcleo principal da trama são as seguintes: Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes (alferes/mártir); Joaquim Silvério dos Reis (delator), Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Inácio José de Alvarenga Peixoto (os poetas árcades); Visconde de Barbacena (governador da capitania de Minas Gerais); Francisco de Paula Freire de Andrade (tenente-coronel, representante das forças militares); padre Carlos Corrêa de Toledo (representante da Igreja) e dr. José Álvares Maciel (especialista em Mineralogia, com idéias libertárias inspiradas na revolução das colônias inglesas da América do Norte).

[151] Idem, Ibidem, p. 201.

sobre os próprios poetas e isso oferece um novo nível interpretativo às figuras expostas na obra cinematográfica, o que mudaria a noção de um retrato completamente objetivo das personagens históricas, mas Gilda chama a atenção para a caracterização do desembargador Tomás Antônio Gonzaga, segundo ela, bem diferente das demais, ou seja, equivaleria a uma "interpretação" do personagem. A autora explica sua posição afirmando que o cineasta parece ter se abalizado na obra de Eduardo Frieiro[152] para compor a imagem do poeta, acentuando-lhe assim o lado mundano do homem apaixonado por uma jovem e despreocupado em bordar um vestido de casamento, enquanto os companheiros armavam uma conspiração para desarmar os desígnios da corte portuguesa no Brasil. Esse feitio leviano se alternaria, por vezes, com a argúcia do magistrado de oratória convincente e habilidade invejável na arte de expor suas idéias. O ensaio reconhece que Joaquim Pedro poderia, sem dúvida, oferecer a visão que lhe coubesse de qualquer personagem, já que se tratava de uma obra artística, no entanto, insiste no porquê da adoção de um afastamento maior em relação a Gonzaga, "retomando, nesse ponto, a perspectiva posta em voga pelo teatro, a partir de *Arena Conta Tiradentes*", se propõe a discutir o papel dos intelectuais no momento de crise política, e "se esquece sistematicamente a grandeza de Tomás Antônio Gonzaga nos interrogatórios".

Gilda de Mello e Souza continua seu raciocínio demonstrando que mesmo sendo acareado com os demais inconfidentes, o desembargador não se contradiz e nem se mostra fraco, segundo os *Autos*, o que comprovaria, segundo a crítica que, dentre todos os conjurados somente ele soube argumentar habilmente durante todo o processo, e que isso não foi mostrado nas telas:

> *Ao se desinteressar do comportamento irrepreensível de Gonzaga nos interrogatórios, para louvar apenas Tiradentes na tortura, o cinema aderiu, como o teatro já havia feito, à visão obreirista dos acontecimentos. Era uma visão possível, mas extremamente partidária. Não*

[152] *Como era Gonzaga, Secretaria da Educação, Minas Gerais, 1950.*

> *parecia condizer com o temperamento cético e racional de Joaquim Pedro, que tendia, como já foi assinalado no início dessa análise, para as revisões críticas dos assuntos; nem com a abordagem apoiada nos Autos, que devia restabelecer 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 montagem [...] torna subserviente a poesia dos árcades, e admiráveis as palavras do alferes. E o público é forçado a ler de maneira unívoca, como sendo o contraste, em face da brutal condenação, do comportamento indigno dos poetas e cheio de patriotismo de Tiradentes. [...] ...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.*[153]

Essa análise questiona a imparcialidade adotada pelo cineasta e também as motivações que o levaram a destacar o heroísmo de Tiradentes, o que viria ao encontro das chamadas versões oficiais da História e revelaria um certo *didatismo* da obra. Nesse ponto, é possível entrever tais motivações diretamente ligadas à memória de seu pai, Rodrigo, grande entusiasta da figura

[153] Op.Cit., p. 207-208.

do alferes. Porém, por outro lado, há um ponto fundamental: a crítica à intelectualidade em meio à crise política – sendo possível notar a presença de uma contradição dentro do próprio cineasta ao respeitar a tradição e refutá-la em seguida –, o que não se aplicaria apenas a 1789, dadas as semelhanças já verificadas com a classe teatral no musical *Arena Conta Tiradentes*, em que a Inconfidência novamente é vista sob o ângulo dos anos 60, com base nos acontecimentos deflagrados a partir do golpe militar de 1964. A peça montada pelo Teatro de Arena era mais uma de suas propostas de mobilização política, após *Arena Conta Zumbi* recontando outro episódio político. Tiradentes era, nesse novo espetáculo, com texto de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, o arquétipo do herói revolucionário. Tiradentes seria a personagem composta dentro de um sistema mais realista (stanislavskiano), enquanto as demais personagens da trama seriam vistas de modo distanciado (brechtiano), claramente para criar uma identificação com o herói revolucionário e um receio crítico com os demais.

Giafrancesco Guarnieri interpretaria o Coringa, significante imagem em cena, que comentaria todos os acontecimentos, associando-os aos outros personagens, muitas vezes, fazendo-os continuar ou retroceder em determinadas passagens. Já o ator David José seria Tiradentes nessa trama, concebida dentro do *sistema coringa*, no qual os atores, nesse caso, todos os outros integrantes do elenco se alternariam para compor os demais elementos em cena. Havia, no que diz respeito às intenções políticas e às relações entre os fatos da Inconfidência Mineira e o Brasil pós-golpe, pretendidas pelo espetáculo, uma clara proposta de mostrar ao público, que se tratavam de movimentos que não contaram com a presença do povo e, talvez, por esse fato, tenha sido uma obra, cuja tentativa romântica de rebeldia não tenha sido compreendida pelas massas, assim como já havia acontecido com *Arena Conta Zumbi*:

> *A proposta de ação política, o chamar em armas um povo que está ausente do processo revolucionário, atraí-lo para uma resistência organizada sem a sua participação, pode ser autoritária, mas recai também no gesto de*

> *desespero, quase na mesma rebeldia romântica que transborda em Zumbi. Historicamente, no Brasil de 1967, ela resultou na substituição de uma política de massas populista pela ação armada de vanguarda, tão paternalista no substituir as massas, quanto generosa em heroísmo.*[154]

É interessante notar como o povo, sempre associado às revoluções, está propositadamente afastado de qualquer manifestação revoltosa e popular nessas obras. Já o papel dos intelectuais, por sua vez, é o de promover idéias, inclusive as revolucionárias. E a imagem do intelectual, não só em *Os Inconfidentes*, mas também *O Desafio*, de Paulo César Saraceni, e *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, é sempre a metáfora do próprio cineasta, sendo um poeta ou escritor, um homem cujas palavras são as principais armas da revolução.

> *O retrato dos intelectuais e de suas relações com o poder ganha cores de uma ironia ferina em Os Inconfidentes. Todos esses filmes são dolorosos, com matizes às vezes masoquistas, obras de intelectuais que perderam seu papel social e não encontraram outro. Seus autores falam em geral da intelectualidade de esquerda, ou que se dizia tal, ou dessa esquerda que passou a ser qualificada de 'festiva', mas falam também de si mesmos e do grupo a que pertencem, donde as conotações masoquistas. Os personagens representantes da intelectualidade brasileira derrotada são também metáforas dos próprios cineastas, estes questionam, por meio de suas personagens, a situação e o papel do cinema e dos cineastas.*[155]

---

[154] CAMPOS, Claudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p.116.

[155] BERNARDET, JEAN-CLAUDE. *Historiografia clássica do Cinema Brasileiro*. 3ª ed. São Paulo, Annablume, 2004, p. 152.

Jean-Claude Bernardet explica que os artistas, entre os anos 50 e o início da década de 60, concebiam sua função social como a de produzir uma cultura capaz de conscientizar o povo. Tal ação política seria a forma de inserção dos intelectuais na revolução, numa espécie de atuação ideológica. Mas o golpe abala essas convicções transformando a relação que se almejava entre a intelectualidade e o povo para promover uma revolução na sociedade. Tal incerteza resulta em um questionamento sobre a função do papel dos artistas e dos intelectuais. A literatura, nesse momento, é vista não com a aura habitual, mas como a prática já incapaz de atender os anseios do indivíduo desiludido com o destino incerto. E os personagens representantes da esquerda estão sempre em conflito com a arte que produzem e não se encaixam na sociedade em que vivem. A obra literária, por fim, metaforiza o próprio cinema, uma vez que o próprio cineasta é o intelectual que questiona o seu papel na sociedade, resultando numa grave autocrítica, não uma simples crítica à cultura letrada ou uma descrição sobre o papel do intelectual na revolução, revelando assim um nível de complexidade ainda não atingido pelo cinema de Joaquim Pedro de Andrade, até a película de 1972:

> *Os personagens literatos mantêm relações conflituosas com o literário (O desafio, Terra em Transe), ou são alvo de uma ironia feroz (Os inconfidentes). A literatura, o literário, a escrita estão sob suspeita. Não funcionam bem no corpo social, o que produzem é questionado até pelos próprios poetas.*
>
> *No entanto, por mais que se considere fundamentada esta última observação, ela não implica uma crítica convincente da literatura. Primeiro porque a suspeita jogada em cima da literatura não evolui em nenhum dos filmes, ao nível dos personagens, para outra forma de produção cultural. A suspeita não é suficientemente determinante para que os personagens se voltem para outra atividade de produção cultural, detendo-se na lamentação diante da ineficácia ou inutilidade da literatura.*

> *Além do mais, a literatura é suspeita até certo ponto, pois em momento algum se questiona a construção de personagens e de metáforas da intelectualidade a partir dela. A literatura é questionada na diegese, não como matéria-prima para a construção do filme.*[156]

É interessante buscar as motivações da volta do cineasta às raízes mineiras de sua família e, mais tarde, certa ruptura com esse propósito, após a morte de seu pai, quando se volta para um cinema mais corrosivo, e nitidamente permeado de aspirações em subverter toda a idéia de nacionalidade apoiada em falsos heróis e tradições sobreviventes graças à conformada atitude do povo diante da miséria e do caos administrativo do país, sob o disfarce de ordem, e também da ditadura vergonhosa a esmagar multidões.

Em pleno governo Médici, ainda em 1972, o Brasil vivia o auge da ditadura. E o cineasta carioca teve a ousadia de romper de vez com o cinema histórico-patriota que marcou a década de 70 como, por exemplo, o filme *Independência ou Morte*, de Carlos Coimbra, feito especialmente para a comemoração do Sesquicentenário da Independência, trazendo Tarcísio Meira, como o Dom Pedro I, que daria todo o tom da festa pomposa de um falso país de "amor e paz"[157].

É compreensível o fato de Joaquim Pedro haver tomado a obra de Cecília Meireles como um dos motivos do seu discurso ao narrar a trama da Conjuração Mineira. Logo na "Fala Inicial" do *Romanceiro*, a autora afirma que não emite nenhum julgamento sobre os fatos ocorridos no movimento e nem sobre seus responsáveis. A obra funciona como um convite à reflexão que o tempo e a história trataram de ocultar. Essa é a mesma configuração adotada por *Os inconfidentes* sobre tais acontecimentos:

> "*Não posso mover meus passos*
> *por esse atroz labirinto*
> *de esquecimento e cegueira*

---

[156] Idem, Ibidem, p. 156.

[157] BENTES, Ivana. *Op.Cit*., 105.

*em que amores e ódios vão:*
*_ pois sinto bater os sinos,*
*percebo o roçar das rezas,*
*vejo o arrepio da morte,*
*à voz da condenação*
*_ avisto a negra masmorra*
*e a sombra do carcereiro*
*que transita sobre angústias,*
*com chaves no coração:*
*descubro as altas madeiras*
*do excessivo cadafalso*
*e, por muros e janelas,*
*o pasmo da multidão."* [158]

Partindo justamente desse trecho do *Romanceiro*, aprofundaremos certas questões relativas ao cinema de Joaquim Pedro, deixando-nos levar por vozes e sensações que atormentam propositadamente como fantasmas da memória buscando emergir. Esse recurso – o despertar da reminiscência usado na criação de um novo discurso artístico – move o engenho cinematográfico de Joaquim Pedro, o que vai certamente ao encontro da afirmação da originalidade de criação a partir da melhor herança que poderia ter recebido: o amor e o apego aos complexos e embaralhados traços nacionais – a começar pela *mineiridade* – como seu principal motor, o que dá a sua obra um cunho universal que procura, acima de tudo, a liberdade da consciência na pluralidade e no relativismo de pensamento.

O cinema de Joaquim comporta-se como ação fundamental contra a intolerância e a busca opressora de classificação do que é o outro. Mais do que categorizar, ele sempre procurou alertar, através do seu "cinema-poesia-história", a força rebelde e eficaz capaz de transformar o povo pela arte, com a valorização das raízes e da cultura; e esta, mais do que popular, era autenticamente erudita[159], sempre buscando levar ao público o gosto pelo culto

---

[158] MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência.* Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989, p. 17.

[159] Era clara a repercussão das idéias de Oswald de Andrade e do Movimento Modernista – de reinventar o Brasil em busca de uma identidade nacional, e o valor à cultura miscigenada do país – no conjunto da obra de Joaquim Pedro.

à origem. Maria Arminda do Nascimento Arruda explica esse atributo:

> *Os memorialistas de Minas possuem o sentimento marcante da sua origem regional e definem-se como mineiros, para além da percepção de sua camada social, ou de pertencerem a uma cidade, uma vila, uma propriedade rural. Por isso, em grande parte das memórias, entra em cena a aura envolvedora da mineiridade. As memórias, desse ponto de vista, localizam-se no centro do terreno entre os codificadores do mito e a produção literária dos mineiros, demarcando a dupla fronteira de um universo comum. A produção dos memorialistas situa-se, pois, na faixa intermediária, delimitando a concepção mítica do discurso literário*[160]

Tal idéia, que gira em torno da mitologia mineira, é muito difundida na cultura brasileira, sobretudo, nas produções literárias. Nesse ínterim, investigaremos de que modo essa tendência é associada, na obra de Joaquim Pedro de Andrade, à memória, eixo de sua obra cinematográfica.

[160] Ibidem, p. 199.

## 2. *Entre as veredas da adaptação e do romanceiro*

Carne no abate entre moscas e sangue, com abafado som de ofegante respiração. É assim que se inicia o filme *Os inconfidentes.* Claustrofóbico e perturbador. A cena seguinte confirma o mal-estar com o suicídio do árcade Cláudio Manuel da Costa (Fernando Torres), completamente angustiado, no fundo da cela escura[161]. Corta para o corpo de um morto sendo chutado por um guarda português, que saberemos mais tarde tratar-se do poeta Alvarenga Peixoto (Paulo César Peréio). Por fim, numa praia, um homem de camisolão, uma mulher gorda de roupa espalhafatosa e uma criança contrariada, correm. O homem, o poeta Tomás Antonio Gonzaga (Luís Linhares) degredado, mas parecendo fugir de um hospício, tamanho o seu desespero, depara-se com o mar e o contempla, compreendendo ser ali o fim do trajeto. A enumeração caótica de eventos é ironicamente rasgada pelo som de "Aquarela do Brasil", com os créditos iniciais do filme, cujo fundo, uma fotografia de Ouro Preto, contextualiza o espaço do enredo que ali se desenrolará. Antes do início do filme, uma dedicatória: "A Rodrigo M. F. de Andrade com muito amor" e, novamente, nos encontramos com a figura do pai de Joaquim Pedro, em sua cinematografia, nesse filme de 1972.

A cena que abre realmente o filme – afinal, o que antes se passou foi a inversão da narrativa, já que aquele é o final trágico dos inconfidentes – traz uma garota (Maria Ifigênia) que erra ao tocar piano e é repreendida por seu professor negro (José Manuel). A mãe (Tereza Medina como Bárbara Helio Dora) da menina, com um discurso efusivo trata mal o criado, alegando ser sua

[161] Recentemente foi lançada, sob autoria de Laura de Mello e Souza, a mais nova completa biografia sobre o poeta árcade Cláudio Manuel da Costa. A historiadora destaca que a morte do poeta, nunca esclarecida, é envolta em lendas e conspirações. Porém é assertiva na afirmação de que "Nenhum inconfidente sofreu tanto com o peso da história quanto Cláudio Manuel da Costa, a quem, na qualidade de fraco e suicida, era difícil atribuir o perfil do herói: perfil incontestável no caso de Tiradentes, um forte e um mártir, cheio de dignidade e de grandeza, capaz de enfrentar os interrogatórios e poupar os letrados que não simpatizavam com ele." In: *Cláudio Manuel da Costa – perfis brasileiros.* São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

filha uma Bueno e uma Silveira, e que deveria ser tratada como a futura princesa do Brasil. E tal afirmação é corroborada pelo marido, o poeta Alvarenga Peixoto, que diz: *"Bárbara bela... Serás rainha!"* E voltando-se para a filha, acariciando-lhe o rosto: *"E, tu, serás princesa!"*

O próximo poeta apresentado é Cláudio Manuel da Costa, recitando versos entre rochedos e, por vezes, curiosamente, encarando a câmera. Logo após, Tomás Antônio Gonzaga, acompanhado por uma Marília ou Maria Joaquina Dorotéia de Seixas (Suzana Gonçalves) nada ingênua, com vestido amarelo, de generoso decote, com uma rosa também amarela entre os seios, e um tanto sonsa, diante dos galanteios do amante sedutor: *"Que havemos de esperar, Marília bela? Que vão passando os florescentes dias? As glórias que vêm tarde, já vêm frias... 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 estas flores e façamos deste feno um brando leito."* Ao que ela, com ar indiferente, pergunta: *"Feno?"* Pobre artista, com uma inspiração tão fútil que, mal conseguindo disfarçar a irritação, repete os versos finais e continua recitando o poema para a musa que não entende ou finge não entender nada. E é assim que Joaquim Pedro de Andrade vai apresentando os heróis que iriam armar a conspiração, no século XVIII, para depor a coroa portuguesa. Homens vaidosos, arrogantes, individualistas e indiferentes às causas do povo, *"dos brasileiros, é claro, porque estes já nasceram vassalos"*, segundo depoimento de um dos acusados[162] nos interrogatórios para saber quem eram os que faziam levante contra o governo português.

A exposição de cada um dos personagens, desde o início da narrativa, já mostra a pusilanimidade que compõe o caráter dos conspiradores. É como se fosse o indício de que qualquer tentativa de revolução que contasse com egos tão vastos não iria muito longe. Em outra passagem, Gonzaga, agora em seu personagem Critilo, de *As Cartas Chilenas,* acorda Cláudio Manuel, o seu interlocutor Doroteu. E é assim, teatralmente, em meio a muitos versos, citações de poetas gregos e demonstrações de erudição que, sobretudo os poetas, o Padre Toledo (Nelson Dantas), José Álvares Maciel (Carlos Gregório)

[162] Padre Toledo.

e o Tenente Francisco de Paula Andrade (Carlos Kroeber), vão armando a conspiração que libertaria o Brasil do jugo português. Escolhem até o "versinho" de Virgílio para compor a frase da bandeira: *"Libertas quae sera tamen"*, porque acham que "é... bonito, fica bonito, sim..."

No fundo, os poetas preferem se manter isolados, entre versos e musas, sendo pastores de suas "Arcádias particulares", refúgios seguros daqueles conflitos políticos tão burgueses, de uma Vila Rica emergente, tão nova quanto a cultura brasileira, sem identidade ainda, tão diferente da austera e tradicional metrópole portuguesa. Todos os personagens confinam-se em pequenos espaços – há poucas cenas de filmagens externas e, quando elas acontecem, são tomadas pela câmera em ângulos fechados, limitando o olhar do espectador. A idéia parece ser mostrar o ambiente doméstico dos conjurados que não agem, mas derramam-se em discursos infindáveis, sonhando sempre com a posteridade. É uma idéia política que não se torna ação, perdendo-se verborragicamente. Jean-Claude Bernardet[163] chama a atenção para este fato, fazendo alusão à seqüência 11[164]:

> *...Maciel conta que Barbacena achou Alvarenga com assustado ou espantado, Alvarenga quer maior precisão na expressão, e pergunta: assustado ou espantado? Gonzaga replica que dá na mesma. É uma maneira de o diálogo chamar a atenção sobre si mesmo e de salientar o vazio das palavras desvinculadas da ação. E a própria construção do filme, por reafirmar-se constantemente como discurso, relaciona-se com o discurso dos conjurados letrados. Só que o discurso destes é tido como ingênuo, enquanto o discurso do filme é crítico.*

Outro exemplo claro desse procedimento aparece na seqüência 42, em que o mesmo Alvarenga está prestando depoimento e, ao olhar o que escreve,

---

[163] In: *Piranha no mar de rosas.* São Paulo, Nobel, 1982, p. 75.

[164] O filme é composto por 108 planos-seqüência, conforme a indicação que consta *Roteiro – Descrição plano-a-plano de Os Inconfidentes,* de Joaquim Pedro de Andrade, doado por Maria Rita Galvão, dezembro de 1983, para a Cinemateca Brasileira.

diante de sua citação em latim, diz: *"Hominum contentus habennis. Habennis,* [com] *dois enes".* É a orgulhosa manifestação de um erudito vaidoso que "catequiza", instruindo o tempo todo e diante de qualquer situação. Nesse momento, o discurso do cineasta é tão ferino que mostra a futilidade do artista intelectual que não usa o seu engenho para construir nada de significativo, discutindo claramente, através da arte, o papel da erudição e da própria arte. Belos versos árcades são derramados alegremente da boca de um Gonzaga canastrão, que combina muito bem com a licença poética do diretor de trazer a rainha, dona Maria I (Margarida Rey), – numa cena alegórica, já que sua vestimenta parece a de um baile e sua entonação é tipicamente teatral – de Portugal, para proferir sua sentença condenatória, aos acusados de crime de lesa-majestade, aqui ao Brasil. Esta última também assenta perfeitamente com um Inácio José de Alvarenga Peixoto que sonha em ser rei do Brasil ou com um Tiradentes (José Wilker) que tem por meta *"armar um novelo que nem cem anos chegam para destrinchar"*. Tudo grandiloqüente e visando à posteridade.

De modo admirável, o cineasta vai costurando habilmente, em forma de alocuções, os depoimentos dos *Autos de Devassa da Inconfidência Mineira*, juntamente aos textos literários e a certos ajustes no roteiro, resultando num agradável efeito cômico e, ao mesmo tempo, perturbador, incômodo, e, por vezes até confuso, pois se trata da reconstituição de um *crime* pelos depoimentos dos próprios *criminosos*. Desse modo, é comum, ao longo da película, a admissão de cenas que constituem informações extra-diegéticas, ou seja, que não fazem parte da narrativa que se propôs contar. O que deveria ser apenas uma história da dor nacional torna-se um relato engraçado e, num recurso já conhecido, o espectador é levado a rir de sua própria desgraça representada na tela do cinema. É mais uma história de trapaceiros caindo em suas próprias trapaças. E, por alguns momentos, o espectador até se esquece de que se trata da história de seu próprio país. Cinema para brasileiros? Seria isso que Joaquim Pedro queria dizer quando contou que só lhe interessava o Brasil?

Impossível não rir diante da cena em que o desembargador Gonzaga diz estar passando mal, e que deve ser a *"cólica biliosa",* após a acusação de ser um dos chefes do levante, quando a revolta é descoberta, devido à denúncia de Joaquim Silvério dos Reis (Wilson Grey), mas o símbolo nacional Tiradentes

traz o espectador à realidade: trata-se da história do Brasil, de final trágico e conhecido por todos. Diante da denúncia, a primeira reação de todos é acusar o alferes e negar envolvimento na trama, culpando-o de ser o instigador das idéias revolucionárias e contrárias à ordem. E, num primeiro momento, Tiradentes aparece sendo espancado. O alferes inicialmente também surge em cena negando sua participação no motim. É interessante ressaltar que, ao se encontrar, no Rio de Janeiro, com Joaquim Silvério dos Reis, já desconfiando de uma possível traição de alguém do grupo, Tiradentes, precisando de dinheiro, pede-lhe para vender um escravo, e diz também não querer mais voltar para Minas Gerais. Mas, quando finalmente confessa ter participado das conjurações, o alferes assume toda a culpa para si, isentando todos os outros de terem participado da trama. Segundo Kátia Maciel[165], é justamente em meio a tantas incongruências dos demais conjurados que se destaca a figura de Tiradentes:

> *Comédia e castigo são os termos da revolta mineira na visão de Joaquim Pedro de Andrade. O descompromisso e a idealidade oriundos da poesia árcade, em elogio ao prazer e à terra ao longo da conspiração inconfidente, contrastam com os tormentos do cárcere. A montagem acronológica embaralha o tempo contrapondo antes e depois, festas e torturas, amigos e inimigos. Fica o dito e o desdito: não apenas os inconfidentes contradizem o que foi dito entre eles, como também cada um modifica o que foi dito por si mesmo. Há um crescendo de contradições que culmina na criação imprevista de um herói.*

Alternam-se, assim, os depoimentos dos inconfidentes, com *flashbacks* das reuniões conspiratórias, e esse vaivém também reforça ainda mais o teor de inconstância dos *Autos de Devassa*, material recolhido diante de um momento de muita pressão e medo por parte dos acusados. Todos os

[165] MACIEL, Kátia. *Poeta, herói, idiota. O pensamento de cinema no Brasil*. Rio de Janeiro, Rios Ambiciosos, 2000, p. 91.

inquiridos passam a se delatar mutuamente e, a partir desse momento, os quadros de desespero e angústia vão se desenhando, culminando no suicídio de Cláudio Manuel da Costa, segundo o laudo oficial, no desprezo de Marília a Dirceu, nas discussões de Bárbara e Alvarenga, nas pragas rogadas por Padre Toledo, na descompostura – sem a farda, sem os distintivos, com o cabelo desgrenhado – do solene Tenente Francisco de Paula Andrade. E quem já não tinha nada, só a fama de maluco e fanático, encontra-se, por fim, relegado ao seu lugar de direito, uma prisão que lembra muito um manicômio, tão degradante é a cena em que os inconfidentes, sujos e confinados, confessam-se ao Frei Raimundo de Penaforte (Ricardo Teixeira de Salles), esperando a sentença da rainha.

Tiradentes é o único acorrentado. Todos os outros, de joelhos, ouvem o adágio, apreensivos. A Tiradentes, a forca, aos demais, o degredo perpétuo. E inermes, fracos e pusilânimes[166], não é de espantar quando louvam a rainha, D. Maria I, pela graça alcançada. O alferes é conduzido ao calvário por um carrasco negro, mas antes de cumprir a pena máxima, beija-lhe os pés, tira as próprias vestes, dizendo e sorrindo: *"Cristo também morreu nu"*[167]. Nesse

---

[166] "Nem os poetas emotivos e doutos como Cláudio Manuel da Costa, Gonzaga e Alvarenga Peixoto; nem os clérigos experientes e enérgicos como o vigário Toledo e a padre Rolim; nem um chefe militar com a autoridade do coronel Francisco de Paula Freire de Andrade; nem um engenheiro jovem, com as luzes trazidas da Europa como José Álvares Maciel tomaram a iniciativa da conjuração em 1789. Essa glória coube ao alferes obscuro, já amadurecido nos seus quarenta e um anos, menos empenhado em ser garboso oficial de cavalaria do que em captar adeptos para a emancipação da pátria, montado no seu velho machinho castanho rosilho, de idade por sua vez, de dez para onze anos, avaliado em dez mil réis para efeito da arrematação conseqüente no seqüestro dos bens dos conjurados." ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de, *Dia de Tiradentes [Na abertura das Comemorações da Semana da Inconfidência].* São João del Rei, 17.04.1966 in: *Rodrigo e o Sphan*, Rio de Janeiro, MinC SPHAN Pró-Memória, 1987, p. 178

[167] Essa passagem refere-se ao episódio narrado nos *Autos de Devassa da Inconfidência Mineira,* Câmara dos Deputados, Brasília, 1977, vol.9, p172*:*

*"Amanheceu o dia 21 de abril, que lhe abriria a eternidade.*

*Entrou o algoz para lhe vestir a alva, e – pedindo-lhe como de costume o perdão da morte, e que a justiça é que lhe moveria os braços e não a vontade – placidamente voltou-se para ele e lhe disse: '_Ó, meu amigo, deixe-me beijar-lhe as mãos e os pés.' O que, feito com*

momento, um corte – de quase 200 anos – transfere a cena para a época do filme e um grupo de colegiais contemporâneos festeja. Trata-se de uma encenação da Inconfidência Mineira para uma platéia de estudantes de 1972, testemunhas do enforcamento que aplaudiram o feito histórico: a morte de Tiradentes, a condenação dos conspiradores ou a conspiração malograda? Corta novamente para um documentário[168] sobre as comemorações de 21 de abril, com imagens e narração de arquivo que se alternam a cortes de uma carne (espantosa sinédoque do esquartejamento medonho) às moscas, a mesma do início do filme, por três vezes, e fecha a narração com uma caveira, símbolo da morte, que atravessou o tempo e virou história. Mordaz história que dilacera o passado e aplaude o presente.

Voltando-se propriamente para como se deu o diálogo entre o século XVIII e 1972, é preciso examinar a produção do longa-metragem referido . Nesse momento, entra a RAI (Rádio e Televisão Italiana), que encomendou a Joaquim Pedro de Andrade um documentário sobre o Brasil da época, início dos anos 70, para fazer parte de uma série intitulada *A América Latina vista por seus realizadores (l´America latina vista dai suoi registi).* Diante da impossibilidade de levar adiante tal projeto, nos moldes indicados inicialmente, devido à censura instaurada no país, o cineasta sugeriu uma ficção, *La Congiura*, que falaria sobre um fato político da história do país, baseando-se em material literário, histórico e político sobre a Inconfidência Mineira ou *Os inconfidentes*. Habilmente, o diretor soube relacionar fatos ocorridos há quase

---

*demonstração de humildade, com as mãos despiu a camisa e vestiu a alva, dizendo: _ 'Que o seu Redentor morrera por ele também nu."*

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

*O convidado para orador oficial da solenidade profere o discurso que é uma aula magnífica de civismo e amor à pátria que os grandes de nosso passado edificaram com seu sangue e sua vida.*

*Por seu governo como por seu povo, Minas reafirma-se permanentemente fiel aos ideais da Inconfidência.*

*Vibra na voz dos clarins o louvor dos heróis da nação."*

200 anos com o contexto político de sua contemporaneidade – e justamente na comemoração dos 150 anos da Independência do país – com o papel dos intelectuais, com a luta armada, com a revolução baseada em discurso, com as torturas e com os supostos heróis nacionais. Não faltaram julgamentos ao filme, de diversos lados. Tanto dos que não esperavam um filme histórico tão "estranho" e cheio de "falhas", afinal não se tratava de um filme naturalista[169], como dos que se poderiam sentir-se ofendidos pelos ataques das críticas do cineasta. O importante é que o filme, de teor político fortíssimo, driblou a censura, dividindo a crítica entre os que aplaudiram e os que atacaram o resultado.

De todo modo, *Os Inconfidentes* foi sucesso internacional de crítica e de público, tendo sido premiado no Festival de Veneza, de 1972. *Os inconfidentes* é o fruto de uma vasta pesquisa histórica e literária. Joaquim Pedro de Andrade consultou diversos arquivos, autores e volumes para escrever, com Eduardo Escorel, o roteiro do filme. O trabalho do cineasta para chegar a uma solução que o satisfizesse foi demorado e necessitou de uma longa preparação, como explicam aqueles que conviveram com ele no período:

> *"Como era muita coisa para ler, quer dizer, só a leitura dos autos era uma coisa louca, fora as outras coisas, quer dizer... Funcionou, na verdade, o trabalho que foi feito, funcionou como uma espécie, assim, a gente lia aquilo, cada um lia uma parte, marcava ou assinalava as coisas que pareciam interessantes e ia fazendo uma espécie de fichário de referência, de personagens, de situações, e ia cruzando aquelas informações, quer dizer, um pouco como um quebra-cabeça, um mosaico, e o roteiro saiu daí, dessa espécie de notas de leitura. [...] ...eu fui lá no Instituto Histórico pesquisar ou na Biblioteca nacional, ou o*

[169] Um filme de estética naturalista é aquele completamente construído de acontecimentos verossimilhantes ou que não causem estranheza ao espectador. Cf. BERNARDET, Jean-Claude. RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil.* São Paulo: Editora Contexto, 1994, p. 14-18.

*Joaquim, e então, aquilo tudo ia sendo reunido [...] ....às vezes, essa solução para quem lesse, parecesse simples, né? Mas, na verdade, não era. Era alguma coisa que, digamos, custava muito empenho e muita maquinação para ele chegar naquela solução."* [170]

Fazendo jus à fama de diretor metódico e perfeccionista, dono de um cinema de grande exatidão técnica, Joaquim era realmente muito exigente e se debruçava durante longo tempo sobre o material que serviria de base para composição de seus trabalhos, como atestam as inúmeras anotações nos roteiros, nas "notas de leitura" citadas por Escorel, datilografadas ou manuscritas, e nas páginas e páginas de fichamentos de livros nos quais constam minuciosos apontamentos do que seria importante constar no roteiro. Num desses documentos, hoje presente na Cinemateca Brasileira, pode-se ver um roteiro do filme, plano a plano, detalhadamente escrito, e também com alguns lembretes à caneta, doado pela crítica e historiadora de cinema Maria Rita Galvão, em 1983.

Sem dúvida, tratava-se de um projeto muito importante para o diretor, não só por voltar mais uma vez a Minas, mas por ser uma oportunidade de rever a história do Brasil, e de questionar mais uma vez o que significava ser brasileiro, usando, novamente, a sua filmografia, num momento tão delicado para a política do país, como o era 1972. Já foi dito que foram usados, para a filmagem, trechos de composições dos poetas árcades, dos *Autos de devassa* da Inconfidência Mineira e do *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles. Foram realmente usadas fontes oficiais para compor o roteiro como, por exemplo, a morte de Cláudio Manuel da Costa. Apesar de haver versões que contestam tal fato, e de que, na verdade, teria sido o suicídio um suposto assassinato, o diretor, decidiu seguir as versões oficiais. Segundo Laura Mello e Souza, a descrição oficial da morte, apesar dos diversos rumores causados na época e sustentados até hoje, por certos pesquisadores, mesmo não se justificando por nenhuma "base documental", podem ser consideradas

[170] Depoimento de Eduardo Escorel, de áudio gravado de uma conversa entre Clara de Andrade, Ana Maria Galano e Eduardo Escorel, sobre o filme *Os Inconfidentes,* em 29.01.1989. A transcrição dessa fita está depositada no Arquivo do cineasta, na Produtora Filmes do Serro.

“plausíveis” dado o espírito desse poeta vastamente vasculhados por ela, para escrever a biografia do poeta, sendo, dessa maneira, levada à mesma opinião do cineasta Joaquim:

> *“O historiador vive às voltas com os limites fluidos entre a verdade e a mentira, o fato e a ficção, a narrativa e a ciência. Busca, antes de tudo, compreender. Com base nos vestígios deixados pela ficção e pela história – os poemas que escreveu, os documentos que registraram os fatos da época –, procurei, ao longo destas páginas, desvendar aspectos da personalidade do meu biografado, poeta notável, homem complexo e sensível. A necessidade de compreensão às vezes impõe riscos: se entendi o homem que foi Cláudio Manuel da Costa, sou levada a afirmar que decidiu pôr um termo a sua vida.”*[171]

Outro exemplo dos *Autos* aparece nas acusações contraditórias dos inconfidentes, assim como a câmera também faz o papel de inquiridor acuando os personagens para os cantos, fazendo-os recuar sempre. Os planos-seqüência são utilizados com obstinação pelo diretor, como a intensificar a perseguição dos acusados de ofender a Coroa portuguesa. Já os acusados tentam se defender dialogando com a câmera, falando diretamente para o espectador, inovando inclusive a estética cinemanovista que, a exemplo da tradição teatral, respeitava a presença da *quarta parede*, mantendo distância em relação ao espectador, não inserindo-o na cena e nem arrancando-o de sua passiva posição de aceitar os eventos como se estes reportassem uma realidade passível apenas de ser assistida, conformista e nunca modificada, própria da ficção que levaria ao cinema um fato histórico e o celebraria de modo ingênuo, como o eram a Inconfidência e a celebração dos 150 de Brasil independente. Porém, a parede ali derrubada por Joaquim Pedro, ao utilizar seu recurso *brechtiano* na direção de atores, não estava ligada aos

[171] *In: Op.Cit.,* p. 190.

acontecimentos de 1789, mas referiam-se implicitamente aos eventos presenciados em 1972, e que poderiam ainda ser modificados, se houvesse uma mobilização da classe intelectual, como alertou o filme, e do próprio povo, massa manipulada e inerte diante da ditadura militar, chamada agora a interferir na cena, fazer parte dos atores que atravessariam a parede da ficção tornando-a, de fato, ação.

A primeira fala de Alvarenga Peixoto, por exemplo, de que a mulher, Bárbara Helio Dora, seria rainha do Brasil, é baseada numa denúncia contida nos *Autos,* feita pelo professor de piano, José Manuel[172]. Do *Romanceiro da Inconfidência*, na verdade, aproveita-se até pouco - mesmo sendo a atmosfera criada por Joaquim Pedro bem próxima àquela criada por Cecília Meireles -, em certo sentido, apenas a estrutura, de apresentação da velha Vila Rica, dos personagens, da conspiração, e alguma idealização da personagem de Tiradentes ou da idealização da bandeira aproveitando um *versinho de Virgílio*[173]. No entanto, como explica Clara Alvim, irmã do cineasta, as razões

---

[172] "*José Manoel Xavier Vieira, homem pardo, natural de Villa do Caethe, Comarca do Sabará, morador de São digo morador na Villa de São João d´El-Rei, que vive de sua Arte de Musica, idade de trinta, e seis annos, testemunha, a quem o dito Ministro deferiu o juramento dos Santos Evangelhos [...] contou ao referente foi, que em certa occasião fazendo menção, de que queria castigar aquella discipula Dona Maria Efigenia, filha do Coronel Alvarenga, a quem ensinava a musica, e pondo-se a dita menina a chorar, a mãe della Dona Barbara descompoz altamente a elle testemunha dizendo-lhe, que devia ensinar a sua filha, como a uma princesa; porque não havia neste continente pessoa mais illustre; e ouviu dizer, que em São Paulo a sua familia tinha sempre andado nos Governos da Republica pela antiguidade indisputavel da sua nobreza...*"

In: *Autos de Devassa da Inconfidência Mineira,* Ministério da Educação, Biblioteca Nacional, Volume I, Rio de Janeiro, 1936, pp. 203-204.

[173] *"Atrás de portas fechadas,*
*à luz de velas acesas,*
*entre sigilo e espionagem,*
*acontece a inconfidência.*
*E diz o vigário ao poeta:*
*"Escreve-me aquela letra*
*do versinho de Vergílio..."*
*E dá-lhe o papel e a pena.*
*E diz o Poeta ao Vigário,*

podem ser outras para o caráter de Tiradentes se destacar violentamente da fraqueza moral dos demais conjurados, o que pode ter relação com a crítica do cineasta sobre o comportamento dos intelectuais naquele dado momento histórico, que tanto poderia ser 1789 ou 1972, ou mesmo por razões de cunho memorialístico-afetivo, novamente uma confirmação da enorme influência de Rodrigo Melo Franco na obra do filho:

> *"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 etc."* [174]

Alice de Andrade, filha do cineasta, corrobora a afirmação da tia, Clara de Andrade, e também delineia um retrato de como via a figura de seu pai, justificando assim o tratamento dado por ele à personagem do alferes, fator que mostra a sólida tradição dessa família em seus aspectos mais peculiares:

> *"Tiradentes era o herói preferido da nossa família. Ele jamais traiu suas convicções. Joaquim Pedro também pagou um preço alto*

---

*com dramática prudência:*
*"Tenha meus dedos cortados,*
*antes que tal verso escrevam..."*
*LIBERDADE AINDA QUE TARDE,*
*ouve-se ao redor da mesa.*
*E a bandeira já está viva,*
*e sobe na noite imensa.*
*E os seus tristes inventores*
*já são réus _ pois se atreveram*
*a falar em Liberdade*
*(que ninguém sabe o que seja).*"
In: MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro, Mediafashion, 2008, p. 100-101.

[174] Depoimento de Clara de Andrade. Transcrição de áudio (29.01.89) depositada no Arquivo do cineasta na *Produtora Filmes do Serro*.

*por nunca ter feito concessões e ter permanecido fiel aos seus princípios morais e políticos".*[175]

De acordo com o próprio cineasta, esse personagem revelava maior sentido prático e isso era o que o conferia destaque e tratamento distanciado em relação aos demais personagens, traço que poderia exaltar as ações armadas em detrimento do engajamento intelectual na época da Ditadura:

*"O resultado dos estudos que fizemos sobre os documentos nos levou à conclusão de que Tiradentes realmente manobrava os outros. Nós nos convencemos, Escorel e eu, pelo exame de todo o material, que Tiradentes realmente era uma pessoa consciente e que procurava usar os outros. Era o único que tinha um sentido prático e que queria fazer a revolução, enquanto os outros principalmente especulavam sobre tudo o que queria* [sic]. *Discutiam muito sobre como seria mas sempre sob a instigação dele."*[176]

Quanto ao tratamento dado aos demais personagens, não são citadas as relações que eles mantiveram com Portugal e a Coroa portuguesa. Nem mesmo o fato de que faziam parte de uma minoria que possuía riquezas é destacado. Eles são vistos, sobretudo, como homens vaidosos em busca de fama e prestígio. Talvez estivessem fazendo parte da revolta pensando nas glórias futuras, como no plano-seqüência 69, em que um espirituoso Tenente Francisco de Paula dramatiza, diante dos colegas inconfidentes, como seria celebrado pelo povo, sedento por liberdade, quando exibisse a cabeça do Visconde de Barbacena – o bárbaro governante que decretaria a Derrama – em praça pública. A crítica de Joaquim Pedro torna-se ferina, não só pelos diálogos, mas como pela ambientação e pelos figurinos de Anísio Medeiros, o

---

[175] DE ANDRADE, Alice. (Depoimento) *Histórias Cruzadas* (média-metragem), 2007, 42'.

[176] Depoimento de Joaquim Pedro de Andrade. Catálogo editado pelo *Cineclube Macunaíma*, Rio de Janeiro, 1974.

mesmo de *Macunaíma*, que não hesita em "fantasiar" Marília de Dirceu de amarelo e Tomás Antônio Gonzaga de verde-bandeira. E todos esses personagens também apresentam grande distanciamento do povo, como já foi mostrado na descrição da primeira cena quando Bárbara Helio Dora volta-se para José Manuel lembrando-lhe que ele é um escravo e que deve a ela, ser 'pensante' da situação, e a sua filha, obediência e servidão [177]: *"Agora sai, e vai pensar no perigo de ser ignorante!"* Alvarenga Peixoto, que surge logo em seguida, reitera a condição soberana da esposa, pois ao que parece assistiu à cena sem intervir. Gonzaga revela ter enorme aversão e desprezo pelo alferes Tiradentes, não só pelo seu fanatismo, mas também pela sua condição inferior, e Cláudio Manuel da Costa trata a sua escrava, e sua mulher, apenas como um objeto de cama e mesa, indiferente a sua presença e movimentação pelos cômodos da casa. Nesse quadro, portanto, torna-se oportuno destacar a intencionalidade do filme de denunciar a ausência de participação popular nos movimentos pela liberdade, no Brasil do século XVIII, e já é possível, então, estabelecer até certa relação com a também falta de conhecimento popular sobre os acontecimentos concernentes à ditadura militar, na ocasião em que foi filmado *Os Inconfidentes*. É fato notório o desconhecimento por parte da grande maioria da população acerca das verdadeiras manobras políticas que estavam acontecendo no momento em questão, devido à cultura do medo e do silêncio que imperava na época, já que discutir política era então um assunto proibido. Porém, retomando a inconfidência e a falta do povo[178] nessas lutas

---

[177] "*Não sei se era na personagem da Bárbara. Era mais a situação do professor de piano, possivelmente escravo, ou não, não sei se seria a posição social dele, reprimindo a filha de Bárbara e a atitude de Bárbara diante daquilo. Mesmo ela sendo, digamos, uma intelectual, uma adepta das idéias dos Inconfidentes, mas na relação com o professor de piano exercendo sua posição de classe dominante."* Depoimento de Eduardo Escorel. Áudio gravado a partir de uma conversa entre Clara de Andrade, Ana Maria Galano e Eduardo Escorel, a 29.01.1989. A transcrição dessa fita está depositada no Arquivo do cineasta, na Produtora Filmes do Serro, p. 20-21.

[178] É importante destacar que existem historiadores que não estão de acordo com a tese de que não existiu uma participação popular na Inconfidência Mineira: *"Há também quem queira ver a Inconfidência Mineira apenas como projeto das elites, sem qualquer projeção popular. É a visão, por exemplo, que está consagrada naquele belo filme de Joaquim Pedro de Andrade,* Os Inconfidentes, *numa revolução sem povo, feita de conversações elegantes, regada a versos e*

por melhores condições, é possível compreender o porquê da ausência daquele que não sabe e do idealismo ou da loucura daquele que sabe muito. A fala do personagem sonhador – um Tiradentes bradando pelas antigas ladeiras de Vila Rica, para os escravos que passam despercebidos de si mesmos, sem ouvir ou ver nada, que faria o povo brasileiro e a si mesmo, sempre tão explorados, muito felizes – é encerrada, num plano fechado do sorriso e do olhar, patéticos, para o horizonte, ou futuro, que o herói vencido ironicamente sabia que não veria chegar.

> *Em Os Inconfidentes, a ausência do povo é intencional. A independência de um ato político que só interessa diretamente às camadas mais favorecidas da população em suas relações contraditórias com a Corte. Por isso mesmo, Joaquim Pedro eliminou o elemento povo de seu filme*[179]*.*

Tiradentes, de fato, no filme, é o único personagem que manifesta o anseio de beneficiar o povo e, apesar de ser dono de escravos, veio do povo e estava extremamente descontente em relação à situação do país e à própria carreira militar. Nesse sentido, Tiradentes, é confrontado[180] com os demais personagens, sendo considerado um anti-intelectual, de sentido prático, disposto a sair da teoria conspiratória, para se atirar à luta armada, como comprova o plano-seqüência 59, em que ele cogita matar quem quer que se

---

*chás. Se é inegável a participação das gentes graúdas de Minas no movimento – ouvidores, advogados, contratadores, grandes proprietários, oficiais graduados, eclesiásticos influentes e afluentes –, é certo que o movimento tinha expressão que transcendia o círculo das elites."* DE PAULA, João Antonio. In: *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro - Rio Arte/Fundação Rio, dezembro, 1989, p. 43.

[179] Resenha, s.a. In: *Revista Visão, 04. 12.72*

[180] *Intanto la prigionia in isolamento, gli interrogatori, le minacce sconvolgono i prigionieri e, al centro di questo atto di accusa Nei confronti degli intellettuali, della loro natura pseudo-rivoluzionaria e della loro fragilità umana emerge la figura di Tiradentes Che, unico, acetta dignitosamente la realtà e paga com la morte per i suoi ideali. In: Film per la TV. La Congiura,* di Joaquim Pedro de Andrade. Del ciclo l´America latina vista daí suoi registi, Roma, 1972. (Catálogo. Acervo da Filmes do Serro).

oponha ao levante: "*Basta matar alguns [portugueses]. Não?"* Alcides Freire Ramos, em sua obra[181] sobre cinema e história do Brasil, que elege como filme-chave de abordagem *Os inconfidentes*, comenta essa posição de Tiradentes, um homem de sentido prático e objetividade, em oposição aos intelectuais, cujos ideais não eram tão relevantes a ponto de levá-los à morte. A partir desse argumento, o historiador faz a analogia entre o papel dos intelectuais, da década de 70, e aqueles que se dispuseram a fazer parte da revolução usando armas, correndo o risco de serem presos, torturados e mortos, buscando assim desvendar a relação estabelecida por Joaquim Pedro de Andrade entre esses dois momentos da história nacional. Se seguirmos essa linha de pensamento, entenderemos o porquê da falência dessas duas tentativas de revolução: a ausência popular. A luta por transformações da sociedade não pode ser feita por um pequeno grupo hesitante e incerto de seus objetivos.

No entanto, é necessário lembrar que, quando se encontra sem dinheiro, no Rio de Janeiro, Tiradentes não oscila em recorrer à venda do escravo que possui, ou à cobrança de uma senhora cuja filha tratou com ele os dentes. Por maiores que fossem as suas aspirações, de nobres valores, para a autêntica nacionalidade do movimento, ele nunca escondeu sua faceta menos humanitária, afinal, seus ideais não o sustentariam dentro ou fora de Minas. Todos, sem exceção, mesmo absolvidos pela motivação digna, tinham projetos libertários que visavam ao benefício próprio ou a um maior enriquecimento. É ilustrativa, por conseguinte, a seqüência 58, em que os inconfidentes discutem o apoio do povo nessa manifestação e chegam até a cogitar a libertação dos escravos, mas imediatamente voltam atrás, afinal, não teriam mais com quem contar para exercer a mão-de-obra necessária para as funções que as camadas mais favorecidas da sociedade não estariam dispostas a se sujeitar. E, na cena seguinte, Joaquim Pedro deixa clara a sua posição irônica sobre o assunto em questão, por meio da fala do coronel Francisco de Paula, afinal, não adiantava o povo se levantar, já que o vencedor dessa disputa seria o representante das forças armadas, o militar:

---

[181] *Canibalismo dos Fracos.* Bauru, SP, EDUSC, 2002.

> *"Senhores, se o povo se levanta ou não se levanta, isso tem pouca importância. As armas não estão na mão do povo, mas bem guardadas com meu regimento. E como sou eu que o comando, as armas, na verdade...estão nas minhas mãos!"*

Para a Conjuração Mineira, representada no filme, esta demonstração embevecida de coragem amparada pelos artefatos bélicos não funcionaria, já que o coronel era considerado, pelos demais conspiradores um homem acovardado ou, mais especificamente, "banana" ou "frouxo", como Padre Toledo o tinha chamado, algumas vezes, ao longo da narrativa. Essa cena só corrobora o efeito irônico-cômico das atitudes contraditórias dos inconfidentes antes e após a prisão. Contudo, em relação ao contexto de 1972, era uma afirmação que fazia todo o sentido, porque trazia à tona uma referência clara aos eventos que estavam se sucedendo no país, onde os militares haviam tomado conta de tudo e impunham uma forma eficaz de controle político e social, através de uma "cultura do medo" [182]. Outra passagem interessante traz mais uma denúncia do mesmo gênero e, novamente, é tratada de forma muito sutil pelo diretor. Em meio ao discurso de inflamado entusiasmo combatente do coronel Francisco de Paula, descrito acima, Alvarenga fala baixo, num aparte ao padre Toledo:

---

[182] "Embora constitua maneira eficiente de obter informações, a tortura institucionalizada é ainda mais importante como método de controle político da população em geral. O uso generalizado e institucionalizado da tortura numa sociedade cria um "efeito demonstrativo" capaz de intimidar os que têm conhecimento de sua existência e inibir a participação política. Combinada à força das blitz, às buscas de casa em casa e às medidas temporárias de controles nas ruas, para verificação de documentos, a institucionalização da tortura serve para afastar outros cidadãos de atividades que pudessem colocá-los em conflito com o governo. Durante o período referido era difícil encontrar um brasileiro que não tivesse entrado em contato pessoal direto ou indireto com uma vítima da tortura ou que não tivesse envolvido em alguma operação militar de busca e detenção. Histórias de violência institucional tornaram-se parte da cultura política quotidiana. Há evidência da repressão de Estado criou uma "cultura do medo" na qual a participação política equiparou-se ao risco real de prisão e conseqüentemente tortura." *In:* ALVES, Maria Helena Moreira. *Op. Cit.*, *p. 204.*

> *"É o que temos de evitar no futuro: que tudo fique nas mãos de um só homem. Principalmente de um militar"* [183].

E as desaprovações ao sistema militar continuam nos planos 63 e 64, de maneira idealizada[184], no discurso de Alvarenga Peixoto, já parecendo antecipar, no Brasil de 1789, certas aspirações igualitárias que estavam começando a surgir na Europa de então, ecoando também nos movimentos libertários que marcaram o avanço do autoritarismo entre 1960 e 1970, na América Latina, ocasião em que foi produzido o filme. Por outro lado, de modo rancoroso, Tiradentes também faz suas observações, novamente reiterando o caráter individualista do militar[185] e, especialmente, ratificando o claro propósito de Joaquim Pedro de estabelecer um vínculo entre o passado e o presente, mas sempre mantendo um exame rigoroso dos documentos, procurando não oferecer ao espectador uma solução fácil do que foi a História do Brasil, como nos didáticos e convencionais livros escolares da ocasião.

Em relação a algumas dúvidas sobre o que realmente houve em certos episódios polêmicos da Inconfidência Mineira, como no caso da morte de Cláudio Manuel da Costa, Eduardo Escorel explica como foi debatida a solução de abordagem do assunto, resultando na exibição da versão de suicídio, no filme, embora já tivessem vasculhado materiais contendo versões sobre o possível assassinato do poeta a mando do Visconde de Barbacena, segundo certas versões conspiratórias:

> *Isso foi pensado, discutido, talvez tenha sido a coisa mais discutida do roteiro. Era uma loucura! Lido e buscado todo fiapo de informação possível para tentar chegar. Eu não sei o que seria ir mais a fundo. Desenvolver*

---

[183] Plano-seqüência 61.

[184] "Na Nova República não deve haver soldados profissionais. Todos serão alistados em milícias e pegarão em armas quando for necessário. Quando não for, ficam em casa e continuam em suas ocupações".

[185] "Os militares são todos inimigos uns dos outros. Eu antes confiaria num paisano que num colega de farda."

> *mais as circunstâncias da morte dele? Suicídio ou não, quer dizer... [...] Eu acho que tem um problema, eu não sei se isso é uma explicação, vinte anos depois, razoável, mas eu acho que tem uma razão de estrutura dramática complicada. A história do Cláudio é quase um filme em si mesmo. É uma espécie de episódio precursor da Inconfidência, né? Para contar aquilo, de fato e de verdade, é quase um filme ou meia hora de um filme. No filme, é resolvido em planos, dois planos, O filme tem acho que um plano do Cláudio recitando contra as pedras e, depois, ele se mata. Ele, praticamente, não é personagem do filme. [...] Eu acho que a gente queria acreditar que tivesse sido [...] assassinato, embora isso, oficialmente, é difícil você encontrar alguém que diga, que afirme, que assine embaixo, que tenha sido. É uma coisa que fica sempre muito ambígua, misteriosa. Até depois, quando teve o episódio do Herzog, nós conversamos várias vezes sobre como seria daqui a 100 anos, se... É claro que a situação é diferente porque a massa de informação é muito maior sobre o episódio, mas se seria possível conceber alguma dúvida daqui a 100 ou 150 anos a respeito da morte do Herzog, e fazendo uma conjectura contrária [...] Ao mesmo tempo,* ***é difícil afirmar porque não existe nada instrumental que assegure que tivesse sido assassinado*** *(grifos meus)* [186].

A respeito dessa questão, é importante salientar que, na ocasião das pesquisas para a realização do *script*, os roteiristas não haviam tido acesso ainda à obra de Kenneth Maxwell[187], cuja primeira edição veio a ser lançada

---

[186] Depoimento de Eduardo Escorel. Áudio gravado de uma conversa entre Clara de Andrade, Ana Maria Galano e Eduardo Escorel, sobre o filme *Os Inconfidentes,* em 29.01.1989, p. 6. A transcrição dessa fita está depositada no Arquivo do cineasta, na Produtora Filmes do Serro.

[187] "Inclusive, naquela época mais ainda, é claro, porque naquela época, a única edição que existia dos autos era uma edição esgotadíssima, não se encontrava. Não sei de que ano é a

apenas em 1973, um ano após a estréia do filme. Nesse volume, o historiador realiza uma pesquisa em torno de vasta documentação relacionada aos eventos da Conjuração Mineira e, sobre a morte de Cláudio Manuel da Costa, assume uma postura polêmica questionando a hipótese de suicídio do poeta por razões convenientes à conjuntura política da época[188]. Devido à alta qualidade de pesquisa que se antecipou à realização do longa-metragem, *Os inconfidentes* situa-se, sem dúvida, entre um dos filmes históricos mais eruditos do Cinema Brasileiro, principalmente, por lidar com um tipo de informação referente à história nacional muito distante de grande parte da população, uma vez que reconta fatos aparentemente já muito explorados pelos livros e outras mídias, porém remexendo em arquivos totalmente desconhecidos para muitos. Trata-se de depoimentos verdadeiros, inquéritos policiais, livros históricos de diversos historiadores especialistas em Inconfidência Mineira e de material

---

edição, mas acho que... Não se de cabeça a editora, mas era uma edição impossível de encontrar. Hoje, já houve outras edições dos autos. Pouco. Mesmo assim, não é muito fácil. Não é uma coisa... E, naquela época, também não tinha "A Devassa da Devassa", livro que saiu depois, o livro do Kenneth Maxwell [...] Se tivesse aquele livro para a gente fazer o roteiro, teria sido, realmente uma maravilha. Mas não tinha. Ate foi, num certo sentido, pelo ano de publicação do livro, certamente estava sendo pesquisado e lido enquanto o filme estava sendo feito. E, num certo sentido, foi uma pena enorme a gente não ter tido contato com esse Maxwell porque é aquela coisa de historiador inglês, a massa de informação que ele pesquisa, que ele domina e que ele consegue cruzar naquele livro ali, para a feitura do roteiro, teria sido uma beleza. Até coisas que, pela bibliografia dele, pelas notas dele, a gente não encontrou, ou porque estão em Portugal, ou porque... o nível de pesquisa que ele pôde fazer, era alguma coisa que eu e o Joaquim jamais poderíamos ter feito." Idem, p. 11.

[188] O que se pode afirmar é que o suicídio de Cláudio Manuel da Costa foi extraordinariamente conveniente e que, devido à chegada iminente dos juízes do Vice-Rei, o momento em que tal suicídio se verificou também foi especialmente favorável para aqueles que ainda estavam fora da prisão. Seja qual for a verdade, o elegante poeta que por tanto tempo havia dominado a vida cultural e os tribunais de Minas Gerais foi a primeira baixa, e talvez a mais trágica, da conspiração abortada. O mistério que cerca seu falecimento e a farsa crescente do processo de Vila Rica são muito ilustrativos do pantanal em que afundava todo o caso. E se a morte do poeta foi um assassinato deliberado, premeditado – e tal possibilidade não pode ser eliminada – então serviu de clara e terrível advertência aos demais sobre o ponto a que certos interessados estavam dispostos a ir para se proteger da incriminação. *A Devassa da Devassa: a Inconfidência Mineira, Brasil – Portugal, 1750-1808*; trad. João Maia. 3ª edição. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1985, p. 184.

literário de grande importância. É fundamental investigar, sobretudo, a maneira como foram amarradas tantas informações em cima de uma base histórica consistente, para resultar em um cinema de grande qualidade, sempre pautada pela questão literária e enormemente ligado a uma tradição familiar.

Já foi dito que Joaquim Pedro de Andrade realizou ampla pesquisa em diversas fontes que tratavam da questão da Inconfidência Mineira. É interessante expor aqui quais foram esses materiais utilizados pelo cineasta, conforme a documentação que se encontra em seu arquivo pessoal, na Produtora Filmes do Serro, para seguirmos com as análises dos métodos empregados na composição do roteiro, e as conseqüentes soluções fílmicas para as questões literárias e históricas levantadas ao longo desses estudos, além de enfatizar como algumas obras literárias puderam servir de base, segundo os próprios créditos iniciais de *Os inconfidentes,* ou inspiração para a "adaptação" cinematográfica. É claro que, não só no caso de um diretor como Joaquim Pedro, usar simplesmente o termo *adaptação* é algo muito impreciso, pois, ao se tentar levar um livro para as telas, não quer dizer, apenas, transportar determinada natureza de linguagem para outro ambiente. Nesse caminho, sempre estarão supostas realizações que envolvem inúmeras operações, como acréscimos e decréscimos em relação à obra original que, por sua vez, também perde um pouco de sua personalidade, uma vez que *a obra inspirada* ganha uma identidade única. Diremos, portanto, que no caso desse cineasta, será investigado o modo como algumas obras literárias ressoarão em seu filme de 1972, *Os inconfidentes*. Logo, faz-se imprescindível a exposição detalhada do método de pesquisa utilizado para a criação do roteiro porque, por meio desse mecanismo, será possível compreender a profundidade da argumentação relativa a cada uma das linhas que compõem o texto que serviu de base para as filmagens, tratando-se de um filme essencialmente *falado*, numa associação interminável dos versos de Cecília Meireles e dos poetas árcades, resultando num verdadeiro "quebra-cabeça" literário, e também de relatos históricos, já que é quase inteiramente baseado em depoimentos dos inconfidentes:

> *Não havia* [uma orientação no sentido de buscar determinadas coisas]. *Ia meio que surgindo, à*

> *medida que um depoimento confirmava ou contradizia um adiante. Então, ia meio que surgindo uma costura daquilo.O roteiro saiu daí mas, no início, não tinha uma idéia muito clara, eu acho, do Joaquim, dessa forma do filme baseado quase que inteiramente na fala. O fato de não se encenar certos episódios à noite, digamos, aconteceram... Nada, na verdade, é encenado; tudo é dito, praticamente. No início, pelo menos formulado por ele, não tinha essa clareza. Eu acho que surgiu na cabeça dele, aos poucos e já na última etapa de feitura do roteiro* [189].

Torna-se necessário, antes de tudo, questionar essa realização como uma *adaptação cinematográfica*, quando já vimos anteriormente que existem outras diversas questões implicadas na criação dessa obra, tais como um diálogo entre a história do passado e a do presente, a discussão sobre o papel do cineasta enquanto artista e intelectual, a postura crítica do espectador de cinema, a função social da arte, a pertinência da afirmação de uma identidade cultural brasileira e a implicação da memória na realização de um projeto artístico que transcende os limites da realização profissional.

Além das demais fontes já citadas ao longo desse estudo, o roteiro de *Os inconfidentes* também se apoiou em materiais de diversas origens, como em alguns volumes da *Revista do Arquivo Público Mineiro*[190], da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*[191], dos sete volumes dos *Autos de*

---

[189] Depoimento de Eduardo Escorel, de áudio gravado de uma conversa entre Clara de Andrade, Ana Maria Galano e o próprio Eduardo Escorel, sobre o filme *Os Inconfidentes,* em 29.01.1989. A transcrição dessa fita está depositada no Arquivo do cineasta, na Produtora *Filmes do Serro*, p. 8.

[190] SANTOS, José Lúcio dos. “Onde morreu Cláudio Manuel da Costa?” in: *volume 1, ano XXV; volume 2, 1897; VASCONCELOS, Diogo de. Memória sobre a Capitania de Minas Gerais no e século XVIII, in: volume 6; e volume 10, 1904;* SOUTO, M.J. Vieira. *Memória sobre a Capitania de Minas Gerais. In: volume 2, 1907;*

[191] Memória do êxito que teve a Conjuração de Minas e dos fatos relativos a ela acontecidos nesta cidade do Rio de Janeiro desde o dia 17 até 26 de abril de 1792. *RIHGB,* Rio de Janeiro, tomo 44, 1881; Considerações sobre as duas classes mais importantes de povoadores da

*Devassa da Inconfidência Mineira*, presentes na *Biblioteca Nacional*, cuja edição data de 1936-1938, além das obras árcades especificadas a seguir: *Cartas Chilenas* [192], de Tomás Antônio Gonzaga, em edições de 1957 e 1958; *Obras Poéticas de Cláudio da Costa* [193], de 1903, em dois volumes; *Vida e Obra de Alvarenga Peixoto* [194], de 1960; em uma edição portuguesa de *Marília de Dirceu e mais Poesias*[195], de Tomás de Antônio Gonzaga; e *Obras Completas de Tomás Antônio Gonzaga*[196] em dois formatos, ambos organizados por Manuel Rodrigues Lapa. Mas o que realmente impressiona é a carga de obras históricas[197] e biográficas[198] consultadas porque Joaquim Pedro não deixa escapar, aparentemente, nenhum dos grandes clássicos nacionais referentes à Conjuração Mineira, examinando os autores obrigatórios acerca desse tema. Até o estudo de Oswald de Andrade, a tese *A Arcádia e a Inconfidência,* de 1945, foi examinado, e, ao contrário da visão do modernista que oferece uma contemplação idealizada sobre os árcades ao dizer que eles atuaram política e literariamente, Joaquim Pedro negou essa ação política dos árcades na Inconfidência. E, num exercício argucioso de decifração do seu objeto que não é só histórico, mas sobretudo literário, vai em busca do clássico

---

Capitania de Minas Gerais. In: volume 25, 1862; Instrução para o Visconde de Barbacena Luís Antonio Furtado de Mendonça, governador e capitão-general da Capitania de Minas Gerais. In: Tomo 6, 1844; MARCHAND, Alexander. *Tiradentes in the Conspiracy of Minas*. In: volume 21, 1941; *Últimos momentos dos inconfidentes de 1789 pelo frade que os assistia de confissão*. In: tomo 44, 1881; SILVA, Joaquim Norberto de Sousa e. "Notas Biográficas" (de Cláudio Manuel da Costa). In: volume 53, 1890.

[192] Respectivamente, *Edição crítica de M. Rodrigues Lapa.* Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957; LAPA, Manuel Rodrigues. *As Cartas Chilenas: um problema histórico e filológico*. Profº Afonso Pena Júnior, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1958.

[193] Rio de Janeiro, Garnier, 1903.

[194] Também edição crítica de Manuel Rodrigues Lapa. Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1960.

[195] *Gonzaga, Thomaz Antonio. Marília de Dirceu e mais poesias*. *Lisboa, Sá da Costa, 1937.*

[196] Respectivamente, pela Editora Nacional, São Paulo, 1942; e Edição crítica, 2 volumes. Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1957.

[197]CARVALHO, Teófilo Feu de. *Filipe dos Santos na sedição de Vila Rica; inventário da história de Minas*. Belo Horizonte, Edição Histórica, 1933, e anexos.

[198] BRANDÃO, Tomás. *Marília de Dirceu.* Belo Horizonte, Guimarães, 1932. FRANCO, Caio de Melo. *O inconfidente Cláudio Manuel da Costa.* Rio de Janeiro, 193 e anexos.

*Formação da literatura brasileira,* de Antonio Candido, para melhor compreender como se deu a evolução da nossa cultura nacional dentro das letras e tentar decifrar o mistério que cercava a Arcádia mineira do século XVIII.

Partindo dessa leitura sobre Cláudio Manuel da Costa, na visão literária de Antônio Candido, Joaquim Pedro depara-se com um poeta diferente daquele homem de posses descrito pelos historiadores, chegando a citar que *"nele a emoção poética possuía raízes autênticas, ao contrário do que dizem freqüentemente os críticos, inclinados a considerá-lo como mero artífice"* [199]. Ao eleger o árcade para abrir o filme, em sua agonia, podemos considerá-lo como o poeta dilacerado entre dois opostos que duelam permanentemente no filme. Segundo o cineasta, o personagem teria de fazer coexistir, em si mesmo, o "bairrista mineiro" e o "afetado coimbrão", mas que são explicados antecipadamente por Candido:

> *Aliás, o tema da chegada e da partida; a melancolia ante a transformação das coisas e das pessoas, perpassa nos sonetos e pastorais, acentuando aquela referida oscilação moral entre duas terras e dois níveis de cultura.*
> *Disso decorre que na sua obra a convenção arcádica vai corresponder a algo de mais fundo que a escolha de uma norma literária: exprime ambivalência de colonial bairrista, crescido entre os duros penhascos de Minas, e de intelectual formado na disciplina metal metropolitana. Exprime aquela dupla fidelidade afetiva de um lado, estética de outro, que o leva a alternar a invocação do Mondego com a do Ribeirão do Carmo, numa espécie de vasto amebeu continental, em que se reflete a dinâmica da nossa formação européia e americana* [200].

---

[199] Notas particulares do cineasta, sobre a vida e a obra do poeta Cláudio Manuel da Costa. Material pertencente à pesquisa sobre o filme *Os inconfidentes.* Arquivo da Produtora *Filmes do Serro.*

[200] CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos.* 6ª edição Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2000, p. 87.

Diante desses impasses oferecidos pela natureza da terra natal e pela cultura da metrópole européia onde se tornou intelectual, pode-se compreender o deslocamento metafórico-temporal de Cláudio Manuel, na seqüência 15, recitando versos entre os rochedos, representando, segundo Candido "o drama do artista brasileiro, situado entre duas realidades, quase diríamos duas fidelidades" [201] e também a máxima expressão do apego à pátria:

*Destes penhascos fez a natureza*
*O berço em que nasci: oh quem cuidara*
*Que entre penhas tão duras se criara*
*Uma alma terna, um peito sem dureza!*

Alertas às intenções dialógicas do cineasta sobre a época em que foi feito o filme, é perfeitamente aceitável, diante do questionamento anteriormente proposto, em relação à conjuntura política de 1972, às movimentações do país no sentido de incentivo a um ufanismo hipócrita, devido ao Sesquicentenário da Independência e à função social do artista diante da fatalidade dos acontecimentos da época, supor que não se trata de uma escolha ingênua do diretor transformá-lo num poeta atormentado que, de certa forma, destoa dos demais, ao identificar-se com os elementos da paisagem nativa, mas continuamente propenso a melancólicos e deslocados versos.

O cineasta aproveita tanto trechos inteiros dos depoimentos dos inconfidentes presentes nos *Autos de Devassa*, como realiza deslocamentos de declarações em relação a certos personagens, podendo também utilizar um processo de fusão entre fragmentos de testemunhos de determinados personagens históricos e outros, formando a fala de um só personagem no filme. Essa síntese ocorre também nas características de muitos personagens. Como exemplo, podem ser citadas as figuras que representam a Igreja, os militares, alguns magistrados, além de outras classes. Entre os nomes de religiosos contidos nos materiais de pesquisa do diretor constam os do Cônego Luís Vieira da Silva, o do Padre José da Silva de Oliveira Rolim, o do Padre Manuel Rodrigues da Costa e do Vigário Carlos Correa de Toledo, todos

[201] Idem, p. 87.

compendiados na figura do Padre Toledo, no longa-metragem, procedimento tipicamente cinematográfico, que se apóia em um roteiro conciso, e em apenas um personagem que dê conta de transmitir todas as oscilações, contradições e temores das demais personalidades históricas pesquisadas, diante do processo de inquérito, dados o curto espaço temporal para a representação da narrativa e de acordo com o recorte histórico ou literário escolhido para a abordagem cinematográfica.

Do mesmo modo, dentre os militares levantados pelo cineasta nos *Autos,* aparecem Domingos de Abreu Vieira, Coronel do Regimento de Cavalaria, o Coronel Francisco Antonio de Oliveira Lopes, o Sargento Mor Luís Vás de Toledo, além do Tenente Coronel Francisco de Paula Freire de Andrade, todos novamente condensados na figura deste último. Aparecem, também, depondo nos inquéritos, entre aqueles selecionados pela pesquisa de Joaquim Pedro, José Álvares Maciel, formado em Filosofia pela Universidade de Coimbra, especialista em Mineralogia e versado sobre a Independência das Colônias Inglesas na América do Norte, o Desembargador Cláudio Manuel da Costa e o Coronel Inácio José de Alvarenga, sendo que, na escolha do cineasta para esses dois últimos, a ênfase é dada às suas condições de poetas. O próprio Gonzaga, no encontro com o Visconde de Barbacena, cita, diante das insinuações maliciosas do outro:

> *Não cuide Vossa Excelência de que tanto ouro se encontre na casa mal provida de um poeta... Prezo o sossego, porque sei que o sossego do povo é o sossego de Vossa Excelência, porque, quando desassossegado, o povo busca as cabeças mais próximas. A de nossa augusta Soberana e seus excelentíssimos ministros estão bem postas, além-mar, enquanto que as nossas...* [202]

Há, por outro lado, a hipótese de que o ponto de vista escolhido pelo autor tenha sido aquele presente na estrutura do livro de Cecília Meireles, uma vez que o padre Rolim, em O *Romanceiro,* também é um representante da

[202] *Seqüência 31.*

Igreja, merecendo o destaque do *Romance XLV.* Da mesma forma, a cena do exílio de Gonzaga, em Moçambique, é o tema do *Romance LXIX,* e aparece na abertura do filme, constituindo uma representação do degredo e os últimos dias do poeta, já enlouquecido. Nas notas de pesquisa do cineasta, esta cena, em que aparecem Juliana Mascarenhas, uma rica herdeira com quem o poeta se casa, para se livrar das dívidas, e um filho revoltado – na verdade, uma menina, Ana Mascarenhas – consta no *Prefácio,* de Manuel Rodrigues Lapa, às *Obras Completas* de Tomás Antonio Gonzaga:

> *Parece-nos estar aqui, nesta informação de Diogo de Sousa, a origem da balela que correu sobre a loucura de Gonzaga. Por "cérebro desconcertado" significava ele um conjunto de idéias, segundo se vê subversivas, que o Governador tinha a obrigação de condenar; é natural porém que os burocratas de Lisboa do antigo poeta de Marília, agora casado, e bem casado, com Juliana de Sousa Mascarenhas, herdeira da casa mais opulenta de Moçambique em negócio de escravatura.*
> *O destino bem reserva curiosas surpresas àqueles que pretendem fazer da vida um romance. O antigo e o mimoso poeta estava casado com uma rica analfabeta e provavelmente consagrava as horas vagas ao rendoso comércio dos escravos, em contatos com mouros e negreiros.* [203]

O filme também seguirá, como já foi dito, a estrutura básica de *O Romanceiro*, mesclando diversos de seus trechos ou *Romances,* direcionando conversas que girarão em torno dos acontecimentos que farão uma série de recursos no tempo, transmitindo o remorso ou a pusilanimidade dos inconfidentes diante do cerco que se fechava ao redor deles. A velha Vila Rica será mostrada através da encenação da história e a Ouro Preto de 1972,

[203] LAPA, Manuel Rodrigues. "Prefácio". In: *Obras Completas de Tomás Antonio Gonzaga.* São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1942, p. 36.

mostrará a perpetuação – e a possibilidade de diálogo – dessa história no tempo, através de sua paisagem, servindo como palco das cenas externas do filme, o próprio *Cenário* de *O Romanceiro* pode ser visto como uma espécie de *abertura literária* dos letreiros da dedicatória do longa-metragem dedicado a Rodrigo Melo Franco de Andrade:

> *Eis a entrada, eis a ponte, eis a montanha*
> *sobre a qual se recorta a igreja branca.*
>
> *Eis o cavalo pela verde encosta.*
> *Eis a soleira,o pátio, e a mesma porta.*
>
> *E a direção do olhar. E o espaço antigo*
> *para a forma do gesto e do vestido.*
>
> *E o lugar da esperança. E a fonte. E a sombra.*
> *E a voz que já não fala, e se prolonga.*
>
> *E eis a névoa que chega, envolve as ruas,*
> *Move a ilusão de tempos e figuras.*
>
> *_A névoa que se adensa e vai formando*
> *Nublados reinos de saudade e pranto.*[204]

A seguir, vêm o *Romance XXI ou Das idéias,* evocando a tendência à fala e não à prática por parte dos poetas[205], e o *Romance XXIV* ou *Da bandeira da Inconfidência*[206]*,* quando todos sugerem idéias para a criação do símbolo de liberdade que representará a República. Esses episódios são citados quase explicitamente por meio das falas dos personagens, e também pelo roteiro que acompanhará, a partir desse ponto, os principais acontecimentos presentes no livro, complementando-os com detalhes históricos e literários, iniciando na condenação dos inconfidentes, recontando a origem da trama, das primeiras

---

[204] MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência.* Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989, p. 86.

[205] *Seqüências 18 a 20.*

[206] *Seqüência 21.*

reuniões, escavando a trajetória dos conflitos, para chegar até a fraqueza estrutural, política e ideológica que levou ao fracasso do movimento.

Todos os trechos de poemas, tanto das *Obras Completas*, de Alvarenga Peixoto, das *Cartas Chilenas* e dos *Sonetos,* de Cláudio Manuel da Costa, e das *Liras*, de Tomás Antonio Gonzaga, sofreram certas adaptações de Joaquim Pedro, que opta pela solução da reorganização dos versos dentro de um mesmo poema ou pela fusão de versos independentes do mesmo autor, resultando num interessante efeito de "comunicar" ao espectador, em forma de "fala" do personagem de cinema, a própria expressão do eu lírico que estava presente nos versos *declamados* daqueles poetas que realmente existiram, sendo representados então como personagens míticos de uma história que mistura ficção e realidade. Mesclando excertos extraídos de fontes que trazem a história *real* e outras que veiculam a expressão artística ficcional, o cineasta, mais uma vez, subverte a essência da própria definição do gênero *cinema histórico* ou *cinema político.*

O método de criação de Joaquim Pedro de Andrade sempre utiliza o argumento eleito aparentemente como primeira fonte de inspiração de sua criação como o alvo maior de seu questionamento. Afinal, na época em que foi feito o filme, haveria sentido fazer cinema histórico ou político no país? Haveria, sobretudo, uma verdadeira versão da História? Na verdade, nem a versão histórica dos *Autos de* Devassa era totalmente neutra ou objetiva. Todos os personagens do filme surgem, desta forma, de visões críticas que obedeceram à determinada versão da história, filtrada, nesse sentido, por uma série de critérios e valores. Por mais que se tenha buscado uma objetividade ou imparcialidade diante do exame de materiais da época dos conjurados, a partir do momento que se fundiu a crítica literária e o filtro histórico de diversas fontes a essa averiguação dos documentos do século XVIII, pelo cineasta, o resultado desse olhar, agora cinematográfico, passou a ser outro, o da ficção, fazendo emergir um Brasil que talvez nunca tenha existido, com poetas e um herói que fazem parte apenas do imaginário do país, mas que fogem da roupagem tradicional que lhes é atribuída.

A memória talvez seja a chave interpretativa do filme, indo além das interpretações de cunho político, histórico, estético e intelectual. *Os Inconfidentes*, inegavelmente, é um filme capaz de trazer à tona novamente a

figura de  Melo Franco de Andrade, em Minas Gerais, só que não mais com o aspecto tradicional e sério do SPHAN, mas ainda com o obsessivo método de criação, só que desta vez direcionado à prática cinematográfica, misturado a uma ironia corrosiva e à inteligência sagaz. O sistemático papel do estudioso foi preservado, assim como o da atividade literária e o da pesquisa. De acordo com o amigo Eduardo Escorel, tratava-se de uma personalidade singularmente cativante:

> *"Quando penso em Joaquim Pedro, não é dos seus filmes que lembro primeiro. O que minha memória destaca são fatos banais, como o pedido que costumava fazer nos bares para esfriarem a xícara do cafezinho, que tomava em quantidade, ou – fumante inveterado que era – o jeito de bater o maço de cigarro no balcão antes de abri-lo, a maneira de passar a mão no cabelo, o riso e as observações sardônicas, a fala baixa, travada, sem articular bem as palavras.*
>
> *Joaquim guardava hábitos de sociabilidade pouco usuais. Na sua casa costumava-se chegar a qualquer hora sem avisar. Havia sempre alguma bebida – de que ele gostava e consumia em quantidade – e boa conversa que seguia noite a dentro. Nos tempos de turbulência vividos a partir de 1964, foi ele quem melhor soube expressar solidariedade, dar apoio, acudir os amigos. Joaquim era uma referência segura em qualquer circunstância."* [207]

A enigmática dedicatória do filme já confirma a aguda sensibilidade do cineasta.  No "teto de Ataíde", ou no forro do pórtico de entrada da igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto, cidade onde seu pai dedicou muitos de seus anos de trabalho, ao final dos créditos iniciais do

[207] ESCOREL, Eduardo. "Viva Joaquim Pedro". *Adivinhadores de água: pensando no cinema brasileiro.* São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 90.

filme, a menção “A Rodrigo M. F. de Andrade, com muito amor”. No entanto, somente com um olhar minucioso, é possível desvendar os mistérios dessa homenagem.

> *...tanto por sua simbologia, a pintura é rica em indicações para a compreensão de* Os inconfidentes *e da personalidade artística de Joaquim. [...]Essa opção diz muito das personalidades do pai a quem é feita e do filho que a faz.*
> *Observando em detalhe a imagem escolhida, podem-se ver duas faixas nas mãos dos anjos com os dizeres: Vanitas vanitatum” e “memento mori” (“Vaidade das vaidades” e “Lembra-te que morrerás”). São exortações para que, ao entrar na igreja, deixemos de lado as vaidades e nos lembremos da brevidade da vida. [...] A imagem com a dedicatória dura apenas doze segundos. Apesar de breve, ela é uma das vias para entender o filme, indicando, além disso, como Joaquim exige dos seus espectadores um olhar atento aos menores detalhes. Sua obra não é das que se revelam à primeira vista. Para compreendê-la, é preciso garimpar.”* [208]

Para Escorel, a presença de Rodrigo M. Franco é inegável na cinematografia de Joaquim Pedro de Andrade, desde os primeiros filmes, apesar de nunca ter existido de fato uma conciliação entre o cinema do filho e o gosto do pai. O roteirista de muitos dos filmes do diretor de *Macunaíma* afirma que o pai de Joaquim quase se reconciliou com o cinema do filho ao acompanhar junto ao diretor a criação do roteiro desse longa-metragem de 1969, inclusive, opinando sobre ele, no entanto, chegou a sua morte, em maio daquele ano, antes da conclusão do filme de seu filho. Desse momento em diante, seria essa a explicação para tantas mudanças ou, de acordo com o amigo,

[208] Idem, p, 92.

> *Joaquim parece ter procurado se livrar de qualquer temor reverencial diante dos seus temas, chegando a cultuar uma inconoclastia desabrida que levou às últimas conseqüências, em* O homem do pau-brasil *[1980-81] [...]* Os Inconfidentes*, em certo sentido, pode ser visto como um filme de despedida. Ele ainda guarda uma relação estreita com a figura do seu pai, mas Joaquim já está livre de algumas amarras que inibiam a liberação da sua imaginação criadora* [209]*.*

Realmente, *Os inconfidentes* traz diversos temas que ultrapassam a simples definição de cinema histórico ou político, afinal, o cinema de Joaquim buscava o limite do exercício cinematográfico. Nesse filme, uma série de fatores contribui para o questionamento não só da História, mas da própria realidade. O proposital anacronismo da trilha sonora – "Farolito" e "Aquarela do Brasil" – é um dos fatores que já desencorajam qualquer tentativa de aproximar o filme somente à realidade política de 1972 e, conseqüentemente, também o afasta apenas do questionamento da história nacional, sobretudo, pelo título que não ressalta a Inconfidência Mineira – mesmo que, inicialmente, tenha sido este o título do filme, mudado após o término do roteiro – e sim os personagens desse acontecimento e suas atitudes diante desse fato.

> *Apenas nos filmes de Joaquim Pedro, as adaptações parecem discutir a relação entre o cinema e a literatura de uma forma que, por transcender o recorte do Cinema Novo, longe de ser datada, coloca questões que "avançam" e "recuam" no tempo "histórico", expandindo o campo de reflexão* [210]*.*

---

[209] Idem, p. 90.

[210] HEYNEMANN, Liliane. "Imagens de Joaquim Pedro". In: *Revista Dimensões, v. 1, n. 0, junho, 1992, p*. 27.

O filme-chave para a reflexão sobre a crise da função do intelectual contra a ditadura e a tortura é abafado e cai no enigma de seus próprios labirintos textuais e imagéticos, deixando sua possibilidade de solução em aberto. E o longa-metragem, que se inicia com um enforcamento, o do poeta Cláudio Manuel da Costa, e termina com outro, o de Tiradentes, já anuncia isso. Essa é só mais uma variante da História. Aliás, mais uma dentre as diversas interpretações que serviram de base para a realização do roteiro. O próprio Alvarenga diz que "para ser herói, basta ser degolado", e é isso que, ironicamente, vai acontecer ao próprio Tiradentes.

É importante destacar que os fatos concernentes à Inconfidência Mineira, muitas vezes, apesar da vasta bibliografia existente, são repetitivos e tendem a exaltar a figura de Tiradentes ao passo que condenam os demais conjurados, repetindo-se em afirmações e até equivocando-se em alguns pontos. E, ao tomar como principal base, os *Autos de Devassa*, o que temos é a versão do *inquiridor português,* inimigo, que fica em contrapartida aos "primeiros heróis da independência" e, a partir disso, duas visões aparecem com freqüência na vasta bibliografia dedicada ao tema: ou são extremamente vinculadas aos fatos contidos nos *Autos* ou são uma releitura dessas informações, buscando-se compreender a biografia dos conjurados e confrontando-as com o período histórico em questão. Esse último posicionamento mostra-se insuficiente por não ir direto aos fatos, enquanto o primeiro também apresenta-se falho por ater-se aos depoimentos dos conjurados ou das testemunhas que queriam evitar, de qualquer modo, a árdua punição da Coroa, ou seja, a morte. Talvez a pusilanimidade que rondou os conjurados e ocupou diversos versos de Cecília Meireles pudesse ser entendida como uma reação natural diante do castigo e também o Alferes, ao negar sua participação no levante, num primeiro momento, se tivesse sua condição friamente analisada, não teria sido elevado ao posto de herói máximo e bode expiatório manipulado de acordo com interesses de homens mais poderosos. No entanto, a Inconfidência Mineira ocupa um lugar de destaque na formação do povo brasileiro, do próprio caráter nacional, também em constante

formação e mudança e, por isso, é compreensível que tenham alçado a tão altos cimos os contornos da verdadeira história, transformando-a no sonho desejado da nação.

Pensando dessa maneira, *Os Inconfidentes*, e Joaquim Pedro de Andrade, na verdade, não falam convencionalmente da história, nem simplesmente a questionam, mas talvez rompam com algumas estruturas de tratamento da história no campo cinematográfico, a começar pela dessacralização de seus mitos e heróis, sendo um avanço nas pesquisas existentes sobre o tema. Apesar de esgotar todas as fontes às quais recorre, tanto literárias, quanto históricas e documentais, e seu esforço no sentido de oferecer ao público a leitura mais imparcial possível, de antemão, a abertura do filme com o suicídio de Cláudio Manuel da Costa já mostra que as próprias fontes documentais já são uma interpretação dos fatos históricos. O cinema de Joaquim Pedro, nesse sentido, e somente agora, estaria sendo didático e poderia exercer verdadeiramente um papel político, treinando o olhar e a mente do espectador para suspeitar até do que parecia ser óbvio e resolvido. Seu aparente filme-chave poderá ser sempre mais uma deixa para a apresentação de outro enigma. Dessa maneira, resta-nos solucionar toda a esfinge literária que enfrentou o cineasta para erigir essa obra que se alimentou de várias fontes inspiradoras. E, enfatizando a tendência poética de Joaquim Pedro, por mais que haja uma abordagem histórica no longa-metragem, a fonte mais pungente é a literária que seguiu a trilha do célebre romanceiro de Cecília Meireles.

Realizada por meio da inspiração surgida a partir de uma reportagem de 1943, *Romanceiro da Inconfidência* é uma das obras mais importantes de Cecília Meireles, analisando a formação conturbada no povo brasileiro em determinada época de sua história. Sua trajetória focaliza o massacre dos escravos negros na exploração de metais preciosos entre os séculos XVII e XVIII, as diversas lendas que compõem o imaginário popular mineiro nas Minas Setecentistas e diversas figuras históricas, porém seu enfoque principal está nos episódios que permearam a Conjuração Mineira, bem como em seus protagonistas. Numa palestra conferida na *Casa dos Contos,* em 20 de abril de 1955, no 1º Festival de Ouro Preto, numa Semana Santa, a escritora justificou a sua escolha pela forma literária do *romanceiro*, que remete à forma de

romance enquanto composição literária em versos de aspecto popular da Idade Média. O caráter musical da declamação desse tipo de poema épico-lírico já encontra lugar no conjunto literário de Cecília, mas ela ainda reforça o porquê da escolha dessa forma:

> *O Romanceiro teria a vantagem de ser narrativo e lírico; de entremear a possível linguagem da época à dos nossos dias; de, não podendo reconstituir inteiramente as cenas, também não as deformar inteiramente; de preservar aquela autenticidade que ajusta à verdade histórica o halo das tradições e da lenda.*[211]

*Romanceiro da Inconfidência* é uma longa obra lírica, de 1953, cujo enfoque é o Brasil a partir do século XVII, sobretudo Minas Gerais[212] e sua história nos períodos iniciais da colonização portuguesa até os cruciais acontecimentos da Inconfidência Mineira, bem como seus heróis e vilões, numa reconstrução minuciosa dos fatos que envolveram os acontecimentos do fim do século XVIII. Formada por 85 *Romances* – pequenas narrativas cuja origem remonta aos poemas épico-líricos inspirados na tradição popular hispânica –, quatro *Cenários*, cinco *Falas* que funcionam como prólogos e comentários dos eventos relatados e mais duas partes chamadas, respectivamente, de *Serenata* e *Retrato*, abrindo espaço para o aprofundamento de questões já tratadas pelo eu lírico ao longo do poema.

Pode-se notar que existe uma espécie de fio narrativo ao longo dos vários *romances* presentes no *Romanceiro,* mas o motor fundamental da obra é sempre permeado por uma série de intervenções, justamente as referidas *Falas*, funcionando como reflexões de um eu lírico que tudo observa e acaba se comovendo pelos "apelos dos fantasmas" que precisam emitir suas

---

[211] MEIRELES, Cecília. "Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência"* – Conferência proferida na Casa dos Contos em Ouro Preto, no 1º Festival de Ouro Preto, em 20 de abril de 1955.

[212] É importante destacar que nesse relato do século XVIII, aparecem outros cenários formando a síntese do espaço abrangido pela autora na obra: Rio de Janeiro e o desterro africano – Moçambique e Angola.

impressões e sentimentos. Todos os cortes sugerem uma mudança de situações que se referem ao tempo e ao espaço. E esse eu lírico surge narrando e anunciando, em momentos cruciais, uma nova ação dramática que sempre respeita os três pilares que norteiam o *Romanceiro*: romances, cenários e falas.

A variedade de composições poéticas pertencentes ao *Romanceiro*, no decorrer de seus 96 textos, é extensa, alternando-se em redondilhas, versos mais curtos – tercetos, quadras, sextilhas – e versos decassílabos, como a própria autora justifica:

> *O "Romanceiro" foi construído tão sem normas preestabelecidas, tão à mercê de sua expressão natural que cada poema procurou a forma condizente com sua mensagem. Há metros curtos e longos; poemas rimados e sem rima, ou com rima assonante o que permite maior fluidez à narrativa. Há poemas em que a rima aflora em intervalos regulares, outros em que ela aparece, desaparece e reaparece, apenas quando sua presença é ardentemente necessária. Trata-se, em todo caso, de um "Romanceiro", isto é, de uma narrativa rimada, um romance: não é um "cancioneiro" o que implicaria o sentido mais lírico da composição cantada.*
>
> *Nesse ponto, já ficara ultrapassada a idéia de uma composição dramática. Impossível distribuir a cada personagem seu verdadeiro papel: seria atribuir-lhes, por vezes, pensamentos e sentimentos incompatíveis com a sua psicologia, e dar-lhes uma linguagem que não podemos reconstituir com suficiente*

*perfeição.*[213]

Como não há necessariamente uma seqüência cronológica na narração dos acontecimentos, as ações podem ser relatadas como fatos isolados ou sagas, como a de Chica da Silva, Bárbara Helio Dora, Joaquim José da Silva Xavier, ou de personagens anônimos que descrevem o modo de vida daquele período, além dos ciclos do ouro, diamante e de todas as riquezas mineiras que vão sendo curiosamente mapeadas de acordo com as mudanças de cenários, revelando-se uma verdadeira análise geográfica da região das Minas mais explorada entre os séculos XVI e VXIII. Esses *Cenários* movimentam a ação do poema para diferentes "palcos" dos acontecimentos narrados, sendo eles todas as regiões mineiras que eram pólos exploratórios de minérios, sobretudo, Vila Rica, e a idéia que se tem, na análise desses "palcos", é que eles vão afunilando a visão do leitor, levando-o aos espaços interiores que serviram de fundo para a conspiração dos conjurados. Porque, se num primeiro momento, a visão das Minas Gerais está numa espécie de lente de aumento, depois, ela se localiza vai aproximando a ação, chegando à Vila Rica, logo após, esse *close* se dirige ao jardim da casa de Tomás Antônio Gonzaga – abandonado após a prisão do poeta – e, por fim, se desloca até o Rio de Janeiro, mas também no interior das prisões em que se encontravam os inconfidentes à espera de suas sentenças. Essa narração *ceciliana* adquire 'ares cinematográficos' a direcionar a atenção do leitor, porém sempre obedecendo às necessidades do objeto que encontra, ele mesmo, sua melhor forma de se apresentar, segmentando o poema a partir de marcos divisores muito nítidos, distribuindo a cada uma dessas "partes" do poema uma organização do enredo muito definida:

> *A voz irreprimível dos fantasmas, que todos os artistas conhecem, vibra, porém, com certa docilidade, e submete-se à aprovação do poeta, como se, realmente, a cada instante lhe pedisse para* ***ajustar seu timbre à audição do público.***

[213] Idem.

> *Porque há obras que existem apenas para o artista, desinteressadas de transmissão; outras que exigem essa transmissão e esperam que o artista se ponha a seu serviço, para alcançá-la.*[214]

No desenvolvimento da descrição do princípio estruturante da obra, torna-se relevante analisar cada um de seus elementos constituintes. Sendo assim, chegamos às Falas que, por sua vez, servem como intervenção e moderação do eu lírico que detém o poder narrativo, evocativo e julgador dos acontecimentos, levando o leitor a formar seu próprio senso avaliativo dos fatos narrados. Tais falas 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* – epílogo do poema. A *Fala Inicial* constitui o prólogo do poema formado por um tom declamatório e épico confirmado pelas inúmeras exclamações e interrogações. Os questionamentos que atravessam os diversos romances encontram seu ápice justamente nas "falas" – intromissões diretas de um sujeito – eu lírico e narrador – estabelecido no presente da narração. O tom dramático logo se instaura e confirma a própria declaração de Cecília Meireles sobre como foi criar essa obra:

> *Quando, há cerca de 15 anos, cheguei pela primeira vez a Ouro Preto, o Gênio que a protege descerrou, como num teatro, o véu das recordações que, mais do que a sua bruma, envolve estas montanhas e estas casas -, e todo o presente emudeceu, como platéia humilde, e os antigos atores tomaram suas posições no palco. Vim com o modesto propósito jornalístico de escrever as comemorações de uma Semana Santa; porém os homens de outrora misturaram-se às figuras eternas dos andores; nas vozes dos cânticos e nas palavras sacras,*

[214] Idem, grifos meus.

> *insinuaram-se conversas do Vigário Toledo e do Cônego Luiz Vieira; diante dos nichos e dos Passos, brilhou o olhar de donas e donzelas, vestidas de roupas arcaicas, com seus perfis inatuais e seus nomes de outras eras. Na procissão dos vivos caminhava uma procissão de fantasmas: pelas esquinas estavam rostos obscuros de furriéis, carapinas, boticários, sacristães, costureiras, escravos – e pelas sacadas debruçavam-se aias, crianças, como povo aéreo, a levitar sobre o peso e a densidade do cortejo que serpenteava as ladeiras.*

Dessa maneira, ao convencionarmos os romances como a narração propriamente dita, os cenários como marcos divisores dos acontecimentos e as falas como "pausas reflexivas", teríamos a seguinte organização: Da *Fala Inicial*, o prólogo do poema, e a localização em Minas Gerais, no primeiro cenário que focaliza as ações que se estendem do *Romance I ou da Revelação do Ouro* até o *Romance XIX ou dos Maus Presságios.* Esses romances contemplam as riquezas exploratórias mineiras, especialmente a descoberta do ouro, culminando, a seguir, no próximo cenário, que descreve detidamente o surto aurífero na Vila Rica do século XVIII. Nessa primeira parte, o ouro já se mostra como o provocador das traições e cobiças que marcavam as Minas Gerais daquele período. A abundância do metal é descrita no *Romance II ou Do Ouro Incansável* como a fartura que ocasionou o extermínio de muitos anônimos representados em episódios menores como o *Romance IV ou da Donzelinha Pobre ou Romance X ou Da Donzela Assassinada*, também uma denúncia da presença da mulher branca e livre no Brasil daqueles tempos, no entanto, claramente submissas ao poder patriarcal que imperava na Colônia. Nesse momento, o *Romanceiro* destacará as ações violentas cometidas devido à incessante busca pelo ouro, mostrando que, mesmo no passado anterior a Inconfidência Mineira, já se anunciava o prenúncio do terror, já que tanta riqueza funcionaria como uma espécie de maldição para a região. Tal

deslocamento no tempo corrobora para a sondagem dessa trajetória de exploração e ganância nas Minas Gerais e, de certo modo, funcionam como um *agouro* dos "fantasmas". Juntamente aos personagens anônimos, personagens e eventos históricos ou lendários são evidenciados nesse cenário, como o da traição do Conde Assumar e a destruição do arraial de Ouro Podre (atual Cachoeira do Campo) com a morte de Filipe dos Santos:

*Dorme, meu menino, dorme,*
*que o mundo vai se acabar.*
*Vieram cavalos de fogo:*
*são do Conde de Assumar.*
*Pelo Arraial de Ouro Podre,*
*começa o incêndio a lavrar.*

*O Conde jurou no Carmo*
*não fazer mal a ninguém.*
*( Vede agora pelo morro*
*que palavra o Conde tem!*
*Casas, muros, gente aflita*
*no fogo rolando vêm!)*
*[...]*
*Dorme, meu menino, dorme...*
*Dorme e não queiras sonhar.*
*Morreu Filipe dos Santos*
*e, por castigo exemplar,*
*depois de morto na forca,*
*mandaram-no esquartejar!*

Também as figuras de Chica da Silva e de Chico-Rei aparecem, num misto de lenda e fatos reais, a sondar o auge e a decadência da amante do contratador de diamantes e toda a abundância desse minério no Arraial do Tejuco e a épica descrição do reinado lendário dos escravos libertados por Chico-Rei. Nessa parte, a trajetória de Chica da Silva e do Contratador Fernandes é a mais ampla constituindo um enredo à parte direcionando a atenção do leitor para a região diamantina, mas servindo como base para o desenvolvimento da busca incessante pelas riquezas que vitimaram os homens

das Minas a partir da descoberta de seus tesouros[215], confirmando o papel dos três romances iniciais na descrição dessa região como lugar favorável para o desfile da população formada por escravos, homens brancos, aventureiros e tantos outros interessados na exploração desse ponto promissor da Colônia. Toda essa população representa a coletividade que residirá em toda a extensão do poema.

Em meio àquele clima assolador e violento do passado das Minas, surge, pela primeira vez, a figura de Tiradentes, ainda o menino Joaquim José, no Romance XII ou de Nossa Senhora da Ajuda, como ligando o passado grave ao "futuro", por meio da figura do menino que ainda ignorava o fato de tornar-se símbolo do sacrifício em nome do ouro.

[...]

*(Salvai-o, Senhora*
*com o vosso poder,*
*do triste destino*
*que vai padecer!)*

*(Pois vai ser levado à forca,*
*para morte natural,*
*esse que não estais ouvindo,*
*tão contrito, de mãos postas,*
*na capela do Pombal!)*

*Sete crianças se levantam.*

---

[215] Júnia Ferreira Furtado descreve esse período de exploração dos bens da região do Tejuco como intimamente relacionado à exploração dos escravos negros: "Não obstante a população liberta de cor tenha sido esquecida, a história da região mineradora esteve atavicamente ligada à sua presença. Antonil, um de seus primeiros cronistas, anotou que o *rush* do ouro nas Minas provocou a desorganização da sociedade e por sua causa se cometeram os maiores sacrilégios. Entre eles, os gastos exorbitantes e supérfluos dos mineradores, 'comprando um negro trombeteiro por mil cruzados, e uma mulata de mau-trato por dobrado preço, para multiplicar com ela contínuos e escandalosos pecados.' Ademais, quantidade vultosa do ouro arrecadado convertia-se em 'cordões, arrecadas e outros brincos, dos quais se vêem hoje carregadas as mulatas de mau viver e as negras, muito mais que as senhoras." In: *Chica da Silva e o contratador de diamantes – o outro lado do mito*. São Paulo, Cia. Das Letras, 2003, pp. 44 e 45.

*Todas sete estão de pé,*
*fitando a Santa formosa,*
*de cetro, manto e coroa.*
*- No meio, Joaquim José.*

*(**Agora são tempos de ouro.***
***Os de sangue vêm depois.***
*Vêm algemas, vêm sentenças,*
*vêm cordas e cadafalsos,*
*na era de noventa e dois.)*

*(Lá vai um menino*
*entre seis irmãos.*
*Senhora da Ajuda,*
*pelo vosso nome,*
*estendei-lhe as mãos!)*[216]

Esse episódio marca a anunciação da segunda parte do poema, no próximo cenário já em Vila Rica e faz a relação de todos os episódios que culminarão na punição dos inconfidentes. Esses deslocamentos constantes no tempo e no espaço permitem a delimitação dos acontecimentos tanto na colônia como na metrópole portuguesas. Esse vínculo entre Portugal e Brasil cria, desde o início, o clima no qual se desenrolarão os momentos mais altos da trama envoltos em drama e tensão. Esse primeiro cenário, apesar de comportar 'diversos palcos' de acontecimentos ora encadeados, ora simultâneos, descreve pontos cronológicos bem delimitados, indo do século XVII[217], com a descoberta do ouro, até a explosão das atividades mineradoras, sem deixar de recontar a morte de Felipe dos Santos, em 1720, a ascensão de Chica da Silva, por volta de 1760, e o ofuscamento e declínio do Arraial do Tejuco no *Romance XIX ou dos Maus Presságios,* já no século XVIII, com a

[216] Op.Cit., PP. 64-65

[217] "Em 1695, o Rio das Velhas, próximo às atuais Sabará e Caeté, ocorreram as primeiras descobertas significativas de ouro. A tradição associa a essas primeiras descobertas o nome de Borba Gato, genro de Fernão Dias. Durante os quarenta anos seguintes, foi encontrado ouro em Minas Gerais, na Bahia, Goiás e Mato Grosso. Ao lado do ouro, surgiram os diamantes, cuja importância econômica foi menor, descobertos no Serro Frio, norte de Minas, por volta de 1730."

subida da Rainha Maria I ao trono português, em 1777, vésperas dos eventos que conduziriam à Inconfidência Mineira.

***Acabou-se aquele tempo***
***do Contratador Fernandes.***
*Onde estais, Chica da Silva,*
*cravejada de brilhantes?*
*Não tinha Santa Ifigênia,*
*pedras tão bem lapidadas,*
*por lapidários de Flandres...*

*Sobre o tempo vem mais tempo,*
*Mandam sempre os que são grandes:*
*e é grandeza de ministros*
*roubar hoje como dantes.*
*Vão-se as minas nos navios...*
*Pela terra despojada,*
*ficam lágrimas e sangue.*

*Ai, quem se opusera ao tempo,*
*se houvesse força bastante*
*para impedir a desgraça*
*que aumenta de instante a instante!*
*Tristes donzelas sem dote*
*choram noivos impossíveis,*
*em sonhos fora do alcance.*

***Mas é direção do tempo...***
***E a vida, em severos lances,***
***empobrece a quem trabalha***
***e enriquece os arrogantes***
***fidalgos e flibusteiros***
***que reinam mais que a Rainha***
***por estas minas distantes!***[218]

A próxima "parte" do poema anuncia-se no segundo cenário, desde a *Fala à Antiga Vila Rica*, seguida dos *Romances XX ou Do País da Arcádia* até o *Romance XLVII ou Dos Seqüestros*, passando pela Fala aos Pusilânimes e

[218] *Op.Cit.*, pp. 77 e 79, grifos meus.

retornando à forma dos romances subseqüentes, a partir do *Romance XLVIII ou Do Jogo de Cartas* chegando ao *Romance LXIV ou De uma Pedra Crisólit*a. Essa segunda parte da obra traz a deflagração do movimento revolucionário na Colônia insurgindo-se contra os desmandos da Coroa. Tanto os *Romances XX ou do País da Arcádia,* quanto o *Romance XXI ou do País das Idéias,* apresentam os conceitos europeus que estavam fortemente arraigados em alguns intelectuais que conheciam a ideologia da Europa e dos Estados Unidos e estavam no Brasil. Assim, o palco de fundo apresenta-se propício para a reunião dos conspiradores dispostos a mudar o quadro de exploração do país. Conspiradores representados, num primeiro momento, pelos poetas árcades e sua estética neoclássica:

*O país da Arcádia*
*jaz dentro de um leque:*
*sob mil grinaldas,*
*verde-azul floresce.*
*Por ele resvala,*
*resvala e se perde,*
*a aérea palavra*
*que o zéfiro escreve.*
*A luz é sem data.*
***Nomes aparecem***
***nas fitas que esvoaçam:***
***Marília, Glauceste,***
***Dirceu, Nise, Anarda...***
*- o bosque estremece:*
*nos arroios, claras*
*ovelhinhas bebem.*
*Sanfonas e frautas*
*suspiros repetem.*

Existe uma divisão nesse segundo cenário operada pela *Fala aos Pusilânimes*. Esse momento anterior à fala delineia a agitação do início das tramas conspiratórias e das idéias libertárias até as primeiras denúncias e perseguições, já o momento posterior descreve a repressão do movimento e todas as conseqüências da delação de Joaquim Silvério dos Reis. Sendo assim, torna-se simbólica a fala divisora, pois ela refere-se diretamente à

covardia dos envolvidos no pacto conspiratório e a subseqüente punição do Alferes. Antes desse ponto alto da narração estão mostrados os episódios da apreensão dos bens dos conjurados (*Romance XLVII ou Dos Sequestros*) e as suas ações desesperadas para fugir da pena imposta e evitar a prisão.

*As ordens já são mandadas,*
*já se apressam os meirinhos.*
*Entram por salas e alcovas,*
*relatam roupas e livros:*
*tantas casacas de seda,*
*e tantos lençóis de linho;*
*tantos calções, tantas véstias*
*com bordados de ouro fino;*
*tantas fronhas de babados*
*e voltas de pescocinho...*
***Tantos volumes de Horácio,***
***de Júlio César, de Ovídio...***
***Compêndios e dicionários,***
***e tratados eruditos***
***sobre povos, sobre reinos,***
***sobre invenções e Concílios...***
***E as sugestões perigosas***
***de França e Estados Unidos,***
***Mably, Voltaire e outros tantos****,*
*que são todos libertinos...* [219]
*[...]*
(grifos meus)

[219] Esse trecho refere-se às obras 'proibidas' lidas pelos conjurados, como grande geradoras de idéias perversas a orientar a revolta. O padre Luís Vieira é um dos mais eruditos do grupo e possuía na época uma admirável biblioteca: *"Como homem em dia com as ideias europeias, Luís Vieira possuía numerosas obras que representavam o enciclopedismo, a filosofia racionalista e o otimismo naturalista dos iluministas franceses. Os livros encontrados em sua posse foram primordiais, segundo Eduardo Frieiro, para a concretização do levante, uma vez que influíram decisivamente nos ânimos revolucionários dos demais envolvidos na Conjuração Mineira."* In: Rodrigues, André Figueiredo. *A Fortuna dos Inconfidentes – caminhos e descaminhos dos bens dos conjurados mineiros (1760-1850).* São Paulo, Editora Globo, 2010, pp. 39.

Tiradentes é a figura central desse outro enredo condensado 21 *romances*. Ali também se desenvolvem as pequenas ações que envolvem as personagens dos poetas Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga, do traidor Joaquim Silvério, Inácio Pamplona (outro português delator do movimento, junto a Basílio de Brito Malheiro do Lago), do coronel **Francisco Antônio** de Oliveira Lopes e do padre José da Silva e Oliveira Rolim, além dos personagens anônimos que desenham a população mineira da época e sua "participação" nos episódios envolvidos no levante. Lado a lado convivem as figuras dos delatores – Silvério, Inácio Pamplona e Brito Malheiro –, das testemunhas falsas e inominadas e dos algozes dos conjurados – sentinelas e outros representantes da justiça – e os "heróis" da Inconfidência. Mesmo Joaquim Silvério dos Reis, considerado o próprio *Judas*, pela poetisa, é destacado em quatro romances – *Romance XXVIII ou Da Denúncia de Joaquim Silvério*, *Romance XXIX ou das Velhas Piedosas*, *Romance XXXIV ou De Joaquim Silvério e no Romance XXXVI ou Das Sentinelas.* Na primeira parte, a maioria das ações se dá em Vila Rica, logo após dirige-se ao Rio de Janeiro, onde foram presos os conjurados e morto o Tiradentes. Existem também algumas alusões a Portugal. Em termos cronológicos, a primeira parte do poema concentra-se nos fatos ocorridos em pouco mais de um século, enquanto a segunda parte focaliza a atenção num período muito curto, limitado à época em que sucederam os eventos deflagradores da Conjuração, de 1788 até 1792, em 45 'romances', duas 'falas' e, como já foi dito, um cenário. Essa segunda parte, por ser tão movimentada e concentrar tantos eventos e *romances* numa duração de tempo tão curta, é tida por alguns estudiosos como o ponto alto do *Romanceiro* ou seu clímax[220].

A terceira parte do *Romanceiro* vem com a abertura do cenário seguinte e contempla Minas Gerais, Rio de Janeiro, Portugal e África, distribuídos no *Romance LXV ou Dos Maldizentes* até o *Romance LXXI ou de Juliana de Mascarenhas*, interrompidos pela *Imaginária Serenata,* continuando no *Romance LXXII ou De Maio no Oriente* até o *Romance LXXIV ou Da Rainha Prisioneira*, novamente entremeado pela *Fala à Comarca do Rio das Mortes*,

[220] Laurito, Ilka Brunhilde. *Tempos de Cecília.* Dissertação de Mestrado Teoria Literária e Literatura Comparada. Departamento de Letras e Línguas Orientais. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 1975, p. 11.

prolongando-se, mais uma vez, no *Romance LXXV ou De Bárbara Eliodora* até o *Romance LXXX ou Do Enterro de Bárbara Eliodora* chegando ao *Retrato de Marília em Antônio Dias.* São ao todo 16 *romances*, uma *fala*, uma *serenata* e um *retrato*, que se passam, cronologicamente, nos anos subseqüentes à Conjuração Mineira até a morte de Bárbara Eliodora, em 1819, no período de aproximadamente 30 anos.

O desterro de Tomás Antônio Gonzaga em Moçambique, e seu casamento com Juliana de Sousa Mascarenhas, em 1793, filha de um rico mercador de escravos, com quem teve um filho, são contrapostos ao isolamento e à velhice de Marília. Também as loucuras de Bárbara Eliodora e de D. Maria I, e as mortes de Alvarenga Peixoto e sua filha Maria Ifigênia são mostradas. Padre Toledo aparece sendo acossado, numa demonstração de que todos os conjurados foram punidos, à exceção daqueles que delataram o movimento, trocando-o pelo perdão de suas dívidas e outros benefícios junto ao governo português. Tomás Antônio Gonzaga aparece em vários desses *romances* e também Alvarenga Peixoto e sua família são evidenciados nessa parte do poema, porém o foco recai sobre os diversos dramas femininos que envolveram a Rainha, a viúva Bárbara, que perde marido e filha em pouco espaço de tempo, e Marília, noiva abandonada que vê seus sonhos serem exilados junto ao poeta amado, e Juliana de Mascarenhas, esposa de Gonzaga na África que nunca foi inspiração para suas composições. Segundo Brunhilde, os homens aparecem mal esboçados nesse cenário, o que reforçaria a "idéia de afastamento geográfico, de exílio e, conseqüentemente, a noção de homem-ausente." [221]

O quarto cenário vai do *Romance LXXXI ou Dos Ilustres Assassinos* até o *Romance LXXXV ou Do Testamento de Marília*, sendo fechado pelo epílogo concernente à *Fala aos Inconfidentes Mortos.* Novamente vêm à tona as personagens da Rainha Maria I e de Marília. O deslocamento temporal aqui se apresenta confuso e difícil de delimitar, já que traz novamente personagens que faziam parte do terceiro cenário. O espaço representado é Minas Gerais e Portugal e a síntese dessa localização espaço-temporal inespecífica se condensa na última *Fala* da obra que serve de epitáfio aos inconfidentes já

[221] *Idem*, p. 11.

mortos, na medida em que realiza uma avaliação do que foram os acontecimentos anteriormente expostos.

Para Cecília Meireles, decididamente, a Ouro Preto de 1943 surgiu como o único palco possível para reviver as ações do século XVIII e também de seus tempos mais remotos, ainda povoado, depois arraial e, finalmente, a Vila Rica épica de sonhos e martírios, "atroz labirinto/ de esquecimento e cegueira" anunciando a decisão fatal da Rainha Louca, há quase 200 anos antes do apelo da "voz irreprimível dos fantasmas" a assombrar o poeta:

*"Ó meio-dia confuso*
*ó vinte-e-um de abril sinistro,*
*que intrigas de ouro e de sonho*
*houve em tua formação?*
*Quem condena, julga e pune?*
*Quem é culpado e inocente?"*

Personagens como os poetas inconfidentes e suas musas, em destaque Tomás Antonio Gonzaga e sua amada Marília, Alvarenga Peixoto e sua esposa Bárbara Helio Dora, são investigados em detalhes, explicitando todo o sofrimento desses seres cada vez mais longe de sua Arcádia, assim como a responsável pela pena aos conjurados, a rainha de Portugal, D. Maria I, já num estado de loucura e isolamento – célebres aspectos destacados pelos historiadores. Também a atmosfera da época, entre as tramas envolvidas nas rivalidades devido à atividade exploratória da mineração, os abusos dos altos impostos cobrados pela Coroa e a cada vez mais urgente ânsia pela liberdade, emergem em meio à busca pela condição ideal e onírica da Arcádia contra os desmandos da Coroa opressora, a conscientização de alguns intelectuais e letrados, os ideais de liberdade, as Academias e as tendências arcádicas renascem, ao mesmo tempo em que se faz a defesa dos oprimidos. Um grande trunfo da poetisa é tratar o tema com grande originalidade, já que, seguindo sua característica criativa de composição poética, volta-se mais aos dramas humanos do que ao fato histórico em si, dando ênfase ao ponto de vista dos revolucionários vítimas da *Pusilanimidade*, fraqueza humana envolta na vaidade que vitimou os inconfidentes, a partir da traição de Joaquim Silvério dos Reis.

Cecília Meireles tenta recuperar a ambientação e os sentimentos suscitados pela causa dos revoltosos. Sendo assim, diversos elementos adquirem valor simbólico na descrição dos acontecimentos narrados: a cobiça, a covardia, o medo, a falta e a desilusão marcarão definitivamente os fatos evocados, tais como a busca do ouro, a luta e a esperança pela liberdade, as traições e as punições. Logo, o caráter da obra, mesmo acendido pela força evocativa da memória, apresenta-se inegavelmente atemporal, extrapolando os próprios fatos históricos e mergulhando nos anseios ali abafados. Nesse sentido, o estilo da escritora, repleto de atmosferas etéreas e imprecisas contribui para esse desvelamento do clima que envolvia os protagonistas da revolta. A musicalidade de sua poesia está ainda mais acirrada nessa obra, cujos versos estão carregados de elementos misteriosos que revelam cenas largamente conhecidas, especialmente por meio de redondilhas repletas de temas simbolistas, numa busca constante de decifração dos mistérios do passado e da compreensão da realidade presente. A atmosfera de conspiração está plena de silêncio, vultos e vozes, recriando a teia conspiratória capaz de traduzir o clima de medo e covardia que dominou os inconfidentes, prestes a entrar para a história "somente depois de degolados"[222]. É importante frisar,

[222] Essa afirmação feita pelo personagem do poeta Alvarenga Peixoto está na seqüência 34 do filme *Os inconfidentes* e faz parte do Romance XLIV do *Romanceiro da Inconfidência.* E toda essa seqüência do diálogo do casal é uma variação de trechos da *Fala aos Pusilânimes*, recitada por Bárbara Helio Dora no romance já citado, sendo uma legítima apelação retórica ao leitor/espectador:

*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...*

mesmo que de maneira breve, que o silêncio também é um dos recursos muito utilizados por Joaquim Pedro de Andrade no longa-metragem de 1972, alternando-o com as falas verborrágicas dos vaidosos inconfidentes. Essa atmosfera repleta de hiatos, de certa forma, pode ser entendida como uma tentativa de mimetizar a poesia de Cecília Meireles, fluida, mas que não se mostra completamente, deixando sempre algo escondido, velado, abafado, sobretudo no *Romanceiro,* em que essa expressão reprimida do eu lírico permite a emersão dissimulada de vários anseios, da mesma forma como se pode observar por todo o cinema de Joaquim Pedro, sobretudo em seus filmes mineiros, onde o silêncio – desejos recalcados? – é uma das chaves de compreensão da inibição dos indivíduos ali expostos.

O alferes Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, personagem principal da trama, é a maior referência da obra e, nesse momento, entende-se a opção pelos *romances*, esses poemas curtos, claramente inspirados na força das narrativas ibéricas transmitidas oralmente por trovadores intencionando permanecer na memória coletiva popular. Essa escolha literária validaria a força evocativa de um dos episódios mais importantes da história nacional de maneira muito próxima da verdade, já que os examina perpassando seus elementos mais cotidianos de uma população anônima que estava sendo profundamente atingida pelos desmandos do jugo português e, nesse sentido, a narração factual autentica o caráter histórico da obra. Os romances são os verdadeiros norteadores do fio narrativo, enquanto as falas e os cenários oferecem uma pausa para a localização do leitor e provoca reflexões. O enfoque histórico, portanto, não isenta essa narração de um caráter lírico, dadas tais ponderações, que encontram espaço dentro do contexto épico-narrativo da obra.

Os desdobramentos históricos envolvidos na revolta mineira são abordados como fundamentais para a eclosão dos acontecimentos de 1789 na

---

*- Todo coberto de medo,*
*juro, minto, afirmo, assino.*
*Condeno. (Mas estou salvo!)*
*Para mim, só é verdade*
*aquilo que me convém.*

antiga Vila Rica, dado que os inconfidentes agiram claramente influenciados pela idéias iluministas da Europa e pelo exemplo da independência das 13 colônias inglesas da América do Norte. O ambiente de exploração é enfocado a partir do posicionamento do eu lírico por indignação diante das altas cargas tributárias exigidas pela metrópole portuguesa e, desse modo, dá voz a diversos homens anônimos daquela época até chegar aos inconfidentes. O descontentamento da população não-escrava, formada por mineradores, profissionais liberais, militares, religiosos e poetas aparece vigoroso instaurando o clima de tensão daquele momento histórico, culminando, num primeiro momento, nas conspirações contra Portugal e, em seguida, em delações, prisões, degredos e no enforcamento de Tiradentes, em 21 de abril de 1792. *Os Autos de Devassa* também são uma fonte utilizada por Cecília Meireles, que se dedicou nos quatro anos anteriores de publicação da obra a uma imersão na história de Ouro Preto e da Inconfidência Mineira. Os jargões forenses são versados em linguagem poética com os depoimentos dos inquiridos sendo "traduzidos em poesia", muitas vezes, veiculados através do discurso indireto.

Ao estudar a Inconfidência Mineira, a poetisa prepara a sua interpretação de um momento da História nacional, conferindo-lhe vida poética dentro do *Romanceiro da Inconfidência.* A partir disso, ela dialoga literariamente com o fato histórico, atribuindo-lhe novo significado e eleva a figura do Tiradentes a mito[223]. Joaquim Pedro de Andrade confirma essa

[223] A pesquisadora Thaís Nivia de Lima e Fonseca explica, em sua tese de doutoramento, que "vemos esse processo ocorrer desde a sua valorização pelos republicanos, no final do século XIX, até as suas mais recentes apropriações pelo Governo de Minas Gerais ou por seus opositores. No primeiro caso, a suposta matriz republicana do movimento setecentista mineiro serviu, nas últimas décadas do século XIX, como incentivo à propaganda anti-monarquista, gerando embates memoráveis entre os dois grupos políticos, em várias regiões do Brasil. Já no segundo caso, os exemplos são inúmeros, principalmente a partir da década de 50 do século XX, com a institucionalização da celebração de 21 de abril em Ouro Preto. Desde então, a praça Tiradentes, local das comemorações nesta cidade, tornou-se palco de confrontos políticos os mais diversos. Ali ocorrem, a cada ano, as batalhas pelo domínio do imaginário e do simbólico. Em 21 de abril de 1998 o governo de Minas Gerais e a oposição se confrontaram na Praça Tiradentes, utilizando as mesmas armas, isto é, o personagem que se celebrava e as idéias que ele representa. O caso mais recente foi a farta utilização, pelo Governador Itamar

versão em *Os Inconfidentes*, variante tão difundida pelo pensamento republicano e conveniente ao período atribulado pelo qual o cineasta passou na ditadura militar. As consultas aos Arquivos da Inconfidência Mineira em Ouro Preto cruzam o fato histórico com a poesia, quando recontada pela autora e isso lhe confere plena liberdade de executar uma releitura que ultrapasse os limites da pesquisa histórica oficial. Houve, portanto, um enlace entre Literatura e História, mas o vigor lírico se impôs como o norteador das escolhas da escritora em seu *Romanceiro,* forma literária curiosa para a narração de um momento histórico representativo do discurso da identidade nacional brasileira. Cecília, portanto, eleva seu discurso literário acima do viés histórico tradicional, acrescentando uma nova interpretação da História oficial, elevando a símbolo, não só o alferes Tiradentes, mas toda a descrição da antiga Vila Rica a partir do século XVII.

Na conjuntura da modernidade ocidental, a Ciência Histórica sempre buscou um viés de afirmação científica, colocando-se na obrigatoriedade de provar seus pressupostos através dos fatos e do compromisso com uma verdade. Sendo assim, a tentativa se propunha a fazer uma abordagem dos dados de maneira imparcial e *cartesiana.* Por outro lado, a Literatura, pertencendo ao domínio das artes não possuiria uma fidelidade aos fatos, restringindo-se ao âmbito da fantasia e da imaginação, utilizando-se de imagens e apropriações diretamente relacionadas às palavras de forma mais livre e afastada de seus sentidos denotativos, numa teia imbricada de relações. Porém, o que não se pode dizer é que tais pontos de divergência afastem os dois métodos, já que ambos são discursos e tanto a Literatura pode veicular uma verdade muito mais isenta de qualquer parcialidade, ao mesmo tempo em que a História, sempre que escolher uma maneira de recontar um acontecimento, possuirá inegavelmente um discurso parcial resultante do recorte que foi realizado. E ambos, naturalmente, serão registros de culturas e sociedades em determinados momentos, podendo entrelaçar-se em qualquer

---

Franco, das imagens da Inconfidência Mineira e de Tiradentes, no momento de sua posse no governo de Minas Gerais (janeiro de 1999), quando justificava suas polêmicas medidas em relação às dívidas do Estado com o governo federal.", in: Memória e representações da Inconfidência Mineira e Tiradentes, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, 2001, p. 20.

instância, como ocorreu no *Romanceiro da Inconfidência,* onde literatura e história apresentam-se como uma reconstrução da realidade a partir do que é específico de suas formas e do que se quer dizer. É preciso, dessa forma, observar as relações existentes entre Literatura e História e investigar as figuras consagradas da história examinando também certas concepções dos discursos tradicionais.

Cecília Meireles, por meio da escolha da forma literária do *Romanceiro da Inconfidência*, composição popular tradicional, promove a conciliação desses dois campos do saber utilizando o recurso literário da presentificação do passado para trazer à tona mitos históricos e fundi-los à voz de um 'narrador poético' que conta os fatos, reelaborando-os.

*CENÁRIO*

*Passei por essas plácidas colinas*
*e vi das nuvens, silencioso, o gado*
*pascer nas solidões esmeraldinas.*

*Largos rios de corpo sossegado*
*dormiam sobre a tarde, imensamente,*
*- e eram sonhos sem fim, de cada lado.*

*Entre nuvens, colinas e torrente,*
*uma angústia de amor estremecia*
*a deserta amplidão na minha frente.*

*Que vento, que cavalo, que bravía*
*saudade me arrastava a esse deserto,*
*me obrigava a adorar o que sofria?*

*Passei por entre as grotas negras, perto*
*dos arroios fanados, do cascalho*
*cujo ouro já foi todo descoberto.*

*As mesmas salas deram-me agasalho*
*onde a face brilhou de homens antigos,*

*iluminada por aflito orvalho.*

*De coração votado a iguais perigos*
*vivendo as mesmas dores e esperanças,*
*a voz ouvi de amigos e inimigos*

*Vencendo o tempo, fértil em mudanças,*
*conversei com doçura as mesmas fontes,*
*e vi serem comuns nossas lembranças.*[224]

Logo, eclodem muitas vozes – ficcionais e oficiais – para fazer emergir o momento histórico, através de sua recriação. Muitas vezes o eu poemático, ao narrar os acontecimentos transfere a sua responsabilidade de abordar os fatos aos personagens colocados na narração. Tais figuras são anônimas e dão voz a determinadas esferas da sociedade que mormente não aparecem no discurso oficial. Após apresentar o "Animoso Alferes", no romance XXVII, Cecília Meireles já o eleva a uma condição grandiosa e enigmática. Tiradentes aparece como figura central e legendária no *Romanceiro* julgada e ridicularizada por tropeiros, sendo alvo da piedade das velhas, dos agouros do cigano e dos enigmáticos seguidores embuçados. Todos aparecem como vilões, delatando e testemunhando contra o pobre homem, criando uma teia de denúncias levianas que acaba por punir o Alferes e seus companheiros – estes também acometidos pela traição mútua e pela pusilanimidade que vitimou Tiradentes à forca e comutou-lhes a pena ao degredo. É sabido da condição sócio-econômica inferior ao alferes em relação aos seus companheiros militares, clérigos e poetas, que na verdade, eram desembargadores ou exerciam outros cargos de elevada importância na Vila Rica da época, e Cecília se apropria desse discurso social para destacar a enorme disparidade existente entre o primeiro e seus companheiros de conspiração. Ao contemplar vozes marginalizadas e inexistentes na historiografia oficial a "julgar" do Alferes, Cecília não só o eleva a figura alegórica de herói ou mártir, mas corrobora a tese da incompreensão dessa figura naquela sociedade e o mais curioso é o distanciamento do eu lírico na emissão desse ponto de vista.

[224] In: *Romanceiro da Inconfidência.* Porto Alegre, LP&M, 2010. *Cenário*, p. 41.

*Passou um louco, montado.*
*Passou um louco, a falar*
*que isto era uma terra grande*
*e que a ia libertar.*

*Passou num macho rosilho.*
*E, sem parar o animal,*
*falava contra o governo,*
*contra as leis de Portugal.*

*Nós somos simples tropeiros,*
*por estes campos a andar.*
*O louco já deve ir longe:*
*mas inda o vemos pelo ar....*

*Mostrando os montes, dizia*
*que isto é terra sem igual,*
*que debaixo destes pastos*
*e tudo rico metal...*

*- Por isso é que assim nos rimos,*
*que nos rimos sem parar,*
*pois há gente que não leva*
*a cabeça no lugar.*[225]

*[...]*

*Por aqui passava um homem*
*- e como o povo se ria! -*
*que reformava este mundo*
*de cima da montaria.*

*[...]*

*"Do Caeté a Vila Rica,*
*tudo ouro e cobre!*
*O que é nosso, vão levando..*

---

[225]Idem. *Romance XXX ou do Riso dos tropeiros,* pp. 103-104

*E o povo aqui sempre pobre!"*

*Por aqui passava um homem*
*- e como o povo se ria! -*
*que não passava de Alferes*
*de cavalaria!*

*"Quando eu voltar - afirmava -*
*outro haverá que comande.*
*Tudo isto vai levar volta,*
*e eu serei grande!"*

*"Faremos a mesma coisa*
*que fez a América Inglesa!"*
*E bradava: "Há de ser nossa*
*tanta riqueza!"*

*Por aqui passava um homem*
*- e como o povo se ria! -*
*"Liberdade ainda que tarde"*
*nos prometia.*

*E cavalgava o machinho.*
*E a marcha era tão segura*
*que uns diziam: "Que coragem!"*
*E outros: "Que loucura!"*

*Lá se foi por esses montes*
*o homem de olhos espantados,*
*a derramar esperanças*
*por todos os lados.*

*[...]*

*Por aqui passava um homem...*
*- e o povo todo se ria.*[226]

---

[226] Idem. Romance *XXXI ou De mais tropeiros,* pp. 104-106.

É importante destacar que, executando dois movimentos antagônicos, o *Romanceiro* coloca em evidência a figura do Alferes e rebaixa a importância dos demais envolvidos na trama da Inconfidência Mineira. Essa releitura poética corresponde à mesma releitura cinematográfica desses episódios a partir de *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade. Tanto a poetisa quanto o cineasta preferem apresentar os poetas árcades, os militares e os padres envolvidos na trama como homens comuns repletos de paixões e fraquezas tipicamente humanas, ao passo que o alferes se diferencia deles, assumindo uma renúncia das aspirações materiais em favor de uma causa maior, a liberdade. Esse é o ponto fundamental da diferenciação entre Tiradentes e seus companheiros. Viés adotado por Cecília e Joaquim que suscita no leitor e espectador uma espécie de cumplicidade com a figura de José da Silva Xavier e uma rejeição das figuras dos demais homens rendidos à covardia e à mesquinhez.

*[...]*

*(O humano resgate custa*
*pesadas carnificinas!*
*Quem morre, para dar vida?*
*Quem quer arriscar seu sangue?)*

*"Ah! se eu me apanhasse em Minas..."*
*Minas das altas montanhas,*
*das infinitas campinas...*
*Quem galopara essas léguas!*

*Quem batera àquelas portas!*
*"Ah! se eu me apanhasse em Minas..."*
*Mas os traidores labutam*
*nas funestas oficinas:*

*vão e vêm as sentinelas,*
*passam cartas de denúncia..*
*"Ah! se eu me apanhasse em Minas..."*
*(E tudo é tão diferente*

*do que em saudade imaginas!*
*Onde estão os teus amigos?*

*Quem te ampara? Quem te salva,*
*mesmo em Minas? mesmo em Minas?)*[227]

Nesse momento, ambos também recorrem à comparação religiosa de Tiradentes com Cristo, tanto nas imagens do Tiradentes (José Wilker) beijando os pés do carrasco e alegando que Cristo também morreu nu, quanto na passagem em que Joaquim Silvério dos Reis é comparado a Judas em sua emblemática traição:

*[...]*

*Melhor negócio que Judas*
*fazes tu, Joaquim Silvério!*
*Pois ele encontra remorso,*
*coisa que não te acomete.*
*Ele topa uma figueira,*
*tu calmamente envelheces,*
*orgulhoso e impenitente,*
*com teus sombrios mistérios.*
*(Pelos caminhos do mundo,*
*nenhum destino se perde:*
*Há os grandes sonhos dos homens,*
*e a surda força dos vermes.)*[228]

A versão oficial do arquivo consultado foi profundamente modificada na escolha da releitura de Cecília Meireles e na de Joaquim Pedro. E nas duas obras é possível sentir a presença dos "fantasmas" a validar tais discursos – cinematográfico, histórico e literário. O destino dos homens, destarte, é posto em questão a partir das figuras nacionais anônimas e consagradas elevadas trazidas à tona e provocando uma reflexão sobre a experiência humana. Isso legitima as duas obras – o filme e o poema em questão – à uma condição universal, apesar de tratarem de um episódio bastante localizado:

*"Treva da noite,*
*lanosa capa*
*nos ombros curvos*

---

[227] Idem. *Romance XXXV ou do Suspiroso Alferes, p. 110.*

[228] Idem. *Romance XXXIV ou de Joaquim Silvério, p. 109.*

*dos altos montes*
*aglomerados...*
*Agora, tudo*
*jaz em silêncio:*
*amor, inveja,*
*ódio, inocência,*
*no imenso tempo*
*se estão lavando...*

*[...]*

*Parada noite,*
*suspensa em bruma:*
*não, não se avistam*
*os fundos leitos...*
*Mas, no horizonte*
*do que é memória*
*da eternidade,*
*referve o embate*
*de antigas horas,*
*de antigos fatos,*
*de homens antigos.*

*[...]*

*Quais os que tombam,*
*em crime exaustos,*
*quais os que sobem,*
*purificados?*[229]

Ao observar-se toda a trajetória de Cecília Meireles e Joaquim Pedro ao recontar esse momento pontual da história nacional e tentar romper com o viés canônico do discurso comumente utilizado para referir-se à Inconfidência Mineira, ambos contribuem para autenticar certas posições políticas e ideológicas adotadas pelas correntes republicanas, sobretudo na figura de Joaquim José da Silva Xavier, o pobre alferes que deu sua vida em favor daqueles que o renegaram, numa clara vinculação entre a religião e a política,

[229] *Idem. Fala aos Inconfidentes Mortos, PP. 210-211.*

motor fundamental do discurso oficial, na apropriação dialética de um fator social aberto a especulações e reinterpretações, calcadas na multiplicidade de conflitos emergentes da obra: passado e presente, épico e lírico, Cinema Novo e filmes históricos, memória e pesquisa, discurso histórico, literário e cinematográfico, tudo dá voz ao episódio em questão e faz insurgir fantasmas até então abafados da história nacional. E essa conjunção de fatores paradoxais fica muito nítida na figura de Tiradentes:

> *Observe-se que o herói do romanceiro ceciliano não é um místico, mas um homem de ação. Também não se trata de triunfador, porém de um mártir... Estamos longe da epopéia, concebida como glorificação daqueles que ajudaram a concretizar neste mundo o poderio de sua nação e de seu povo. Estamos diante de uma coletânea de romances, e a Autora tem outra liberdade de movimentos para conciliar todas as contradições dessa obra, em que se completam realidade e irrealidade e as "categorias intermediárias que articulam esses dois mundos" em "nova conjugação, transformadora do real".* [230]

É importante destacar que tais contradições mantêm uma profunda relação com a suposta verdade contida nos arquivos históricos e a interioridade do sujeito da narração invadido no presente por uma série de sentimentos acerca das vozes fantasmagóricas do passado, conforme relata a própria Cecília:

> *"Por isso quatro anos de quase completa solidão, numa renúncia total às mais sedutoras solicitações, entre livros de toda espécie relativos ao*

[230] BONAPACE, Adolphina Portella. *Romanceiro da Inconfidência: meditação sobre o destino do homem.* Livraria São José, Rio de Janeiro, 1974, p. 31.

*especializadamente século 18 ainda pareceram curtos demais para uma obra que se desejava o menos imperfeita possível porque se impunha, acima de tudo, o respeito por essas vozes que falavam, que se confessavam, que exigiam quase o registro de sua história."*

No entanto, esses fantasmas do passado só estão presentificados no sujeito da enunciação através da força da memória, apesar da ambigüidade das interpretações por eles suscitadas, geradora das dúvidas e detentora dos mistérios, já que o tempo decorrido turva a visão e o julgamento das situações do presente. Assim, o eu lírico se perde em divagações e em sua consciência do que vai narrar, e afasta-se de um relato imparcial e muito provavelmente imaginário e fantasioso, misturando-se aos fatos e apropriando-se deles de maneira inevitável, ao passo que já não se distingue mais o que é história e o que é invenção, afinal "o passado não abre a sua porta", só o recuperamos através do "sonho":

*Quem soube cada santo em cada igreja?*
*A memória é também pálida e morta*
*sobre a qual nosso amor saudoso adeja.*
*O passado não abre a sua porta*
*e não pode entender a nossa pena.*
*Mas, nos campos sem fim que o sonho corta,*

*vejo uma forma no ar subir serena:*
*vaga forma, do tempo desprendida.*
*É a mão do Alferes, que de longe acena.*

*Eloqüência da simples despedida:*
*"Adeus! que trabalhar vou para todos!..."*
*(Esse adeus estremece a minha vida.)* [231]

Talvez com o intuito de tentar se aproximar de uma fidelidade histórica, esse sujeito da narração, num segundo momento, vai quase desaparecendo,

[231] Op. Cit., *Cenário,* p. 44.

atendo-se a emitir, entre parênteses, pequenas observações, e assim dá lugar a diversas vozes de outros sujeitos – fantasmas emissores de opiniões, julgamentos e emoções – que, muitas vezes, juntos como em um coro, dão a idéia de uma coletividade unificadora da visão de diversos estratos sociais daquela época –, mas seu trunfo está na diferença de que não são mais vozes situadas no presente, elas se fundem também à verdade divulgada no tempo da enunciação, sendo representantes diretos daquele passado indecifrável que, até então, não permitia nenhum vislumbre. É curioso notar que essa espécie de coro remete à idéia clássica de lamento do povo grego diante dos seus infortúnios, mesmo mantendo sua função narrativa:

*Ainda vai chegar o dia*
*de nos virem perguntar:*
*- Quem foi a Chica da Silva,*
*que viveu neste lugar?*

(Que tudo passa...
O prazer é um intervalo
na desgraça...)
*[...]*
*Se o vento dá no Tejuco,*
*leva coluna e varanda,*
*leva a pompa, leva o luxo*
*e mais a Chica-que-manda.*

(Que tudo engana.
Gente, só a morte, mesmo,
é soberana!)

*Nós aqui movendo as águas*
*e as pedras, desta maneira?*
*- Pois não deixaremos nada:*
*nem o nome da caveira.*

(Que a nossa vida
é a mesma coisa que a morte,
- noutra medida...)

*Mas os homens e as mulheres*
*vivem neste desvario...*
*Não há febre como a febre*
*que corta o Serro do Frio...* [232]

De fato, na trajetória de Tiradentes existe uma tragicidade que o conduz ao seu destino. Alçado como o herói dessa epopéia lírica, porém 'problemática'[233] que constitui o *Romanceiro da Inconfidência*, essa figura se destaca pela "unidade de salvação e aniquilamento" [234] que delineia o aspecto primordial de todo o *trágico*, já que, como explica Peter Szondi, a tragicidade não se cumpre na queda do herói, na verdade, ela o acomete quando, ao tentar escapar de sua decadência, ele inevitavelmente sucumbe. Isso acarreta a experiência vital desse herói que, apenas no final de sua jornada para o declínio, pode, finalmente, encontrar sua redenção. Novamente Tiradentes assume a imagem do Cristo impotente diante da injustiça dos homens:

*Tudo leva nos seus olhos,*
*nos seus olhos espantados,*
*o Alferes que vai passando*
*para o imenso cadafalso,*
*onde morrerá, sozinho*
*por todos os condenados.*

*Ah, solidão do destino!*
*Ah, solidão do Calvário...*
*Tocam sinos: Santo Antônio?*
*Nossa Senhora do Parto?*
*Nossa Senhora da Ajuda?*
*Nossa Senhora do Carmo?*
*Frades e monjas rezando.*
*Todos os santos calados.*

---

[232] *Romance XVIII ou dos Velhos do Tejuco*, pp.77-78

[233] Denomino *epopéia problemática* o fato de que o herói sucumbe ao seu trágico destino, não o vence.

[234] SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004, p. 89

*(Caminha a Bandeira*
*da Misericórdia.*
*Caminha, piedosa.*
*Caísse o réu vivo;*
*rebentasse a corda,*
*que o protegeria*
*a santa Bandeira*
*da Misericórdia!)*[235]

Joaquim José da Silva Xavier assume a imagem de um mártir religioso e de um herói épico que é sacrificado em prol de uma causa maior e não consegue escapar de seu destino extremamente ligado à injustiça dos homens. Esse personagem representa a fatalidade do destino calamitoso no curso dos homens. Essa particularidade eleva o alferes à maior comprovação dessa *epopéia problemática*, de um herói que concede sua vida em favor de um bem sublime e relega sua humanidade ao plano de algo sobejo e completamente desvinculado de um anseio legitimamente humano[236]. Assim, ele concentra em si todas as vozes de um discurso da coletividade em favor de uma razão que serve ao presente.

Pensando agora na problemática do filme *Os inconfidentes,* é preciso lembrar que, conforme exposto anteriormente, torna-se muito difícil, num dado momento do *Romanceiro*, perceber o que, de fato é pesquisa histórica e o que é criação do poeta erudito, capaz de elaborar o seu próprio romanceiro sobre um dado histórico e emiti-lo ao povo como um oráculo ou porta-voz da

---

[235] *Romance LX ou Do Caminho da Forca, p. 155*

[236] "No meio de tão vivos transportes de alegria [por parte dos inconfidentes, devido à comutação de suas penas, em degredo perpétuo, e não mais a morte], só o Tiradentes estava ligado de mãos e pés – que justamente foi declarado por último sedutor – e testemunhou esta não esperada metamorfose; mão tão corajoso como contrito, respondeu ao diretor que o confortava até aqui: _ "Que agora morreria cheio de prazer, pois não levava após si tantos infelizes a quem contaminara. Que isto mesmo intentara ele, nas multiplicadas vezes que fora à presença dos ministros, pois sempre lhes pedira que fizessem dele só, a vítima da lei.

Com estes sentimentos, cada vez mais exercia em sua alma as luzes de uma graça triunfadora. Estas luzes reluziam por palavras, ações e os gestos do semblante." In: *Autos de Devassa da Inconfidência Mineira.* Câmara dos Deputados, Brasília, 1977, vol.9, pp. 171-172.

sabedoria popular. Porém, é fundamental lembrar que esse papel coube a uma escritora moderna que, vinculada à tradição ibérica da composição poética popular, soube dar voz a um anseio popular de reviver seus mitos e heróis. Desse modo, o poeta e o cineasta apropriam-se de história e tradição para recriar na modernidade outra interpretação das mesmas fontes, formando uma nova obra de arte que ultrapassa os fatos históricos pelo recorte realizado que erigiu da investigação dos dados, uma nova leitura sobre esse passado.

Já foi dito que o filme de Joaquim Pedro funcionou como uma espécie de contraponto a outro filme contemporâneo, *Independência ou Morte*[237], ambos comemorando o Sesquicentenário da Independência[238] do Brasil, de maneira extremamente ufanista e panfletária em prol do governo da época. Na mesma ocasião, os restos mortais de D. Pedro I chegaram ao Rio de Janeiro e foram recebidos pelo Gal. Emílio Garrastazu Médici[239], justamente a 21 de abril

---

[237] Na introdução desse longa-metragem, existe uma alusão à Inconfidência Mineira, aproximando as figuras do Imperador D. Pedro I e de Tiradentes: "... [como era também] *temperamento de homem [D.Pedro I] de reações imprevisíveis [...]* [sendo assim] *a aceleração o processo de Independência do Brasil [...] teve suas raízes na Inconfidência Mineira."*

[238] "A emancipação do país, então muito recente, também foi objeto de leituras sempre tendentes ao enaltecimento da elite, à conformação de heróis, ao engrandecimento da pátria. Esses dois marcos – Descobrimento e Independência – seriam as balizas delimitadoras de uma cronologia oficial coerente, única, que permitiria à elite local sentir-se nacional e, assim, capacitada a apresentar-se internacionalmente como legítima condutora de uma nação (que existiria, então, a partir de um passado de glórias, e não apenas como chefes de um país que surgiu em função de algumas injunções políticas de menor monta no cenário do mundo civilizado. Integrar-se a esse mundo, a essa tradição ocidental (e sobretudo europeia), é um dos vetores que melhor explicam a ação ideológica dessa fase do IHGB. Por isso, compreende-se que uma das maiores preocupações dos historiadores do IHGB tenha sido não deixar 'ao gênio especulador dos estrangeiros' a escrita da história pátria: era preciso garantir uma leitura 'brasileira', justamente porque enaltecedora." In: FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo – Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil.* Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997, pp.29-30.

[239] Segundo Carlos Fico, Octávio Costa, então diretor da AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas – 1968 a 1973), na ocasião das comemorações do Sesquicentenário, considerou que era desnecessária a remoção dos restos mortais de D. Pedro I, preferindo a figura de Tiradentes, mas não sua sugestão dói descartada pelos demais militares. Além disso, a heroicidade de uma figura já morta que ocupava lugar de pouco destaque na cultura brasileira, mostrava-se desnecessária e só fora feita para alimentar os interesses de Brasil-

de 1972. A partir desse evento, houve diversas comemorações até o dia 07 de setembro, o dia mesmo do Sesquicentenário. Sendo assim, o cineasta carioca teve de exercer sua crítica de maneira velada, usando os exemplos das ações da Coroa Portuguesa no século XVIII como uma metáfora da ditadura militar a partir de 1964, porém, mostrando uma suposta propaganda do governo, evitando a censura do período, mas que acaba sendo totalmente ironizada pelos diálogos e atitudes dos personagens. E, novamente, é fundamental lembrar o caráter contraditório dos objetos em questão – o filme e o poema – ao passo que anseiam escapar de uma tradição, mas chegam inevitavelmente a ela. A maneira de trabalhar a própria temática do tempo, no filme, é curiosa. Nas cenas dos interrogatórios, que é o presente da narrativa, existe a superposição dos mesmos personagens deslocados num tempo passado, quando ainda conspiravam secretamente contra o governo. E isso tudo é trazido à tona e presentificado também em 1972, quando há uma vinculação entre os planos dos conjurados e a denúncia conta os horrores do regime militar contemporâneo.

Nesse momento, diversos diálogos confirmam esse efeito ao fazer críticas contra a Coroa Portuguesa intimamente ligadas ao ano de 1972 ou ainda exercer acusações indiretas contra o comportamento pusilânime dos intelectuais que muito falavam, mas não agiam. As próprias forças ocultas dentro do corpo militar que possuía, como o Tenente Coronel Francisco de Paula, membros que, ao mesmo tempo em que representavam a força armada do governo, conspiravam contra ele. Essa muito bem arquitetada forma de narrar e vincular o passado ao presente, aproveitando suas inúmeras similaridades, faz de *Os Inconfidentes*, a exemplo do *Romanceiro ceciliano*, criações artísticas que ultrapassam o limite de suas épocas e investigam a fundo a problemática da história nacional, justamente porque não se limitam ao exame superficial de seu objeto.

Nos materiais de pesquisa de Joaquim Pedro de Andrade, hoje conservados no Arquivo pessoal do cineasta, na produtora *Filmes do Serro*, é possível observar que, assim como Cecília Meireles, o diretor se debruçou com

---

Portugal, que vivia a ditadura salazarista, já decadente, mas ainda interessante aos interesses militares brasileiros.

afinco sobre as fontes utilizadas para a composição do longa-metragem. Páginas e páginas datilografadas e comentadas sobre o episódio histórico mostram uma leitura atenta não somente dos *Autos de Devassa* e o *Romanceiro da Inconfidência*, mas da obra de Joaquim Norberto de Souza Silva, *História da Conjuração Mineira*, entre outras obras e autores que investigaram a Conjuração de 1789, obras críticas da literatura brasileira, clássicas ou contemporâneas ao diretor, além das obras dos poetas árcades, cuidadosamente estudadas, copiadas e comentadas. O material do cineasta é vasto e surpreende pela acuidade do levantamento dos dados e pelos comentários que seguem cada um dos fragmentos analisados, detalhadamente datados e precisos em relação à localização de suas fontes. Trabalho de pesquisador que contemplou os aspectos históricos, geográficos, culturais, folclóricos, etnográficos e sociológicos do período apurado. Nesse sentido, Joaquim Pedro, além de realizar uma obra cinematográfica, dá uma contribuição significativa dentro da investigação dos valores nacionais e da manutenção da memória do país, movimentos que o levam de volta à origem tradicionalmente familiar do pai fundador do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e do avô, primeiro biógrafo de Aleijadinho.

Toda essa trajetória de estudos e pesquisas sempre esteve presente, portanto, na vida do cineasta, desde seus antepassados. Torna-se, então, necessário compreender de que modo os elementos que compõem as cenas do longa *Os Inconfidentes* foram levantados antes das filmagens. De fato, existem manuscritos do próprio cineasta analisando cada material e tecendo comentários sobre cada um deles, inclusive, após transcrições dos poemas árcades de Cláudio Manuel, Alvarenga Peixoto e Gonzaga. Trechos dos inquéritos pertencentes aos *Autos de Devassa* também foram transcritos e comentados e grande parte da biografia utilizada foi rigorosamente inventariada nos diversos fichários e notas de leitura referentes ao filme, organizados pelo diretor e também pelo co-roteirista do filme, Eduardo Escorel[240]. De fato, essa

[240] Depoimento de Eduardo Escorel, de áudio gravado de uma conversa entre Clara de Andrade, Ana Maria Galano e Eduardo Escorel, sobre o filme *Os Inconfidentes,* em 29.01.1989. A transcrição dessa fita está depositada no Arquivo do cineasta, na Produtora Filmes do Serro. Nesse caso, Eduardo Escorel conta a Ana Maria Galano e a Clara Alvim, o processo de

organização dos dados pesquisados transparece no longa-metragem apoiado num roteiro definido e enxuto, em quase todos os diálogos são adaptações literárias ou citações diretas das fontes pesquisadas. No entanto, como já foi dito, o cineasta sabia que, por mais ligada diretamente às fontes históricas – como nos *Autos de Devassa*, que tinham um suposto compromisso com a realidade – e também em Cecília Meireles, com seu *Romanceiro,* e nas obras dos próprios conjurados árcades, a impressão que se tem é que Joaquim Pedro buscou "neutralizar" seu discurso, amparando-se nos "dois lados" dos bastidores[241] que concentraram a revolta: os acusados e os acusadores, sob o prisma da Justiça, que seriam os próprios documentos forenses.

No entanto, seu discurso de denúncia da situação do que estava acontecendo no Brasil, no ano de 1972, talvez evidente hoje, apesar de não compreendido pelos próprios produtores do filme, os italianos, na época e nem proibido pela censura brasileira, soe, por vezes, hermético[242] e brasileiro ao

---

pesquisa anterior às filmagens, em que toda a bibliografia levantada foi reunida numa pasta e catalogada rigorosamente.

[241] Segundo Alcides Freire Ramos, "Isto é feito, de um lado, através de um processo de construção que aproxima as trajetórias destes personagens buscando estabelecer características comuns. Não se trata, obviamente, de afirmar que, ao fazer isto, *Os inconfidentes* procura recusar sistematicamente "versões oficiais" sobre a Inconfidência Mineira. Até porque neste processo de construção a estratégia possui matizes: ora observam-se aproximações, ora afastamentos em relação às teses mais comuns da historiografia relativa ao tema da Inconfidência Mineira." In: *O filme de Joaquim Pedro de Andrade.* Revista do Brasil, dezembro de 1989, p.31.

[242] Depoimento em áudio gravado de uma conversa sobre *Os Inconfidentes,* em 29.01.1989. A transcrição dessa fita está depositada no Arquivo do cineasta, na Produtora Filmes do Serro. Nessa transcrição, Ana Maria Galano entrevista Paulo – não identificado claramente, mas apresentado na fita, como assistente de dublagem do longa. Ele conta como foi o processo de dublagem do filme para ser veiculado na RAI. Ao relembrar a exibição do filme na TV italiana, não hesita em apontar as especificidades da obra: *"Me lembro porque eu vi o filme na televisão. O Joaquim, acho, não estava mais em Roma; ele já tinha voltado quando o filme foi exibido. A crítica achava que o filme era muito literário. Tinha aquele respeito, que era típico na época, pelo que se fazia no Brasil, mas com aquela distanciazinha. Achavam que o filme era muito literário e muito fechado nele mesmo. Era preciso conhecer melhor o Brasil para entender aquilo. Eles não levavam em conta que o Joaquim estava se referindo a uma situação nossa, naquela época; isso é que não passou. [...] 'Os Inconfidentes' era, a meu ver, uma reflexão sobre a situação do Brasil naquele momento, início dos anos 70. Inclusive, assim,*

extremo, no sentido de que trata de uma realidade muito clara para quem conhecia o que estava se passando no país naquela época e consegue entender a linguagem ferina que foi utilizada. Determinadas nuances só são perceptíveis ou completamente captadas dentro de uma realidade muito limitada em termos de língua, cultura e história. Só para um brasileiro, todos aqueles versos, aquela paisagem e todos os demais elementos do longa-metragem poderiam fazer sentido naquele momento. Joaquim Pedro de Andrade, verdadeiramente, só realizou seu filme na TV italiana RAI[243] pelos motivos óbvios de veiculação e produção de uma obra cinematográfica no Brasil, isso sem citar a questão da censura acirrada aos demais artistas, seus contemporâneos.

Essa obsessão pelos temas brasileiros e, sobretudo, no caso desse longa-metragem, pelos temas ligados à *mineiridade*, colocando Ouro Preto como palco, está intimamente ligada à origem do cineasta, que assim como seu pai, Rodrigo, *"nos ajuda a conhecer melhor o nosso passado, e a meditar sobre ele."* [244] E essa inclinação de voltar-se para a sua própria história e recuperar esse tempo passado por meio da memória é a herança mais "rodrigueana" herdada pelo diretor. Porque a paisagem mineira (o) seduz de maneira estranha, justamente pela dureza de suas formas, repletas de histórias, inevitavelmente impregnadas pelo passado com os seus fantasmas ilustres. Essa devoção mineira pelo espírito dessa terra e todos os elementos que o constituem já havia sido descrita pelo poeta Carlos Drummond de Andrade de maneira apaixonada e orgulhosa por fazer parte dessa paisagem, já que os homens mineiros são também extensão do cenário desse espaço:

> *"Não é só a 'paisagem mais severa', que Saint Hilaire observou, com as montanhas a*

---

*ácido em relação às atitudes políticas que se tomavam aqui e os italianos não perceberam muito bem isso. Acho que não perceberam nada disso. Eles viam mais como uma reconstituição histórica. E aí, nesse sentido, eu acho que eles não entenderam o filme."*

[243] Na mesma época, a RAI produziu ainda mais dois filmes, numa série de três filmes produzidos na América do Sul, um exibido a cada semana.

[244] Catálogo: *Os Inconfidentes – Joaquim Pedro de Andrade.* Edição do *Cineclube Macunaíma*, Rio de Janeiro, 1974, nº13, p. 2.

> *se perderem de vista, e as feridas da mineração ainda abertas entre folhas de imbaúba, musgos, mato rasteiro. É a impregnação de uma atmosfera tradicional, são as picadas do ouro, a luta entre paulistas e portugueses, o surto pasmoso das artes com base nos ofícios mecânicos; a formação de uma plêiade de poetas nascidos 'num raio de vinte léguas, num espaço de vinte anos' como assinalou Joaquim Norberto, sugerindo um mapa lírico em que se situam Cláudio Manuel da Costa, Santa Rita Durão, Basílio da Gama e Silva Alvarenga; é o episódio da Inconfidência, desdobrado pelos meandros dos autos de sua devassa, que iam envolver pessoas e bens espalhados por toda a região, e a que não escaparam nem a cabeça de Tiradentes, nem os sonhos de Marília..."* [245]

E foi essa paisagem o palco propício para que as diversas tendências ideológicas surgidas no século XVIII na Europa fossem tão disseminadas aqui no Brasil pela chamada corrente literária árcade ou neoclássica, sobretudo o racionalismo e o empirismo, ratificados pelas exaltação da natureza e harmonia da civilização. É justamente no século XVIII que a sociedade européia atribui à França um molde cultural baseado na Ilustração, período histórico-filosófico e racionalista. Em Portugal, o Marquês de Pombal, ministro de D. José I, ao expulsar os jesuítas, substitui o ensino religioso pelo laico. No Brasil, a sociedade passa por grandes mudanças, com profunda crise do açúcar nordestino e a descoberta das regiões auríferas, a economia ao país volta-se para Minas Gerais e também para a capital, Rio de Janeiro.

Vila Rica, diante dessa grande movimentação econômica, torna-se a "capital intelectual" do país, verdadeira Arcádia. A ingenuidade da poesia árcade européia desenvolve-se nas terras nacionais devido à enorme

---

[245] Andrade, Carlos Drummond de. *"Contemplação de Ouro Preto". In: Passeios na Ilha: Divagações sobre a vida literária e outras matérias.* Edição da Organização Simões. Rio de Janeiro, 1952.

valorização das riquezas brasileiras – o nativismo. E, apesar dos valores nitidamente europeus, o ‘arcadismo mineiro’ recorre à paisagem natural como palco bucólico de sua criação.

> *“No caso do Brasil a poesia pastoral tem significado próprio e importante, visto como a valorização da rusticidade serviu admiravelmente à situação intelectual de cultura européia num país semibárbaro permitindo-lhe justificar de certo modo o seu papel. Poderíamos talvez dizer que, sob este ponto de vista, e ao contrário do que se vem dizendo desde o Romantismo, ela foi aqui mais natural e justificada, pois dava expressão a um diálogo por vezes angustiosamente travado entre civilização e primitivismo.”* [246]

Segundo Antonio Candido, a Ilustração no Brasil se diferenciou em vários aspectos do “eco” do Século das Luzes na Europa. Nesse sentido, era mais uma influência de Portugal na propagação da cultura em sua Colônia. Tais limitações eram uma expressão da tentativa do Colonizador de fazer com que aquele “Bom Selvagem” das florestas americanas se tornasse um exímio conquistador e negociante a serviço da riqueza da Metrópole Portuguesa.

> *“Sonho e realidade, num país onde a magnitude das tarefas e a pobreza de recursos só poderiam equacionar no apelo à utopia, ao plano salvador, que desde então tem sido uma das formas mais constantes do nosso intelectual se ajustar à situação.”*[247]

---

[246] Candido, Antonio. “Bucolismo”. In: *Formação da Literatura Brasileira*: momentos decisivos. 6ª edição. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2000, p. 58.

[247] Idem, p. 64.

Desse modo, as “tendências arcádicas” foram decisivas para que o país inserisse sua manifestação cultural no Ocidente, através dessa literatura, que mais tarde, revelou-se profundamente formadora, com a valorização da realidade local e seus nativos. A tudo isso, soma-se uma profunda influência do modelo europeu a serviço do progresso do Brasil. Todas as manifestações artísticas de então mostraram-se vinculadas a esse propósito, de civilizar a cultura nacional e inseri-la na tradição européia, como uma forma de busca da aceitação estrangeira, adaptando diversos valores europeus ao espírito do país, sobretudo, os modelos literários, estéticos e filosóficos aqui aportados desde o início da colonização. Assim, desenvolveu-se no Brasil um Arcadismo *sui generis*: a valorização da natureza virou, na nossa terra, o culto dos traços exóticos presentes na fauna, na flora e também no homem nativo. Nesse ínterim, o índio tornou-se símbolo da terra e a sua civilização encaixou-lhe no Ocidente colonizador, tentando irmanar os traços locais pitorescos à realidade dos modelos europeus que haviam imposto à nação. E esse caráter híbrido de estrangeirismo e nativismo passou a fazer parte de nossa primeira Literatura, compondo de maneira bem peculiar a identidade brasileira. A poesia nacional tornou-se o “veículo de sentimentos e idéias na coletividade dos homens cultos.”[248] De fato, nossa Literatura estava afetada pelos padrões europeus e tal aspecto é notado ao examinarmos as obras dos poetas árcades mineiros, louvando a paisagem, mas permeando-a de afetações européias.

Cláudio Manuel da Costa foi um poeta exemplarmente dividido entre as manifestações nativas mais fiéis à cultura nacional e ao formalismo europeu em seus temas. Candido chama a atenção para a “presença da rocha” como ponto fundamental em sua poesia e é justamente com essa imagem que Joaquim Pedro de Andrade o localiza na primeira seqüência em que o referido personagem aparece numa tomada externa (seqüência 13) ao louvar a paisagem mineira e recitar duas estrofes do Soneto LXII, situando-se no limiar entre a Corte e a Colônia[249]:

---

[248] *Idem*, p. 67.

[249] *A Poesia dos Inconfidentes – Poesia Completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto.* Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 2002, pp. 78-79.

*“Torno a ver-vos, ó montes; o destino*
*Aqui me torna a pôr nestes oiteiros,*
*Onde um tempo os gabões deixei grosseiros*
*Pelo traje da Corte, rico e fino.*

*Aqui estou entre Almendro, entre Corino,*
*meus fiéis, meus doces companheiros,*
*Vendo correr os míseros vaqueiros*
*Atrás de seu cansado desatino.*

Os recorrentes elementos da paisagem mineira enchem a poesia de Cláudio Manuel da Costa, plena de prados e das margens do “pátrio ribeirão” – Ribeirão do Carmo – talvez, como afirmou Antonio Candido, a extravasar a dilaceração do poeta cindido entre o “rústico berço mineiro” e a “experiência intelectual e social da Metrópole”. É exatamente essa imagem que Joaquim Pedro capta na apresentação do poeta no longa-metragem, como se ele estivesse recém-chegado a Minas, após a vivência na Corte portuguesa, contemplando gravemente a paisagem pela qual sucumbiria em breve e como anunciaram os primeiras seqüências do longa – a carne em decomposição e a cena do enforcamento do poeta na prisão.

Alvarenga Peixoto foi um dos autores que mais poemas dedicou aos governantes e tinha uma estreita relação com Portugal e a Corte, apesar de ter sido também um dos árcades mais engajados na Conjuração Mineira. Todos esses artifícios lhe serviam como adaptações do modelo europeu árcade que almejava o progresso da nação e tinha como busca incessante a civilidade do Brasil. Sua tendência aristocrática de homem avesso ao culto da terra, mas voltado para o remodelagem de seus traços mais pitorescos, é entrevisto em sua poesia de indivíduo que estava entre um dos mais progressistas e ricos das Minas Gerais, casado com Bárbara Helio Dora e muito mais ativo social do que intelectualmente.

Tomás Antônio Gonzaga, por sua vez, aparece sempre vinculado à musa Marília (Maria Dorotéia Joaquina de Seixas e Brandão) e é essa a figura veiculada pelo cineasta Joaquim Pedro a respeito do poeta em seu filme. Em ambas as criações, a amada, aos poucos, perde a sua aura de moça citadina

para encarnar as fantasias que rondam a imagem da camponesa apegada aos valores mais rústicos da terra mineira. Musa despersonalizada inteiramente adaptada às necessidades da poesia, e, por isso, mal delineada física e sentimentalmente. Esse namoro foi cantado, tanto na maturidade livre de Gonzaga, como se manifestou também nas diversas Liras compostas no cárcere. O caráter menos alocado no palco árcade da paixão pela pastora idealizada, dá lugar aos devaneios senis de um homem que anseia conquistar uma jovem amante, acautelando-a da brevidade da vida e cortejando-a incessantemente, mesmo diante da possibilidade de uma relação marcada pela desilusão e pelo sacrifício em nome de uma virtude mais proveitosa do que a egoísta opção pela vida a dois. Esse sentimento ia ao encontro do que o século XVIII, com seu espírito prático apregoava, o conhecimento por meio da experiência. E, nesse sentido, a Literatura Árcade da terra se afastava radicalmente do arquétipo europeu, afeito às idealizações e aos cultos das virtudes mais tenras da paisagem e de suas musas.

Na ocasião da abertura dos inquéritos que compõem *Os Autos de Devassa*, os intelectuais ativistas da revolta mineira, tiveram seus bens confiscados e, conseqüentemente, seus lares invadidos para a apreensão dos materiais perniciosos e incitadores das idéias libertárias. Com o exame das obras conhecidas pelos conjurados, percebe-se que a maioria do acervo é composta por exemplares franceses, latinos e ingleses, tendo-se uma pequena parcela participativa de obras em português, como haveria de se esperar de uma época tão atrasada para a nossa língua. É de supor, portanto, que as diversas idéias iluministas aqui divulgadas, tenham sido menos aclamadas pelos livros do que pelos indivíduos que concluíram seus estudos fora do país. Isso acarreta um enorme peso sobre os ombros dos intelectuais leitores que faziam parte da Conjuração de 1789. E, mesmo que não se tenha provado concretamente a participação ativa deles em qualquer reunião ou outra manifestação conspiratória direta, também receberam punição exemplar, como o Alferes que tinha por fama falar sem parcimônia sobre todos os trâmites do levante.

Outro elemento que merece destaque é o fato de que, por mais ricos que fossem, naquela sociedade da época, carente de tecnologias e recursos, os inconfidentes não poderiam denotar qualquer ameaça à Corte,

completamente despreocupada com a repercussão de seus desmandos no país colonizado. Esse fator leva-nos a pensar que sua punição só foi aplicada de maneira exemplar para evitar infortúnios futuros. O que realmente representou uma situação atípica na época foi contar com homens extremamente diversos do modelo nacional de cidadão analfabeto e conformado com as desigualdades propagadas pela Metrópole e instigados pelas melhorias oferecidas pela implantação de uma República nessas terras promissoras e arrasadas pela exploração portuguesa. Tirar de circulação esses espíritos ameaçadores devido ao conhecimento de outras realidades possíveis para o Brasil fazia-se urgente a partir do momento que tais idéias conspiratórias haviam ultrapassado os limites das Academias. O intelectual que servia como elemento pensante a serviço da Coroa passava a representar o inimigo capaz de tomar o poder e modificar os mecanismos de controle operantes.

No entanto, o cerco foi-se fechando e até os periódicos[250] de circulação mais irrisória no país passaram a divulgar as notícias de emancipação dos Estados Unidos da América do Norte, suscitando uma agitação que só poderia resultar numa reação drástica de Portugal, em contraposição aos diversos acontecimentos surgidos a partir da segunda metade do século XVIII. 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

[250] *Gazeta de Notícias,* segundo Joaquim Norberto de Sousa Silva, *Op. Cit*., p. 38.

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 [251], essa afirmação de supremacia foi reforçada para impedir novos abalos insurgentes.

Analisando como se deram os desdobramentos acerca da repressão contra o levante mineiro, chega-se à conclusão de que não foram poupados esforços para salvaguardar a imagem glorificada e soberana da Rainha – a verdadeira *Mãe* dos súditos que não podiam se rebelar contra tamanha manifestação de clemência e bondade que comutou a pena dos conjurados por enorme benevolência e justiça, reservando somente ao Alferes Tiradentes a punição exemplar por ter infringido as reais leis e maculado a imagem da solene soberana[252]. A própria repressão aos conjurados foi executada de maneira muito contundente devido à ameaça que um fator como esse gerava nos ânimos portugueses.

> *"No Rio de Janeiro, palco do julgamento, regimentos de reserva se mobilizaram, e edifícios públicos foram guarnecidos, numa demonstração visível de força. Por cerca de dezoito horas, procedeu-se, no dia 18 de abril de 1792, à leitura da sentença de condenação. Por ocasião da leitura, o tribunal já tinha em mãos a clemência*

[251] "Em 12 de março de 1793, a *Gazeta* buscava afugentar os riscos que a revolução na França representava para a monarquia portuguesa, reafirmando a fidelidade dos vassalos dessa, assim noticiando: "*a conjuntura atual tem dado a conhecer que nos ânimos dos Portugueses existe ainda a mesma lealdade para com os seus Soberanos, e o mesmo zelo pela glória da Nação, que em tantas outras ocasiões se fizeram admirar em todas as partes do mundo, ornando a nossa História com os mais brilhantes fatos.* " *Apud* Villalta, Luiz Carlos. *Virando Séculos: 1789 -1808 – O império luso-brasileiro e os Brasis.* São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p. 25.

[252] "...o infame Tiradentes teria cortada a cabeça e seria esquartejado o seu cadáver; a cabeça seria afincada em um poste, arrasadas as casas de sua habitação, sendo próprias, e salgado o terreno..." In: *Autos de Devassa da Inconfidência Mineira*, Câmara dos Deputados, Brasília, 1977, p. 166.

*régia, mas, por horas, os réus foram deixados acusando-se uns aos outros. Grande parte dos embargos foi negada e, após proferir a última negativa, o juiz passou à leitura da correspondência da Coroa, comutando-se 'aos réus, exceto Tiradentes, a pena de morte em degredo perpétuo para os lugares da África', sendo registradas, então cenas de alegria."*[253]

A execução do Alferes foi, quando lida a sentença[254] pelo Frei Raimundo da Anunciação Penaforte, veiculada como uma punição justa ao filho que feria o amor incondicional dessa Mãe e, por isso, ela o tirava da convivência com seus irmãos, o que deveria servir de advertência para todos que se revoltassem contra tão "sereníssimo jugo": enforcamento, seguido de esquartejamento e os seus restos deixados ao longo do caminho entre o Rio de Janeiro e Minas Gerais, porém sua cabeça reservada à Vila Rica e lá fixada, numa alta estaca, como exemplo,onde hoje se localiza a Praça Tiradentes e um monumento em homenagem ao inconfidente. *Os Autos de Devassa da Inconfidência Mineira* registram 24 condenados[255] ao degredo – sem contar o

---

[253] *Idem*, p. 27.

[254] A 18 de abril de 1792, com a duração de 18 horas, com mútua acusação entre os inconfidentes e enorme confusão entre eles, apenas observada pelas autoridades, segundo os autos. Dado fielmente mantido no longa-metragem *Os Inconfidentes,* mostrando, mais uma vez, cuidadoso estudo dos documentos para a realização do filme.

[255] Segundo os levantamentos realizados pela pesquisa de Kenneth Maxwell, essa é a "Relação dos Presos da Inconfidência que tem sido remetidos a seus destinos:

*1- Inácio José de Alvarenga Peixoto – para Ambaca por toda a vida.*
*2- Luís Vaz de Toledo Piza – para Cambembe por toda a vida.*
*3- José Àlvares Maciel – para Massangano por toda a vida.*
*4- Francisco Antônio de Oliveira Lopes – para o Bié por toda a vida.*
*[...]*
*5- Tomás Antônio Gonzaga – para Moçambique por 10 anos.*
*6- Vicente Vieira da Mota – para o Rio de Sena por 10 anos.*
*7- José Aires Gomes – para Inhambaré por 8 anos.*
*8- João da Costa Rodrigues – para Moussuril por 10 anos.*
*9- Antônio de Oliveira Lopes – para Mucuá por 10 anos.*
*10- Vitorino Gonçalves Veloso – para Cabeceira Grande por 10 anos.*
*11- Salvador Carvalho do Amaral Gurgel – para Catala por toda a vida.*
*[...]*
*12- José Martins Borges – Foi para galés em 16 de maio de 1792.*
*13- José de Resende Costa, pai – para Bissau por toda a vida.*
*14- José de Resende Costa, filho – para Cabo Verde por toda a vida.*

alferes decapitado e os mortos na prisão – e, dentre eles, como já foi dito, a maior parte era formada por homens que ocupavam cargos significativos na capitania mineira, sendo militares, clérigos, mineralogistas, advogados, sendo alguns, inclusive, de formação universitária[256]. Sendo assim, a política utilizada por D. Maria I – após a queda de Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal – preocupando-se em desenvolver a metrópole e a colônia, criava o sentimento de insatisfação com a exploração que aqui era realizada e a certeza de que somente um lado estava sendo devidamente favorecido, ainda mais levando-se em consideração os altos tributos impostos aos produtos aqui encontrados. Pode-se dizer que os inconfidentes foram a mínima parcela da população que, ao desenvolver certa postura crítica em relação aos desmandos da Corte, tentaram insubordinar-se, primeiramente, para defender, não só seus direitos de cidadãos, mas de modo a assegurar seus interesses pessoais de obtenção de lucro e geração de uma receita proveitosa a partir dos bens aqui produzidos. Todo esse cenário de interesses, denúncias, desespero, castigos e conspirações foi captado de maneira muito séria e compromissada com os diversos documentos e obras acerca da História da Conjuração Mineira, por Joaquim Pedro de Andrade, em seu longa-metragem de 1972. O fato é que a descrição de como receberam a pena, as palavras ditas durante a sentença, tudo foi mantido pelo cineasta e apenas algumas intervenções foram feitas pelos roteiristas[257], que procuraram ser o mais fiéis possíveis aos apontamentos históricos. Isso é visto, sobretudo, na leitura da decisão condenatória imposta aos réus, ao comparar-se a cena do

---

*15- Domingos Vidal de Barbosa – para a Ilha de Santiago por toda a vida.*
*16- João Dias da Mota – para Cachéu por dez anos.*
*[...] 5 [eclesiásticos também embarcaram na fragata Golfinho.]*
*17- Domingos de Abreu Vieira – para Muxima por toda a vida.*
*18- Francisco de Paula Freire de Andrada – para Pedra do Encoje por toda a vida.*
*19- Fernando José Ribeiro – para Benguela por toda a vida.[...]"*
*In*: *A devassa da devassa.* 3ª edição. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1985, p. 232, *apud*. *Autos da Devassa da Inconfidência Mineira.* (Câmara dos Deputados, Brasília, 10 vols., 1976), vol.8 (1977), pp. 385-388.

[256] Formados pela Universidade de Coimbra estavam José Álvares Maciel e os poetas árcades Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa e Inácio José de Alvarenga Peixoto.

[257] Segundo depoimento de Eduardo Escorel, a maioria das falas do longa foram extraídas dos *Autos de Devassa*, sendo as demais obras utilizadas como fontes de pesquisa para caracterização das personagens e ambientação. *Op.Cit.*, p. 2.

filme – seqüência 81 – ao quadro descrito por Kenneth Maxwell em sua leitura dos *Autos:*

> *"Segundo uma testemunha, '... então se vio representada a scena mais tragico e comica que se póde imaginar. Mutuamente pedirão perdão e o derão, porém cada um fazia por imputar a sua ultima infelicidade do excessivo depoimento do outro. Como tinhão estado, ha tres annos incommunicados, era n´elles mais violento o desejo de fallar...'* [sic] *Depois de quatro horas de recriminações recíprocas, os presos foram postos sob pesadas correntes ligadas às janelas da sala. Então, dramaticamente, como fora planejada, a leitura da carta de clemência da rainha transformou a situação. Todas as sentenças, salvo a do alferes Silva Xavier, foram comutadas em banimento. O espetáculo estava quase no fim. Na manhã de 21 de abril de 1792, Tiradentes, escoltado pela cavalaria do vice-rei, foi conduzido a um grande patíbulo nas cercanias da cidade. Aí, ao redor das 11 horas, sob o rigor do sol, com os regimentos formados em triângulos, depois de discursos e aclamações 'á nossa augusta, pia e fildelíssima Rainha', o bode expiatório foi sacrificado."* [258]

[258] *A Devassa da devassa: a Inconfidência Mineira: Brasil e Portugal - 1750-1808*, 3ª edição, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985, pp. 221-222.

As palavras de lisonja à Rainha, ditas pelos inconfidentes, foram mantidas no filme, reforçando a pusilanimidade[259] dos réus, após terem a pena de morte comutada para degredo perpétuo. Também a impassibilidade do alferes, que durante o inquérito, após os primeiros interrogatórios, assumiu para si toda e qualquer responsabilidade sobre o movimento conspiratório. O espetáculo armado pela Justiça portuguesa obteve, ironicamente, um efeito contrário: ao invés de provocar a repulsa da população por Tiradentes, como o era intencionado, contribuiu para alçá-lo ao posto de mártir, devido à postura demonstrada durante o final das investigações, isentando de culpa, até mesmo, seus desafetos, como o era o poeta Tomás Antônio Gonzaga. Joaquim Pedro aproveita essa mesma imagem do alferes, tornando-o herói de seu filme e assim vinculando sua figura à dos 'heróis da liberdade' igualmente massacrados pelo regime militar, em 1972. Nesse sentido, vê-se o *mito*[260] de Tiradentes transcendendo a sua condição humana e entrando para a História por representar uma coletividade. É importante ressaltar que o surgimento do

---

[259] "Então se via representada a cena mais trágica e cômica que se pode imaginar. Mutuamente pediram perdão e o deram. Porém, cada um fazia por imputar sua última infelicidade ao excessivo depoimento do outro. Como tinham estado, há três anos, incomunicáveis, era neles mais violento o desejo de falar do que a paixão que uma tal sentença cravaria em seus corações. Parecia-lhes sonho o que ouviram.

Nesta liberdade de falarem e de se acusarem mutuamente estiveram quatro horas; mas quando, pelas onze horas, lhes lançaram aos pés pesados grilhões e grossas correntes, atadas a colares de ferro, que se iam prender nas grades das janelas desta sala e que, para maior comodidade da sala – que costuma mandar fazer a Santa Casa de Misericórdia, - única postura menos incômoda para quem está tão manietado e grilhoado, abateram-se-lhes os espíritos. E principiaram a meditar mais apaixonadamente sobre sua infeliz sorte.", *Autos de Devassa da Inconfidência Mineira*, Câmara dos Deputados, Brasília, 1977, vol. 9, pp. 168-169.

[260] "São as virtudes e valores, sob a forma de coragem e poder, que assume o personagem, bem como a trajetória que ele percorre, que o transformam em uma referência simbólica e o constitui em *modelo*, tornando-o um *exemplo.* Os fundamentos do mito não se contentam no querer, nas no poder do gesto exemplar, na força da ação do herói cuja potência adquire forma divina." RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. "*A função social do mito". In: Revista: IX Anuário do Museu da Inconfidência de Ouro Preto.* Ministério da Cultura – Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, 1993, p. 62.

mito está diretamente ligado ao contexto histórico e social a ele propícios[261]. A mitologia, a religião (cristianismo) e a política encontram-se associadas nessa figura para a sua absorção imediata ligada aos interesses da República, em seus primeiros passos, ainda no século XIX, associando o martírio do alferes ao plano das idéias de liberdade para o Brasil. E, ao ser instaurado o regime republicano, a partir de 1889, Tiradentes teve seu nome atribuído a praças, avenidas, escolas, entre uma série infindável de prédios públicos e privados, sem contar o dia 21 de abril que, a partir de 1890, passou a ser feriado nacional. E o maior palco dessa celebração[262] em memória do brasileiro que deu sua vida pelos brasileiros, é justamente Ouro Preto, como salienta Joaquim Pedro de Andrade, nas imagens[263] de arquivo anexadas em seu filme.

Pensando no caso da ditadura militar – chamada de *Movimento Revolucionário de 1964* –, enfrentava-se uma crise sem precedentes no país no âmbito da liberdade de expressão e controle dos meios de comunicação e, embora se vivesse o chamado "Milagre Econômico", a nação afundava-se em dívidas após a queda contínua dos regimes populistas – advindos de Juscelino Kubitscheck, Getúlio Vargas e João Goulart – e da perspectiva do desenvolvimento nacional autônomo. Na verdade, nos últimos tempos de Getúlio Vargas, o governo de tendências populistas já mostrava-se enfraquecido e Jango foi assim uma tentativa de reviver esse modelo, porém os militares conseguiram depô-lo associando-o ao Comunismo e ao perigo que já tomava conta de algumas nações da América e da Europa. Sem entrar profundamente na análise sócio-econômica e política desse período, é importante refletir sobre a época escolhida pelo cineasta Joaquim Pedro de Andrade, para reviver um mito nascido da época em que o Brasil ainda era colônia.

---

[261] Torna-se necessário lembrar do nome de dois movimentos de esquerda que também lembravam a imagem do Alferes: o MRT (Movimento Revolucionário Tiradentes) e MR-21 (Movimento Revolucionário 21 de abril), porém, apesar de adotarem essa mesma figura como herói do povo e da liberdade, tinham objetivos políticos divergentes.

[262] Homenagem instituída por Juscelino Kubitschek, na época Governo do Estado de Minas Gerais, em 1952.

[263] Tratam-se de trechos de filmes institucionais, largamente utilizados no período do Governo Militar. Tais películas eram muito divulgadas e ocupavam o papel de documentários sobre diversas temas, sobretudo históricos e, muitas vezes, relativos às efemérides nacionais.

A analogia óbvia de libertação do país torna-se imediata devido aos elementos que unem as situações das duas épocas em questão, no entanto, faz-se necessária a análise dos fatores envolvidos na caracterização de cada época. Expondo de maneira mais clara, é mais eficaz fazer uma breve reflexão sobre as motivações que conduziram determinadas ações em cada um dos períodos abordados – Minas Gerais, século XVIII, e Brasil, década de 1960, inclusive antes do Golpe Militar –, para entender a emersão da figura de Tiradentes nesse longa-metragem. Lembrando de que o Golpe de 31 de março de 1964 "foi lançado aparentemente para livrar o país da corrupção e do comunismo e para restaurar a democracia"[264], com sua 'missão civilizadora', em prol do restabelecimento da *ordem moral* na sociedade brasileira[265], mas suas conseqüências foram desastrosas[266] para a liberdade, sobretudo, ao considerarem-se as diversas modificações instauradas pelos Atos Institucionais, e, além disso, a economia que se seguiu à década de 70, não fazia do país uma nação menos desigual. Havia grupos descontentes com o rumo tomado, não só pela política, como pela economia do país, reflexo da

---

[264] FAUSTO, Bóris. *História do Brasil.* 12 ed. São Paulo, Edusp, 2007, p. 465.

[265] "A paranóia da ditadura era que nós do *Pasquim*, por exemplo, o pessoal da música, nós queríamos destruir a família, a célula máter da sociedade, para com isso implantar aqui o Partido Comunista, a partir da destruição da família. Então tudo o que ocorria no terreno das artes, no teatro, no cinema, na música, no jornalismo, tudo o que parecesse a eles um desvio de comportamento, um desrespeito às normas, deveria ser punido." Depoimento do jornalista Sérgio Cabral. In: (Orgs. DINES, Alberto; Jr.FERNANDES, Florestan; SALOMÃO, Nelma. *Histórias de poder: 100 anos de política no Brasil, vol.: Militares, Igreja e sociedade civil.* São Paulo, Ed. 34, 2000, p. 284.

[266] "A partir do golpe de 31 de março de 1964, a elite política brasileira e assim chamada "opinião pública" assistiram , estupefatas, a uma escalada, jamais vista em nossa história, de atos arbitrários de toda a natureza. Parcelas desses e de outros setores que apoiaram a derrubada de Goulart surpreenderam-se com o ânimo punitivo dos golpistas. Os momentos em que a repressão serenava – e que muitos pareciam confirmar uma esperança de não abandono total da democracia, ao menos como horizonte – correspondiam a fases de intensas maquinações, por parte dos setores militares mais exaltados, tendentes a definitivamente implantar – ou fazer perdurar indefinidamente – um forte esquema repressivo capaz de controlar, pela força, quaisquer discussões." In: FICO, Carlos. *Como eles agiam – Os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro, Record, 2001, pp. 18-19.

administração que exercia pleno controle sobre as mais diversas áreas. A prisão de líderes – políticos, estudantis, profissionais liberais – e as tentativas de abafamento de qualquer ameaça ao regime totalitário, tornaram-se a marca desse regime. Esse cenário se aproxima, em todos os níveis, resguardando as épocas referidas e suas especificidades, do intenso controle aplicado pela Metrópole portuguesa à sua Colônia americana. A diferença é que, mesmo simbolicamente, em meio àquele quadro desastroso e com a falência do movimento inconfidente, a figura do "bode expiatório" foi usada como uma imagem capaz de lembrar a força de oposição popular. O que aconteceu, de fato, foi a apropriação da figura do alferes – militar – como o herói da nação que tinha dado sua vida pela liberdade[267], contra os inimigos portugueses. Nesse caso, os militares passaram a associar a sua imagem à dos conjurados e fazendo da Revolução de 1964 a libertação do Brasil do jugo comunista, que era, comumente, relacionado à idéia de não-cristão e contra a instituição sagrada da família. Daí a associação com o regime militar como libertador, cuja aspiração maior era a manutenção da ordem e da religião, os simpatizantes da esquerda foram imediatamente associados a subversivos e terroristas.

Seguindo esse raciocínio, após reprimida qualquer iniciativa de resistência – inclusive a da classe artística – dos cidadãos contrários à Revolução e às forças repressivas, o único modo de fugir daquela situação era por meio da reflexão histórica e da busca de uma solução num plano mítico que transcendesse a realidade, oferecendo uma perspectiva de análise sobre a conjuntura então vivida, tendo sido utilizado também pelas forças contrárias à liberdade de qualquer ordem.

---

[267] "Abria caminho, por entre o desfilamento dos Regimentos que bordavam as ruas – a Primeira Companhia do Esquadrão; seguia-se o clero, a irmandade e os religiosos que rodeavam o padecente, repetindo os salmos próprios para estas ações.

Causava admiração a constância do réu e, muito mais, a vida devoção que tinha aos grandes mistérios da Trindade e da Encarnação, de sorte que, falando-se-lhe nestes mistérios, se lhe divisavam as faces abrasadas e as expressões eram cheias de unção – o que se faz com que seu diretor não lhe dissesse mais nada senão repetir com ele o símbolo de Santo Atanásio.

O valor, a intrepidez e a pressa com que caminhava, os solilóquios que fazia com o crucifixo que nas mãos levava, encheram de extrema consolação aos que lhe assistiam."

In: *Autos de Devassa, vol.9, Op.Cit., p. 173-174.*

> *"...o mito pode ser invertido, resultando a reversibilidade de imagem, símbolos e metáforas. O tema pode permanecer o mesmo, modificando-se o seu conteúdo. Dada a impossibilidade de manter o monopólio do herói, este pode servir a grupos políticos até mesmo antagônicos [...] Não deve causar surpresa o fato de Tiradentes ter unido "a república à independência" e, mais recentemente, servido os governos militares e os guerrilheiros da década de 70."* [268]

De tal modo, o mito originado em uma sociedade que sofreu inúmeras transformações devido a denúncias[269], e não a fatos, que habitam *Os Autos de Devassa*, incontestavelmente, torna-se a expressão mais direta de uma personagem criada pela memória coletiva que foi adquirindo ou perdendo as feições adequadas sempre ao momento em que se valiam dela para legitimar determinado fator social, tomando-o como um modelo[270] de comportamento

---

[268] RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. Op. Cit., p. 68.

[269] *"[...] Não existem fatos* [nos *Autos de Devassa*]. *Quer dizer, os fatos não têm existência penal, as pessoas são acusadas por idéias, conversas, fuxicos, como é o caso de um cônego fulano que esteve na casa do desembargador fulano e comentou que a Revolução Americana poderia ser modelo interessante para a Capitania de Minas Gerais ou para o Brasil como um todo. As pessoas eram acusadas por idéias. Quem leu os* Autos de Devassa *tem a impressão clara de que os fatos são a matéria morta nos* Autos*. A matéria viva são as idéias, as idéias e as conversas, as idéias veiculadas pelas conversas. As pessoas são acusadas de conversarem umas com as outras e, nessas conversas, exprimirem idéias contrárias consideradas sediciosas. Assim, é mais ou menos indiscutível que a influência das chamadas idéias francesas na inconfidência Mineira foi decisiva."* ROUANET, Sérgio Paulo. "*Inconfidência Mineira e o Iluminismo." In: Revista: IX Anuário do Museu da Inconfidência de Ouro Preto.* Ministério da Cultura – Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, 1993, p. 70.

[270] "Esse imaginário, do qual fazem parte as idéias de liberdade, coragem, abnegação, sacrifício e patriotismo, têm uma existência histórica efetiva, não podendo ser considerados no sentido do irreal, do fantasioso e do ilusório e, muito menos, como uma mera deformação do real. O imaginário e o mito político são reconhecidos socialmente e percebidos subjetivamente, o que torna possível sua utilização como instrumentos de legitimação. É o que permite que o

humano. Esse modelo só conseguiu instalar-se aqui devido ao momento, porque, da mesma forma que Minas Gerais reverberou o espírito iluminista e suas idéias européias, contando com uma burguesia para fazer uma Revolução aos moldes da que se estabeleceu na França, no século XVIII, foi também uma burguesia intelectual que tentou fazer a Revolução após a instauração do Regime Militar. Nesse sentido, a aproximação não fere nenhum princípio histórico, mas busca as intersecções existentes entre as atitudes sociais, independentes da época, já que a burguesia é vista oscilando entre dois extremos: "critica a aristocracia por ser predatória e parasitária e critica também o povo por ser ignorante, e por ser vil, por ser violento, critica o que Voltaire também chamava de 'a canalha'."[271] E o que é essa atitude se não a dos intelectuais que atuavam no "campo das idéias" da *esquerda* a partir da década de 60? Voltamos ao cineasta que mudou o título[272] do seu longa-metragem, após o término do roteiro, de *Inconfidência Mineira* para *Os Inconfidentes*, deslocando o foco iluminador para a atuação dos próprios personagens ali envolvidos e não para a situação histórica em si, que não passou de uma repressão de idéias e, portanto, impossível de se mostrar em imagens. Seu objeto foi antes – como o estava sendo em 1972 – a trajetória – e não os feitos – de homens em busca de uma mudança que talvez não ocorresse de fato, mas constituísse a alma do povo [273], já que abstrata, como mais uma data do calendário, um episódio de um livro ou uma cena em um filme: "uma meada" que incomoda até "os homens sérios", após muito "mais de cem anos".

---

poder político – que parece ter sempre a preocupação de se apropriar de algumas das mais caras representações coletivas – procure dominar o imaginário social e um conjunto de símbolos, trabalhando-os no sentido de fortalecê-los, articulando-os às práticas sociais do presente." In: FONSECA, Thaís Nívia Lima e. *Memória e representações da Inconfidência e Tiradentes.* Tese de doutoramento em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP, 2001, p. 19.

[271] Idem, p. 80.

[272] Cf. ESCOREL, Eduardo. *Os inconfidentes.* In: *Catálogo Joaquim Pedro de Andrade. Ministério da Cultura, Secretaria do Audiovisual*. Rio de Janeiro, Fevereiro de 2000, p. 55.

# 4. CAPÍTULO IV – *Passos pela Arte Mineira*

> *"O que é o patrimônio? A origem da palavra é a herança do pai. Joaquim Pedro realiza, então, um documentário sobre o escultor barroco Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, cuja obra havia sido preservada e revelada por seu pai. Eu gostava de trabalhar no escritório do meu avô, Rodrigo.* ***À medida que a restauração dos filmes de meu pai avançava, eu entendi até que ponto sua obra dialogava com a obra e o pensamento de seu pai****. Só agora eu percebi que* ***nosso trabalho se inscreve nesse mesmo movimento****."*
> *(Alice de Andrade, grifos meus).* [274]

## *1. À sombra do Aleijadinho*

Para desenvolver a linha memorialística que consagra a tendência *'mineira'* do cinema de Joaquim Pedro, é preciso voltar ao palco agitado da Inconfidência Mineira, com o documentário *O Aleijadinho,* de 1978*.* O artesão Antônio Francisco Lisboa observou de perto os grandes acontecimentos dessa época conflituosa que foi o pano de fundo para o declínio de Vila Rica. Era um contemporâneo de Tiradentes, apesar de ser alguns anos mais velho do que o alferes. No entanto, o sonho que os movia apresentava profunda semelhança, ambos aspiravam à liberdade. Por um lado, lutava-se para alcançá-la através da arte, impondo um modelo que fugia do padrão pré-estabelecido, de caráter eminentemente estrangeiro, para afirmar uma criação bem brasileira. No entanto, mesmo "copiando" um modelo europeu, o artesão mineiro impunha um traço muito particular às suas obras. Outro ponto em comum refere-se ao fato de que, à maneira do alferes Joaquim José, Antônio Francisco também incomodava devido à personalidade irrequieta em tempos tão remotamente apegados às tradições.

Apesar de, segundo Mário de Andrade, não haver nenhum relato confiável de que o artista houvesse tido qualquer contato com os árcades, afirma-se que era dotado de alguma instrução, chegando inclusive ao latim

[274] Depoimento de Alice de Andrade. *Histórias Cruzadas* (média-metragem)*, 2007, 42´.*

bíblico[275]. Estudos semelhantes, sobretudo aqueles realizados pelos intelectuais do Modernismo, servirão para dar ao artífice mineiro a aura de gênio espontâneo, surgido no local mais improvável e, por isso, considerado uma personalidade de grande interesse. Aleijadinho sintetizaria, dessa maneira, por meio de sua arte, toda a força criativa que erigiu as mais belas igrejas mineiras, mesmo tendo tal genialidade negligenciada por seus contemporâneos. Mário de Andrade definiu esse gênio como imbuído de "uma tal ou qual denguice, por uma graça mais sensual e encantadora, por uma 'delicadeza' tão suave, eminentemente brasileiras"[276]. Seguindo a mesma linha laudatória, Manuel Bandeira também o descreve como um "gênio absolutamente espontâneo, sem hereditariedade nem cultura."[277] E essa genialidade incompreendida, muitas vezes, confunde-se como uma ingenuidade afeita a injustiças. Mário de Andrade conta que os documentos referentes à construção da Igreja de São Francisco, de São João del Rei, não mencionam o nome do escultor, assim como outras inúmeras obras que não são atestadas como genuínas do artífice. Entretanto, no decurso de um olhar minucioso sobre a edificação dos detalhes das belas construções nas cidades de Ouro Preto, Mariana, Sabará, São João del Rei e Congonhas, sem contar as diversas peças religiosas, o que fica não é somente o engenho artístico, mas a história das Minas arquitetando a 'biografia' do país. Acompanhar a obra de Antônio Francisco Lisboa revela-se, acima de tudo, como o redescobrimento dos anos de maior explosão cultural do Brasil colonial, período propício para as mais diversas manifestações artísticas, sejam elas de origem européia ou brasileira e mestiça, tendo como cerne a miscigenação racial refletida de modo decisivo na arte nacional, mal acabada, cheia de arestas e completamente imersa nas contradições do país e de seu próprio povo, ambos ainda em formação. Investigar o interesse de Joaquim Pedro de Andrade na figura do Aleijadinho é uma maneira segura de compreender as motivações de seu cinema, desde a juventude. É sabido que o cineasta escolheu atentamente os personagens e as temáticas de seus filmes. Todos formam uma rede de

[275] ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1984, p. 22.

[276] *A arte religiosa no Brasil*. São Paulo: Experimento, 1993, pp.38.

[277] *Crônicas da Província do Brasil.* 2ª ed. São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 52.

conexões muito significativa, permanecendo intensamente imbricados ao longo de sua obra cinematográfica, por isso é essencial fazer a relação de todos os filmes já expostos aqui na tentativa de abarcar e compreender a complexidade do cinema desse autor. Em entrevista a Teresa Cristina Rodrigues, para *O Globo*, em 12/09/1988, já ciente da doença que o vitimaria meses depois, o cineasta, que estava se preparando para filmar *Casa-grande, Senzala & Cia,* voltando assim à obra de Gilberto Freyre, afirmou: *"Só sei fazer cinema no Brasil, só sei falar de Brasil, só me interessa o Brasil."* Se tivesse conseguido realizar *Casa-grande,* alcançaria o reconhecimento de sua obra mais rapidamente. É interessante observar que o olhar do cineasta, sempre atento a todos os detalhes da formação brasileira, culminaria na obra - o roteiro, único passo totalmente finalizado dessa empreitada, é de sua autoria, contando com a parceria de Ana Maria Galano, sua última esposa - mais conhecida de Gilberto Freyre, seu primeiro "cinebiografado". Na sondagem do cinema de Joaquim Pedro, percebe-se uma tendência de explicar o Brasil e perpetuar seus mitos. Seu cinema inscreve-se no mesmo movimento dos estudos de seus antepassados, acerca do país e sua cultura, como uma nova proposta de interpretação do país, mas por meio de uma mídia até então não muito explorada aqui e nem nos países tidos como referência ou inspiração para o cinema nacional. Pode-se afirmar que seus motivos fílmicos seguem um trajeto muito bem arquitetado pelo cineasta em direção ao desvendamento do que seria o Brasil. Essa tendência, como se sabe, foi largamente reproduzida pelos modernistas e pelos grandes intelectuais da cultura nacional, de maneira independente ou levantando as bandeiras de instituições incumbidas de explicar uma cultura tão nova, extravagante e produto maior da submissão ao estrangeiro, ao outro, ao dominador. O cinema de Joaquim Pedro, nesse sentido, revela-se como catalisador de movimentos que se organizaram bem antes e afirma-se como um dos mantenedores da memória nacional. Essa disposição, como foi exposto ao longo desse trabalho, era uma constante na cinematografia de Joaquim e estava intimamente ligada às suas raízes familiares, como se confirmará a partir da análise de todas as suas criações. De maneira mais clara, a memória paterna apregoar-se-á como uma problemática continuamente reiterada em sua obra, como se verificará

novamente no filme *O Aleijadinho*, o terceiro a eleger Minas como terreno para o exercício cinematográfico.

Em apenas 22 minutos de curta-metragem, o diretor, utilizando somente imagens e a narração do roteiro de Lúcio Costa, por Ferreira Gullar, produz um sensível relato sobre o barroco e, principalmente, a respeito da trajetória de Antônio Francisco Lisboa e da moléstia que o atacou. Encomendado pela Unesco ao Patrimônio Histórico Nacional, é uma obra de caráter didático, tanto na descrição da vida do artesão como no minucioso estudo realizado sobre o Brasil do século XVIII, todo o contexto histórico do período em que viveu Antônio Francisco e o significado do termo *barroco mineiro.*

Sabe-se que o barroco, representado pela arquitetura colonial e por objetos sacros da cultura brasileira, sobretudo, em Minas Gerais, destacaram-se como artes reconhecidas, especialmente, a partir da fundação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que sempre compreendeu que recuperar e preservar tal arte significava resgatar a memória do país e dar identidade à tradição da cultura nacional. De acordo como Fernanda Arêas Peixoto, em seu estudo sobre a obra de Roger Bastide [278], "livre dos sentidos negativos que o acompanharam no século anterior, o barroco passa a ser valorizado nesse momento como símbolo da melhor tradição cultural brasileira.". Também o escritor modernista Mário de Andrade reconhece que o barroco mineiro, com a presença de Aleijadinho, e mais negros e mulatos artesãos, que estavam definidamente incorporados à sociedade brasileira, era de fato original, pois já havia transformado definitivamente aquela arte de cunho inicialmente europeu. Na definição desse autor, o barroco brasileiro teria tomado certos aspectos da arte lusitana para reinventar-se, afirmando sua originalidade. Tal característica acaba por remeter à própria origem da sociedade brasileira, enquanto eminentemente mestiça[279]. Pensando na trajetória do Aleijadinho, pode-se compreender o aparecimento desse traço barroco, no filme de 1978, como uma reafirmação da cultura brasileira em seus aspectos mais cabais, inclusive como certo retorno da literatura quinhentista dos jesuítas, no que tange à concepção

[278] In: *Diálogos Brasileiros* São Paulo: Edusp, 2000, p. 62.

[279] Freyre, Gilberto. *Sobrados e Mocambos*. 9ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 662.

trágica de vida ou à presença constante de conflitos, como transmitem as imagens conduzidas pela narração do roteiro de Lúcio Costa.

De modo geral, o curta-metragem relaciona a obra desse artista à renovação cultural em Minas Gerais, em meio à efervescência política e histórica oriunda da Europa e aqui irradiada naquele final de século. A lente da câmera também atua de maneira pedagógica entre enquadramentos fixos que valorizam as linhas de criação do artista, alternados pela paixão que a movimenta suavemente na contemplação do objeto para não agredir a composição do conjunto em seus detalhes, revelando o olhar do cineasta, deslumbrado pela beleza das formas, mas constantemente preocupado em retratar com exatidão o arranjo de todos os elementos, ao passo que os transcodifica para a linguagem cinematográfica, fazendo-a servir como escopo para a delineação do ajustamento plástico das configurações artísticas em curvas, contra-curvas e diagonais de madeira e pedra-sabão. Seguindo o exemplo do autor da primeira biografia de Aleijadinho - em duas reportagens publicadas no *Correio Oficial* de Ouro Preto, em 1958 -, por Rodrigo José Ferreira Bretas, Joaquim Pedro, seu tetraneto, realiza um documentário que também contrapõe a riqueza das belas obras do artista às deformidades da doença que o acometera, numa síntese visual de natureza barroca em seus embates. Mais uma vez, o cinema de Joaquim Pedro segue os passos de sua origem familiar mineira, tradicional e repleta de intelectuais voltados para a decifração do país.

Existem diversos planos para descrever a suntuosidade da ornamentação das igrejas e das majestosas esculturas. Ao falar da doença que vitimou o artista, o tom das imagens e da narração se modifica, trazendo o toque pessoal da captação pelo cineasta da realidade exterior – a imagem doentia de Aleijadinho – e interior – a poesia que habita sua obra – através de imagens consumidas pelo tempo. É o barroco que se afirma vigoroso, com seus contrastes entre o admirável e o disforme. O brilhantismo das obras é ofuscado pela marca destrutiva e efêmera do tempo. A luz natural captada no início do documentário dá lugar à escuridão e às sombras dos interiores das igrejas e suas peças iluminadas apenas por frestas que filtram sinistramente pequenos lampejos de claridade. Quase no final da projeção, novo surto de luz natural para mostrar o maior conjunto arquitetônico do artista em Congonhas

do Campo, no alto da colina, com os profetas em pedra-sabão, num movimento de ascese que o redimiria de toda a agonia em vida, metaforizando a redenção, através da arte, de uma existência atormentada. Ao buscar apreender a estética da religião e a devoção pela arte, que moviam o artista mineiro, o cineasta passa a perscrutar a identidade do homem brasileiro. O projeto de desvendar o país, por meio de seus heróis, malandros, ídolos, mitos e personagens históricos, constrói-se de maneira harmoniosa, encaixando-se perfeitamente na progressão que ganha corpo a cada filme, confirmando a extensão do subjetivismo da memória ao objeto universal da arte (poesia, cinema, escultura, arquitetura e cultura popular), como sintetizado nesse documentário.

Nesse sentido, vai ao encontro do pensamento de Mário de Andrade, concebendo a obra de Aleijadinho como uma manifestação autenticamente nacional e a cultura brasileira como o resultado entre a somatória de um contexto histórico muito peculiar e uma genialidade que surge de onde menos se espera. Essa idéia de 'Brasil-Paraíso' que se afirma por meio de suas faltas é que cria a "identidade nacional", sempre mutável e ainda em formação. Sendo assim, as artes brasileiras são, simultaneamente, a superação da cultura lusitana e a falha cultural própria da espontaneidade do gênio, do mestiço, capaz de reinventar o barroco a partir das Minas Gerais, emergindo como potência original, já que oriunda de arcaísmos e tradições, capazes de criar uma atmosfera que, por si só, já é Brasil, porque é *mineiridade.* Porém essa grandeza só não ultrapassa os limites nacionais devido aos próprios brasileiros, segundo Mário:

> *A minha convicção é que o grande arquiteto mineiro foi o maior gênio que o Brasil já produziu até hoje. Mas por muitas fatalidades e muita incúria o nome dele permanece vago na consciência nacional dos brasileiros.*
>
> *A maior fatalidade que impediu a fixação da grandeza dele em nós, foi não termos tido nenhum estrangeiro que nos viesse ensinar que o Aleijadinho era*

> *grande. Nós só nos compreendemos quando os estranhos nos aceitam. Exemplos típicos: Carlos Gomes e Villa-Lobos. Brecheret também.*[280]

Como já foi exposto aqui anteriormente e de maneira breve, antes de participar de seu primeiro trabalho profissional em realização de cinema, como assistente de direção do longa-metragem *Rebelião em Vila Rica* (1957)[281], como anteriormente exposto, Joaquim Pedro de Andrade, aos 25 anos, realizou junto à equipe de restauração da obra "Os passos da Paixão", de Aleijadinho, algumas atividades. Esse primeiro contato com a obra de Antônio Francisco Lisboa foi propiciado pelo SPHAN, dirigido por seu pai, Rodrigo Melo Franco de Andrade. Na verdade esse estágio no Setor de Restauração do Patrimônio Histórico, em Minas Gerais, fora um pedido do próprio pai do diretor. Inicialmente, houve certa resistência de Rodrigo, quando o filho anunciou a vontade de fazer cinema, aconselhando-o a antes ter uma boa formação científica – daí a opção pela Física no início da carreira – já a mãe justifica que tal oposição se devia ao fato de que o cinema exigia muito investimento financeiro e a família não era rica para patrocinar os experimentos

---

[280] *Aleijadinho. Diário Nacional,* 30 de maio de 1930. In: *Táxi e Crônicas no Diário Nacional.*Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 2005, p. 172.

[281] "*Primeiro teve atividades amadoras, mas profissional mesmo foi aqui em São Paulo com os irmãos, eu fui assistente de direção dos irmãos Santos Pereira, num filme chamado Rebelião em Vila Rica. Isso porque eu conhecia e era entrosado, eu conhecia Ouro Preto, bastante, meu pai tinha uma casa lá, eu conhecia o pessoal todo e o filme ia ser rodado em Ouro Preto. Então, graças a isso, eu consegui ficar como assistente de direção do filme. Era uma companhia chamada Brasil Filmes, que funcionava na Vera Cruz. E tive uma experiência logo muito grande, aquilo era uma máquina enorme de se fazer movimento como depois eu nunca vi, essa foi a maior produção de que já participei. Eles montaram um estúdio lá em Ouro Preto, tinha aquelas filmagens noturnas com arco, com o diabo, tinha caminhão de som, uma porção de coisa, um elenco enorme." In*: PROGRAMA LUZES, CÂMERA Nº 31. Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade a Sylvia Bahiense. Exibido na TV Cultura em 08/06/1976. *Rebelião em Vila Rica* foi o primeiro filme brasileiro em cores realizado pela Cinematográfica Brasil Filmes e integralmente rodado em Ouro Preto. Esse longa foi exibido no Festival Mundial do Filme, em Bruxelas, conquistando Menção Honrosa.

do filho. Por fim, diante do que parecia inevitável, concordaram em ajudar no que fosse possível, segundo o relato da irmã Clara Alvim.

É justamente na chamada cinematografia mineira que a inclinação artística de Joaquim Pedro se mostra mais natural e, mais curioso ainda é o fato de que, em seu primeiro trabalho como assistente de direção, tenha contado com a orientação de cineastas como Renato e Geraldo Santos Pereira, mineiros que nunca esconderam sua paixão pela terra natal:

> *Todos os cinco filmes de longa metragem que eu realizei, dois conjuntamente com Renato, além de seis de curta metragem, tiveram tema, paisagem e personagens mineiros. E também poemas, contos, novelas e ensaios literários, publicados ou não. [...] Rebelião em Vila Rica foi, para Renato e para mim, um tremendo batismo de fogo. Como adaptação parafrásica da Inconfidência Mineira, com ação transferida para os anos da ditadura de Vargas, o filme recriou, com liberdade de tratamento, os acontecimentos centrais da conspiração de Tiradentes, revividos por estudantes da famosa Escola de Minas e Metalurgia.*[282]

Esse longa-metragem dos irmãos Santos Pereira, a exemplo de *Os inconfidentes*, já trazia um teor político de inspiração no herói mineiro da Inconfidência, Tiradentes, e a teia de relações mostra-se a todo momento na carreira do diretor carioca, já que é nas filmagens de *O Aleijadinho* (1978), após nove anos da morte do pai, que Joaquim Pedro de Andrade reencontra a arte do artesão mineiro, e também suas raízes, revisitando as cidades históricas de Minas Gerais. É interessante recontar esse fato ligando-o ao "movimento" instaurado pelo trabalho dos filhos de Joaquim Pedro de Andrade hoje, como reconta a epígrafe anterior, reproduzida a partir da própria fala da primogênita Alice de Andrade. É um ciclo iniciado por Rodrigo Melo Franco de Andrade, seguido por Joaquim Pedro de Andrade, e, como disse, Alice de

[282] PEREIRA, Geraldo Santos. *Ciranda Barroca – Histórias de/para cinema.* Rio de Janeiro, Grupiara Editora e Livraria, 1984, p. 35.

Andrade, inconscientemente, é um caminho também trilhado por ela e seus irmãos, Maria e Antonio, atualmente, à frente da produtora Filmes do Serro, fundada em 1965, pelo pai Joaquim, mas fechada na ocasião de sua morte, e reaberta, novamente, pelos seus herdeiros, em 2000, na iniciativa de restauração da obra que corria, na ocasião, sérios riscos de se perder.

Fazendo uma breve digressão para ir mais a fundo nessa questão das influências familiares e da memória, vamos ao longa-metragem de estréia de Alice de Andrade, filha mais velha do cineasta. *O Diabo a Quatro*[283], de 2004, narra a trajetória de quatro personagens ao descrever o Brasil atualmente: Paulo Roberto (Marcelo Farias), surfista e conquistador de garotas de programa, o cafetão Tim Mais (Márcio Libar), o menino de rua Waldick (Netinho Alves), e a jovem empregada Rita de Cássia (Maria Flor), que se torna prostituta para atrair sua grande paixão, Paulo Roberto. O palco desse encontro é o caótico bairro de Copacabana, celeiro de contrastes de uma realidade suja e feia, verdadeiro avesso do cartão-postal carioca, funcionando como um espécie de microcosmo do país.

> *Os destinos de 4 personagens se emaranham dentro do perímetro restrito a uns poucos quarteirões de Copacabana, caldeirão de fantasmas e falsas aparências que constitui a*

[283] É importante esclarecer o título do filme, conforme a própria contracapa do CD da trilha sonora do mesmo, segundo suas notas explicativas: 1. Amontoado desordenado de coisas espantosas: desde que saiu de casa, anda fazendo *o diabo a quatro.* 2. Grande balbúrdia; barafunda; desordem. (*Novo Dicionário da Língua Portuguesa*). *Expressão de origem francesa, oriunda do teatro medieval, em que o diabo era utilizado como elemento cênico. Para pequenos qui pro quos, um ou dois atores vestidos de diabo entravam em cena; para diabruras de porte, os autores da época recorriam a quatro diabos que faziam grande barulho e confusão.* Cf. citações no encarte do CD da trilha sonora. No filme em questão, os quatro diabos são os quatro personagens já analisados anteriormente e descritos como "insólitos mosqueteiros na terra do 'cada um por si e Deus contra todos'", num riso ironicamente macunaímico, traçando um diálogo inegável com a obra de Joaquim Pedro de Andrade, ao retomar o trecho (29' 16'') em que o personagem de Paulo José – Macunaíma loiro – chega à cidade de pau-de-arara, como tantos retirantes na década de 60, e grita: "Agora é cada um por si e Deus contra!". É bom ressaltar que, no filme de 1969, também eram quatro os pobres diabos: Macunaíma, Jiguê, Maanape e Iriqui.

*outra face do Rio de Janeiro – cartão postal.*

*1_ Rita de Cássia, bela amazonense cuja afabilidade esconde uma determinação obstinada; 2_ Waldick Soares menino fugido de um passado familiar trágico para fazer fortuna no Rio; 3_ Paulo Roberto, surfista cujos neurônios e vocabulário foram drasticamente reduzidos pelo excesso de sol e de maconha, e famoso pelo seu talento em seduzir de graça garotas de programa; 4_ Tim Mais, cafetão autoritário mas de coração mole, que batalha para conferir à sua "Heaven Artistic Promotions" uma estrutura empresarial.*

*3 homens apaixonados por uma mesma mulher, na verdade uma menina.*

*Através dos olhos inocentes de Rita e Waldick, redescobrimos a entranhas desta "Hollywood" da marginalidade carioca, com seus contrastes exemplares. Enquanto Rita é atraída pelo universo kitsch da noite, Waldick se embrenha pela selva do asfalto. Suas perigosas aventuras com os meninos de rua e a polícia mudam o rumo da história, lançando o quarteto em uma louca escapada Minas Gerais adentro, por entre montanhas, rios, pastos e rebanhos.* [284]

Alice retira seus personagens da conturbada capital carioca, oferecendo-lhes refúgio nos rincões de Minas Gerais. Sua personagem Mistery, ou Rita de Cássia, é uma enigmática amazonense que encanta os homens com histórias da Boiúna, entre outras referências folclórico-literárias. E as semelhanças, não só com o livro, mas com o filme *Macunaíma,* continuam espalhadas ao longo do mundo kitsch das prostitutas e travestis de Copacabana, e também nos contrastes da sociedade que faz do ex-camelô Fúlvio Fontes (Evandro Mesquita) um apresentador de televisão milionário, distribuindo prêmios em seus programas e sendo a celebridade vazia que inspira jovens miseráveis, e sem perspectiva, como o menino Waldick Soares – morador de rua, amigo de traficantes – a seguirem seus passos. Dessa forma, a diretora dialoga com o

[284] Encarte do cd da trilha sonora do filme *O diabo a quatro.*

cinema de seu pai, confirmando o papel crucial da memória como motor essencial de inspiração para a criação artística. A protagonista amazonense faz uma peregrinação até o coração cultural moderno do país, o Rio de Janeiro, mas reencontra sua essência apenas na fuga para o rústico interior mineiro, entre serras e montes.

Igualmente, no curta-metragem, *O Aleijadinho*, com fotografia de Pedro de Moraes, o cineasta Joaquim Pedro de Andrade realiza certo exercício de retorno ao passado. Agora, um cineasta mais maduro consegue reconstruir a trajetória do artífice mineiro, num documentário sóbrio que se localiza entre o relato da vida pessoal e da obra do artista, de maneira equilibrada. Sem recorrer imediatamente ao relato dramático que geralmente cerca a biografia o escultor, o diretor consegue fazer um ensaio artístico e, ao mesmo tempo, um breve estudo biográfico, que segue a orientação dos escritos deixados pelo tetravô, Rodrigo José Ferreira Bretas, e muitas das afirmações ali reiteradas por Joaquim já haviam sido descartadas por alguns críticos de arte, porém ele se inscreve no mesmo movimento prenunciado por Bretas, seguindo reverentemente seu relato – misto de pesquisa de historiador, levantamento de dados jornalísticos e narrativa romântica que exalta o perfil heróico do escultor mineiro – numa perpetuação desse mito barroco a funcionar como animador do espírito patriota sempre apto a contribuir para a formação de uma identidade nacional sólida e grandiosa.

De acordo com a caracterização clássica do mito, o escultor mineiro é um personagem envolto em relatos que misturam ficção e realidade, por vezes, até de certo cunho mítico, devido às lacunas que compõem sua vida e os mistérios em torno de sua doença, mas a compilação final desses dados servem para reafirmar a natureza heróica do ser imerso em uma existência trágica, a servir como exemplo de conduta estóica, mesmo diante das agruras de sua vida. Diversos pesquisadores levantam hipóteses desencontradas sobre quem foi Antônio Francisco Lisboa, o que realmente produziu e qual sua origem verdadeira. O hoje IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) atesta sua data oficial de nascimento como 29 de agosto de 1730,

dado que aparece como data de batismo[285] nos documentos da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, em Ouro Preto. O atestado de óbito de Aleijadinho presente na mesma igreja afirma que ele faleceu aos 76 anos[286], em 18 de novembro de 1814. Já segundo Bretas, seu falecimento consta do mesmo 18 de novembro de 1814, porém "tendo de idade 84 anos, 2 meses e 21 dias" [287], o que coincidiria com a data de batismo citada anteriormente. Ou seja, há diversas controvérsias que rondam o imaginário sobre esse escultor, contudo a principal fonte dos estudiosos é ainda a biografia escrita por Rodrigo Bretas, em 1858. Esse primeiro biógrafo de Aleijadinho, também historiador, professor de latim e filosofia, com algumas investidas na carreira política, entrevistou muitas pessoas que teriam conhecido o artista, especialmente a nora que o teria amparado até a data de sua morte, dona Joana Lopes[288].

Entretanto, em um estudo[289] recentemente publicado, há um novo levantamento da hipótese de que, na verdade, a figura de Aleijadinho não passa de uma representação histórica construída para afirmação de uma "identidade nacional". É instigante pensar nessa possibilidade tendo em vista

---

[285] *"aos vinte e nove dias do mês de Agosto de mil setecentos e trinta nesta Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição com licença minha Baptizou o Rd.º Pe. João de Brito a Antonio f.º de Izabel Escrava de Manoel Francisco da Costa do Bom Sucesso, elhe pos logo os st.ºs óleos, edeu od.º seo senhor por forro, foi Padrinho Antonio dos Reys, de que fis este assento dia ed.ª s.ª O Vigr.º Felix Simões de Payva.",* in: BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Antonio Francisco Lisboa – O Aleijadinho.* Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2002, p. 82.

[286] *"Aos dezoito dias de Novembro de mil oitocentos e quatorze falesceo Antonio Francisco Lisboa pardo solteiro de setenta e seis anos com todos os Sacramentos encommendados e sepultado em cova da Boa Morte, e para a clareza fiz passar este assento em que me assigno. – O codj.ºr. José Com.º de Moraes"... (Livro de Óbitos nº5),* Idem, p. 98.

[287] Idem, p. 66.

[288] Em documento pertencente ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro encontra-se o nome de Joana Lopes como Joana Francisca de Araújo Correia, mas na sua certidão de batismo, em Nossa Senhora da Conceição, de Vila Rica, afirma-se que era filha de Ana Lopes e de pai desconhecido, porém acolhida pelo capitão José da Motta Araújo, o que poderia explicar a mudança de seu nome de batismo. In: BRETAS, Rodrigo José Ferreira de. *In: Op. Cit*., p. 98.

[289] GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008.

que Rodrigo Bretas era sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro[290] – "então um aparelho ideológico que encabeçava o projeto de invenção de tradições nacionais tutelado pelo imperador Pedro II." [291] Já no caso de Joaquim Pedro de Andrade, compreende-se o porquê da eleição de Aleijadinho como personagem de seu filme seguindo essa linha de raciocínio. Filho do diretor do então SPHAN – órgão, segundo Grammont[292], responsável pela reunião de vasta documentação que corroborasse o texto de Bretas – também amigo de Mário de Andrade, o autor que fez questão de elevar a mito a figura de Aleijadinho para que pudesse servir de símbolo da nacionalidade brasileira, bem aos moldes do projeto modernista, e o cineasta, por sua vez, encontrou aí terreno propício para reconstruir a formação da sociedade brasileira revisitando a arte de Antonio Francisco Lisboa, como já o tinha feito em *Os inconfidentes*[293].

Numa produção mais recente, de Geraldo Santos Pereira, *Aleijadinho - Paixão, Glória e Suplício*[294], de 2000, a mesma personagem de Joana Lopes, nesse filme, vivendo uma parteira interpretada por Ruth de Souza, é

---

[290]"Pode-se compreender bem o significado desse período quando se examina a atuação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, criado em 1938. Composto por conselheiros de estado, senadores, enfim, pela elite econômica do Império, desde sempre o IHGB esteve fortemente vinculado ao poder, inclusive em termos orçamentários. Seu objetivo era a reunião, a sistematização e a guarda de documentos para a composição de uma história nacional. Tratava-se, portanto, de uma tarefa explícita de criação de um passado, compatível com o que se supunha devesse ser a história de uma jovem nação, politicamente emancipada havia apenas 16 anos. Desse modo, o IHGB estabeleceu toda uma pauta de fatos, nomes e datas que foram paulatinamente configurando uma leitura, ou história, oficial do país calcada em interpretações enaltecedoras de fenômenos sempre lidos sob a clave da gênese de uma tradição nacional." In: FICO, Carlos. Op.Cit., p. 29.

[291] HANSEN, João Adolfo. In : GRAMMONT, Guiomar de. *Op. Cit.,* p. 18.

[292] *Op.Cit.,* p. 36.

[293] CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil.* São Paulo, Companhia das Letras, 1990. Segundo esse autor, Tiradentes é um personagem tomado por símbolo de busca de um ideal, construído e incorporado pelo imaginário do povo.

[294]Título Original: *O Aleijadinho*, Drama, 100 min., Brasil, 2000. Distribuição: G. Minas Produção, Direção: Geraldo Santos Pereira, Roteiro: Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira, Produção: Vila Rica Cinematográfica, Música: Edino Krieger, Som: Vera Freire, Fotografia: Cláudio Portioli, Desenho de Produção: Marco Antônio Rocha, Edição: Vera Freire.

entrevistada por Rodrigo Bretas (o ator Antonio Naddeo), em 1858. O historiador descobre a existência dessa senhora, nora de Aleijadinho – interpretado pelo ator Maurício Gonçalves – morto 44 anos antes. Através dos relatos de Joana, Bretas é mostrado reconstituindo a trajetória do artista, filho de uma escrava, Izabel, e do arquiteto português Manoel Francisco Lisboa (Edwin Luisi), e que se tornou o mais importante artista do período barroco mineiro. Em *flashbacks* entremeados pela entrevista de Joana a Bretas, o filme narra os principais acontecimentos na vida de Antonio Francisco Lisboa, tanto de sua vida pessoal como de sua obra artística, seus supostos contatos com muitas pessoas influentes da época, inclusive com o inconfidente Cláudio Manuel da Costa, culminando na misteriosa doença que o assaltou a partir dos 47 anos – mesma idade em que Joana Lopes relata a Bretas, o biógrafo, em seu livro, que Lisboa teria adoecido, vivendo, antes disso, de forma saudável – deixando-o incapacitado fisicamente, deformado e sozinho, podendo contar apenas com a presença de sua mãe, Izabel.

O relato de Santos Pereira, muito fiel à narrativa de Bretas, ascendente de Joaquim Pedro – seu assistente de direção em *Rebelião em Vila Rica* – traz Aleijadinho oscilando entre uma figura mítica e heróica, da vida exemplar, apesar dos martírios sofridos, até à obra inigualável que produziu em meio a tantas desgraças. Geraldo Pereira aqui também opta pela narrativa biográfica da trajetória do gênio degredado ao martírio, à análise dos procedimentos artísticos de Antonio Francisco, apesar de mostrar certos episódios importantes de sua carreira, como a aprendizagem do ofício com o pai, Manuel Francisco Lisboa, e a influência recebida de renomados artistas da época, como o português João Gomes Batista, o que teria delineado suas aptidões artísticas. Apresenta também a realização das suas mais conhecidas obras, os *Doze Profetas* em pedra-sabão, para o Santuário de Bom Jesus de Matosinhos[295], em Congonhas do Campo, e a ornamentação da *Capela de São Francisco de Assis de Ouro Preto*, a cujo teto atribui-se a autoria do pintor Manuel da Costa Ataíde.

[295] O Santuário de Bom Jesus de Matosinhos foi tombado em 1938, e em 1985 foi elevado à Patrimônio da Humanidade pela UNESCO.

É interessante notar como, em meio a tantas polêmicas em torno da personalidade de Antonio Francisco, com muitos autores até contestando a veracidade das informações contidas na biografia de Rodrigo Bretas, considerando o artesão mineiro nada mais do que um mito construído pelo escritor de *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho*[296], a atração pela beleza das obras atribuídas ao artista mineiro persiste de geração a geração de estudiosos, pesquisadores, leigos ou até outros artistas em diversos campos de atuação, no caso de nossos estudos, até mesmo o Cinema.

E seguindo o curso natural de desvendamento ou de pura contemplação da obra desse escultor, Joaquim Pedro realizou seu curta-metragem em 1978, produzido pela Embrafilme, tentando fugir do rótulo de filme institucional, procurou realizar um verdadeiro ensaio artístico sobre o barroco mineiro, por meio do relato cronológico da vida e dos feitos do artista, exaltando obras que resistiram ao tempo e à história, uma grande exceção nas artes plásticas brasileiras. Demonstrando clara intimidade com o tema, Joaquim Pedro de Andrade propicia ao espectador uma proximidade com o teor de seu filme – sem recorrer a imagens de arquivo ou entrevistas com especialistas acerca do tema – transpondo-o para a Vila Rica do século XVIII, para apreciar a analogia entre a vida, a obra de Aleijadinho e o barroco de Minas Gerais. Para estabelecer certas comparações entre a obra, recentemente aqui descrita, de Geraldo Santos Pereira, e a de Joaquim Pedro, percebe-se profunda divergência, apesar da inspiração primeira ter sido motivada pelo relato de Bretas a ambos os cineastas. Nesse filme, que não tem cunho narrativo-dramático, sem atores revivendo a trajetória do artista mineiro, a opção pela verve documental aparece clara, com a narração do poeta e crítico de arte Ferreira Gullar servindo para pontuar as fases da vida do artesão, tanto que descreve o artista mineiro como filho do arquiteto e carpinteiro Manuel Francisco Lisboa, de acordo com Joana Lopes, sua nora, mas imputa à data de nascimento do artesão o ano de 1738 – de acordo com os documentos pertencentes ao IPHAN – e diz que, mais ou menos até os 40 anos de idade,

[296] Título original da biografia de Rodrigo José Ferreira Bretas.

gozou de boa saúde, contrastando levemente com o relato da Joana Lopes do filme de Santos Pereira. De fato, poucas semelhanças aproximam as duas obras, tendo sido eleita como a maior, a óbvia investigação do biografado Aleijadinho adotando o mesmo discurso panegírico e reverente aos dados recolhidos pelo seu primeiro biógrafo – também mineiro como Santos Pereira. O filme de Joaquim Pedro percorre suas obras mais famosas, destacando seu engenho artístico, a história do Brasil colônia, e as idéias artísticas e intelectuais em voga na Europa, como o enciclopedismo, limitando os relatos biográficos apenas a pequenos episódios que estabelecem determinados paralelos entre a arte e a descrição da doença de forma distanciada, tentando, num primeiro momento, não sobrepor ao artífice o mito, naquela antiga Vila Rica. Joaquim parece optar pela consagração do mito somente a partir do sofrimento, que não teria impedido o artesão de continuar sua obra, e a dor que o teria ascendido ao posto dos grandes mártires.

A narração, acompanhada por música sacra[297], começa ainda nos créditos iniciais antes da primeira cena que mostra um panorama de Ouro Preto ao amanhecer. Logo a seguir, uma pequena descrição da ascensão de Vila Rica e da sua fase áurea, entremeada por diversas fotografias da cidade, para a captação do interior de uma capela, Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, em Ouro Preto. Instituída em 1705, essa capela possui tal nominação por ser situada em Antônio Dias, um dos arraiais mais antigos que constituíram Vila Rica. Da construção inicial, nada mais existe. Somente a partir de 1727, houve nova edificação no local, pelas mãos de Manuel Francisco Lisboa. Dos altares da nave, aproveitou-se a talha, anterior a 1730, em estilo joanino[298]. Da Matriz da Nossa Senhora da Conceição de Antônio

---

[297] Segundo os créditos finais, composições de José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita(Diamantina, 17—a 1805). Este autor pode ser considerado o mais expressivo compositor setecentista de Minas Gerais, trabalhando, inclusive, como regente e organista da Ordem Terceira do Carmo em Vila Rica, de 1787 a 1795; Pe. José Maurício Nunes Garcia (RJ, 1767 a 1830); Manoel Dias de Oliveira (Tiradentes, 17—a 1813); André da Silva Gomes (São Paulo, 1781 a 18--); Martiniano Ribeiro Bastos (São João Del Rei, século XIX); Inácio Pereira Neves (Ouro Preto, 17—a 1790).

[298] **Estilo joanino é a** designação atribuída à talha produzida segundo um risco em que a influência italiana é flagrante, explorando-se ao máximo o efeito cênico da máquina retabular, aspecto conseguido pela eficaz arrumação dos elementos estruturais e decorativos; a origem

Dias, exalta-se o fato de ali terem trabalhado e hoje estarem enterrados Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e seu pai, Manuel Francisco. Conta-se também que havia certa rivalidade entre as paróquias de Antônio Dias e a de Ouro Preto, cuja matriz é a Nossa Senhora do Pilar, e que tal disputa alude à luta entre paulistas e emboabas, brasileiros de Antônio Dias, a primeira fundação de portugueses do Pilar.

Imagens de Ouro Preto, contemporâneas ao filme, na década de 70, servem de palco para a descrição dos tempos de Aleijadinho, com seus "poetas e eruditos, prelados, bacharéis, músicos, arquitetos, pintores, escultores e mestres de vários ofícios" [299]. Expõe também que o Palácio da Câmara é hoje o Museu da Inconfidência, ao passo que mostra essa edificação, e cita Tiradentes como símbolo de liberdade no país. Atribui, a seguir, ao artista, a composição de um inusitado busto feminino, exibindo uma mulher de seios desnudos, num chafariz de pedra-sabão, no Alto da Cruz de Ouro Preto, projetado por Manuel Francisco Lisboa, em 1757, como sendo sua obra inaugural, concebido como "afirmação de sua personalidade singular" [300], sobretudo pelo dinamismo da forma devido aos diferentes formatos do tecido que a envolve, causando a ilusão de movimento e oscilação. Esse busto feminino[301] data de 1761, servindo como arremate para o frontão do antes conhecido como Chafariz do Pissarrão (no antigo Beco do Areão)[302], hoje conhecido como Chafariz do Alto da Cruz, como só o era denominado o outro até então, genuíno Chafariz do Alto da Cruz do Padre Faria, cujo projeto

---

desta expressão de classificação surge em função da datação aproximada de um conjunto de retábulos de características formais idênticas, que é coincidente com o período do reinado de D. João V, os quais apresentam uma linguagem decorativa específica como a utilização da coluna berniniana, a introdução de cortinas, sanefas, baldaquinos, o recurso a festões, grinaldas, querubins alados, atlantes, conchas entre outros elementos.

[299] In: ANDRADE, Joaquim Pedro de. Filme *Aleijadinho,* 3´35".

[300] Idem, 5´44".

[301] De acordo com o *Guia dos Bens Tombados – Minas Gerais, 1984,* esse Chafariz localiza-se na Rua do Resende, Ouro Preto, data de 1957, sob o projeto de Manuel Francisco Lisboa e é tombado sob Processo nº 430 e Inscrição nº 372-A, presente no Livro *Belas-Artes*, a 19.05.1950.

[302] BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto.* Rio de Janeiro, Ediouro, 2000, p. 105.

também atribui-se a Manuel Francisco, e conta com a contribuição de seu filho, ainda bem jovem.

No documentário, destacam-se as menções às igrejas da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto [303], sua obra-mestra, à do Carmo, à igreja do Pilar, à de São Francisco de São João Del Rey, à capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, às diversas obras de imagens santas, aos púlpitos, aos lavatórios de igrejas, como o da Sacristia da igreja do Carmo e a de São Francisco, de Ouro Preto, ambos em pedra-sabão, até o arremate de sua obra, a encenação dos Passos da Paixão de Cristo e a subida ao adro, no alto da colina, para a ornamentação dos doze profetas bíblicos[304], em Congonhas do Campo. Mas há diversas outras obras imputadas ao artesão, que são descritas através de narração e imagem. Dos pouco mais de 22 minutos de projeção, somente quase três minutos são dedicados a falar da doença que o acometeu e o deformou. Um recurso utilizado sutilmente pelo diretor de modo a não alongar a descrição do martírio padecido pelo artífice, o que poderia soar apelativo e artificial, é a exposição de algumas de suas esculturas mais afeitas ao expressionismo doloroso da maioria de suas obras, como a imagem de Santana[305] "onde com refinado apuro plástico se contrapõe

---

[303] Nessa edificação, Antônio Francisco Lisboa trabalhou tanto no projeto de arquitetura, quanto nos ornamentos e são suas obras a portada, o risco, o medalhão, a ornamentação da cúpula da capela-mor, com um anjo que porta flores (1773-1774), o risco do retábulo (1778), dois púlpitos de pedra (1771-1772) e o lavabo da sacristia (1777-1779).

[304] Isaías, Jeremias, Baruc, Ezequiel, Oséias, Joel, Abdias, Amós, Habacuc, Naum, Jonas e Daniel. Esse projeto é interessante, devido o conjunto da mensagem: como se o fiel vivenciasse, num primeiro momento, os sofrimentos de Cristo, vendo os Passos da Paixão, depois, no alto da colina, se deparasse com anunciação dos profetas que apontam para o texto bíblico (Ezequiel), para o céu (Habacuc) e para a igreja ao fundo (Abdias), simbolizando a presença de Deus na Terra.

[305] Essa imagem é Santana Mestra, e é atribuída à segunda fase (1775-1790) de Aleijadinho e pertence à coleção Renato Whitaker, de São Paulo, capital. É feita em madeira policromada, tem 32 cm de altura, 20 cm de largura e 18 cm de profundidade. É chamada Santana Mestra por fazer parte da série que traz a Virgem Maria, ainda criança, sendo ensinada a ler por sua mãe. Cf. OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro de. FILHO, Olinto Rodrigues dos Santos. SANTOS, Antonio Fernandes Batista dos. (Org.) *O Aleijadinho e sua oficina – catálogo das esculturas devocionais.* São Paulo, Editora Capivara, 2002.

à refinada doçura e à tensão premonitória” [306]. Tal descrição do roteiro diz respeito às diversas rugas na face e junto aos olhos, o que revelaria sua idade avançada, e devido à suntuosa ornamentação do manto, cujo movimento compõe um conjunto harmônico com os traços fortes da personagem, sua túnica angulosa e no “inusitado do véu em barrete” [307], o que levaria Lygia Martins Costa e Germain Bazin – que incluiu tal imagem em seu livro[308] de 1963 – a associarem-na a uma Sibila ou profetiza. Essa tensão premonitória da Sibila está metaforicamente associada à divulgação da doença do artesão, próximo passo da película, que será concluída tomando como base a agonia dos momentos finais do mestre artífice.

A primeira imagem do curta é a da Vila Rica contemporânea, no entanto, a intenção é remontar sua época áurea. Conta-se que Antonio Dias, bandeirante paulista, encontrou jazidas de ouro em imensa quantidade, em 1699, na região de Minas Gerais, hoje conhecida como Ouro Preto. Vila Rica seria fundada apenas em 1711. Em 1789, seria palco de uma das maiores conspirações contra a coroa portuguesa, mas, por volta de 1791, já começaria a ver o seu declínio. Esse período de nascimento, apogeu e declínio coincidem com a vida de Antonio Francisco Lisboa. E é tentando contextualizar esse panorama que Joaquim Pedro, após a primeira tomada do amanhecer de Ouro Preto, segue com mais cinco imagens contemporâneas do exterior da Matriz de São Francisco de Assis, de Ouro Preto, “obra-mestra” de Aleijadinho segundo o filme, para mostrar a permanência da história que a partir dali será recontada. Após esse movimento que já situa o local do relato, o espectador é transposto para o interior da igreja matriz de Nossa Senhora do Pilar, também de Ouro Preto, mas a seguir depara-se novamente com a visão exterior da matriz de São Francisco de Assis. Durante esse trajeto da câmera, percebe-se a harmonia da narração que conduz a narrativa sobre o passado desse vilarejo e a origem das igrejas já mostradas e também da capela do Rosário dos Pretos, no Alto da Cruz, de interiores muito luxuosos devido à ornamentação em ouro e o exterior em taipa caiada e pau-a-pique. Havia o projeto de tornar Vila Rica

[306] Filme *O Aleijadinho,* 6´17”.

[307] OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro de. et alli. *Op. Cit.*, p. 95.

[308] *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil.* Paris, Le Temps, 1963.

uma cidade exuberante para ostentar toda a riqueza ali descoberta. Segundo Lúcio Costa, tratava-se ainda da

> *"nascida da busca do ouro, e vencido o período inicial de implantação, Vila Rica estava então em sua fase de prosperidade e consolidação, mas não apresentava ainda o perfil que tanto lhe deve".*[309]

O relato começa explicando didaticamente que, naquele vilarejo de delimitado espaço urbano, havia ambiente propício para o desenvolvimento das novas idéias, estando-se "às vésperas de novo surto artístico, verdadeiro renascimento". Cita ainda a "clausura imposta pela Metrópole" que não foi capaz de conter a chegada ao Brasil, sobretudo em Vila Rica, daquele conjunto de conceitos progressistas, inovadores, e tampouco dos anseios promovidos pelas Revoluções nascidas então na Europa. Nesse momento a narrativa situa a cena ilustrativa, em poucas palavras, trazendo a imagem dos ideais buscados pelos inconfidentes mineiros e a imagem de Tiradentes, alferes e símbolo da conspiração que encabeçou a lista de movimentos libertadores do Brasil da condição de colônia portuguesa. E, continuando o relato voltado ao passado, entremeado por imagens contemporâneas de Ouro Preto, palco das filmagens, o cineasta entrelaça a descrição dessa cidade que sobrevive ao tempo e à história, para voltar novamente à figura de Antonio Francisco Lisboa, relacionando sua época a uma intensa movimentação política, novamente relacionada à Inconfidência Mineira, seja pela citação da Casa dos Governadores ou da Casa da Câmara, atual Museu da Inconfidência, que testemunharia "despertar ali a consciência cívica, e crescer aquele anseio de liberdade que Tiradentes afinal catalisou." E a cena fecha essa contextualização histórica focalizando a lápide *in memorian* a Joaquim José da Silva Xavier, trazendo também o nome de todos os heróis inconfidentes[310]. Dois

---

[309] Filme *O Aleijadinho*, 2´10''.

[310] José Álvares Maciel, Francisco de Paula Andrade, Carlos Correia de Toledo e Melo, José da Silva Oliveira Rolim, Inácio José Alvarenga Peixoto, Francisco Antonio de Oliveira Lopes, Luis Vaz de Toledo, Domingos de Abreu Vieira, Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Luiz Vieira da Silva, entre outros.

ícones da história brasileira revividos na analogia entre a arte e a revolução. Aleijadinho, revolução na arte nacional, Tiradentes, revolução na história política do país.

E a continuação retorna a Aleijadinho, argumentando que "o trágico desfecho político não deteve, entretanto, o surto de renovação artística que o precedera de 40 anos, com a capela do Rosário de Mariana." Mostra, assim, os interiores da igreja, seu requintado acabamento, até o momento em que se aterá à análise de peças avulsas do artista mineiro, como o Oratório de jacarandá, na Sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, atribuído ao período inicial[311] de sua carreira, juntamente à Matriz de Caeté, onde teria trabalhado com o entalhador português José Coelho de Noronha. Mas a atenção do curta, dentro da exibição da obra do artesão mineiro, se volta, aos seis minutos de projeção, para a obra-prima de sua carreira, a Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, cujas imagens dos exteriores já tinham sido anunciadas na abertura do curta-metragem de forma incansável. Agora, o espectador pode adentrar o seu interior, deparando-se de imediato com o teto de Ataíde, visualizado-o vagarosamente e numa captação que abarca o seu todo. Pedagogicamente a narração esclarece que a igreja ficara inconclusa, "faltando-lhe o coro, as grades, os próprios altares colaterais, entre outros elementos que só foram executados mal e tardiamente", ao mesmo tempo em que a câmera começa a realizar eficientes efeitos de contemplação das obras de arte que compõem o conjunto arquitetônico da edificação em seu interior, através do close no altar e nos púlpitos em pedra-sabão, cujas figuras têm expressões marcadamente dramáticas, o que seria um distintivo de seu estilo na época. A portada carmelita de Sabará, da mesma época (1771-1772) dos púlpitos exibidos anteriormente, assim como a portada da Igreja do Carmo, em Ouro Preto, que adaptou ao seu estilo, após a morte de seu pai, Manuel Francisco Lisboa, autor de seu projeto original.

O filme cogita a possibilidade de Antonio Francisco ter seguido ao Rio de Janeiro, após os trabalhos em São João del Rey, e lá tenha conhecido uma

[311] Aleijadinho teria, segundo a crítica de arte, três fases, a saber: primeiro período (1760-1774), *Formação do estilo*; segundo período (1774-1790), *A realidade idealizada*; terceiro período (1790-1812) *A espiritualidade sublimada*. *Cf.* OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro de. et alli., p. 25-33.

famosa portada carmelita trazida de Lisboa em 1761. Seria, por isso, segundo o filme, que desfez na portada da São Francisco de Assis, de Ouro Preto, as *"ombreiras e vergas da porta e afastou as janelas do coro já construídas para sobrepor às armas franciscanas o medalhão de Nossa Senhora encimado pela coroa real"* [312] e, seguindo a cronologia, mostra-se o Lavatório da Sacristia, da igreja do Carmo, em Ouro Preto, e o Lavatório da igreja de São Francisco, *"ao que parece, doado"*, por não haver recibos de pagamentos a respeito dessa peça. Ainda na mesma obra, a câmera focaliza detalhes de sua composição, destacando três anjos, dois deles, alternados por uma figura de vendas, e o último segurando uma caveira, como introdução à narrativa inevitável: a doença. Nesse momento, a curiosa figura de um morcego, imóvel como mais uma peça do conjunto arquitetônico, num pedestal da antiga igreja, vai sendo inusitadamente desvendada pela câmera. E a alternância com as figuras deformadas, agredidas pelo tempo e pela inexistente preocupação de preservação do patrimônio artístico nacional, serve como exemplo da própria degradação de mestre Antonio Francisco Lisboa, imagem, conforme a descrição da nora, "*asquerosa e sinistra".*

Aos 13 minutos de filme, a alcunha *Aleijadinho* pela primeira vez é citada, descrevendo a dificuldade de locomoção do artífice, que precisava, para isso, contar com a ajuda de alguns criados. A imagem de Cristo[313] surge fazendo analogia com a doença do artista, ao mostrar a Cruz, as chagas e o corpo massacrado pela moléstia. Na igreja de São Miguel e Almas, de Ouro Preto, a câmera exibe uma pintura[314] de Manuel da Costa Ataíde, em recorte, dada à decoração que as circunda harmoniosamente, de modo que o narrador

---

[312] Essa igreja é descrita da seguinte forma por Manuel Bandeira: "O coroamento da porta principal é uma composição em pedra-sabão composto de dois medalhões, um com as cinco chagas, outro com os cinco dados, dominados por outro medalhão maior e em que se vê a imagem em meio de Nossa Senhora da Conceição encimada por uma coroa de rainha. No alto da fachada, grande medalhão circular, que representa S. Francisco de joelhos recebendo os estigmas no Monte Alverne."

[313] Um Cristo Crucificado, identificado por Lúcio Costa, podendo ser o primeiro Cristo esculpido pelo mestre. Segundo o historiador Sylvio de Vasconcellos, é de 1775, pertencendo à juventude do artista.

[314] Na verdade, em Senhor Bom Jesus de Matosinhos ou São Miguel e Almas, em Ouro Preto, podem-se visualizar duas pinturas de Ataíde, a *Ceia* e a *Crucificação*.

explica que a enfermidade não diminuiu o potencial de sua criação, já que sua obra « se avoluma e avulta », pois trabalha a seguir na igreja do Rosário, em Santa Rita Durão, que é visualizada de modo contemplativo, detendo-se sobretudo no teto, não menos arrebatador do que toda a preciosidade dos detalhes que ostenta, como se estivéssemos guiados pelo próprio olhar do cineasta que, sentado num dos bancos da igreja, olha para cima, torce o pescoço e a cabeça, girando-a, para vislumbrar a um só tempo todo esse cenário tão aprazível.

Usando a mesma técnica que aprecia a obra, demorando nela o olhar atento, voltamos para o teto de Ataíde e para os anjos pintados e esculpidos que enfeitam sua mais perfeita obra, São Francisco de Ouro Preto, cujo retábulo da capela-mor, elogiado pela narração, constitui monumental expressão de beleza e rigor ao ser captado pela câmera que realiza um panorama de todo o conjunto, rico em detalhes, cores e vitalidade. E corta-se para as igualmente suntuosas palmeiras imperiais que abrem o caminho para a igreja de São Francisco de Assis, de São João del Rey. Para, finalmente, chegar ao santuário de Nossa Senhora do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo, palco de seu último conjunto artístico, já com a idade bem avançada. A tarefa de encenar em tamanho natural os Passos da Paixão de Cristo foi uma das mais desafiadoras para Antonio Francisco Lisboa, tamanha a riqueza dos detalhes e das expressões dramáticas de cada um dos personagens ali representados. A leveza da exibição dos tecidos, dos gestos e das diversas emoções ali desempenhadas é arrebatadora. A visão do *Anjo da Amargura*, carregando o cálice da amargura, simboliza a paixão e a morte de Cristo na cruz e aparece para mostrar que, em meio a tanta beleza, há também a dor e a dramaticidade do episódio esculpido arduamente pelo artífice mineiro. A escultura, imagem de vulto inteiro possui um dispositivo para ser pendurado na parede, é filmada de cima a baixo, mostrando a cena dos acontecimentos bíblicos, com o anjo pairando sobre a imagem de São Tiago Adormecido. Descreve-se, então, a cena em que Jesus suplicava ao Senhor para afastar-lhe o cálice amargo, enquanto os discípulos dormiam, mesmo sob as orientações de vigília em oração.

Mesmo de modo breve, o curta-metragem consegue transmitir a mensagem, não só da arte de Aleijadinho, mas também da fé por ele

professada, por meio de suas esculturas, intimamente ligadas à igreja católica. E a imagem-síntese dessa dramaticidade é a de *Cristo com cruz às costas*[315], peça expressiva de imenso sofrimento e arrebatadora aos olhos de quem a contempla:

> *[...] a expressão de dor e fadiga no rosto, a cabeleira desordenada, mais longa que o normal, as mãos crispadas sobre a cruz, o panejamento da túnica, de ritmo rápido e desordenado, mais largo e ondulado no manto, a tensão da perna esquerda nua, com o pé apoiado em pequeno monte rochoso. Os olhos de vidro e a carnação escura conferem um aspecto diferente à imagem.*[316]

Noutra imagem, *Cristo da Crucificação*[317], no momento em que é levado à cruz, Jesus está agora deitado sobre a madeira, tem a cabeça apoiada na própria cruz e os braços abertos, com as mãos já pregadas, porém com os pés ainda sendo cravados. E, além das exuberantes imagens dos Passos da Paixão, Aleijadinho ainda sobe até o alto da colina para concluir a obra de sua vida com maestria: os monumentais profetas, cujo aspecto aparece ainda mais grandioso devido às estruturas às quais estão fixados, como a guardar a igreja ao fundo. Cada um deles é focalizado com seus apontamentos proféticos sendo propagados pelas expressões, pelos gestos e pelos movimentos esculpidos pelo mestre em pedra-sabão, até formarem uma imagem única, juntamente ao santuário, com o céu de Congonhas emoldurando essa paisagem que não parece destoar em nada do aspecto natural do lugar. E, com a mesma graciosidade, a câmera se desloca até a igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Ouro Preto, destacando o frontal do altar de São João Batista, até alcançar a figura de *Cristo na coluna*[318] – lentamente, desde a cabeça até os

---

[315] Em madeira policromada, com 208 cm de altura, 114 cm de largura, e 65 cm de profundidade.

[316] *In:* OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Op. Cit*., p. 200.

[317] Em Congonhas do Campo, com 186,5 cm de altura, 177 cm de largura, e 42 cm de profundidade – dimensões sem a cruz –, peça em madeira policromada.

[318] No Museu da Inconfidência.

pés – cuja aparição de sofrimento e dor se irmana com a descrição dos últimos momentos de vida do artesão que, com o *"corpo chagado, amargurado e só, jazeu durante quase dois anos, num estrado de tábuas, sobre dois cepos, onde pedia ao Senhor, na sua lenta agonia, que sobre ele pousasse*[319] *os Seus divinos pés".*

A analogia com a mitologia cristã torna-se inevitável. O sofrimento de Antônio Francisco Lisboa, em seus momentos finais, é descrito no documentário com tragicidade e devoção. O sacrifício de uma vida entregue, na juventude, às vaidades, mas que é redimida pela dor e pelo arrependimento do artífice implorando para que Deus pouse nele os pés, num sinal de humilhação e contrição. O tom inicial do filme apresenta a arte de Aleijadinho como um dom divino manifestado no ainda início de uma existência imersa em vaidade e pecado, porém a descrição muda radicalmente nos momentos finais em que o artista agoniza. A redenção do escultor por meio de uma descrição que lhe confere santidade e êxtase divino denota um conflito que permeia todo o curta-metragem. O constante embate entre a configuração material e a espiritual que envolve a personalidade e a obra do artista. Como se uma fosse a extensão da outra. É sabido que, apesar das diversas definições que rondem o Barroco, o conceito espiritualista desse movimento artístico se mantém, seja pela reação ao conceito de arte clássica ou pela associação com a Contra-Reforma. Porém, no caso específico do Barroco Mineiro, o primitivismo das características naturais do artesão impõem-se às obras e a vivência rudimentar desse homem é ressaltada. A natureza de Vila Rica fundia-se inevitavelmente às igrejas e às demais edificações do período colonial. Há quase uma completa indistinção entre as construções humanas ou naturais, evidenciando um contraste que também se apresenta harmônico.[320] Na condução dessa dialética

---

[319] No livro de Bretas, o trecho o seguinte: "*Durante o tempo em que esteve entrevado, freqüentes vezes apostrofava à Imagem do Senhor que tinha em seu aposento, e tantas vezes havia esculpido, pedindo-lhe que* sobre ele pusesse seus divinos pés", Op.Cit.,p. 66.

[320] "Ora, a igreja brasileira não encontrara a rivalidade do urbano. Segundo os melhores indícios, as igrejas da zona do ouro plantaram-se, de início, em espaços bem abertos. O casario que hoje cercou a matriz do Pilar ou a de Antônio Dias não ousou encostar-se a elas, respeitando a circulação livre a toda a volta, o que decerto já constituía hábito enraizado quando as moradias adensaram-se naquele sítio. [...] Em Ouro Preto, sente-se que cada igreja

entre a existência mundana e divina do Aleijadinho e de sua própria arte, é possível entrever a identificação entre o passeio da câmera pelas figuras de expressões humanas, dolorosas e penitentes como um retrato do próprio artífice, como se essas imagens fossem a síntese de sua própria figura que não deixou outra documentação de seu semblante, mas que pode ser visto em cada estátua, em cada traço assimétrico de suas linhas sinuosas. Essa solução plástica dada pelo documentário à imagem de Aleijadinho mimetiza a própria originalidade de um Barroco brasileiro, destacando a ornamentação esplendorosa, praticamente áurea da imagem que se fez do artífice, dando-lhe uma feição "canônica".

O martírio de Aleijadinho, ao ser descrito por Joaquim Pedro de Andrade, aproxima-se, indubitavelmente, do tratamento dispensado ao artífice pelos intelectuais modernistas. Como salientou a pesquisadora Guiomar de Grammont[321], a primeira biografia de Bretas, ao ser confrontada por Rodrigo Melo Franco de Andrade e pelos demais representantes do patrimônio, suscitando diversas pesquisas e averiguação das fontes, foi decisiva, a partir de então, dada a polêmica em torno do personagem curioso, para afirmar a figura de Antônio Francisco Lisboa como um mito. Segundo Lourival Gomes Machado, a restauração de suas obras devolvera ao país uma das mais bem acabadas manifestações do barroco mineiro confirmando a "superioridade sem contraste da criação do Aleijadinho", como "o borbulhar do gênio no desgoverno da ignorância completa ou quase." [322] Por outro lado, a crítica ao escultor e sua obra persistia. E é interessante notar, como relata Grammont, de

---

busca sua plataforma no cume de um morro e que, segundo certos indícios, essa plataforma dominava todo o casario no momento em que se rasgaram os alicerces. A igreja ficava, pois, solta no conjunto do burgo e, desde que as moradas começavam a cercá-la, mais adiante e mais acima haveria uma nova plataforma a espera da nova igreja." MACHADO, Lourival Gomes, Op.cit., p. 108.

[321] In: *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói nacional,* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008, p. 38.

[322] In: *Barroco Mineiro.* São Paulo, 4ª edição, Editora Perspectiva, 2003, p. 354-355. Essa obra é uma reunião de textos do autor cujo prefácio, de 1968, é assinado por Rodrigo Melo Franco de Andrade que demonstra profunda admiração por esse homem que se dedicou por anos a estudar a cultura das Minas Gerais e a difundi-la representando um "subsídio de qualidade excepcional" aos estudos da história das artes nacionais.

que modo as tentativas de vasculhar as fontes garimpadas por Bretas e pelo próprio SPHAN, ao invés de destruírem a aura do escultor mineiro, serviram apenas para elevar a sua imagem ao patamar de um herói, o “herói barroco” capaz de sintetizar em si todas as contradições do povo brasileiro e sua cultura. Mário de Andrade, na época um dos componentes mais relevantes do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, alçou Aleijadinho ao posto de exemplo genial da arte nacional e, da mesma forma, a redescoberta das manifestações culturais mais autênticas nacionais, operada pelos modernistas, só serviram para enfatizar essa condição assombrosa de alegoria da dor, da persistência e da redenção através da beleza artística.

O curta-metragem de Joaquim Pedro segue, nesse sentido, a mesma postura em relação ao artífice, já preconizada por Bretas – diversas vezes, reproduzindo passagens inteiras da biografia pioneira – pelos modernistas e pelo SPHAN. Nesse ínterim, torna-se interessante buscar as motivações desse cineasta em “redescobrir” o país à maneira dos intelectuais modernistas ou à própria maneira de seus antepassados. Ao retomarmos o mito de Tiradentes, conforme foi visto no capítulo anterior, talvez seja mais uma tentativa de redescobrir a nação envolta, na época, em um manto de problemas políticos e muito despida de suas grandezas e feitos históricos. Desse modo, pode-se considerar a memória do cineasta como a possibilidade de se erigir uma outra realidade, muito mais afeita à simbologia grandiosa que cabe a uma nação do que aos fatos que verdadeiramente faziam parte da realidade nacional. A narração de Ferreira Gullar surge em meio aos letreiros iniciais e à música sacra ao fundo retificando a data de nascimento de 1730, atribuída por Bretas ao escultor, para 1738, conforme foi atestado pelo SPHAN, anos após a publicação da biografia. A primeira cena do curta (1’30’’) é o panorama da cidade de Ouro Preto, quase de maneira idêntica à primeira cena do longa *Os inconfidentes* (2’49’’), após o prólogo – seqüência anterior aos letreiros de abertura com o destinos dos poetas inconfidentes. A fotografia de ambos os filmes é de Pedro Moraes. A cidade é descrita brevemente como palco da história de Antônio Francisco e suas igrejas são contempladas. As igrejas que aparecem panoramicamente nessa primeira tomada da cidade – provavelmente a câmera do cineasta situa-se, nesse momento, no adro da igreja de São Francisco de Paula ou no morro do Cruzeiro, como recomenda

Manuel Bandeira em seu *Guia de Ouro Preto* – são, num primeiro momento e em plano inicial, São Francisco de Assis, depois à direita e ao longe, a Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias e, praticamente, à frente desta, portanto à esquerda da São Francisco, a Nossa Senhora do Monte do Carmo, tendo ao fundo, o Museu da Inconfidência, bem próximo à praça hoje conhecida como Praça Tiradentes. Desse plano mais aberto da cidade, estático e numa intenção claramente fotográfica, o espectador é levado à proximidade com as mesmas igrejas vistas anteriormente, uma a uma, até adentrar a Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, como guiado a um passeio. É a câmera que o leva ao encontro das igrejas, a princípio, contempladas à distância. Evidencia-se a tentativa de fazer do espectador um participante ativo e um cúmplice do que será narrado, envolvendo-o na origem da história de Ouro Preto, em algum momento, já palco de grandes acontecimentos de uma envergadura épica própria de um tempo áureo e remoto. A origem mesmo de Vila Rica é envolta em lendas e narrativas populares até hoje entranhadas em sua população, sendo repetidas incessantemente, de maneira a criar a mitologia dessa cidade. Passado rememorado com a grandeza de suas duas "grandes sombras", como já afirmou Manuel Bandeira, o Tiradentes e o Aleijadinho. Ambos mitificados, heroicizados e consagrados a símbolos da grandeza nacional. Tudo é muito grandioso e ultrapassa o mero relato, porque o terreno agora é próprio da mitologia, porém sendo confundido, muitas vezes, devido à inclinação católica e religiosa do homem brasileiro, a símbolos cristãos, não só pela trajetória sofredora de ambos, mas também pelo estoicismo com que se resignaram à morte agonizante.

Desse modo, Ouro Preto apresenta-se ao espectador como o cenário escolhido para o nascimento de Aleijadinho. As curvas de suas ruas e ladeiras são sucintamente desnudadas pela câmera que adentra o interior da Igreja de Nossa Senhora da Conceição. As mesmas linhas sinuosas das esculturas, com imagens douradas e objetos suntuosos são flagrados nesse passeio barroco através das artes mineiras. Percebe-se, ao mesmo tempo, certa movimentação da câmera em busca da mesma circulação sugerida pelas imagens captadas, lentamente, como a perscrutar a cena sem ferir a sua harmonia. O posicionamento da lente que se volta para o teto, com o lustre imponente, vai baixando o olhar até alcançar toda a riqueza das imagens, impossíveis de

serem absorvidas de uma só vez, dada a multiplicidade de suas formas, cores e elementos. A “riquíssima talha dourada dos interiores”, sem dúvida, é a entrada para se perceber a majestosa imposição barroca do conjunto. A câmera oscila entre a profundidade dos elementos e a apreensão do detalhe. Tudo parece se mover, estar vivo, seguir uma dança ou movimento sincronizado de expressão e a câmera é preenchida pelo excesso de figuras ali presentes. São inúmeros os detalhes e as formas humanas – e, ao mesmo tempo, divinas, já que são imagens de anjos – a se misturarem com a arquitetura da própria edificação da igreja, entre braços e pernas envoltos por tecidos esvoaçantes. Há poucos cortes e a idéia presente parece ser a de mover a câmera numa busca de cumplicidade entre a imagem e o espectador, que se movimentam na mesma direção. A partir daí, o olhar é totalmente ambientado ao local, para ser novamente transposto a Ouro Preto nos seus espaços exteriores, como a continuar a viagem pelos seus montes e ruelas a fim de investigar toda a paisagem local, tendo a câmera como um guia seguro a executar o movimento de aproximação e distanciamento do objeto analisado. Ao fundo, a música sacra acompanha essa visitação às igrejas e o relato da vida e da obra do ilustre artífice, como a confirmar a solenidade ali estabelecida. A evolução da narrativa que remonta a trajetória constitutiva de Ouro Preto está diretamente relacionada à progressão de uma outra narrativa que daí emerge para descrever a biografia e o curso artístico de Aleijadinho. Ambas as narrativas entrelaçam-se de maneira quase indiferenciada, como se representassem uma a extensão da outra. Sem contar que o próprio andamento da câmera cinematográfica percorre os espaços levando o espectador a experimentar as ruas de Ouro Preto, suas ladeiras, becos e paralelepípedos, tornando-o também mais um elemento da história narrada a caminhar junto com ela.

Essa experiência proporcionada pelo movimentação da câmera a encalçar as sugestões da narrativa acabam corporificando o personagem Antônio Francisco Lisboa, atribuindo-lhe tempos e espaços definidos e concretos que o resgatam do limbo das datas históricas e das especulações em torno de seus mistérios. A “sombra descomunal” do Aleijadinho realmente parece passear por cada canto de Ouro Preto, em seus monumentos, igrejas, santos, edifícios e habitantes, como uma entidade remanescente a representar

toda a história da cidade e sua glória do passado, como já avisava Manuel Bandeira, no poema *Ouro Preto*, na obra de 1940, *Lira dos Cinquent´anos:*

*Ouro Preto*

*Ouro branco! Ouro preto! Ouro podre! De cada*
*Ribeirão trepidante e de cada recosto*
*De montanha o metal rolou na cascalhada*
*Para o fausto d'El-Rei, para a glória do imposto.*

*Que resta do esplendor de outrora? Quase nada:*
*Pedras… templos que são fantasmas ao sol-posto.*
*Esta agência postal era a Casa de Entrada…*
*Este escombro foi um solar… Cinza e desgosto!*

*O bandeirante decaiu – é funcionário.*
*Último sabedor da crônica estupenda,*
*Chico Diogo escarnece o último visionário.*

*E avulta apenas, quando a noite de mansinho*
*Vem, na pedra-sabão lavrada como renda,*
*- Sombra descomunal, a mão do Aleijadinho!*[323]

A sombra do Aleijadinho está presente também em cada plano desse curta-metragem, como o verdadeiro guia que conduz as imagens ali captadas. A um só tempo, tudo ganha forma através do trabalho conjunto entre as imagens e a narração. São cinco planos-seqüência mostrando com a câmera estática pontos da cidade, em seu espaço exterior. A vista de Ouro Preto, a fundir arquitetura e paisagem natural contando com sua perfeita harmonia de contrários é, de repente, surpreendida por um desenho da Casa dos Governadores no passado em contraponto com a mesma edificação na época do filme (1978), e, a seguir, pela captação do Museu da Inconfidência, entre pedestres e transportes públicos da modernidade, servindo para atualizar a cena e os acontecimentos históricos, como marcas decisivas e latentes do desenvolvimento dessa cidade, profundamente vivenciado pelos moradores da

[323] BANDEIRA, Manuel. *Lira dos cinquent´anos.* In: *Estrela da Vida Inteira.* Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1993, p. 167.

conflituosa Vila Rica de outrora até a contemporaneidade pacata da atual Ouro Preto. Passado e presente são amortizados a um só instante, na cena em que se mostra o mausoléu em que se prestam homenagens aos heróis da inconfidência, entre os túmulos e a lápide em homenagem ao herói enforcado e esquartejado, Joaquim José da Silva Xavier – presentes no Museu da Inconfidência. Esse momento político é brevemente aludido como uma chaga que não ofereceu nenhuma ameaça à beleza e à prosperidade alcançada anteriormente pela renovação artística encabeçada por Aleijadinho, mas que mantém semelhanças com sua trajetória. O herói enforcado é lembrado por meio da lápide e do imaginário popular, assim como o artesão está imortalizado em suas obras.

Dessa maneira, temos a cena cortada para um espaço interior de igreja, novamente suntuosa e repleta de figuras artístico-religiosas. A captação dos espaços interiores de Ouro Preto coincide com a descrição das obras de autoria de Antônio Francisco. Nesse momento, morte e religião se encontram consagrando a atmosfera barroca instalada definitivamente nas imagens. A própria alternância entre espaços fechados escuros e os abertos banhados pela luz natural, servem como pano de fundo para a estética contrastante já anunciada pelas primeiras cenas do filme ao captarem as montanhas e as edificações convivendo numa harmonia curiosa capaz de formar uma paisagem naturalmente conflituosa em suas feições. O dourado dos interiores das igrejas, como a própria narração afirma, também estabelecia, muitas vezes, um contraste essencial com a simplicidade e a retidão do exterior da igrejas. Mais de uma vez, a imagem da Igreja de São Francisco de Assis é destacada ao fundo, como uma edificação que se impõe em meio às demais construções. O chafariz da rua Resende, próxima da Padre Faria, com a mulher de seios desnudos sugerindo clara movimentação dos gestos e tecidos, é considerada sua primeira obra e as formas arredondadas já trazem o cerne da estética própria de Aleijadinho, que ultrapassa a força dos tempos para afirmar-se vigorosa na memória, apesar de ser uma obra que sofreu ações naturais e do homem, ainda é considerada símbolo da genialidade do artífice. Todas as esculturas devocionais, mais tarde, também trariam essas mesmas curvas, com o mesmo trabalho em cima da massa escultórica, voltado para o preenchimento dos espaços e para a movimentação geral dos corpos,

podendo-se dizer que até as imagens sacras traziam um aspecto realista e, ao considerarmo-las submetidas ao crivo do julgamento cristão em voga na época, pode-se concluir a hipótese de certo escândalo, dadas a conotação corpórea e a vivacidade nelas presentes.

E a proposta de Joaquim Pedro caminha nessa direção, buscando mostrar o homem Antônio Francisco Lisboa em todas as suas nuances, mantendo a aura de gênio, incontestavelmente, mas colocando em destaque também o homem por trás daquela criação, buscando compor também o diretor uma personalidade humana envolta em anjos, santos e outras divindades. As abóbodas das igrejas e a música sacra ao fundo servem como alusão ao êxtase sugerido para recontar os passos da paixão desse artista, seus momentos de martírio e também sua consagração através da permanência atemporal de suas obras, eternizadas, como toda realização artística, pela sua condição quase sobre-humana. Como um Cristo, Aleijadinho tem sua paixão descrita passo a passo por Joaquim Pedro. Vila Rica, com suas tramas políticas, é reconstituída, historicamente, por esse relato como berço improvável para o surgimento do artista sensível em meio à profusão de intelectuais e homens de poder que compunham a cidade brasileira de desejos e ambições do século XVIII, em que conviviam harmonicamente homens das mais diversas origens e posições – intelectuais, artistas e homens de vários ofícios – exaltando a "vitalidade" também da riqueza cultural na região mais abastada do país na época. Como teria lugar a aparição de uma personalidade tão alheia a esses interesses? Já que a figura do Aleijadinho configura-se como a sombra, verdadeiro espectro a rondar a Vila Rica, de maneira sobrenatural. O filme caminha nesse limiar entre sondar a vida do homem e engrandecer a imagem do santo. De modo que, ao buscar a definição segura do que foi o artífice, o filme desloca-se para os arredores que contêm as suas obras, como Mariana, Sabará e Congonhas, expandindo, dessa forma o raio de alcance da aura artística do personagem descrito, retornando sempre a Ouro Preto, num movimento também de propagação e redução mimetizando o próprio ritmo estético conflitante do curta em questão. Entre o homem e o mito, entre a vida e a fé, entre a arte e a história.

Existem diversas imagens que fazem alusão à morte da matéria e à vida espiritual, entre anjos, santos, num verdadeiro paraíso terrestre, como é

esperado pelas imagens sacras que adornam o interior das igrejas. Porém, há uma gradação de gravidade em torno dessas imagens, a começar pelos anjos, e depois uma espécie de caminhar em direção à morte, simbolizada pelos jazigos dos inconfidentes. A alternância entre as atividades de uma "vida terrena" e a "vida espiritual" ocorre como a relembrar a efemeridade da existência humana e seu fim inevitável que é a morte, como na seqüência que traz o Museu da Inconfidência com as sepulturas dos revoltosos após falar do anseio de liberdade do Tiradentes, revivendo "A história morta/Sem sentido/Vazia como a casa imensa".[324] Essa mesma seqüência tem continuidade ao deter as figuras religiosas ao longe, num altar, alternando-a com o destaque das formas femininas do busto esculpido no chafariz, para culminar, mais uma vez, na punição e no castigo religioso, expresso na imagem do Cristo crucificado presente no oratório em jacarandá e, em seguida, nos detalhes do anjo que o adorna. As alegorias de que se vale o cineasta para recontar a trajetória de Aleijadinho compõem o curta-metragem de maneira também escultórica, funcionando como um esboço a buscar o arremate perfeito para a obra cinematográfica. A aparição da "Sibila", imagem de Sant´Ana Mestra em madeira, aparece como a premonição do martírio que se apresentaria ao escultor anos depois da sua glória e mocidade, não sendo ingênua a escolha da imagem anterior ser do interior de uma igreja repleta de dourado e a seguinte ser justamente de sua "obra prima", a Igreja de São Francisco de Assis, remetendo às riquezas materiais proporcionadas em vida ao homem que apreciava a "mesa farta" e participava das "danças vulgares", cedendo aos apelos da carne e às torpezas de uma vida mundana, seguida pela fatalidade de uma morte trágica. A tomada do teto de Manuel da Costa Ataíde, como a representação do céu pleno de anjos e outras divindades, já alerta novamente para a fugacidade da vida terrena – o *memento mori* contrastando a vida de luxo e vaidades à presença inevitável da morte –, apesar da beleza que o cerca e cativa qualquer visitante da igreja, tornando-o inevitavelmente admirador:

[324] ANDRADE, Oswald. Trecho do poema "Casa de Tiradentes", in: *Pau-Brasil.* São Paulo, 6ª edição, Editora Globo, 1990, p. 131.

> *"... adorável painel do teto de Manuel da Costa Ataíde, em seus delicados azuis e rosas que acabam por deixar um torcicolo no visitante. Isso que Carlos Drummond de Andrade chamou, numa maravilhosa articulação poética de vogais, 'a rósea nave triunfal'."*[325]

Ao acompanhar-se a opção do cineasta em retratar o escultor de maneira ascética, comparando seu martírio a Cristo, mostra-se óbvia sua intenção de reforçar a idéia da aura mítica que passou a cercar a figura do Aleijadinho. Essa escolha é perfeitamente coerente com a cinematografia mineira do diretor, sempre buscando enfatizar elementos muito caros a essa cultura, entre eles, a religiosidade e a memória, segundo o imaginário tecido sobre essa região. Tanto é que a produção mineira memorialística é ampla e ressalta as particularidades de seu povo, como um traço diferenciador das demais culturas do país. Nesse caso, vemos o cinema de Joaquim Pedro caminhando na mesma direção: aproveita-se das lembranças e vincula-as à corrente das narrativas locais sobre o seu "biografado", permeada de mistérios, crenças e mitos, afinando-se, desse modo, ao próprio "fluxo narrativo mineiro", isto é, o seu modo de narrar torna-se imbuído desse objeto de narrativa e a ele acrescenta uma dose significativa de memória. Pensando assim, seria precipitado afirmar que a eleição de Joaquim Pedro por elevar a figura do Aleijadinho a mito é simplesmente a reprodução de um discurso sem originalidade ou que se serve de modelos anteriores, por pura falta de pesquisa, observação ou distanciamento. É um movimento que está ligado indistintamente ao íntimo da própria vivência do cineasta.

O enfoque dado ao escultor mineiro por Joaquim Pedro é simplesmente fruto de suas lembranças mais caras e impregnado de memória afetiva, não sendo possível retratá-lo de outra maneira, a não ser como a expressão mais sublime de herói barroco e artista plástico genial. O vínculo com a figura de

---

[325] MORAES, Vinícius de. "Ouro Preto de hoje, Ouro Preto de sempre". *Para uma menina com uma flor* (crônicas). In: *Poesia completa e prosa.* Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1986, pp. 592-595, maio de 1953.

Cristo e a aproximação do martírio dessas duas personagens advém da inegável admiração em torno do brilhantismo da trajetória de Aleijadinho e, portanto, de feitos que ultrapassaram seus tormentos físicos, sempre permeadas por uma devoção à cultura e às crenças de seus antepassados. Esse documentário apresenta-se, dessa forma, como uma homenagem, não só ao artífice mais famoso da cultura nacional, mas uma reverência à mitologia mineira de seus antepassados, sobretudo seu pai e seu tetravô, que se debruçaram por anos a buscar e a atestar a grandeza épica de um herói genuinamente brasileiro, em todos os sentidos, desde a origem pobre e a trajetória controversa, fadada à desgraça e ao anonimato, porém, esse herói, quase como um mito original, surgido do mais improvável local, mesmo destinado, pelos meios adversos, à mais trágica vivência e ao mais agonizante fim, conseguiu, por força maior – a arte, a fé? –, superar todas as suas provações, passando a servir de exemplo para as gerações futuras. Por isso, é um fato que merece ser lembrado e eternizado, assim como o tinham feito seus ancestrais e agora o reproduzia Joaquim Pedro. Verdadeira afirmação de movimento para a permanência do mito. Essa obra deve ser vista, portanto, como uma narrativa de cunho absolutamente pessoal, capaz de ganhar traços universais à medida que mostra, não só, a trajetória de Antônio Francisco Lisboa, mas também do homem que faz emergir suas lembranças para compor o seu próprio Aleijadinho, já que são muitos os papéis[326] atribuídos a esse artífice, ao longo da história nacional. Contudo , interessa-nos, nesse momento do presente trabalho, trazer à tona o mito de Aleijadinho de acordo com o olhar de Joaquim Pedro de Andrade e suas memórias.

[326] "Aleijadinhos há muitos, não apenas nos museus e nas casas dos colecionadores, mas também na morada de uma nacionalidade constituída de imaginários diversos ao longo dos últimos dois séculos. O mito que se coloca sob os inúmeros mitos que compõem esse personagem é o do herói civilizador, capaz de transformar as matérias agrestes da natureza em forma de cultura." GRAMMONT, Guiomar de. *Op. Cit.*, pp. 33 e 34.

## 2. *Em busca do patrimônio nacional*

Recontar a trajetória biográfica e artística de Aleijadinho, num documentário, em 1978, faz Joaquim Pedro de Andrade, de certa forma, voltar à origem de sua família, seja pelo fato de que a principal referência ao artesão continua sendo a biografia de Rodrigo José Ferreira Bretas, seu ascendente direto, ou porque Rodrigo Melo Franco de Andrade, pai do cineasta e diretor do Patrimônio Histórico, sempre empenhado em defender a memória, a tradição e a história do país, partindo de Minas Gerais, tenha sido uma das pessoas que mais se envolveu no processo de autenticação das obras do artista.

Rodrigo Bretas, ouvindo a nora do escultor, o descreveu: "Era pardo escuro; a estatura era baixa, o corpo cheio e mal configurado, o rosto e a cabeça redondos, a testa volumosa, o cabelo preto e anelado, o da barba cerrado e basto, o nariz regular e pontiagudo, os beiços grossos, as orelhas grandes e o pescoço curto". Há uma ilustração do artífice, datada da primeira metade do século 20, de Belmonte, muito fiel a essa descrição. Se já existem poucos retratos do escultor quando jovem, não há nenhum registro de Aleijadinho consumido pela doença. Existem diversos mitos em torno de sua biografia, de seu legado artístico, enfim, muitos mistérios em torno de quem realmente foi esse homem. E muitas especulações em torno de sua vida e de sua obra sucederam-se após sua morte. Em seu documentário, Joaquim Pedro de Andrade, como já foi dito, segue a primeira fonte biográfica escrita sobre o escultor. Num primeiro momento, partiremos da análise desse material, para depois levantarmos outras possibilidades que sugerem alternativas de diálogos ou questionamentos dessa fonte.

Como já foi mencionado também, para escrever seu estudo, Bretas recorreu às anotações dos livros de registros das igrejas e aos depoimentos da nora do artista e, logo após, passou a integrar o Instituto Histórico e Geográfico e Brasileiro, órgão fundado em 1833, no Rio de Janeiro, com o intuito de divulgar, reunir e conservar documentos relativos à história, à geografia e à cultura nacionais. A família Melo Franco de Andrade sempre teve uma trajetória ligada à preservação da história e da cultura nacional e à perpetuação da cultura brasileira mais popular e original. O Patrimônio brasileiro, entre igrejas, casas coloniais, conventos, entre outros, foi praticamente todo restaurado pelo

SPHAN na tentativa de reavivar edificações que preenchessem os requisitos considerados necessários para serem tomados como autênticos representantes da nacionalidade. Explicando melhor, a análise minuciosa das construções para a posterior restauração, evitando qualquer elemento que se impusesse novo e estranho ao passado, era um técnica que contava com uma equipe em diversas representações regionais, mas sempre encabeçada pela Seção Técnica, sob a direção firme de Rodrigo Melo Franco de Andrade. Segundo Márcia Chuva, seu domínio do "método que deveria utilizado no tratamento das peças de madeira do interior da igreja é surpreendente. Ela condizia, *stricto sensu,* com a idéia da conservação e da menor restauração possível ao se intervir no monumento."[327] Porém, ela alerta, a seguir, que essa prática não condizia com os métodos normalmente utilizados nas restaurações arquitetônicas empreendidas pelo órgão. O que se buscava, segundo a historiadora, era a idéia de restaurar arquitetonicamente as construções coloniais, numa tendência barroca que serviria como modelo previamente estabelecido do que constituiria o projeto do patrimônio histórico e artístico nacional.

> *"Talvez seja possível compreender, a partir daí, que o patrimônio em questão era, efetivamente, um exemplar autêntico e original do barroco – sacralizado enquanto tal –, e, por isso, não deveria ser maculado com intervenções saneadoras. Era ele o próprio original que se buscava.*
>
> *Era possível, então, imprimir uma única direção, visto que se partia de um conhecimento prévio – de um projeto do que seria o patrimônio histórico e artístico nacional – constituído basicamente pelo que se entendia ser uma arquitetura colonial tendencialmente barroca. A partir dela, era possível criar modelos, supor esquemas de ação, figurar uma visão de mundo cujos atributos eram*

[327] CHUVA, Márcia Regina Romeiro. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940).* Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2009, p. 344.

*descritos, dentro dos códigos que detinham, como engendrados nas práticas. As adjetivações utilizadas então explicavam aos iniciados aquilo que constituía o padrão a ser alcançado."* [328]

Sendo assim, todas as ações de proteção aos bens patrimoniais do Brasil, a partir dos anos 30, seguiu uma estratégia que procurava delinear o Estado segundo certos padrões que transmitissem e criassem uma noção de pertencimento a uma comunidade nacional, reforçando o conceito de nação, à medida que se perpetuava temporal e espacialmente edificações, objetos e obras das mais diversas origens. Toda essa idéia girava em torno de um projeto maior do Estado Novo, disposto a agregar os valores nacionais, civilizatórios e controladores de um povo que estava vendo, aos poucos, a construção de seus próprios valores cívicos e morais. Os modernistas, desde a década de 20, já levaram adiante essa missão civilizatória de compreensão da cultura nacional, dando-lhe uma classificação que supostamente exaltaria a espontaneidade do homem mestiço brasileiro, a partir de uma materialização e do reconhecimento de seus feitos, como o foi realizado com Antônio Francisco Lisboa. A busca de uma autenticação estética da cultura brasileira estaria, dessa forma, intrinsecamente ligada à necessidade de uma aprovação de todos os problemas nacionais, enquanto povo e nação, ainda em formação. A construção de um imaginário popular e a busca de um passado glorioso serviriam para edificar essa identidade tão plural e mal-delineada.

Ao contar com colaboradores ilustres como Gilberto Freyre, Mário Andrade, Lúcio Costa e Manuel Bandeira, o Sphan cercou-se das mais competentes personalidades para levar adiante seu projeto e isso se refletiu, não só na arquitetura, mas nas letras e na cultura brasileira de maneira geral. Concentrando-nos agora na nossa problemática, percebemos o gabinete e a casa de Rodrigo Melo Franco de Andrade cercados das pessoas mais importantes para "pensar" uma idéia sobre o Brasil e fundar uma cultura nacional da melhor qualidade. Houve até mesmo uma série de publicações do Sphan, que traziam documentados os nossos mais diversos elementos culturais, com o objetivo de analisar minuciosamente o engenho de uma série

[328] *Idem*, p. 345.

de artistas e obras que autenticariam a atuação do Serviço e seriam corroboradas pela assinatura de intelectuais de renome voltados para produzir um novo segmento nas produções intelectuais brasileiras, concentrados somente na história da sua arte. A segunda publicação, por exemplo, de 1938, contou com o escritor Manuel Bandeira e seu *Guia de Ouro Preto.* Assim como todos os estudos da série, esse manual de exploração da cidade histórica mineira procurava aprofundar o conhecimento sobre os bens tombados pelo Sphan, especialmente, igrejas, cidades, entre outros monumentos, em regiões como Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, Bahia, Pernambuco e outra do sul do país. As escolhas do Patrimônio nem sempre eram justificadas, mas os prefácios das edições, voltadas para os estudos específicos de uma região ou bem, eram detalhados e, não é exagero afirmar, empunhavam uma bandeira de defesa de tais objetos culturais, funcionando como verdadeiros manifestos artísticos e políticos. Tais textos anunciavam claramente o mérito do Sphan como divulgador legítimo dos bens culturais do país. Em um texto introdutório para uma publicação[329] sobre Antônio Francisco Lisboa, Rodrigo Melo Franco defende a memória do Aleijadinho, resguardando a biografia de Rodrigo José Ferreira Bretas, citando as pesquisas realizadas pelo Sphan que "forneceram subsídios importantes não só para a verificação das fontes das informações constantes do texto, mas também para em alguns poucos casos retificá-las e em outros ampliá-las, à vista de documentação autêntica da época".[330] E, ao mesmo tempo, desautorizava qualquer crítica que desabonasse os feitos do artífice. Percebe-se, dessa maneira, que foi grande o empenho do Sphan, especialmente, de Rodrigo Melo Franco, não apenas em autenticar, explicar e confirmar as grandezas culturais brasileiras, mas também em defendê-las a partir de seus maiores nomes, como Aleijadinho, que dariam à cultura nacional, justamente, essa noção de pertencimento e identificação, por meio de um personagem que foi eleito como o maior representante do homem mestiço

---

[329] *Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.*Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1951. Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº15.

[330] In: *Rodrigo e o Sphan: coletânea de textos sobre o patrimônio cultural.* Rio de Janeiro, Ministério da Cultura, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Pró-Memória, 1987, p. 111.

brasileiro, herói construído minuciosamente pelo maior órgão responsável pelo subsídio e pela propagação da cultura nacional, a partir de 1936.

> *Tanto para denunciar a injustiça dos ataques levantados contra este, como para dar base segura à biografia do Aleijadinho, o diretor do Patrimônio fez empreender pesquisas profundas em todos os arquivos de Minas – tais indagações tinham por finalidade criar a base documentária da arte de Minas que conduziu à apoteose do Aleijadinho. Sob a ação decisiva de do Sr. Rodrigo Melo Franco de Andrade, o Estado de Minas Gerais tornou-se no Brasil, a província-piloto no domínio da pesquisa histórico-científica. Em todas as vezes ameaçados de rápida destruição pelos cupins – coletam-nos e enviam cópias à sede do Patrimônio, no Rio. Entre os valorosos pioneiros que realizaram esse trabalho de beneditino, convém citar, particularmente, Salomão Vasconcellos e Manoel de Paiva Júnior, procurador da Ordem Terceira de S. Francisco de Ouro Preto que estendeu suas pesquisas a tantas igrejas da cidade* [331].

Posteriormente, críticos renomados, como Germain Bazin, realizaram pesquisas sobre a arte barroca em Minas Gerais, elevando a obra do escultor mineiro a um considerável patamar de reconhecimento no exterior. Com sua obra, Bazin apresenta, a arte brasileira aos estrangeiros que começam a se identificar com certas semelhanças entre as formas e os detalhes de tratamento artístico. De fato, existem algumas semelhanças entre o Barroco europeu, com peças voltadas para a emoção e o dinamismo, e o Barroco mineiro. O que mais se aproxima é um certo estilo exagerado, detalhista, anguloso e cheio de recortes, em que se destacaram, Caravaggio e Bernini, estilo esse adotado na Europa católica, após a Reforma Protestante. Já no

[331] BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil.* 8ª edição. Rio de Janeiro, Editora Record, 1971, p. 78.

Brasil, por influência estrangeira, o estilo desenvolveu-se da mesma forma, sobretudo entre as irmandades religiosas que vinham para a colônia dispostas a civilizar e difundir a cultura entre a população local, escolhendo, para isso, as imagens como uma forma atrativa de conquistar seus fiéis. Enquanto, na Itália, Bernini trabalhou com o mármore, aqui, no Brasil, Aleijadinho fazia o mesmo, porém, com a pedra-sabão e a madeira. As semelhanças não são significativas, de fato, no entanto o que chamava a atenção do europeu era o apuro técnico do artífice mineiro e também a rusticidade de certos traços. Ao intelectual brasileiro, isso significava a mais espontânea manifestação da arte nacional em um homem pobre, mulato e com pouca instrução, ou seja, o aparecimento do gênio.

Por volta de 1920, a *Revista do Brasil*, publicou quatro artigos assinados pelo escritor Mário de Andrade, cujos títulos seriam reunidos posteriormente em um único volume, *Arte religiosa no Brasil*. O autor buscava, dentro de seu projeto modernista, a criação de uma identidade cultural brasileira e, dessa forma, a arte de Antonio Francisco Lisboa mostrava-se como verdadeira e original afirmação da arte brasileira:

> *Toda arte rudimentar deriva ou para a observação fiel da natureza ou, em razão das suas poucas forças, para a idealização do que não pôde reproduzir; todo gênio inculto tende para o realismo ou para a estilização. O artista das cavernas pré-históricas foi assim. O Aleijadinho, em última análise também assim foi: apenas a sua potência criadora, se tantas vezes produziu obras dum realismo incorreto, pôs uma alma dentro de casa pedra que desbastou. [...] Toda a Minas religiosa está tão impregnada de sua genialidade,* A arte religiosa no Brasil. *que se tem a impressão de que tudo nela foi criado por ele só.*[332]

Estava clara a intenção do escritor Mário de Andrade de elevar Aleijadinho à condição de herói nacional. Assim como havia a urgência de se

[332] In: ANDRADE, Mário de. São Paulo, Experimento; Giordano, 1993, pp. 84-85

eleger um herói para representar o país em pleno Estado Novo, como será analisado mais aprofundadamente mais adiante. Com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1936, houve verdadeiro empenho de investigação e autenticação das obras do mestre escultor, e um grande incentivo para consolidá-lo como grande artista brasileiro, consagrando-o como autor dos mais impensados frutos de genialidade. A repercussão foi imensa, chamando a atenção inclusive de estrangeiros, como dito anteriormente. Tanto é que o próprio Germain Bazin, notório crítico de arte e, na época, curador do Museu do Louvre, em Paris, empenhou-se em divulgar e atestar a arte do escultor mineiro, fazendo significativo levantamento da autoria de suas peças, já que a comprovação das mesmas à ocasião era algo muito raro, devido à ausência de contratos que comprovassem quaisquer encomendas, compra, venda, ou negociações entre o artífice e as irmandades religiosas daquele período. De fato, não há legitimação ou assinatura que ateste as autorias das obras.

Mais recentemente, em 2020, a professora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, organizadora da coleção *Aleijadinho e sua oficina*, analisou novamente toda a obra apontada como de autoria do mestre escultor. Porém, por assinalar raras obras como uma realização comprovada do artista, foi vítima de grande polêmica e alvo de algumas críticas: "A reação partiu dos colecionadores que não viram suas obras na lista. Mas é bom deixar claro que o livro leva o respaldo dos maiores peritos em Aleijadinho do país, ou seja, tem a credibilidade de autoridades livres de qualquer pressão do mercado" [333]. E não é difícil perceber que por trás desse descontentamento generalizado, com evidentes traços de interesses mercadológicos, por parte dos donos de supostas obras do artífice mineiro, estava a decepção de possuir um objeto comum, sem valor cultural e sem a aura que pairava sobre seu autor. Em outros termos, tratava-se do usual fetiche que ronda a obra de arte, com o agravante de ser desacreditada e rebaixada essa figura considerada não só ilustre, mas quase religiosa na cultura brasileira.

[333] Paulo Garcez Marins. In: *Revista Bravo*, julho de 2007, p. 30.

Tais insinuações acerca da veracidade da autoria das obras atribuídas a Aleijadinho sempre existiram, porém, a situação parece piorar quando a própria existência do artífice é questionada. Em 2008, uma publicação muito polêmica voltou a discutir o mito criado por Rodrigo Bretas, em 1858. A professora Guiomar de Grammont aprofunda-se nesses questionamentos, em sua obra *Aleijadinho e o aeroplano*, cujo próprio título já brinca com uma ironia anacrônica que elevaria o artífice ao posto de artista genial, associando-o ao aeroplano, como fez, há um século, o conde Affonso Celso, atribuindo ao escultor a aura do artista visionário capaz de saltar no espaço como um Santos Dummont, ou ainda poderia referir-se à ilustre presença do renascentista Da Vinci em Vila Rica, esculpindo suntuosas *madonas* com mãos deformadas e pedra-sabão. A autora afirma, em seu estudo, que a biografia de Bretas teria sido feita para receber o prêmio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, outorgado pelo próprio imperador Pedro II, e que os documentos posteriormente reunidos pelo SPHAN seriam apêndices dessa biografia, não sendo assim possível afirmar que Antonio Francisco Lisboa era mesmo filho de Manuel Francisco Lisboa ou que ele tenha sido sequer escultor. Logo, segundo ela, Aleijadinho não passaria de uma invenção romântica, nacionalista e idealizada por Rodrigo Bretas, que teria forjado a imagem desse herói mulato, brasileiro e filho de escrava, que teria superado a deformação física, por meio de sua genialidade, atingindo a altura de um semideus, servindo, na verdade, aos interesses políticos de épocas distintas, do Brasil do Império ao Estado Novo. E estudos que caminham nessa direção de desabonar a vida e a obra do artífice mineiro são publicações cada vez mais numerosas com o passar do tempo, desde que o Sphan não conta mais com um grupo de intelectuais tão empenhados em defender a memória dos heróis nacionais.

O filme de Joaquim Pedro de Andrade encontra-se na contramão dessa afirmação porque, assim como Mário de Andrade, também buscava redescobrir um Brasil repleto de originalidades “escondido atrás das florestas/ com a água dos rios no meio” [334]. E, com esse documentário de 1978, conclui a terceira de suas obras que fazem referência direta a Minas Gerais, realizando uma arte

[334] ANDRADE, Carlos Drummond de. Trecho da primeira estrofe do poema *Hino Nacional,* do volume *Brejo das Almas* (1934).

que trouxe à luz o cinema como irradiador e principal incentivador da busca de uma verdadeira cultura brasileira na modernidade, corroborando toda a pesquisa empreendida por seu pai e reproduzindo a idéia do mito de modo a fazer renascer num Brasil, que vivia ainda a época dos grandes terrores da ditadura, um sonho de nação envolto em beleza, mistério e espontaneidade, numa pátria digna de um povo imerso em mazelas, mas genuinamente vencedor por driblar as situações adversas do cotidiano, assim como o fizera o mestre mineiro. E a maneira como a história do artífice é trazida às telas pelo cineasta empenhado em preservar a memória nacional é exatamente o que se poderia esperar da obra de um homem que acompanhou a formação da idéia de patrimônio no país, que conviveu com os responsáveis por toda essa movimentação, sendo o herdeiro direto de uma cultura a ele apresentada muito cedo e que se refletiu diretamente em sua cinematografia. Uma nova idéia de arte nascia com o surgimento do cinema brasileiro, sobretudo a partir da década de 60, com o chamado Cinema Novo, e uma nova alternativa de preservação da identidade nacional também.

O cinema nacional, sobretudo com os feitos empreendidos pelos diretores cinemanovistas, que pretendiam realizar no Brasil uma sétima arte que desse conta de toda a estrutura política caótica que movia o país e fazer uma política de reação contra o que era considerado retrógrado, totalitário e maculador da aura mítica que pairava sobre a origem da nação, entregou-se assim como os intelectuais modernistas, um quarto de século antes, a uma tentativa de construção de uma nova escrita, a cinematográfica, e foi a fundo na pesquisa de seus temas, heróis e lugares, tudo o que pudesse traduzir o país da maneira mais fiel possível, porém, assim como toda a *escrita*, também teve seus momentos tendenciosos e nem tão fiéis assim à “verdade histórica”. Tentava-se novamente, não apenas explicar e entender, mas construir um Brasil. Nesse ínterim, é possível compreender o que o presente estudo está colocando e reiterando continuamente: a cinematografia de Joaquim Pedro de Andrade insere-se num discurso de um novo descobrimento do país e de uma nova tentativa de atribuir um modelo à cultura nacional, porque fazia parte da cultura cinemanovista e, mais do que isso, por seu autor estar intimamente influenciado por uma idéia de investigação dos traços nacionais, desde suas mais remotas origens familiares.

Tais motivações estão ligadas a uma memória muito cara ao cineasta. Segundo Bergson[335], a memória estaria concentrada num princípio de preservação do passado, que perdura mesmo em estado inconsciente ou através do momento presente que a reaviva por meio de lembranças desse tempo vivido. Tais lembranças são capazes de perpetuar o passado e vêm à tona através de imagens que habitam o interior consciente de cada indivíduo. Em uma outra chave, essas lembranças podem emergir sob a forma de sonhos e devaneios[336], revelando o inconsciente que não deixa o passado morrer. A família, no sentido mais amplo de sociedade, segundo Halbwachs, desempenha papel fundamental da ação da memória da vida do indivíduo. Esse autor não concebe a idéia de memória como algo puramente metafísico, mas como um produto das interações sociais do indivíduo. Sendo assim, lembrar seria (re) construir e (re) viver uma experiência, dando-lhe um novo significado a partir de sua própria experiência, por meio de lembranças-imagens ("souvenirs-images") que corporificariam o tempo passado.[337] Recordações que podem sofrer a influência de relatos ouvidos ou fatos vividos posteriormente. Tudo isso moldaria a configuração da memória de cada um, de acordo com suas experiências específicas. Dessa forma, pode-se conceber a cinematografia de Joaquim Pedro de Andrade como fruto de um trabalho de memória, de maneira consciente e intencional, inclusive, na predileção por determinados temas e principalmente na abordagens desses motivos, exatamente como se pode comprovar na sua *cinematografia mineira* e, sobretudo, no curta-metragem de 1978. O cineasta mostra-se imbuído da missão de resgatar a memória de Antônio Francisco e veiculá-la para um Brasil maculado em suas glórias, naquele final da década de 70. O olhar de Joaquim Pedro para Aleijadinho está repleto de encanto e reverência e sua descrição do artífice remonta à mais apurada pesquisa em torno dessa obra, dando ao espectador a dimensão da grandeza do artesão a quem são atribuídos feitos

---

[335] Cf. *Matière et mémoire.*

[336] BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos.* São Paulo, T.A.Queiroz, 1983, p. 15.

[337] HALBWACHS, Maurice. « La reconstruction du passé », In : *Les cadres sociaux de la mémoire.* Paris *:Éditions Albin Michel,* 1994, pp 102-103.

notórios em um tempo que pode ser considerado ainda muito recente para uma nação jovem, como a brasileira.

Aleijadinho teria conseguido atingir a realização do conjunto de esculturas significantes e que marcaria definitivamente sua obra, por volta de 1800, conhecidas como os Doze Profetas[338] em pedra-sabão, todos em dimensão muito próxima à natural. Esse conjunto foi realizado para ornamentar o adro dianteiro do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, no alto de uma colina, em Congonhas do Campo, em Minas Gerais. É inegável a contribuição decisiva desse conjunto ao barroco mineiro, como um dos exemplos mais vivos dessa manifestação no Brasil. No entanto, não é só o conjunto escultórico, mas também o arquitetônico que arrebatam o olhar para a contemplação do cenário que se mistura à linha horizontal das nuvens. O próprio movimento da escadaria já sugere uma ascese balizada pelos profetas Habacuc e Abdias, apontando para o céu. Na verdade, há toda uma coerência para a disposição de cada escultura:

> *Não apenas o Aleijadinho respeitou a ordenação do cânon bíblico para a seleção dos Profetas de Congonhas, como ainda situou-os no adro em*

[338] O número ideal de 16, fixado para os Profetas pela teologia cristã, resulta da soma de 12 (número de Apóstolos) e 4 (número de Evangelistas). Os quatro *grandes* Profetas – assim chamados pela maior quantidade de textos proféticos escritos, correspondem aos 4 Evangelistas. São eles, pela ordem do cânon da Bíblia, Isaías, Jeremias, Ezequiel e Daniel. Os doze Profetas menores correspondentes aos Apóstolos, são Oséias, Joel, Amós, Abdias, Jonas, Miquéias, Naum, Habacuc, Sofonias, Ageu, Zacarias e Malaquias, também pela ordem de entrada na Vulgata (Edição latina ou "vulgarizada" da Bíblia estabelecida por São Jerônimo). A série de Profetas de Congonhas é uma das mais completas representada na arte cristã ocidental. Além dos profetas maiores, figuram oito profetas menores, tendo sido naturalmente selecionados os primeiros na ordem do cânon bíblico como podemos observar. Uma discrepância apenas: a substituição de Miquéias por Baruch, discípulo e secretário de Jeremias, que não integra a lista oficial de profetas, uma vez que seus textos ficaram integrados aos de Jeremias na edição da Vulgata. Não conseguimos apurar as razões dessa substituição, talvez sugerida ao Aleijadinho por alguns dos sacerdotes que oficiavam em Congonhas no momento, ou quem sabe pelo próprio Irmão Vicente, encomendante da obra. In: *Aleijadinho: passos e profetas*. Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 2002, p. 55.

*posições que seguem de perto a referida ordenação. Isaías e Jeremias ocupam com efeito os primeiros postos à entrada. Em seguida, no terraço intermediário, temos Baruch, secretário de Jeremias à esquerda e Ezequiel, o 3.º dos profetas maiores à direita. Finalmente, alcançando o nível superior, temos ainda, em posições de destaque, Daniel, o 4.º dos profetas maiores e Oséias, o 1.º da série dos menores, seguido imediatamente por Joel, o 2.º da série à direita. Continuando a "lista oficial", o grupo constituído pelos profetas Amós, Abdias e Jonas (3.º, 4.º e 5.º dos menores) ocupa os ângulos laterais da esquerda, e Naum e Habacuc (7.º e 8.º), posições correspondentes à direita. A trajetória de uma seta em linha contínua sobre a planta do adro, seguindo a ordem que acabamos de descrever, revelaria um desenho em ziguezague para a parte central das escadarias com alternância de retas para a direita e oblíquas para a esquerda. Duas grandes diagonais que se cruzam no centro do segundo patamar unem Joel a Amós e Jonas a Naum. Finalmente, o término da trajetória é assinalado, de ambos os lados, pelas oblíquas descendentes que unem Amós a Abdias e Naum a Habacuc.* [339]

No conjunto arquitetônico de Congonhas do Campo trabalhou segundo as pesquisas, reunidas ao longo dos anos, um grupo de artistas de estimado valor, que começou suas atividades por volta de 1770, destacando-se, entre outros, os nomes de João Nepomuceno Correia e Castro, Bernardo Pires da Silva, João de Carvalhais, Jerônimo Félix e Francisco Vieira Servas que, conforme o relato de Lourival Gomes Machado, reuniram-se a Francisco de Lima, "que em 1773 dava por concluída a capela-mor de Congonhas que, com a nave, constituía o principal edifício, e ao do ourives Felizardo Mendes, de cujas mãos saíram as alfaias principais."[340] Esses artistas constituíam alguns

[339] *Idem*, *Ibidem*, p. 55-56.

[340] MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. São Paulo, Perspectiva, 2003.

dos maiores títulos em Minas Gerais, na época, e a esse grupo vieram se juntar, para a obra dos *Passos*, dos profetas e do adro, Antônio Francisco Lisboa, Manuel da Costa Ataíde e seu principal aprendiz, Francisco Xavier Carneiro.

No entanto, os acabamentos artístico, escultórico e arquitetural não pouparam o desgaste as obras. O interior da igreja, de arremate mais simples, com o passar o tempo, perdeu totalmente a sua vitalidade. Conseqüências ocorreram às *Capelas dos Passos*, devido à modificação natural da passagem do tempo, seja pelas constantes romarias, ou, simplesmente pela época, e também aos *profetas*, danificados pela própria associação dos séculos aos efeitos dos fatores climáticos. Para divulgar novamente o tesouro do Santuário do Bom Senhor Jesus de Matosinhos, a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, deu início, em 1957, a uma restauração que tinha por objetivo trazer de volta os seus aspectos originais e evitar a total degradação do seu conjunto.

Para a criação dos profetas, Aleijadinho aproveitou-se muito bem da luz natural de modo a valorizar a claridade e a sombra para a valorização da expressão das formas das roupas e das expressões das estátuas, renunciando ao detalhamento das imagens para recorrer à revelação harmônica de todo o conjunto. E, para alcançar essa consonância, muitas vezes, o artista apelará para a geometrização das formas, especialmente, das mãos e das cabeças. E todo o aspecto grandioso das imagens, por mais imperfeições que contenha, com toda a sua exuberância, será surpreendente para o visitante, o fiel, o admirador ou, até mesmo, para o leigo em Aleijadinho, ou em barroco mineiro.
A edificação dos *Doze Profetas* tem início em 1800 em blocos de esteatita[341]. O número de profetas presentes na Bíblia é dezessete[342], mas Aleijadinho optou por reproduzir apenas doze dessas figuras - Isaías, Jeremias, Baruc, Ezequiel, Daniel, Oseias, Joel, Amós, Abdias, Jonas, Naum e Habacuc. E, a partir daí,

[341] Principal constituinte da rocha conhecida por pedra-sabão. Os artesãos estão sujeitos a inalação do pó dessa pedra e, a partir de exposição prolongada a ambientes saturados com esse pó, podem desenvolver doenças pulmonares.

[342] Os dezoito livros proféticos bíblicos, a saber: Isaías, Jeremias, Lamentações, Baruc, Ezequiel, Daniel, Oseias, Joel, Amós, Abdias, Jonas, Miqueias, Naum, Habacuc, Sofonias, Ageu, Zacarias, Malaquias.

cria um enigma nas artes plásticas brasileiras na época colonial. Há estudos[343] que questionam o porquê dessa composição que, aparentemente, fora feita sem encomenda e não conduziria necessariamente à religiosidade, além de estabelecer uma alusão dessas estátuas à memória dos inconfidentes, exilados ou mortos alguns anos antes, inclusive, numericamente[344]. Seguindo esse raciocínio, a figura de Antônio Francisco Lisboa estaria ligada às idéias de liberdade que culminariam no levante mineiro de 1789. Seu meio-irmão, Padre Félix Antônio Lisboa, filho legítimo de Manuel Francisco Lisboa teve, segundo Rodrigo Bretas, seus estudos religiosos para o exercício do sacerdócio, custeados por Aleijadinho. E seu nome está ligado aos *Autos de Devassa*[345]. Dessa maneira, vêm à tona questionamentos os mais diversos na tentativa de imputar ao Aleijadinho também um espírito político e revolucionário[346] aos moldes dos ânimos que agitavam Vila Rica na época da Conjuração. É quase certo que houve algum contato com os inconfidentes – clérigos, militares, pesquisadores, escritores, etc. –, dada a época em que o artífice habitou as Minas; por ele mesmo, Antônio Francisco, ser uma personalidade conhecida na região; pelo fato de 1789 ser justamente a época em que estava no pleno exercício de suas atividades artísticas, sendo também inegável o acompanhamento de qualquer habitante de Vila Rica, no período em questão, dos trâmites envoltos na conspiração – mortes e degredos, largamente divulgados pelas autoridades em exemplo aos demais súditos de D. Maria I.

De certa maneira, torna-se tentadora a hipótese de vincular o artista e uma de suas obras mais famosas, como os *Doze Profetas* ou *Os Passos*, às

---

[343] Cf. VENTURELLI, Isolde Helena Brans. *Profetas ou conjurados?* São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, 1982.

[344] "Somada a estas a dramática figura de Cláudio Manuel da Costa, perfaz-se a conta de doze nomes de conjurados mais atingidos pela repressão lusa, aqueles que mais profundamente gravaram suas impressões na memória popular". Idem, p. 26.

[345] *Nos Autos de Devassa da Inconfidência Mineira, vol.1, aparece como a 38ª testemunha.*

[346] "Na cena da flagelação, na Quarta Capela de Congonhas, a imagem de Jesus, amarrada num pelourinho, tem uma marca de sangue no pescoço. Há gente que vê nisso uma dupla crítica, ao enforcamento de Tiradentes e ao suplício dos escravos. Aliás, esta idéia, de que as obras conteriam mensagens cifradas é freqüente quando se trata de Alaijadinho." LEMOS, Maria Alzira Brum. *Aleijadinho: homem barroco, artista brasileiro.* Rio de Janeiro, Garamond, Fundação Biblioteca Nacional, 2008, p. 95.

sublevações ocorridas no século XVIII, atribuindo ao artista e sua obra um valor social direto e imediato, não limitado à sua função estética. No entanto, a obra deixada por Antônio Francisco Lisboa impressiona por uma qualidade raras vezes encontrada nas artes plásticas nacionais, sobretudo, nos idos do século XVIII, quando a Colônia não passava de uma réplica mal ajambrada de Portugal em todos os sentidos e, portanto, subserviente aos seus desígnios.

Foi por essa aparição espantosa no meio de um passado tão improvavelmente promissor ao país, que o SPHAN incorreu em busca dos meios de preservação dessa obra, conjunto arquitetônico, depois reconhecido mundialmente. Todos os esforços no sentido de inventariar, catalogar, reconhecer e restaurar obras e monumentos foi um mérito do diretor e sua equipe, inclusive, estabelecendo contatos com organismos internacionais voltados para a preservação de bens culturais. Museus e órgãos de pesquisa e estudo desses monumentos foram criados largamente na ocasião do surgimento do SPHAN e a intensa pesquisa na decifração de manuscritos, na busca de dados concretos para a escrita do material biográfico dos artistas e a veiculação da *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, com 15 edições, incentivo à produção de monografias especializadas no assunto, e criação de fundações voltadas para a Preservação do Patrimônio, foram iniciativas até então nunca vistas no país. Finalmente, o país se via enquanto uma nação que tinha potencial de surgir em termos de História e descobrimento de seu passado, dando um passo decisivo para o progresso alardeado na bandeira. A contribuição de Rodrigo Melo Franco de Andrade mostrou-se inestimável, dedicando "à tarefa a sua preciosa experiência de advogado e assessor, a sua acuidade e vocação de crítico, a sua apurada sensibilidade e o seu talento de escritor."[347]

No caso específico de Antônio Francisco Lisboa, enquanto arquiteto, entalhador, estatuário, escultor, os esforços do SPHAN foram enormes para consagrá-lo como representante máximo da arte barroca brasileira. As polêmicas questões surgidas diante da falta de documentação comprobatória da autoria de Aleijadinho acerca da maioria de suas obras foi um fator decisivo para que fossem publicados estudos investigativos, como o de Feu de

[347] COSTA, Lúcio. *A lição de Rodrigo.* Recife, DPHAN, 1969, p. 2.

Carvalho – "*O Aleijadinho: Polêmicas e Miscelâneas Históricas*"[348], que encabeçava uma série de volumes contestatórios "num impulso de reação contra as publicações que, mais ou menos nas proximidades da comemoração do centenário do famoso artista mineiro, foram lançadas entre nós sem a menor consulta às fontes fidedignas, com feição de apologia indiscriminada"[349]. E, se por um lado havia a tentativa de contestar a imagem do artífice, por outro, o do SPHAN e dos intelectuais modernistas, havia a necessidade de se erigir um mito, como demonstra Rodrigo Melo Franco. E seu discurso, por sua vez, segue sempre no sentido de corroborar as pesquisas de seu bisavô, Rodrigo Bretas, sobre a genialidade do artífice mineiro. Realizando pesquisas e estudos, o grupo de pesquisas do SPHAN chegou cada vez mais perto de seu intuito: "Verificou-se que essa documentação não só confirmava, na sua grande maioria, as atribuições de Rodrigo Bretas, como também importava em ampliar a relação das obras que tinham de ser creditadas, de direito, a Antônio Francisco Lisboa." [350] É notável o empenho de Rodrigo Melo Franco para a defesa da memória e da genialidade do artista mineiro e divulgar sua fama além do território nacional, erigindo o artista à altura dos grandes nomes da arte, conhecidos mundialmente. E as acusações de qualquer pensamento que fosse na direção oposta desse era imediatamente rechaçado, pois iria na contramão da preservação da memória nacional, questionando o porquê de um artista tão relevante para a arte mineira do século XVIII pudesse ser relegado ao esquecimento em seu próprio país, enquanto estudos estrangeiros se dedicavam cada vez mais à decifração do engenho de seu trabalho:

> *"Foi então que, empenhado em pôr termo às hipóteses um tanto fantasistas lançadas pela profusão dos admiradores de Antônio Francisco Lisboa, o Sr. Feu de Carvalho contestou ao Aleijadinho quase*

[348] *O Aleijadinho.* Belo Horizonte, Edições Históricas, 1934.

[349] ANDRADE, Rodrigo Melo Franco. *Obras recentemente atribuídas ao Aleijadinho. In: O Estado de São Paulo*, 22.06.1948 apud *Rodrigo e seus tempos, coletânea de textos sobre artes e letras*, Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/Fundação Nacional Pró-Memória, 1986, p. 132.

[350] *Idem*, p. 132.

*todas as obras que lhe eram atribuídas e pôs em dúvida a própria contribuição biográfica de Rodrigo Bretas. Seu trabalho – a que falta a autoridade da investigação direta no domínio que era objeto sua crítica –, ressente-se, além disse, de grande incompreensão e injusto desapreço pela obra do escultor dos profetas de Congonhas."*[351]

Num artigo publicado no *Estado de São Paulo*[352], Rodrigo atribui a preservação da memória do artífice Antônio Francisco a iniciativas como a do vereador da Câmara de Mariana, Joaquim José da Silva, em 1790, trilhando o caminho exigido por uma ordem régia, de 20 de julho de 1882, para que fossem registrados todos os feitos notáveis desde a fundação daquela capitania. Por conseqüência, o vereador redigiu nas "memórias anuais dos novos estabelecimentos e, fatos e casos mais notáveis" uma homenagem ao Aleijadinho que, segundo o diretor do SPHAN, representava "a primeira contribuição que se conhece, produzida intencionalmente para a elaboração de um capítulo da arte brasileira"[353] porque encerrava um estudo resumido de toda a história da evolução dos trabalhos de arquitetura e escultura das Minas Gerais, até o momento, com a preocupação de datar e registrar os artistas responsáveis pelas obras encontradas e alçava, num artigo contemporâneo aos feitos do Aleijadinho, o artífice a gênio surgido em meio à condição improvável, quase milagrosa: "Tanta preciosidade se acha depositada em um corpo enfermo, que precisa ser conduzido a qualquer parte e atarem-se-lhe os ferros para poder obrar."

Não é o intuito desse trabalho investigar a veracidade dos fatos envolvidos no homem e no artista Antônio Francisco Lisboa, mas compreender os incansáveis esforços de alçá-lo ao posto de brasileiro que melhor representa

---

[351] ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Contribuição para o estudo da obra de Aleijadinho*, In: Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 1938, nº2. Ibidem, p. 95.

[352] *A respeito do Aleijadinho,* São Paulo, 05.06.1947, in: Op.Cit., p. 119.

[353] *Ibidem*, p. 119.

as mazelas e as belezas nacionais, simbolizando inegavelmente todo o paradoxo que é a nação brasileira desde a sua formação mais remota, ainda mais considerando uma arte tão moderna como o cinema. Sobre a elevação do artífice a mito, desde o início, empenharam-se historiadores, artistas, escritores, órgãos públicos de preservação da cultura nacional, cineastas e, o que interessa aos nossos estudos, o cinema de Joaquim Pedro, um dos representantes dessa manifestação artística que, por si só, já é uma espécie de produto das tensões geradas durante muito tempo, entre as artes brasileiras. Porém, mesmo seguindo uma orientação afetiva em sua obra, não realizou uma abordagem muito diversa daquela adotada por outros cineastas brasileiros. Para arrematar esse raciocínio que optamos por seguir, faz-se necessária a breve citação de outra obra cinematográfica sobre o artista mineiro. O documentário "Santuário", inspirado nos 12 profetas de Aleijadinho, dirigido e produzido por Lima Barreto, em 1951, é uma realização da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, ganhador do Prêmio da Seção de Filmes de Arte do Festival Internacional de Cinema de Veneza, de 1952, e a primeira obra cinematográfica sobre as esculturas de Congonhas do Campo do famoso artífice mineiro. Antes de qualquer imagem, a tela é tomada por um letreiro que antecipa a narrativa a ser traçada na película: *"Congonhas do Campo. Estado de Minas Gerais (Ano de 1951). Zé Cristino, o negro velho, vai cumprir uma promessa que fez prá São Bom Jesus do Matozinho. Vamos com ele. Passemos pelo "arraial", aproveitando, em seguida, a oportunidade de filmar os DOZE PROFETAS que Mestre Francisco Lisboa, "O ALEIJADINHO", esculpiu em pedra-sabão. O mulato insigne, que viveu e sofreu 84 anos num mundo de dor e de beleza, vazou nessa obra toda a pujança do seu gênio, legando para a posteridade um tesouro de arte de incomensurável valor. Além de reter e dar a conhecer às gentes um pouco da arte impressionante do escultor máximo do Brasil, este documentário pretende ser, também, o preito que ao nosso primeiro artista presta a última das artes: o cinema."*

A música de Gabriel Migliori e a voz da soprano Maria Kareska contam a trajetória de Zé Cristino, negro velho que vai cumprir sua promessa, e montado num burro branco, segurando ainda uma grande vela, sobe com dificuldade as ladeiras mineiras no caminho mítico que leva à curiosa sobreposição de imagens que junta passagens de Ouro Preto e da casa onde residiu Antônio

Francisco Lisboa, atualmente com a placa “Rua do Aleijadinho”, e, em seguida, corta para o adro de Congonhas do Campo, com as famosas esculturas em pedra-sabão.

Chegando ao destino, a reverência diante dos profetas é imediata, seja ao tirar o chapéu, ou ao colocar a mão no peito. Mas a câmera focaliza o olhar de algumas das estátuas, como a denunciar a presença do forasteiro ou a aparente vida que salta de cada gesto, curva e traço escultórico, traduzido no olhar curioso do negro flagrado pela lente numa tentativa de decifrar qual mistério está escondido naqueles seres enigmáticos que se misturam ao conjunto arquitetônico da igreja, e também da paisagem. A imagem do profeta Ezequiel, situado no pedestal aposto a Baruch, e ao fim da escada parece receber o negro velho, tamanha a força expressiva da flexão do braço direito, e dos gestos que parecem convidativos ao forasteiro, que responde avançando firmemente na subida, outrora hesitante, diante de tantos olhares atentos.

A visão curiosa e contemplativa de Zé Cristino guia o olhar do espectador e, por meio dela, os profetas são mostrados um a um, em seus detalhes, assim como as escadarias. A narração de Túlio de Lemos principia pelo profeta Daniel[354], após a imagem da escultura ter sido filmada, com o leão. Então, a passagem bíblica é narrada, assim como a de Amós[355], Abdias[356], Baruc[357], Ezequiel[358], Jonas[359], Jeremias[360], Habacuc[361], Nahum[362], Oséias[363],

---

[354] “Por um edito do rei Dario, fui lançado à cova dos leões. E, falando, disse o rei: ‘O teu Deus, a quem tu continuamente serves, Ele te livrará’. E Esse Deus enviou o Seu anjo à cova e este anjo fechou a boca dos leões.” (7’10’’; *Livro de Daniel, cap. 6.)*

[355] “Reprovando a idolatria dos samaritanos, digo: ‘Ouvi, esta palavra, vós, vaca de Basã, vós, que estais no monte de Samaria, vós, que oprimis os pobres, vós, que quebrantais os necessitados’”. (8’01’’; *Livro de Amós, cap. 1.)*

[356] “Males e lutos para os Indumeus por afligirem os filhos de Israel. O dia do Senhor está perto sobre todas as nações. Como tu fizeste, assim se fará contigo. A tua recompensa tornará sobre a tua cabeça.” *(*8’50’’; *Livro de Abdias, cap. 1)*

[357] “E o Deus, que é único, há de vir sob aparência e nome de homem mortal, que será Seu Filho”. *(*09’21’’; *Livro de Baruc, cap. 1)*

[358] “Eis que numa nuvem de fogo vi os quatro animais, em uma semelhança de homem, mas cada qual com quatro rostos e quatro asas. Rosto de leão à direita, de boi à esquerda, de águia atrás e de homem à frente, e, por cima das asas, um firmamento, com um trono em que havia um homem com um arco-íris como resplendor. Eis que me queixei de ser de lábios imundos e

e Joel[364]. A seguir, o fiel entra no Santuário, benze-se e, com a mesma postura de reverência, carrega sua vela, observando as imagens que compõem o interior da nave, dirigindo-se ao altar, onde se ajoelha e reza, ao contemplar a imagem de Cristo Crucificado, no alto. No entanto, é em direção à imagem de Cristo Morto, na parte inferior do altar, que Zé Cristino caminha, pondo-se de joelhos, beijando-Lhe a face e deixando a vela sob Seus pés, pagando, finalmente, sua promessa. O documentário termina com o fiel deixando o Santuário, e ainda buscando o olhar dos profetas, como a se despedir deles sutilmente, sabendo ter criado, naquela igreja, uma identificação silenciosa, numa linguagem também misteriosa, mas de uma sabedoria já capaz de interpretar os sinais, gestos, mensagens, olhares e traços registrados há séculos por Aleijadinho.

O Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, de Congonhas do Campo, foi construído, numa altura de cerca de 1000 metros de altitude, por ocasião de uma promessa[365] feita pelo garimpeiro de diamantes português Feliciano

---

um serafim veio trazendo na sua mão uma brasa viva, que tomara do altar como uma tenaz, e com ela tocou nos meus lábios, que então se fizeram puros." *(*9'40''; *Livro de Ezequiel, cap. 1)*

[359] "Engolido pelo peixe no seu ventre, viajei por três dias e três noites, para vir, afinal, dar à costa, vomitado perto de Nínive." *(10'30*''; *Jonas, cap. 2)*

[360] "Chorei sobre Jerusalém. Ai, de Jerusalém se não se converter! Ai, dos filhos de Judá!" *(11'13'*'; *Jeremias, cap. 35)*

[361] "Malsinei a impiedade de Babilônia, eis que suscitam os caldeus, nação amarga e apressada que marcha sobre a largura da Terra, para possuir moradas que não são suas." *(11'43'*'; *Habacuc, cap.1)*

[362] "Nínive será destruída. 'Eis que estou contra ti', diz o Senhor dos exércitos, e descobrirei as tuas fraldas sobre a tua face e às nações mostrarei a tua nudez e aos reinos a tua vergonha'". *(12'17'*'; *Nahum, cap.1)*

[363] "Recebi do Senhor, fazendo dela a minha esposa, uma mulher adúltera, com a qual tive filhos em geração mais numerosa que as areias do mar." *(12'27'*'; *Oséias, cap. 1).*

[364] 13'20'' "Eis que Judá será devastada por quatro pragas: a lagarta, o gafanhoto, a locusta e o pulgão. O que ficar da lagarta, o gafanhoto comerá. O que ficar do gafanhoto, a locusta comerá. O que ficar da locusta, o pulgão comerá." *(Joel, cap.1, v.4)*

[365] Feliciano Mendes prometeu devotar sua vida ao serviço de alguma imagem santa do Cristo ou de Nossa Senhora. Os sentimentos que o levaram à piedade foram-nos contados por ele mesmo no protocolo solene pelo qual, a 1.º de janeiro de 1758 ele abriu o registro de esmolas do santuário. Sua escolha orienta-se para um santuário de sua pátria, o Bom Jesus de Matosinhos, perto do Porto, cuja devoção propagou-se no Brasil, a ponto do Sr. Edgard de

Mendes, em fevereiro de 1757. Para isso, escolheu o Morro do Maranhão, nos arrabaldes do arraial de Congonhas, a fim de construir essa nova igreja, mas com o intuito de transformar o local de devoção numa réplica da via-sacra de Cristo. O próprio Mendes inicia a construção da igreja, destinando toda sua fortuna para isso. A partir de 1758, a nave começa a ser erguida. A capela-mor foi construída, segundo relato de Germain Bazin[366], de 1758 a 1761. A 23 de setembro de 1765, o crucifixo do altar-mor foi entronado, mas posteriormente trocado, em 1787, por um Cristo convertido numa escultura jacente e mais atualizada. A partir de 1796, Aleijadinho passa a executar as estátuas de madeira de cedro dos *Passos da Paixão de Cristo.* Feliciano morreu no ano de 1765, e ao seu sucessor, Custódio Gonçalves de Vasconcelos, cuja administração se estendeu de 1765 a 1776, coube a tarefa da ornamentação dourada[367], incluindo a pintura e escultura do santuário.

Entre 1796 e 1799, Aleijadinho trabalha na edificação das estátuas de madeira de cedro dos Passos da Paixão. Com a ajuda, Antonio Francisco realiza as 64 imagens, em tamanho natural, para as capelas dos Passos. Provavelmente, ainda por volta de 1799, começa a trabalhar nos 12 profetas de pedra-sabão, para serem posicionados no adro do santuário, detendo-se nessa

---

Cerqueira Falcão, autor de uma nota muito erudita sobre o santuário de Congonhas, enumerar sete igrejas ou capelas consagradas a este Cristo, no Estado de Minas Gerais.

[366] BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil.* Rio de Janeiro, Record, 1971, p. 205

[367] "...magnífica ornamentação pintada, esculpida e dourada do santuário, que, adulterada pelas policromias mais recentes e ameaçadas de destruição pelos insetos, foi magnificamente restaurada pelos cuidados da direção do Patrimônio, durante o ano de 1957." *Esse dado é importante, pois Joaquim Pedro de Andrade trabalhou na Restauração dos Passos da Paixão a serviço do Patrimônio exatamente nessa ocasião por exigência do seu pai, dr. Rodrigo M. Franco.* "O primeiro mergulho de Joaquim no Brasil foi quando, formado em física, ele entregou o diploma na mão do pai e disse que ia fazer cinema. O pai disse "tudo bem, mas vai fazer um estágio de restauração do patrimônio em Minas". Foi a descoberta de Congonhas e dos *Passos* do Aleijadinho. Mais tarde, ele faria um filme com roteiro de Lúcio Costa sobre esse assunto. Foi o enraizamento de Joaquim. Uma lição de Rodrigo Melo Franco de Andrade: a intimidade com as coisas do Brasil, o rigor, o risco – ele usava perigosos andaimes para filmar. Foi a grande aproximação com as artes plásticas. É preciso lembrar que o cinema é uma arte plástica. Depois é que vem a literatura". Apud: *Jornal do Brasil*. Depoimento de Mário Carneiro. 18/09/1988.

empreitada entre 1800 e 1805. O artífice é responsável somente pelas esculturas do pátio. O plano arquitetural ficou a cargo do pedreiro Tomás de Maia Brito.

Os doze profetas do Aleijadinho formam um dos conjuntos mais completos da arte cristã, não só da América Latina, mas também da arte ocidental. Lá estão quatro, dos profetas maiores, do Antigo Testamento, na linha central da escadaria, ocupando uma disposição enfática – Ezequiel, Jeremias, Isaías e Daniel – e oito profetas menores – Baruc, Oséias, Joel, Jonas, Abdias, Amós, Naum e Habacuc. Nos três níveis do átrio, as estátuas dispõem seus sinais de forma proporcional umas às outras. Germain Bazin refere-se a um balé na descrição dessa composição absolutamente simétrica:

> Nos três planos do adro, os profetas ordenam seus gestos, simetricamente, em relação ao eixo da composição formando, assim um balé. Abrindo a representação, de cada lado do brasão central, *Isaías* (1) e *Jeremias* (2), apresentam-se de frente; segurando solenemente dois enormes filactérios, são como os pilares, os elementos cardeais dessa porta mística; seus olhares, no entanto, convergem literalmente a três-quatros. Atrás deles, no primeiro patamar, os peregrinos que sobem os degraus da escada encontram, à sua esquerda, *Baruc* (3) à direita *Ezequiel* (4), de frente, este inclinando-se para Baruc. Depois, no terraço do adro, ao desembocar da escada, *Daniel* (5) e *Oséias* (6), de perfil, em posição semelhante, estáveis, o joelho flexionado, defrontam-se. Mais além, *Jonas* (7) e *Joel* (8) a três-quartos, dão-se as costas; finalmente, nos ângulos curvilíneos do adro, formando uma espécie de bastião, *Abdias* (11) e *Habacuc* (12) erguem simetricamente um o braço direito, o outro o esquerdo, e, nas duas extremidades, *Amós* (9) e *Naum* (10) apresentam-se, novamente de frente, Naum girando sobre si mesmo. Pode-se dizer que, a partir do século XVII, o próprio princípio da composição barroca é

o do balé. [368]

Dessa forma, a reprodução do “balé” é iniciada por Isaías e Jeremias, e em seguida por Baruc e Ezequiel, que estão de frente. De perfil, na plataforma do adro localizam-se Oséias e Daniel, e, de costas, Joel e Jonas, enquanto nas partes angulosas do átrio, Habacuc e Abdias estão com os braços erguidos, e nas pontas do arco, Naum e Amós aparecem também frontalmente. Todos eles seguem um organizado vaivém de equivalências, formando um curioso arranjo cenográfico. Os gestos são plenos e se completam pela expressividade dos olhares e das vestimentas. Avaliadas detidamente, as imagens denunciam certas deformações e até problemas nos arremates, talvez por inspiração de outras artes. Para a realização dessas figuras, Bazin aponta a possibilidade de influências góticas e até mesmo bizantinas, ou de figuras exóticas das gravuras florentinas do *Quattrocento*[369]*.*

A presença do filactério e da profecia na pintura é algo típico da Idade Média, e tem relações com a pintura flamenga, também do mesmo período. O profeta Daniel, com o leão, também difere de todos os outros, por isso, é uma realização, muitas vezes, integralmente atribuída a Aleijadinho. Os outros profetas que portam trajes orientais, na arte lusitana, entre os séculos XVI e XIX, são cada vez mais corriqueiros, nesse período, inclusive nas imagens do Santuário de Braga, em Portugal. Também no que diz respeito às vestes, no Santuário de Congonhas, todos trajam vestimentas orientais, geralmente túnicas, exceto Amós. De fato, na película de Lima Barreto, é possível abstrair uma série de detalhes a respeito das esculturas, quando o intuito primeiro parece ser o de divulgar a arte do artesão mineiro. Propósito que vinha ao encontro da proposta do documentário realizado por Joaquim Pedro de Andrade, em 1978.

Após falarmos sobre o filme de Lima Barreto, é preciso fechar a pauta com a Vera Cruz, que o produziu. Conhecida pela alta exigência técnica no padrão de qualidade de suas produções, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi a primeira tentativa de estabelecer uma indústria de cinema no Brasil, sendo criada por Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho. O modelo

[368] *Idem, Ibidem*, p. 281.

[369] *Op. Cit.,* p. 293.

da Companhia era ambicioso e contava com a elite econômica paulistana, seguindo certo padrão hollywoodiano de qualidade, com muitos dos funcionários oriundos do exterior, especialmente da Europa, e, devido à influência da imigração italiana em São Paulo, o que se confunde muito com a própria história do país, a mão-de-obra de italianos na empresa era muito numerosa. Seus equipamentos também eram importados e muito modernos. A maior parte de seu material vinha dos Estados Unidos. O empreendimento tomava cerca de 100 mil metros quadrados de construção, na região de São Bernardo do Campo, em São Paulo. Um de seus grandes 'gênios' seria Alberto Cavalcanti, o brasileiro que se radicaria e começaria carreira na França, depois solidificando uma excelente trilha nos estúdios americanos mais respeitados. A sua saída, em 1951, constituiu um dos primeiros grandes golpes para a empresa.

Lima Barreto, com *Santuário*, segundo documentário da Vera Cruz, realiza a proposta da Vera Cruz de educar e levar cultura ao povo brasileiro, primando também pela qualidade:

> "No Brasil, dizia Cavalcanti, o documentário deverá 'apresentar ao povo, com a maior simplicidade possível, idéias gerais indispensáveis [...], iniciar a sua educação [...], interessá-lo pelas questões econômicas e pelos problemas sociais do país'. O cinema precisa, 'antes de tudo, obedecer a uma razão social. Sem um sentido social, por mais bem-feito que seja um filme, ele acaba por não significar nada.' O cinema em geral, em específico o documentário, 'deverá voltar-se para a observação da realidade e de seus problemas', 'mostrar as paisagens, o povo, o trabalho, a cultura, com a maior veracidade, e ao mesmo tempo dramatizar o real criando assim o interesse.' Não é senão à base do documentário que o nosso cinema representará o seu papel na vida do país.'" [370]

[370] GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981, p. 255-256.

E, apesar do estilo desse documentário ser muito diverso do de Joaquim Pedro de Andrade, a proposta, nesse sentido, encontra semelhanças. No entanto, a produção de 1978, traça um perfil do artesão mineiro, muito fiel ao relato de Bretas, tentando dar conta de toda a sua obra, enquanto a maior preocupação desse último parece ser recontar a fundação do Santuário de Congonhas do Campo, para contar a trajetória de Zé Cristino, ao pagar sua promessa – beijar o Deus morto e deitar-lhe uma vela aos pés – baseando-se nos próprios livros da irmandade do Bom Senhor Jesus do Matosinhos, ao se deter na chamada obra-prima de Antonio Francisco Lisboa, e seus Doze Profetas.

Segundo José de Sousa Reis[371], a construção do adro do Santuário foi iniciada por Tomaz Antonio de Brito, a 1777, e administrada por Inácio Gonçalves de Brito. Pelas faturas que constam nos livros das Irmandades sobre as esculturas do adro, calcula-se que possa ter existido um intervalo de mais de vinte anos entre a construção do adro e o procedimento para erigir as estátuas em pedra-sabão. Anterior a esse período, também viriam as obras, em madeira, das Capelas dos Passos. Entretanto, por mais tempo que possa ter decorrido entre as diversas edificações em meio às obras que constituem o adro do Santuário, a própria igreja, as Capelas, as obras em madeira e as imagens em pedra-sabão, todo o conjunto mostra-se harmonioso e é isso que ambos os documentários veiculam em suas imagens, apesar do tratamento diferenciado que dispensam ao artista e suas obras.

Enquanto Lima Barreto reconstitui em sua película a narrativa do pagamento de uma promessa, e, conseqüentemente, o caráter mítico de Aleijadinho – porém, é importante citar o fato de que a menção ao nome do artífice só é feita na abertura do documentário e esse fato não é mais reiterado ao longo do filme, com toda a relevância sendo dada aos profetas e as imagens sacras – e a religiosidade do Santuário de Congonhas do Campo, Joaquim Pedro de Andrade prefere oferecer a representação do homem, do artista e do seu legado, por meio das imagens de suas obras que, fatalmente,

[371] "O Adro do Santuário de Congonhas", in: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 03, 1939, p. 207-223.

contribuem para reconstituir a cronologia do relato histórico e biográfico do escultor, traçando uma linha harmônica das ornamentações das Igrejas de Ouro Preto, especialmente, na atenção dispensada à matriz de São Francisco de Assis, até os detalhes que evocam verdadeiramente a arte de Antônio Lisboa, culminando na paixão das linhas e das curvas de seus trabalhos, sobretudo nos profetas em pedra-sabão compondo a paisagem do *Ocaso* da cidade Congonhas do Campo:

*"No anfiteatro de montanhas*
*Os profetas do Aleijadinho*
*Monumentalizam a paisagem*

*As cúpulas brancas dos Passos*
*E os cocares revirados das palmeiras*
*São degraus da arte de meu país*
*Onde ninguém mais subiu*

*Bíblia de pedra sabão*
*Banhada no ouro das minas."* [372]

O poema de Oswald de Andrade dá a dimensão dessa narração quase religiosa da trajetória do artista, que escreveu sua Bíblia reaproveitando a constituição rudimentar das pedras daquela região mineira com maestria divina, mas que conheceu um terrível martírio. Nesse momento, o tom do curta-metragem se modifica, criando um ambiente ainda mais solene em torno da figura de Aleijadinho, como acabou sendo uma constante nas descrições dessa personalidade. O roteiro do arquiteto Lúcio Costa é vigorosamente interpretado por Ferreira Gullar, conferindo a pujança que o momento exige, verdadeiro tributo ao mestre Aleijadinho, mitificando-o mais uma vez, e com a propriedade de autoridades nas artes e na arquitetura, como a isentar somente uma suposta versão deslumbrada de um simples admirador das obras do artista mineiro. A descrição minuciosa de sua capacidade de transformar matéria-

[372] ANDRADE, Oswald. Op.Cit., pp. 135-136.

prima rústica e natural em obras de arte, eleva-o à condição de criador, seguindo o exemplo dos deuses responsáveis por feitos maravilhosos. A figura de Aleijadinho passa então a ser vista como um modelo que se eleva acima da existência humana, numa transcendência capaz de transformar a natureza. E esse comportamento sagrado seria também responsável por "santificar o mundo"[373], coroando a figura do escultor como mito ou modelo exemplar. Por isso tantos esforços foram dedicados em preservar a memória e as obras desse homem elevado a herói, exemplo e símbolo do país, em diversas épocas da história brasileira.

Sendo assim, torna-se necessário analisar a relação existente, quando se fala nas obras do Aleijadinho, entre a preservação e o tombamento dessas e a ascensão de tais composições como representações ou signos culturais, vinculando-as com a formação de uma memória e uma identidade nacionais. Nesse sentido, o patrimônio nacional como um todo passa a ser também o maior elemento estruturador e transmissor dessa identidade nacional, já que repleto de referências não só históricas, mas simbólicas, transfiguradas em elementos de herança cultural, absorvidos pelos mais diversos grupos sociais. Trata-se de uma construção, a princípio ideológica, oficializada pelo Estado, com o objetivo de formar memórias coletivas e identidades as mais diversas e convenientes a cada momento histórico. Manuel Bandeira chama a atenção para o fato de que "na Europa um artista como Aleijadinho teria dado motivo a toda uma biblioteca. Ele estaria estudado a todas as faces de seu extraordinário gênio plástico, como arquiteto e construtor, como escultor, entalhador e santeiro; a sua obra andaria reproduzida aos milhares em edições de preço", mas aqui o artista era apenas uma personalidade envolta em mistérios que tinha sua arte posta à prova do esquecimento e da deterioração. Mas o SPHAN conseguiu preservar o que havia sobre esse legado.

Sobretudo, na transição do século XIX para o século XX, a noção de progresso no Brasil estava marcada também pelo sentimento de preservação de uma história representada por um passado que se declarava como necessário para o conhecimento das gerações futuras. E o surgimento da idéia

---

[373] Cf. ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões.* São Paulo, Martins Fontes, 1992, p. 68.

de se materializar a preservação dessa história em monumentos está intimamente ligado à aparição de órgãos especializados na manutenção desse passado, com suas edificações e obras exemplares. Nesse contexto, cria-se o SPHAN como uma tentativa pioneira de preservação do passado, não tão remoto, a partir de 1937, de uma nação ainda tão jovem[374]. Dessa maneira, faz-se oportuno lembrar que o patrimônio representa a idéia máxima de "identidade nacional" materializando a nação em edificações, obras de arte e objetos de toda a sorte, além dos monumentos e da manutenção dos bens imateriais[375] – cultura popular, cantigas, datas comemorativas, personagens, eventos históricos e festas tradicionais. E pensar o SPHAN, nesse contexto, significa investigar as origens de um órgão criado especificamente para veicular as nossas tradições, porém, como não poderia deixar de ser, também foi usado para a corroboração das mais diversas ideologias, como qualquer órgão que se presta à construção de uma suposta "verdade nacional".

O que se convencionou chamar de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, no Brasil, desde o início, foi a chamada *arquitetura tradicional do período colonial*, já que era a representação mais concreta da origem do país[376]. Porém, com a direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade, os tombamentos ocorreram, na sua maior parte, na preservação da arte barroca e nos monumentos religiosos mineiros. Escolha pautada não só pelos edifícios ali presentes, mas também pela importância das figuras históricas daquela região

[374] Em 1936, Mário de Andrade, então diretor do Departamento de Cultura e Recreação, da Prefeitura Municipal de São Paulo, foi solicitado a criar um documento visando à criação de um órgão nacional de proteção aos bens e propriedades nacionais, o patrimônio brasileiro, através da lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, validada mediante decreto presidencial nº25 de 30 de novembro de 1937. Porém, através do decreto-lei nº8.534, de 02 de janeiro de 1946, o SPHAN tornou-se Diretoria (DPHAN) e por meio do decreto-lei nº66.967, de 27 de julho de 1970, após a morte de Rodrigo Melo Franco de Andrade, transformou-se em IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

[375] Desde a criação do SPHAN, em 1937, até os anos 70, a noção de preservação do patrimônio se limitava aos conjuntos arquitetônicos e às obras de arte. Após 1970, essa ideia se estendeu aos patrimônios imateriais ou bens intangíveis, como os mencionados anteriormente.

[376] Cf. CHUVA, Márcia Regina Romeiro. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1939-1940).* Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2009, p. 48.

ainda tidas como grandes representantes da memória nacional, tais como são Tiradentes e Aleijadinho até hoje. Além disso, “o patrimônio arquitetônico legado pelos jesuítas, assim como a intensa produção artística das Minas Gerais” foram verdadeiros marcos do pensamento nacionalista a favor de uma historiografia “visando a construção de uma genealogia da nação brasileira.”[377] Coincidentemente, devido à presença da direção do órgão centralizada na figura de Rodrigo Melo Franco, o legado de preservação da cultura nacional em toda a sua complexidade foi conferido aos mineiros. Tudo foi centralizado nessa instituição federal do Estado Novo, não só na figura de seu diretor, mas também na de seus administradores assistentes, para que as demais instituições regionais também pudessem operar nas diversas partes do país. Sendo assim, conforme explica Márcia Chuva, esse modelo mineiro elevou-se à categoria de um padrão de qualidade a ser seguido pelo resto do país:

> *“... a essa centralização somava-se uma espécie de centralidade, constituída pela “rede mineira” de agentes, que se configurou dentro do Sphan. Um grupo de intelectuais mineiros esteve engajado no processo de institucionalização do Sphan, ao lado dos também mineiros Rodrigo melo Franco de Andrade, diretor do Sphan, vinculado a Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde, e Carlos Drummond de Andrade, seu chefe de gabinete. Constituíram uma teia de agentes cujos laços pessoais, em boa medida passavam pelo sentimento de pertencimento à mineiridade, Essa centralidade mineira configurou-se também, e sobretudo, nas representações acerca do patrimônio histórico e artístico nacional, em que a produção artística e arquitetônica do século XVIII das Minas Gerais não somente foi consagrada, como*

[377] Idem, p. 48.

> *considerada pragmática e modelar para o restante do Brasil, cujo patrimônio passou a ser analisado e comentado à luz do patrimônio mineiro – padrão de qualidade a ser buscado."* [378]

De fato, o patrimônio mineiro tornou-se símbolo máximo de uma cultura brasileira autêntica, graças às propagandas do próprio SPHAN, em divulgação aos seus trabalhos nas Minas Gerais, por meio de revistas, jornais e outros tantos veículos de notícia a serviço da disseminação de tais feitos do referido órgão. A logomarca do SPHAN, a partir de 1940, passou a ser o rosto de um dos profetas do Aleijadinho, em todos os seus papéis oficiais e a instituição, desse modo, funcionou como demarcador de espaços e objetos que deveriam fazer parte da memória coletiva do país, elegendo o que era interessante no momento em questão. Destaca-se, por conseqüência, que muito do pensamento europeu também foi preservado nos conjuntos arquitetônicos, refletindo determinadas épocas da origem da história nacional. A memória, nesse caso, funcionaria para recriar o espaço brasileiro, de acordo com certas ideologias, dado que os responsáveis pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, já partiam de certos critérios na hora de selecionar e restaurar as obras, enfatizando o que era conveniente e extraindo o que fosse considerado inútil. Na verdade, o foco era apenas um: utilizar todas as correntes nacionalistas de preservação para a inserção do país no contexto mundial. Pensando nisso, é significativa a ascensão do conjunto arquitetônico de Bom Senhor Jesus do Matosinhos (*Os Passos* e os *Profetas*), em Congonhas do Campo, a Patrimônio da Humanidade, pela UNESCO, assim como a cidade de Ouro Preto[379], que também alçou a mesma colocação.

Ao pensarmos o patrimônio como um anseio de salvaguarda da memória, compreendemos essas duas referências materiais – e simbólicas – como mais um discurso sobre a identidade nacional. Da mesma forma, filmes

---

[378] *Ibidem*, p. 62.

[379] Manuel Bandeira descreve Ouro Preto como uma cidade envolta em duas sombras: Tiradentes e Aleijadinho e o quadro que descreve das duas figuras é de seres que, apesar de injustiçados pelas circunstâncias, não perdiam nada em brilhantismo, ambos repletos de "heróica força de ânimo". In: *Guia de Ouro Preto.* Rio de Janeiro, Ediouro, 2000, p. 38.

como *O Aleijadinho* e os *Inconfidentes* encerram um discurso específico sobre a época, as figuras e os contextos em questão. São também manifestações do patrimônio e junção de discursos difundidos nos mais diversos meios da sociedade e por ela arregimentados, podendo ser considerados também elementos de expressão social divulgadores de interesses e intenções, já que possibilita, assim como os mitos, diferentes apropriações simbólicas pelos povos. Pensar o objeto cinematográfico dessa maneira, o retira do limbo dos discursos afastados da sociedade e o reinsere numa realidade formada pelas diferentes expressões de cultura – popular e erudita – feita pelo povo e para o povo, mesmo que às vezes, incorra na realidade de ser um bem produzido pelas classes mais altas em direção às mais populares, sendo uma construção absorvida justamente por tratar-se de uma herança cultural que irá também formar a memória coletiva e a identidade nacional. Dessa maneira, torna-se necessária a investigação de como se dá a construção desses referidos espaços, personagens e épocas dentro dos filmes aqui estudados, para entender como funciona o discurso de Joaquim Pedro de Andrade ao tratar o Brasil, através de sua "ótica mineira". Nesse momento, o objeto é o documentário *O Aleijadinho* que condensa as características apresentadas anteriormente e conclui o exame do conjunto cinematográfico mineiro de Joaquim Pedro. A película parte da biografia de Antônio Francisco Lisboa, elevando-o a mito, já que segue, como já explicado, a linha biográfica de Rodrigo Bretas, e o poeta Ferreira Gullar, em sua narração, cita passagens inteiras dessa obra, em muitos momentos.

As cidades de Ouro Preto e Congonhas do Campo, por abrigarem os elementos arquitetônicos de maior destaque[380] no conjunto da obra do artífice, também são destacadas, assim como o Barroco Mineiro e o período colonial da história nacional. Todos esses dados formam o *corpus* utilizado pelo cineasta para recontar a mineiridade à sua maneira. Nesse sentido, a influência de Rodrigo Melo Franco torna-se o pano de fundo de todo o desenrolar do documentário, e, de certa forma, de toda a obra cinematográfica de Joaquim

[380] Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto e os Doze Profetas de Congonhas do Campo.

Pedro de Andrade, sempre pautada pelas raízes mineiras, tendo a memória como motor fundamental.

Pode-se verificar a presença de Rodrigo Melo Franco de Andrade na obra de seu filho, Joaquim. Essa cinematografia-memória é formada pela verdadeira representação no presente do cineasta de um ser ausente, após a morte do pai, em 1969, ao passo que é também uma homenagem a ele ainda em vida. Em *Totem e Tabu,* Freud faz comparações entre os ritos de povos primitivos com a neurose, relacionando o termo original do totemismo com todos os procedimentos pelos quais passariam o desejo inconsciente. O totem aludiria, por sua vez, a uma manifestação primitiva que legou sua passagem a rastros contidos nas religiões, hábitos e ritos de uma comunidade. Já o tabu compreenderia, na sua acepção original da língua polinésia, a algo comum, e, por outro lado, na concepção cristã contemporânea, a algo restrito e proibido[381]. A partir do momento em que se renuncia aos impulsos vitais, incorre o tabu. Rodrigo Melo Franco sempre representou ao filho um objeto de admiração e temor, ou seja, a máxima representação do tabu. Logo, o menino, depois o homem Joaquim, não poderiam desagradar ao intelectual, ao homem influente e, em suma, ao pai. Porém, em seu cinema, o cineasta adotou duas vertentes muito díspares, a de homenagear e buscar uma aprovação paterna, e a de seguir, muitas vezes, as suas próprias convicções, como o foi na ocasião da realização do longa-metragem *Macunaíma.* Porém, a sua reverência ao modelo paterno ecoará em seu cinema permeado de filmes que buscariam a explicação da origem ainda em formação pela qual passava o povo brasileiro. Joaquim Pedro de Andrade nunca quis anular a influência de seu pai, mas se dispôs a eternizar o seu legado em uma obra que não era apenas Cinema Novo, nem o fazia apenas como experimentação ou protesto, mas sacralizava-a numa recorrente homenagem a uma figura que sempre o nortearia e que incutiria marcas, até mesmo, em seus filhos, como o confirmou Alice de Andrade, na epígrafe desse capítulo, dizendo que seu trabalho, como um tributo às artes brasileiras, também seguiam os passos de seu pai, assim como o tinha feito, no passado, Joaquim Pedro em relação a Rodrigo. É uma micro-

[381] Cf. FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914).*In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Volume XIII. Rio de Janeiro, Imago Editora, 2006, p. 37.

representação de uma família tradicional brasileira, com grande contribuição e peso na interpretação do que é o Brasil, a perpetuar seu rastro através de gerações.

Nesse palco está a sombra do Aleijadinho como um mito ainda indecifrável na história nacional. Sua biografia envolta em mistérios, lendas, genialidade e sofrimento eleva a sua imagem a de um santo ou qualquer outro ser tocado por uma “graça divina”, só ela seria capaz de superar tantas provações e dificuldades transfigurando-as em pura inspiração materializada em arte, através de obras que causam espanto e questionamentos sobre quem foi o autor de tão admiráveis feitos. Essa personalidade que junta tantos mistérios e fatores inexplicáveis e incompreendidos pelo senso comum é extremamente importante para história de uma nação que se identifica através da figura de seus heróis, jovens, corajosos, perseguidos, mas inspirados por uma aura divina capaz de sublimar quaisquer obstáculos. A memória nacional está sempre associada a figuras como essas justamente para afirmar a condição dessa nação que construiu sua história, não pelo berço ou pelo passado de glórias, mas graças a sua trajetória de desafios e sofrimentos. O Aleijadinho nada mais é, na verdade, do que o fruto de uma construção histórica e, mais ainda, ideológica erigido das diversas tentativas de se erigir um herói nacional que mostrasse sintetizado em sua figura o homem brasileiro e sua história, recente, mas cheia de proezas. Sua cor e sua arte serviram para intensificar ainda mais os feitos de seu sofrimento, alçando-o ao patamar do Cristo, assim como é descrito no documentário de 1978. Joaquim Pedro conduz o ritmo desse curta-metragem nos moldes panegíricos que caberiam à biografia de uma ilustre figura da história nacional.

A própria imagem do brasileiro até hoje é comumente vista dessa maneira: o indivíduo padecente que, mesmo diante dos maiores problemas, é visto como forte e feliz – por não se render à miséria de sua condição. Só que o herói nacional não está intimamente vinculado às tradições do modelo de herói, impassível, nobre e perfeito. Sua aura de heroicidade é sempre problemática, dadas as diversas privações que o conduzem a caminhos nem sempre justos e justificáveis, mas sempre passíveis de deslizes, como um *Macunaíma,* sem nenhum caráter, que põe em questão até a própria identidade nacional, amorfa e impossível de ser encerrada em uma única definição. Os autores

modernistas, ao incursionarem por Minas Gerais, no início do século XX, buscavam compreender o legado de nosso passado colonial. Buscaram o elo entre aquele presente e a história passada para dar significado à identidade do país por meio de sua memória. Pesquisando seus artistas e monumentos, puderam estabelecer que tipo de sociedade era a brasileira afinal. Por isso o interesse pelas igrejas barrocas e a elevação dessas a monumentos nacionais que significam uma continuidade de nossa história ainda no presente, fazendo com que a sociedade sinta-se também portadora desses elementos. Dessa forma, a *mineiridade* no cinema de Joaquim Pedro estabelece-se como o ponto de junção entre tudo o que o cineasta já havia feito e o que ele viria a fazer também, pois trata-se da continuidade primordial que existe em todos os seus filmes inextricavelmente.

O termo *mineiridade*, mesmo sendo largamente utilizado nos estudos regionais, pode ser considerado impreciso para classificar um grupo de indivíduos a partir de suas características psicológicas e sociais, na região das Minas Gerais. Contudo, essa expressão, sendo um alvo de diversos pensadores da cultura nacional, dedicados a explicar a natureza desses homens naturais das Minas, é alvo de variados estudos e discussões, desde a "mineiridade clássica" [382], definida por Alceu Amoroso Lima a partir de diversos estudos a respeito da vida social, econômica e política desses indivíduos, desde a introspecção e a temperança nos mais corriqueiros atos do cotidiano, elevando o equilíbrio, a parcimônia e o comedimento como elementos determinantes do caráter do homem mineiro. Da mesma forma, a pesquisadora Helena Bomeny, em *Guardiães da Razão*, estuda toda a tradição ligada ao pensamento em relação à *mineiridade,* ressaltando fatores ideológicos e políticos, para reconhecer traços decisivos na obra literária mineira, assim como Maria Arminda do Nascimento Arruda[383], que examina o papel do imaginário mineiro na formação da vida política e cultural do Brasil, por meio de uma análise histórico-social das origens dessa mitologia e o seu papel na memória, com todos os elementos culturais formadores da vida mineira.

---

[382] BOMENY, Helena. *Guardiães da razão.* Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

[383] *Mitologia da Mineiridade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

Dentro desse imaginário da mitologia mineira, a figura do Aleijadinho aparece como a representação da arte incomum, das festas populares, da religiosidade e da beleza curiosa que envolve as tradições da nação brasileira. Do artista misterioso, filho de pai português e mãe cafuza, surge a lenda do brasileiro[384] que, como tantos outros, superou sua origem mestiça, pobre e vitimada por desgraças, num local recôndito, imerso em auto-mutilações, mas ainda assim enternecido pelo epíteto[385] que o tornaria nacionalmente famoso, através da disseminação das histórias que envolviam a sua imagem, e foi assim alardeado, não só pelos artistas modernistas, como também pelos estrangeiros que tomavam contato com sua biografia:

> *"Apesar de sua enfermidade, o Aleijadinho prosseguiu sua obra. Andava graças aos pedaços de couro que protegiam os seus joelhos e subia agilmente nos andaimes. E se fazia amarrar pelo seu fiel escravo Maurício, e formão e o macete em suas mãos defeituosas e continuava a esculpir. Toda uma lenda criou-se a seu respeito; veio a ser um "maneta"; Friedrich von Woech declarou em 1831 'As estátuas de Congonhas foram esculpidas por um homem sem mãos". Quando se conhece o gosto de Cendrars pelas histórias maravilhosas e as realidades fora do comum, compreende-se a fascinação que o Aleijadinho exerceu sobre ele."*[386]

---

[384] Tiradentes, num artigo de 17.04.1966, escrito em São João del Rei, por ocasião da abertura das festividades da Semana da Inconfidência, é descrito por Rodrigo Melo Franco de Andrade, com uma aura de heroísmo que se refletiria em cada brasileiro: "Aquele oficial subalterno do regimento de cavalaria paga da capitania das Minas foi, de fato, o expoente mais legítimo dos sentimentos e aspirações do povo de nossa terra".

[385] Nesse momento, inevitavelmente voltamos às figuras contraditórias dos chamados "heróis nacionais" (todos macunaímicos devorados pelas massas – jogadores, atores, celebridades, etc.), o que vai ao encontro da afirmação anterior feita por Rodrigo Melo Franco.

[386] ROIG, Adrien. *Blaise Cendrars, o Aleijadinho e o Modernismo Brasileiro.* Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1984, p. 69.

Essa geração de intelectuais que interessou-se pelo mito do Aleijadinho e por tantos outros que formam o imaginário nacional formava um grupo que girava em torno de Rodrigo Melo Franco de Andrade. A literatura modernista, nesse sentido, também funcionou como uma representação do sentimento nacional, encarnando sua identidade cultural e construindo o perfil que seria transmitido às gerações futuras. Se pensarmos dessa forma, a literatura brasileira, mesmo mantendo um modelo europeu, trouxe à tona uma temática peculiar, e um protesto contras as condições de servilismo da nação à Metrópole portuguesa, desde o século XVII com Gregório de Matos, e encontrou ambiente propício nos idos do século XVIII com os poetas inconfidentes, que foram os intérpretes da nação nesse período. Esses indivíduos questionaram toda e qualquer autoridade que não fosse justificada racionalmente, característica resultante do pensamento iluminista europeu, sublevando-se contra a maioria dos elementos pertencentes ao Antigo Regime, que nada mais diziam àquela nação jovem e carente de uma discussão profícua sobre sua história, ainda em formação. Esses intelectuais, por sua vez, procuravam discutir a nação brasileira, graças à formação adquirida em Universidades européias, e essa não era a única exceção da pátria imersa em contradições. A própria preocupação que levou à Conjuração Mineira diz respeito, sobretudo, à questão da manutenção dos privilégios dos quais gozavam os inconfidentes – clérigos, representantes da justiça e intelectuais -, ou seja, uma pequena parcela da população que habitava a capitania mineira na época. Mesmo a questão da escravidão era um fator contra o qual os conjurados não se contraporiam, já que era um dos subsídios necessários à sustentação do conforto das elites. Isso vai ao encontro dos interesses modernistas, poupando-se a distância óbvia pertencente a cada um desses grupos. Também mostrava-se fundamental a preservação de certos mitos para se erigir uma arte brasileira nunca vista anteriormente. Estavam em jogo interesses próprios que seriam utilizados de maneira conveniente. Esses paradoxos são os elementos primordiais constituintes do objeto cinematográfico de Joaquim Pedro de Andrade: a nação brasileira e suas

fraturas, e a *mineiridade* aparece, então, como o elo entre a história passada e o presente que ainda se mostra indecifrável.

O modernismo brasileiro pode ser visto assim como o resultado da profunda renovação da forma de se pensar a nação, partindo de suas tradições mais peculiares para uma nova interpretação da cultura e história nacionais, com Mário de Andrade, o já tão mencionado Rodrigo Melo Franco, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Manuel Bandeira, Lúcio Costa, Oswald de Andrade, entre tantos outros personagens tratados direta ou indiretamente pelo cinema de Joaquim Pedro. Fazendo esse paralelo torna-se clara a presença e a importância da mineiridade de sua cinematografia funcionando como elo e origem de toda essa incansável busca de decifrar o Brasil. Não é à toa que o filme de conclusão de sua obra seria Casa Grande, senzala & Cia., adaptação quase homônima da obra de Freyre, publicada em 1933, que faz toda uma incursão pelo país no seu período colonial, sobretudo os séculos XVI e XVII. Todo o cinema de Joaquim Pedro de Andrade pauta-se pela questão da compreensão e investigação do Brasil e seus intérpretes. Seguindo esse pensamento, torna-se compreensível o porquê da eleição do barroco mineiro como um dos objetos mais recorrentes nesses três filmes de temática primordialmente mineira, representando uma certa singularidade e originalidade na história brasileira, assim como o fizeram os intelectuais modernistas com toda a produção cultural do século XVIII. E, para tanto, logo vem à mente a clássica viagem de Mário de Andrade a Mariana e Ouro Preto, ou a viagem dos modernistas às cidades mineiras repletas de monumentos barrocos, sem contar ainda a pesquisa de Oswald de Andrade sobre os poetas árcades. O Arcadismo brasileiro soma-se a essas referências como uma escola literária que se apropriou do modelo europeu e misturou-o a diversas características muito brasileiras e é essa a paisagem abordada por Joaquim Pedro.

Portanto, a memória tratada de modo intrínseco ao próprio cineasta aparece então como um produto da construção coletiva da identidade nacional e o patrimônio estudado pelo diretor mostra-se como o vínculo estruturador dessas memórias. Explicando melhor: a memória é o objeto primordial do cinema de Joaquim Pedro, valendo-se de diversos processos e representações formadores da sociedade brasileira que aparecem nessa cinematografia como

um modelo questionável do que seria a própria identidade nacional. A memória, dessa forma, relaciona-se com as construções sociais formadoras do ambiente nacional, justamente por estar associada aos aspectos compartilhados pelos seus indivíduos. Sendo assim, essas reminiscências podem servir como um elemento a influenciar e orientar as escolhas de representações sociais do cineasta ao tratar das características mais peculiares da cultura nacional. Dessa forma, esse apego ao passado pode ser compreendido como fator social e coletivo e passível de transformações ao longo do tempo e do espaço, mas, por estar relacionada a uma tradição, é o único meio capaz de transmitir toda a consciência de um povo, passando do plano individual para outro, o coletivo, já que a "memória rema contra a maré; o meio urbano afasta as pessoas que já não se visitam, faltam os companheiros que sustentavam as lembranças e já se dispersaram. Daí a importância da coletividade no suporte da memória."[387]

Podemos dizer que Joaquim Pedro utilizou-se, em seu cinema, de lembranças fragilizadas pela afetividade suscitada por suas lembranças e experiências familiares e que a influência da figura de Rodrigo Melo Franco nesse processo é decisiva. Dessa forma, o vemos tomado pelos fantasmas de um passado que trazem à tona uma nova versão dos acontecimentos históricos, elegendo heróis, momentos e fatos cruciais. Muitas vezes, influenciado pelas "feridas coletivas" que elevam a mitos os determinantes sociais da história, vemos Joaquim Pedro consagrando seu cinema ao mesmo patamar das celebrações nacionais e das grandes datas comemorativas. E isso só acontece porque o apego às verdades contidas nos fatos históricos nacionais marcam toda a trajetória da vida desse diretor, empenhado em reconhecer todas as nuances de seu povo, decifrando suas características mais peculiares. O cineasta funciona, dessa maneira, como um narrador memorialista organizando os acontecimentos e os personagens envolvidos na trama, que contará com o presente em que se veicula a imagem e o passado em que acontecem os episódios que vêm à tona depois, sendo transmitidos ao espectador. A narrativa da memória trará um passado reconstituído de maneira

[387] BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social.* 2ª edição. São Paulo, Ateliê Editorial, 2003, p. 70.

não-linear e será repleto de idas e vindas, confusão de tempos, eventos e apreciações pessoais de quem narra o fato. De modo que é impossível dizer que, através da rememoração, o passado pode retornar “livre” de intromissões de imagens criadas pela mente ou amalgamadas a outras incutidas nessa reminiscência. Recontar o passado é também recriá-lo. E a linguagem cinematográfica de Joaquim Pedro trabalha com essa matéria, que é o próprio o passado, fundindo-o à cultura popular e aos personagens que formam a coletividade nacional, buscando descobrir ali sua própria identidade, ao passo que desnuda uma identidade que é também espelho da coletividade.

Joaquim Pedro recorre a essa coletividade para erigir seu cinema repleto de memórias. Recorre também a arquivos, personagens, fatos, momentos marcantes da história nacional. Na busca pela decifração do Aleijadinho recorre a Bretas e isso abre caminho para a discussão dos papéis do SPHAN e do IHGB. E é na literatura e nos documentos que encontra efetivamente material para acalmar suas inquietações sobre o passado e o presente, vinculando-os continuamente, assim como fizeram os modernistas no aparente contra-senso de revisitar o passado brasileiro adormecido na arte barroca e na religiosidade mineira para extrair algo de original no presente. E essa forma de resgatar o passado em toda a sua complexidade para extrair alguma verdade sobre a contemporaneidade é o que faz de seu cinema uma tentativa original na arte brasileira até hoje. Ao examinar a arte de Aleijadinho em Congonhas do Campo, o cineasta o eleva a mito para a preservação de uma memória que já tem lugar no senso comum, assim como trata de Tiradentes ou das tradições mais arcaicas de um velho povoado em *O padre e a moça.* É um contínuo processo de revisitação do passado para compreender o presente e dar conta do paradoxo que é a nação brasileira. E de reconhecimento dessa memória como a única maneira de se eternizar os grandes feitos do passado, não negando sua relevância para a afirmação da importância da história da cultura nacional para a construção de um futuro promissor. Porque a mensagem dos filmes, apesar de nem sempre otimista, é imbuída de uma tendência à redenção dos indivíduos que, por mais que tenham sido massacrados ao longo de suas existências, encontraram a consolação numa outra realidade.

Nesse sentido, pode-se afirmar que, dentro dos três filmes que constituem a *cinematografia mineira* do cineasta, existe uma certa alusão à

mitologia cristã. Uma certa tendência voltada para a religiosidade e para o misticismo, própria da *mineiridade*, apoiada pelas reminiscências e pelo poder do tempo. O povo mineiro sempre esteve associado à religiosidade, seja pelas inúmeras edificações de igrejas ou pelas imagens religiosas surgidas desde os tempos da colonização. Essa imaginária religiosa exprime-se pelos diversos objetos litúrgicos espalhados por todas as cidades de Minas Gerais, representando a fé professada por esse povo através dos tempos, através do culto dos elementos populares de brancos, índios e negros, a verdadeira religiosidade mestiça do Brasil. Os próprios cultos aos santos no país sempre foram permeados por um caráter humano e afetivo, subtraindo às imagens a aura distanciadamente divinal para que elas pudessem compartilhar da vida e das aspirações dos fiéis em troca de vestimentas, altares e festividades. A própria religião mineira, desde seus tempos mais remotos, desenvolveu um grande sincretismo de crenças, sobretudo devido à grande mistura de raças naquela região concentradora de trabalhadores para se dedicarem à extração de ouro e outros metais preciosos. As primeiras igrejas surgiram nesse contexto amalgamado de culturas. A própria Igreja dedicada à Nossa Senhora do Rosário dos Pretos foi uma edificação dos escravos negros que trabalhavam na capitania mineira, ainda no século XVII. E diversas outras capelas surgiram nesse mesmo movimento, entre a extração do ouro e a prática de erguer-se altares aos santos. O que se pretende retomar aqui é o caráter espiritual, mas profundamente humano dos cultos religiosos brasileiros, mesmo no catolicismo, considerado a religião oficial, percebe-se ser uma prática religiosa embebida por diversas outras crenças, formando o próprio sincretismo religioso brasileiro.

As superstições e diversos elementos do folclore surgiram desse clima religioso, sobretudo em Minas Gerais. Por outro lado, muitos religiosos poderosos, em sua época áurea, eram símbolos máximos de poder, a julgar pelos influentes líderes das reuniões em torno da Conjuração Mineira e as irmandades religiosas de Minas, todos eles respeitados e temidos pela população, num provincianismo que ronda a cultura popular das cidades originalmente responsáveis pela formação do país. Todos os arraiais mineiro surgiram nas proximidades das minas de ouro e, como estavam constantemente vigiados pela Coroa Portuguesa, assistiam ao nascimento de

uma cultura peculiar, oriunda da mão de obra negra e escravizada e dos proprietários das minas, de origem européia e portuguesa, assim como os comerciantes que transitavam livremente entre esses dois pólos. Nesse ínterim, os “desclassificados do ouro”, como bem o definiu a historiadora Laura de Melo e Souza, representavam o restante da população que vivia à margem dessa estrutura envolta nos benefícios advindos da extração incansável do ouro mineiro. As irmandades concentravam o poder e influenciavam profundamente na estrutura social mineira, com a preocupação religiosa dos fiéis, por meio da construção de inúmeras igrejas, mas deixando claras suas marcas por meio de luxuosos requintes no adorno dessas capelas. Em torno delas, os carpinteiros, pintores e escultores foram cercando a vida da capitania, vendo na arte uma maneira segura de ascensão social para uma classe de mulatos que não eram necessariamente escravos, mas representavam uma grande parcela da classe mais pobre dessa região. De outro lado, a cultura portuguesa mantinha-se forte na influência da cultura local. E com dois ânimos muito divergentes de orientação, a cultura mineira se delineou. E isso transparecia, inclusive, nas figuras religiosas, seja nas esculturas ou nas pinturas que representavam a vida dos santos, que traziam em seus traços características muito amalgamadas entre o pesado e sombrio barroco e o detalhado e ornamentado rococó, misturando também, por sua vez, um clima perpetrado por dor e festividade, típicos do barroco mineiro.

Impregnada por essa atmosfera religiosa, Joaquim Pedro cria uma cinematografia de cunho mineiro em todos os sentidos, sobretudo nesses três filmes objetos centrais de nosso estudo, e também de maneira geral. E é imediata a associação do sofrimento desses personagens ao martírio do Cristo, porém um Cristo imerso em sincretismo e crendices. No caso do Aleijadinho, até mesmo a caracterização do escultor é envolta em uma clima, ao mesmo tempo, religioso e cheio de mistérios. A aproximação da câmera focalizando um morcego num púlpito de igreja no momento em que se anuncia a doença que deformaria o escultor, já transmite essa idéia de asco que poderia causar a contemplação das feições do escultor, após ser vitimado pela estranha doença, remetendo ao animal que transita entre dois pólos, pertencendo ao plano terreno e impuro, por ser identificado ao rato, e a outro superior, devido às asas. Porém, nada mais é do que um ser noturno que carrega algo de sombrio

e de medonho, associado, em algumas mitologias, ao ateísmo, ou ao demoníaco e infernal. Esse aspecto “asqueroso e sinistro”, que assustava qualquer um que com ele se deparasse, segundo o relato da nora Joana, se confronta violentamente à comiseração despertada pela sua existência cheia de tormentos. E toda essa atmosfera contrastante, própria da vida conflituosa pela qual passou o escultor, aparece de maneira sensível no curta-metragem de 1978, que fecha o ciclo dos “filmes mineiros” desse cineasta e condensa a temática geral de todo o seu cinema, até mesmo aqueles não diretamente ligados a Minas.

Dessa região que tanta influência exerceu sobre a política do Estado brasileiro, sua cultura e sua história, percebem-se características muito específicas que saltam no cinema de Joaquim Pedro, de cunho essencialmente ligado a uma “identidade regional mineira” que acaba por expandir-se até abarcar toda uma identidade nacional que carrega temáticas que, mesmo parecendo voltadas apenas para o Brasil, contêm identificações com problemáticas universais. Esse mesmo movimento pode ser exemplificado por meio da semelhança entre o padre do longa-metragem de 1965, o Aleijadinho e o Tiradentes, de aproximações inegáveis que ecoam inevitavelmente por toda essa obra cinematográfica, até mesmo em um filme de motivo aparentemente tão específico, como *Macunaíma.* Tanto o padre, quanto o escultor ou o alferes possuem uma aura mítica que alude fortemente ao cristianismo. A entrega a uma paixão sublime e a redenção final que os envolve. Todos são mártires à sua maneira, num movimento que se repete continuamente por toda essa obra, extrapolando os limites regionais para universalizar-se. Constituem-se como seres vitimados pela dessacralização do mundo que os oprime, sendo incapazes de articular uma escapatória do trágico destino, exprimindo qualquer reação. O que se observa nesses personagens é o conformismo diante da fatalidade de que “viver é muito perigoso”, para retomar a máxima do jagunço Riobaldo[388], outra criação mineira de temática universal.

Após a situação sem saída em que deixou os seus personagens no final do filme *O padre e a moça* (1965) – metáfora da própria crise em que o Brasil acabara de imergir – Joaquim Pedro de Andrade abandonou outro de seus

[388] Protagonista da obra *Grandes Sertão: Veredas,* de João Guimarães Rosa.

heróis, em *Macunaíma*, embora este não tivesse nenhuma distinção, para ser devorado pela Uiara, em 1969, mas sabia que, na literatura, o seu clássico destino contaria ainda com uma última mágica, a de virar constelação, em 1928, e ser eternizado, desde então, por Mário de Andrade. Acordo justo, nos períodos mais duros, após o chamado "golpe dentro do golpe". Nada mais compreensível, então, do que alterar o tempo e a História, mesclando passado e presente, fazendo de 1972 também 1789, obrigando a nação a aplaudir aquilo que um dia negou de maneira cruel. Padre fugitivo. Poeta suicida com jeito de poeta assassinado. Tiradentes histórico, fictício, mítico. Tudo vem à tona de uma só vez. A memória do cineasta vai reconstruindo os detalhes desses personagens por meio das descrições que ouvira de seu pai. Para o pai, Rodrigo, Tiradentes era um herói. Aleijadinho, um gênio, grande motivo de restauração do IPHAN, tesouro incontestável da cultura nacional. Ouro Preto é a cidade à qual dedicou muitos anos, e, não por acaso, paisagem, respectivamente, do longa e do curta-metragem, de 1972 e de 1978.

Atualmente, a memória daquele que tanto se empenhou para resguardar as preciosidades da cultura nacional, seguindo os passos de seu pai, no Patrimônio Histórico e Artístico, é preservada pelos filhos Alice, Maria e Antonio, no mesmo movimento, o de proteger a identidade da nossa tradição. A produtora Filmes do Serro, que foi criada em 1962 pelo cineasta, já se estabilizava no mercado audiovisual, acumulando, ao longo dos anos, mais de vinte filmes produzidos entre documentários, longas e curtas-metragens, sendo 14 destes, dirigidos pelo próprio Joaquim Pedro de Andrade. Com a morte de Joaquim Pedro, em 1988, a produtora permaneceu com suas atividades suspensas, sendo estas retomadas em 2000. Hoje, a Filmes do Serro é responsável por projetos para cinema e televisão, além de vídeos institucionais e documentários, e pela recente restauração[389] digital da obra completa, em

[389] "Com patrocínio da Petrobras, a restauração da obra de Joaquim Pedro partiu do esforço dos filhos do cineasta, Alice, Maria e Antônio, com a colaboração da Teleimage, responsável pela restauração digital, e da Cinemateca Brasileira, responsável pelo processo de preparação das matrizes e restauração fotoquímica. Os 14 filmes foram escaneados
e restaurados digitalmente em 2K (cada imagem em 2K tem 2.048 pixels na horizontal e 1536 pixels na vertical, ou seja cada fotograma tem 3.145.728 pixels, o que equivale a 12 megabytes de memória digital) e reimpressos em novos negativos 35mm, em um trabalho que levou cerca

DVD, de Joaquim Pedro de Andrade, iniciada em 2003 e finalizada em 2009. O público tem agora livre acesso para conferir os motivos que levaram *Macunaíma* a ser o maior sucesso de bilheteria do Cinema Novo, e também saberá o porquê do cinema de Joaquim Pedro ter recebido tantas homenagens e prêmios, em Festivais no Brasil e no exterior. As retrospectivas acerca de sua filmografia continuam ainda, ou até com mais vigor, e isso intriga a qualquer um que imagine a repercussão que teria tido os dois projetos que o cineasta não chegou a concluir, devido a sua morte, aos 56 anos: o roteiro de *Casa Grande Senzala & Cia*., baseado na reconhecida obra de Gilberto Freyre, e *O imponderável Bento contra o crioulo voador*, primeiro roteiro original de ficção.

Sua cinematografia sempre impressionou e antecipou até mesmo diversas tendências que podem ser observadas no cinema nacional atualmente, como seu curta-metragem *Couro de Gato*, de 1961, um dos episódios de *Cinco Vezes Favela*, de 1962. Nele já era possível vislumbrar o encontro entre os marginalizados, da sociedade brasileira tão desigual, com o seu cinema, que sempre lutou para denunciar o crescente descaso com que a pátria amada trata seus filhos. Talvez, por esse motivo, o cineasta, preso por duas vezes, sempre tenha usado o seu cinema como metáfora para uma primeira denúncia das injustiças contra as quais militava. Em seu segundo longa-metragem, *O Padre e a Moça*, será a partir de um poema de Carlos Drummond de Andrade que ele contará uma história de fanatismo e incompreensão. A conseqüência, então, novamente, resulta em um comedimento entre a crítica e a delicadeza, um dos traços fundamentais que distinguirão sua afinidade com os exercícios de filmagem. Já *Macunaíma* representará a sua libertação e o conseqüente encontro com o público, o sucesso de bilheteria que deixará o cineasta em evidência, para em 1972,

---

de cinco anos e envolveu mais de 100 profissionais. O projeto de recuperação das imagens contou ainda com a colaboração dos fotógrafos Affonso Beato, Pedro de Moraes e Mário Carneiro, que trabalharam com Joaquim Pedro. Eles acompanharam a restauração dos filmes e, através de recursos técnicos que não dispunham anteriormente, recuperaram cores e texturas originais das imagens." In: "*OBRA COMPLETA DE JOAQUIM PEDRO EM DVDs*" (04/05/2009). Sítio da Internet: *Filmes do Serro <www.filmesdoserro.com.br>*

poder oferecer, com *Os Inconfidentes*, uma reconstituição do passado trazendo-o ao presente, de modo a metaforizar o comportamento dos intelectuais durante a ditadura militar, e, em 1978, ser capaz de retomar o encontro com Minas e suas raízes familiares, filmando o documentário *O Aleijadinho*, como um retorno ao passado, o reconhecimento de sua história pessoal e uma reconciliação com sua primeira inspiração.

## CONCLUSÃO

### *“Do sonho de eterno fica esse gosto acre”*

*“De tudo isso resultou para mim uma necessidade de, de repente, escolher o lado bom em vez do lado ruim. Enfrentar o perigo de uma tentativa de viver bem, apesar do contexto ser injusto, ser cruel.”*
*(Joaquim Pedro de Andrade)*[390]

O cinema de Joaquim Pedro de Andrade sempre andou no encalço da literatura, da história e da cultura nacionais. E a memória, nesse contexto, funcionou como o motor de inspiração, acautelado pelo rigor e pela reverência às figuras mineiras que lhe serviram de base segura para a construção de sua obra cinematográfica. Sendo assim, não causa admiração a presença de seus heróis, – ganhando força e expressividade, através da linguagem fílmica, que almeja funcionar como veiculadora dos diversos anseios individuais, dando voz a uma coletividade – serem rememorados em seus filmes e eternizados por um viés crítico, mas apaixonado de pesquisador, leitor e cineasta. Mesmo quando o Brasil havia enfrentado um dos seus piores golpes políticos, configurados na “revolução” de 1964, Joaquim contrariou as expectativas dos *cinemanovistas* filmando uma história que se passava nos confins da pátria, a princípio, completamente alheia a qualquer protesto ou engajamento.

Contudo, narrar o encontro entre um padre e uma moça nos lugares mais recônditos de Minas Gerais, já elevava a marca primeira de seu idealizador, a de nadar contra a corrente, desconstruindo o esperado discurso de obviedade intelectual e política, em voga na época, para expressar algo bem maior, através de uma fala abafada, fosse ela de esquerda ou de direita, para recairmos em expressões correntes, surgidas no período em questão. Um filme quase sem falas, mas pleno de gestos contidos, que emergiam timidamente, configurando a dimensão do quadro repressivo que se desenhava dentro e fora dos indivíduos, naquele ano imediatamente posterior ao Golpe

[390] *Programa luzes, câmera, Entrevista de Joaquim Pedro a Sylvia Bahiense,* número 31, 1963, exibido na TV Cultura em 08/06/76. Fonte: Site Filmes do Serro <*www.filmesdoserro.com.br*>

Militar de 1964. Esse silêncio será uma das marcas do cineasta, homem de poucas palavras, de voz baixa e pausada, num ensimesmamento mineiro que, salvo pelo sotaque, podem causar dúvidas quanto a sua naturalidade carioca.

Fato este, talvez, só aceito, pelo resultado que viria a seguir, em 1969, ao filmar *Macunaíma,* num "*intermezzo rebelde-anárquico-libertador"*, em que Joaquim Pedro confirma sua tendência de subverter o que dele era esperado, mas, mesmo assim, mantendo-se fiel às suas convicções e, ainda que em meio ao "carnaval tropicalista", não tendo decepcionado àqueles cientes de sua origem tradicional, por mais uma vez se voltar às nossas mais verdadeiras tradições, apesar da confusão na atmosfera da época, e da associação dele ao *tropicalismo* ou qualquer outro movimento, pelos entusiastas de tais tendências em voga no período. O que se pretende afirmar é que Joaquim Pedro transitava livremente entre conservadores, nacionalistas, *subversivos* e não aderia a nenhuma corrente que não fosse àquela de realizar cinema no Brasil, de maneira muito livre e fiel às suas crenças. Atribuição à qual ele não mostrou nenhum constrangimento maior, afirmando toda a sua modernidade, no sentido mais fiel aos intelectuais dos anos 20 e 30 no país. Sendo assim, *Macunaíma* só corrobora a inclinação política do cineasta, confirmada, logo após, com o filme *Os Inconfidentes*, mais uma homenagem ao pai Rodrigo e um novo retorno às Minas fantasmagóricas que sempre perseguiram a sua obra e lhe serviram como inspiração primeira.

O documentário sobre Antônio Francisco Lisboa vem para atestar e arrematar essa vertente memorialística e mineira que permeia a cinematografia de Joaquim Pedro. E, mais uma vez, nessas duas criações, a linguagem cinematográfica catalisa os fatos sociais, fundindo-os às próprias motivações pessoais do cineasta, culminando numa solução estética que dá lugar ao retorno do passado e, mesmo dentro daqueles universos historicamente determinados, algo maior é capaz de vir à tona, o próprio desnudamento das questões subjetivas que engendraram essa cinematografia. Sendo assim, o cinema de Joaquim Pedro funcionou como uma evocação e uma libertação, ao mesmo tempo porque era homenagem ao pai e às raízes ancestrais, mas também não deixava de ser o fruto de um trabalho que surgiu para abalizar a fragmentação do mundo – no fundo, como toda obra de arte –, mas tinha como maior intuito identificar-se com o outro – o pai? –, porque ele era a resposta e a

recuperação de uma unidade perdida, mas sempre presente e reconfigurada, mesmo na ausência.

E, com esses três filmes, fechamos a nossa discussão sobre a memória como a catalisadora de questões intimamente biográficas, mas não só por isso, potencializadamente inclinadas às discussões políticas, históricas e artísticas da nação brasileira, tendo como pano de fundo o crivo paterno e a tradição de uma estirpe de mineiros que contribuíram para consagrar a história nacional, estudando-a, desnudando-a, ou reafirmando-a incessantemente. É difícil estudar a cinematografia de Joaquim Pedro de Andrade sem perceber a influência familiar, sobretudo paterna, como elemento tão pungente, forte e norteador de suas preocupações. Da mesma forma que é impossível não se voltar ao seu cinema e buscar, na sua biografia, questões que confirmem essas impressões tão veladas, mas de cunho tão pessoal[391].

O diretor, ao afirmar, certa vez, que só se interessava pelas questões acerca do Brasil, confirmou a nítida influência paterna que o perseguiu e motivou durante toda a sua obra. Inclusive, as declarações[392] de sua filha, Alice de Andrade, atestam que a memória e a preservação do patrimônio nacional são idéias que ainda estão intrínsecas à família Melo Franco, hoje Andrade, amanhã um outro sobrenome ainda mais brasileiro, mas cada vez mais misturado e, por isso, ainda refletor dos anseios nacionais. Pensando assim, este trabalho, que não se propunha biográfico, nem histórico ou tampouco atavicamente ligado às questões da adaptação cinematográfica da obra

---

[391] "Qualquer filme que a gente faz acaba que é uma experiência muito forte, muito mobilizante, totalizante, para que possa ser feito esse tipo de envolvimento. No meu caso, então, que faço muito pouco filme, eu faço uma média de um filme a cada dois anos, talvez até menos, isso aparece bastante, embora não dê para ser percebido muito, nesse sentido, pelas pessoas, porque são informações que acabam aparecendo muito cifradas. Depois, as referências, quem tem sou só eu praticamente, então não dá pra notar, mas tem algumas pessoas assim que sacam. Isso até é o que eu acho engraçado, gente que conhece o realizador do filme fica vendo o que dele aparece naquela proposta de ficção." Joaquim Pedro de Andrade em Entrevista a Sylvia Bahiense. Programa L*uzes Câmera, nº 31.* Exibido na TV Cultura em 08/06/1976.

[392] Sobretudo, em seu documentário *Histórias cruzadas*, Alice reitera a influência e a importância da figura do avô, Rodrigo, na obra de seu pai e a mesma tendência ainda presente na trajetória dela mesma e na de seus irmãos, Maria e Antônio.

literária, apenas percorreu o caminho que poderia apresentar-se mais simples e imediato: a sondagem das obras de cunho nitidamente tradicionais mineiros, partindo de um local determinado, para a afirmação da qualidade universal dessa cinematografia. A memória, nesse sentido, atua como o elo entre a história presente que se documenta e a história do passado que se filma, através do halo que as aproxima e afirma, ou seja, o próprio tempo. Nesse viés, a cinematografia de Joaquim Pedro aparece como detentora de uma tradição intensamente vivida por Rodrigo Melo Franco de Andrade, sendo também a incorporação de uma realidade propagada pelo filho Joaquim Pedro, porta-voz, através do veículo popular do cinema, das idéias, até então concernentes, apenas à elite. Joaquim Pedro emerge, assim, como o cineasta que não atinge, muitas vezes e como o desejava, o povo, mas sempre se reporta às massas, em suas denúncias de como caminha a sociedade brasileira, ao investigar as suas mais capitais características e suas mais autênticas necessidades, mesmo que sempre submetido a uma aura familiarmente patriarcal e patrimonialista, formação da qual nunca se constrangeu e nem procurou se libertar, num exemplo de paixão e fidelidade às suas mais verdadeiras convicções.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


ALMEIDA, Lúcia Machado. *Passeio a Ouro Preto.* Belo Horizonte, Livraria Itatiaia, 1980.

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984).* Bauru, SP, Edusc, 2005.

AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas.* 3ª edição. São Paulo, Editora 34, 1997.

ANDRADE, Mário de. *A arte religiosa no Brasil*. São Paulo, Experimento; Giordano, 1993.

_____. *Aspectos das artes plásticas no Brasil.* Belo Horizonte, Itatiaia, 1984.

_____. *O empalhador de passarinhos.* 4ª ed. Editora Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Oswald de. *A Utopia Antropofágica*. 3ª edição. São Paulo: Globo, 2001.

_____. 6ª edição. *Pau-brasil.* Rio de Janeiro, Editora Globo, 1990.

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

_____. *Rodrigo e seus tempos.* Rio de Janeiro, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

_____. *A lição de Rodrigo.* DPHAN, Recife, 1968.

_____. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional.* Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 2005.

_____. *Velórios*. Belo Horizonte, Amigos do Livro, 1936.

ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil*. 3ª edição. Editora Belo Horizonte, Itatiaia/Edusp, 1982.

ARAÚJO, Luciana Sá Corrêa Leitão de. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos.* São Paulo, 1999. 302 p. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP).

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

*Autos de Devassa da Inconfidência Mineira*, Câmara dos Deputados, Brasília, 1977 (organizados em 10 volumes).

AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado.* Rio de Janeiro. Alhambra, 1986.

AZEVEDO, José Afonso Mendonça de. “Documentos do Arquivo da Casa dos Contos (Minas Gerais)”, Anais da Biblioteca Nacional, LXV, 1945.

AZEVEDO, Ana Vicentini de. *A metáfora paterna na literatura e na psicanálise.* São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

AZEVEDO, José Afonso Mendonça de. “Documentos do Arquivo da Casa dos Contos (Minas Gerais)”, Anais da Biblioteca Nacional, LXV, 1945.

BANDEIRA, Manuel. *Crônicas Inéditas 1.*São Paulo, Cosac & Naify, 2008.

_____. *Crônicas Inéditas 2.* São Paulo, Cosac & Naify, 2009.

_____. *Crônicas da província do Brasil*. São Paulo, Cosac & Naify, 2006.

_____. *Guia de Ouro Preto.* Rio de Janeiro, Ediouro, 2000.

BARBOSA, Lívia. *O jeitinho brasileiro.* Rio de Janeiro: Campus, 1992.

BARBOSA, Waldemar de Almeida. *O Aleijadinho de Vila Rica.* Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, Ed. Universidade de São Paulo, 1984.

BARROS, Marta Cavalcante de. *Espaços de Memória: uma leitura da crônica da casa assassinada de Lúcio Cardoso*. São Paulo, Nova Alexandria, 2002.

BASTIDE, Roger. "Carlos Drummond de Andrade" in *Poetas do Brasil – Col. Críticas Poéticas*, vol. 5. São Paulo, Edusp/Duas Cidades, 1997.

_____. *Psychanalise du cafuné et essais de sociologie esthétique brésiliènne.* St. Paul de Fourques. Bastidiana, 1996.

BASUALDO, Carlos (Org.) *Tropicália: uma revolução musical* (1967-1972). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

BAZIN, André. *Qu´est-ce que le cinéma?* Paris, les éditions du cerf 29 bd, Latour-Maubourg, 1987.

BAZIN, Germain. *O aleijadinho.* Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 1971.

BECKER, Udo. *Dicionário de símbolos* (trad. Edwino Royer). São Paulo, Paulus, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Origine du drame barroque allemand.* Paris, Champs-Flammarion, 1985.

_____. Obras Escolhidas vol. 1, *Magia e Técnica, Arte e Política*. 3ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1987.

BENTES, Ivana. "Multitropicalismo, Cine-Sensação e Dispositivos Teóricos" apud BASUALDO, Carlos (org.) *Tropicália: uma revolução cultural.* São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

_____. *Joaquim Pedro de Andrade – A revolução intimista*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1996.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar.* São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

BERNANOS, Georges. *Diário de um pároco de aldeia*. (Trad. Thereza Christina Stummer) São Paulo: Paulus, 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro – Metodologia e pedagogia.* São Paulo, Annablume, 1995.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro* – Metodologia e pedagogia. São Paulo, Annablume, 2004, 3ª edição.

_____. *O autor no cinema*. São Paulo, Brasiliense/Edusp, 1994.

_____. *Piranha num mar de rosas.* São Paulo, Editora Nobel, 1982.

_____ e RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil.* São Paulo: Editora Contexto, 1994.

*Bíblia Sagrada*. *<http://www.bibliaonline.com.br/>*

BISCHOF, Betina. *Razão da recusa:* um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo, Editora Nankin, 2005.

BOMENY, Helena. *Guardiães da Razão: modernistas mineiros*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ/Edições Tempo Brasileiro.

BONAPACE, Adolphina Portella. *Romanceiro da Inconfidência: meditação sobre o destino do homem.* Livraria São José, Rio de Janeiro, 1974.

BOSI, Alfredo. "A máquina do Mundo, entre o símbolo e a alegoria" in *Céu, Inferno – ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo, Ática, 1998.

_____. "Diversidades na unidade: 'A máquina do mundo'" in *Reflexões Sobre a Arte* – Série Fundamentos, 7ª ed., São Paulo, Ática, 2003.

_____. *História concisa da literatura brasileira.* 2ª ed. São Paulo, Ed. Cultrix,

_____. *O ser e o tempo da poesia.* São Paulo, Ed. Cultrix, 1997.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade.* 3ª ed., São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

_____. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. 2ª edição. São Paulo, Ateliê Editorial, 2003.

BRANDÃO, Tomás. *Marília de Dirceu.* Belo Horizonte, Guimarães, 1932.

BRAYNER, Sônia (org.). *Carlos Drummond de Andrade* – Col. Fortuna Crítica (direção de Afrânio Coutinho), 2ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. *As revoluções utópicas dos anos 60.* 3ª edição. São Paulo, Editora 34, 2006.

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

BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema.* São Paulo, Unimarco, 2006.

BUARQUE DE HOLLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil.* 5ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1969.

BURDEN, Ernest. *Dicionário ilustrado de Arquitetura.* 2ª edição, Porto Alegre, Bookman, 2006.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo, Editora 34, 1997.

CAMILO, Vagner. Drummond – *Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas.* São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Roteiro sagrado: monumentos religiosos de Ouro Preto*. Belo Horizonte, Ed.Francisco Inácio Peixoto, 2000.

_____. *Introdução ao barroco mineiro.* Belo Horizonte, Crisálida, 2006.

CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa*. 2ª edição. São Paulo, Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Claudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo, Perspectiva, 1988.

CANÇADO, José Maria. *Os Sapatos de Orfeu – Biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo, Scritta Editorial, 1993.

(Org.) CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil.* São Paulo, Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial, 2002.

CARPEAUX, Otto Maria. "Fragmentos sobre Carlos Drummond de Andrade" in *Origens e Fins – ensaios*. Rio de Janeiro, Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1943.

_____.. *Ensaios Reunidos* (1942-1978), vol. I, Rio de Janeiro, Topbooks, 1999.

CARVALHO, Feu de. *O Aleijadinho.* Belo Horizonte, Edições Históricas, 1934.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1994.

CARVALHO, Geraldo Barroso de. *Doenças e Mistérios do Aleijadinho.* São Paulo, Lemos Editorial, 2005.

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

CARVALHO, Tânia. *Paulo José: memórias substantivas*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004. Col. Aplauso. Série Perfil.

CARVALHO, Teófilo Feu de. *Filipe dos Santos na sedição de Vila Rica; inventário da história de Minas*. Belo Horizonte, Edição Histórica, 1933.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11ªed. São Paulo, Global, 2002.

_____. *Superstição no Brasil.* 5ªed. São Paulo, Global, 2002.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos.* 8ª edição. Rio de Janeiro, José Olympio, 1994.

CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e Modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana.* São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. *Arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940).* Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2009.

CÍCERO, Antonio. "O tropicalismo e a MPB". In: *Finalidades sem fim – ensaios sobre poesia e arte.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
Civilização Brasileira, 1963.

COSTA LIMA, Luiz. "O Princípio-Corrosão na Poesia de Carlos Drummond de Andrade" in *Lira e Antilira (Mário, Drummond e Cabral)*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Topbooks, 1995.

COSTA LIMA, Luiz. *A Perversão do Trapezista – O romance em Cornélio Penna*. Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1976.

_____. *Teoria da Cultura de Massa.* (Introdução, comentários e seleção) 6ª ed., São Paulo, Paz e Terra, 2002.

_____. *Teoria da Literatura em suas fontes.* 2ª ed., Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.

COSTA, Flávio Moreira da. "Uma estética da violência". *Plano 5*, jul/1967.

COSTA, Lygia Martins. BAZIN, Germain. *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil.* Paris, Le Temps, 1963.

CUNHA, Renato. *As formigas e o fel:* literatura e cinema em *Um copo de cólera*. São Paulo: Annablume, 2006.

DA CUNHA, Euclides. *Os Sertões, O homem V.* Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1998.

DA MATTA, Roberto. Catálogo da *Mostra Gilberto Freyre- Intérprete do Brasil,* realizada no Museu da Língua Portuguesa, de 27.11.07 a 04.05.08, em São Paulo.

DAMAZIO, Reynaldo (Org.) *Drummond Revisitado.* São Paulo, Unimarco Editora, 2002.

DANIEL, Roberto Francisco. *Cinema, uma experiência mística. São Paulo, EDUSC, 1998.*

DANIEL, Roberto Francisco. *Descobrindo o religioso no cinema. São Paulo, EDUSC, 1999.*

DILTHEY, Wilhelm. Obras, vol. IV – *Vida y Poesia.* (Trad. Wenceslao Roces; prólogo e notas de Eugenio Ímaz). 2ª ed., México, Fondo de Cultura Econômica, 1953.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. (Org.) *Brasil, Terra & Alma.* Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1967.

_____. "Imagens perseguidas – O padre e a moça". *Correio da Manhã*, 05/06/1966.

_____. "Introdução" in *Lição de Coisas*. 2ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1965 (pp.8/9).

_____. *O Observador no Escritório*. Rio de Janeiro, Record, 1985.

_____. *Passeios na Ilha: Divagações sobre a vida literária e outras matérias.* Edição da Organização Simões. Rio de Janeiro, 1952.

_____. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 2003.

_____. *Prosa Seleta*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 2003.

_____. *Tempo, vida, poesia: confissões no rádio*. Rio de Janeiro, Record, 1986.

(Org.) DUARTE, Constância Lima.*Dicionário bibliográfico de escritores mineiros.* Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2010.

ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente.* 7ª ed., São Paulo, Ed. Perspectiva, 2003.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano.* São Paulo, Martins Fontes, 1992.

ENNES, Ernesto. Autos crimes contra os réus eclesiásticos da conspiração de Minas Gerais

ESCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de Água.* São Paulo, Cosac Naify, 2005.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1978.

ESTÈVE, Michel. (Org.) *Le "cinema nôvo" brésilien.* Paris, Minard, 1972.

_____. *Robert Bresson.* Paris, Éditions Seghers, 1974.

FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo, Edusp/Fapesp, 1994.

_____. *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura.* São Paulo, Edusp/Fapesp, 1996.

FANTINI, João Angelo. *Imagens do pai no cinema.* São Carlos (SP), Edufscar, 2009.

FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil.* São Paulo, Imprensa Oficial/EDUSP, 2001.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria.* 3ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FEBROT, Luiz Izrael. "O padre, a moça: filme e poema". *O Estado de São Paulo*. S.d.

FERRO, Marc. *Cinema et histoire.* Paris, Gallimard, 1993, nouvelle édition refondue.

FICO, Carlos. *Como eles agiam.* Rio de Janeiro, Record, 2002.

_____. *Reinventando o otimismo : ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil.* Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FILHO, Alphonsus de Guimarães. "O sentimento mineiro em Drummond". *A presença de Itabira na obra de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.

FOUCAULT, Michel. “Las Meninas” in *A Palavra e as Coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 1975.

FRABRIS, Annateresa (Org.) *Modernidade e Modernismo no Brasil.* Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994.

FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação.* (Trad. Fernando Caetano) Lisboa, Edições 70, 1983.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer.* Rio de Janeiro, Imago, 2003.

_____. *Cinco lições de psicanálise – contribuições à psicologia do amor.* Rio de Janeiro, Imago, 1997.

_____. *Inibições, sintomas e angústias.* Rio de Janeiro, imago, 1998.

_____ *O Ego e o Id e outros trabalhos.* Rio de Janeiro, Imago Editora, 2006, vol. XIX.

_____. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro, Imago, 1997.

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

FONSECA, Thais Nivia de Lima e. *Da infâmia ao altar da pátria.* Tese de doutorado. Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2001. 355 p.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala.* Rio de Janeiro, Global Editora, 2007.

_____. *Sobrados e Mocambos.* 9ª ed., Rio de Janeiro, Ed. Record, 1996.

FRIEIRO, Eduardo. *Como era Gonzaga?* Secretaria da Educação de Minas Gerais, 1950.

_____.*O Diabo na Livraria do Cônego.* São Paulo, Editora Itatiaia, 1981.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo, Cultrix, 1973.

FUZELLIER, Éttiene. *Cinéma et Littérature.* Paris, Les éditions du cerf, 1964.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin.* São Paulo, Perspectiva, 2007.

GASPARI, Elio. *A Ditadura Escancarada.* São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

GARCIA, Othon Moacyr. *Esfinge Clara – palavra-puxa-palavra em Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1955.

GLEDSON, John. *Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo, Duas Cidades, 1981.

GODARD, Jean-Luc. *Godard par Godard – Les années Cahiers (1950 à1959).* Paris, Flammarion, 1989.

GÓES, Carlos. *Histórias da terra mineira.* Rio de Janeiro/Belo Horizonte, Livraria Garnier, 2001.

GÓES, Laércio Torres de. *O mito cristão no cinema: "o verbo se fez luz e se projetou entre nós".* Salvador, EDUFBA, 2003.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.

*GONZAGA, Thomaz Antonio. Marília de Dirceu e mais poesias. Lisboa, Sá da Costa, 1937.*

_____. PEIXOTO, Alvarenga. COSTA, Cláudio Manuel da. *A Poesia dos Inconfidentes.* Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996.

GRAÇA, Marcos da Silva. AMARAL, Sérgio Botelho do. GOULART, Sônia. *Cinema Brasileiro: Três Olhares*. Rio de Janeiro, Editora Eduff, 1997.

GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008.

GUIMARÃES, Raquel. *Pedro Nava: leitor de Drummond*. Campinas, SP, Pontes, 2002.

HALBSWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire.* Paris, Éditions Albin Michel, S.A., 1994.

HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco.* 2ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 2002.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70.* 5ª edição. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

_____. *Macunaíma: da literatura ao cinema.* Rio de Janeiro, José Olympio/Embrafilme, 1978.

JOHNSON, Randall. *Cinema Novo x 5 – Masters of Contemporary Brazilian film.* Austin, University of Texas, 1984.

JORGE, Fernando. *O Aleijadinho.* 4ª ed. São Paulo, Livraria Exposição do Livro, 1966.

Jr. BARROS, Fernando Monteiro. *Vampiros na casa grande: clausuras e poses do gótico em Lúcio Cardoso.* Tese de doutorado. UFRJ.

LACAN, Jacques. *O Seminário V, As Formações do Inconsciente*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1999.

_____. *O Seminário de Jacques Lacan. Livro II: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise 1954-1955*(*Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre II: Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955)*). Ed. Zahar, São Paulo, 1987.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a Crítica e o Modernismo*. 2ª edição. São Paulo, Editora Duas Cidades/Editora 34, 2000.

LAPA, Manuel Rodrigues. "Prefácio". In: *Obras Completas de Tomás Antonio Gonzaga.* São Paulo, Editora Companhia Editora Nacional, 1942.

_____. *As Cartas Chilenas.* Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957.

LAURITO, Ilka Brunhilde. *Tempos de Cecília.* Dissertação de Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 1975, 260 p.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo.* 10ª ed., São Paulo, Ed. Ática, 2002.

LEITE, Sebastião Uchoa. *Crítica de Ouvido.* São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LEMOS, Alzira Brum. *Aleijadinho. Homem barroco, artista brasileiro.*Rio de Janeiro, Ed. Garamond, 2008.

LIMA, Alceu Amoroso. *Voz de Minas.* Rio de Janeiro, Ed. Agir, 1945.

LOPES, Francisco A. *Os Personagens da Inconfidência Mineira*. Belo Horizonte, 1947.

LOPE, Hélio. *Letras de Minas e Outros Ensaios.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

LOWERY, Daniel L. *Dicionário católico básico.* 2ª edição, Aparecida, São Paulo: Editora Santuário, 1999.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance.* São Paulo, Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro.* 4ª ed., São Paulo, Perspectiva, 2003.

_____. *O Tratado de Direito Natural de TAG*. Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1953.

MACIEL, Kátia. *Poeta, herói, idiota. O pensamento de cinema no Brasil*. Rio de Janeiro, Rios Ambiciosos, 2000.

MALTZ, Bina. TEIXEIRA, Jerônimo. FERREIRA, Sérgio. *Antropofagia e Tropicalismo.* Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1993.

MARCHAND, Alexander. *Tiradentes in the Conspiracy of Minas.* Volume 21, 1941.

MARTINS, Hélcio. *A Rima na Poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968.

MATOS, Olgária C. F. *Os arcanos do inteiramente outro: a escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução.* São Paulo, Brasiliense, 1989.

MAXWELL, Kenneth. *A Devassa Da Devassa - A Inconfidência Mineira: Brasil-Portugal*, 1750-1808. São Paulo, Editora Paz e Terra, 1995.

MEGALE, Nilza Botelho. *O Livro de Ouro dos Santos.* Rio de Janeiro, Ediouro, 2004.

MEIRELES, Cecília. *Obra Poética. Rio de Janeiro,* Editora José Aguilar, 1958.

_____. *Romanceiro da Inconfidência.* Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1989.

_____. *Exercícios de leitura.* São Paulo, Duas Cidades, 1980.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido. "Drummond Prosador" in *Recortes*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

_____. "Inquietudes na poesia de Drummond" in *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1970.

_____. "Poesia e ficção na autobiografia" in *A Educação pela Noite & Outros Ensaios*. São Paulo, Ática, 1987.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos.* 6ª edição Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2000.

_____. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária.* São Paulo, T.A.Queiroz, 2002.

_____. *Na Sala de Aula.* 6ª ed., São Paulo, Ed. Ática, 1998.

_____. *O estudo analítico do poema.* São Paulo, FFLCH/USP, 1993.

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

MELLO E SOUZA, Laura de. *Desclassificados do Ouro – a pobreza mineira no século XVIII.* 3ª ed., Rio de Janeiro, Graal, 1990.

_____. *Inferno atlântico: demonologia e colonização: séculos XVI e XVIII.* São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

_____. *O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial.* São Paulo, Companhia das Letras, 1986.

_____. *Cláudio Manuel da Costa. Perfis brasileiros.* São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

Memória do êxito que teve a Conjuração de Minas e dos fatos relativos a ela acontecidos nesta cidade do Rio de Janeiro desde o dia 17 até 26 de abril de 1792. *RIHGB*, Rio de Janeiro, tomo 44, 1881.

MENDES, David França. “Ator”. *Tabu*, n.30, out/1988.

MENDES, Nancy Maria (Organização, Introdução e Notas). *O Barroco Mineiro em Textos.* Belo Horizonte, Autêntica, 2003.

_____. *O barroco mineiro em textos.* Belo Horizonte, Autêntica, 2003.

MENDONÇA TELLES, Gilberto. *Drummond – A Estilística da Repetição*. 3ª ed., São Paulo, Experimento, 1997.

MENEZES, Paulo. *À meia-luz: cinema e sexualidade nos anos 70.* São Paulo, Editora 34, 2001.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso Universo em Drummond.* 2ª ed., José Olympio, Rio de Janeiro, 1976.

METZ, Christian. *Linguagem e Cinema.* São Paulo, Perspectiva, 1971.

MORAES NETO, Geneton. *O dossiê Drummond*. São Paulo, Globo, 1994.

MORAES, Emanuel de. *Drummond Rima Itabira Mundo*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.

MORAES, Vinícius de. *Poesia completa e prosa.* Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1986.

_____*. O cinema de meus olhos.* São Paulo, Companhia das Letras/Cinemateca Brasileira, 1991.

MOTA, Carlos Guilherme. *A idéia de Revolução no Brasil e outras idéias.* 4ª edição. Rio de Janeiro, Editora Globo, 2008.

_____. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974).* 3ª edição, São Paulo. Editora 34, 2008.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro.* 2ª edição. Rio de Janeiro, Coleção Biblioteca Carioca, 1995.

NATALI, Marcos Piason. *A política da nostalgia: um estudo das formas do passado.* São Paulo, Editora Nankin, 2006.

NASCIMENTO ARRUDA, Maria Arminda do. *Mitologia da Mineiridade*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

NAVA, Pedro. *Beira-mar*. 3ª edição. 4º vol. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1985.

NEHRING, Maria Moraes. *Murilo Mendes: crítico de arte: a invenção do finito. São Paulo, Nankin Editorial, 2002.*

OLIVEIRA, Almir de. *Gonzaga e a Inconfidência Mineira.* Rio de Janeiro, s. d.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Aleijadinho: passos e profetas.* Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2002.

OLIVEIRA, Tarquínio J. B. de. *Cartas Chilenas: fontes textuais.* São Paulo, Editora Referência, 1972.

ORTEGA Y GASSET, José. *Adão no Paraíso.* São Paulo, Cortez, 2002.

_____. *Ideas y creencias.* Madrid, Revista do Occidente, 1942.

PACHECO, Ana Paula. *Lugar do Mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa.* São Paulo, Nankin, 2006.

PAES, Cláudio. “Amor de Helena Ignez escandaliza toda uma cidade”. *Tribuna da Imprensa*, s.d.

PAIANO, Enor. *Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil.* São Paulo: Scipione, 1996.

PASCHOA, Airton. “Mané, bandeira do povo”, *in*: *Novos Estudos*, n. 67, novembro de 2003.

PASOLINI, Pier Paolo. *Caos – crônicas políticas*. São Paulo: Brasiliense, 1982. Introd. e org.: Gian Carlo Ferretti. Tradução.: Carlos Nelson Coutinho.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. *Diálogos Brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide.* São Paulo, Edusp, 2000.

PELLEGRINI, Tânia [et al.] *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo, Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PENNA, Cornélio. *Romances Completos*. Rio de Janeiro, Ed. José Aguilar, 1958.

PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura.* 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

PESSOA, Alfredo de Belmont. “Esta moça seduziu um padre”. *O Cruzeiro*, 09/04/1966.

PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha.* Campinas, Papirus, 1996.

PIRES, Paulo Roberto (Org.) *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto.* Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

PROUST, Marcel. *À l’ombre des jeunes filles en fleur*. Paris, Gallimard, 1998

_____. *Du côté de chez Swann.* Paris, Flammarion, 1987

PY, Fernando. *Bibliografia Comentada de Carlos Drummond de Andrade (1918-1930)*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1980.

QUINTAS, Amparo. *Atualidade da Inconfidência*. Recife, 1952.

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

RAMOS, Fernão. MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro.* São Paulo, Editora Senac, 2000.

RAMOS, Guiomar. *Um Cinema Brasileiro Antropofágico?* São Paulo, Annablume, 2008.

RIBEIRO, Joaquim. *As Cartas Chilenas e a Inconfidência Mineira.* Rio de Janeiro, 1950.

RIBEIRO DE OLIVEIRA, Myrian Andrade. SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues. BATISTA DOS SANTOS, Antonio Fernando. *O Aleijadinho e sua oficina.* São Paulo., Editora Capivara, 2002.

RICOEUR, Paul. *A Memória a História, o Esquecimento.*Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2007

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo.* São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

_____. *Revisão crítica do cinema brasileiro.* Rio de Janeiro, São Paulo, Cosac Naify, 2003.

_____. *Revolução do Cinema Novo.* Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROIG, ADRIEN. *Blaise Cendrars, o Aleijadinho e o Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1984.

ROSENBAUM, Yudith. Manuel Bandeira: Uma poesia da ausência. São Paulo, Edusp, 2002.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1982.

SAID ALLI, M. *Versificação da Língua Portuguesa.* (Prefácio de Manuel Bandeira). São Paulo, Edusp, 1999.

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

_____. *Crítica do cinema no Suplemento Literário*, volumes 1 e 2, São Paulo, Paz e Terra, 1982.

SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba. São Paulo:* Boitempo Editorial, 2000.

SANT´ANNA Affonso Romano de. *Drummond – o gauche no tempo*. 4ª ed., Rio de Janeiro, Record, 1992.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. *Invenção do Brasil: ensaios de história e cultura.* Rio de Janeiro, UFRJ, 2007.

SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias do Distrito Diamantino da Comarca do Serro Frio.* 4ª ed., Belo Horizonte, Itatiaia/São Paulo, Edusp, 1976.

SANTOS, Lúcio José dos. *A Inconfidência Mineira*. Papel de Tiradentes na Inconfidência Mineira. São Paulo, 1927.

SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993.
Fronteira, 1993.

SAVERNINI, Érika. *Índices de um Cinema de Poesia: Píer Paolo Pasolini, Luís Buñuel e Krzysztof Kieslowski.* Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.

SAVIETTO, Maria do Carmo. *Baú de madeleines: o intertexto proustiano nas memórias de Pedro Nava.* São Paulo: Nankin Editorial, 2002, p. 148.

SCHELLING, Vivian. In: *A presença do povo na cultura brasileira – ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire.* Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 1990.

SCHWARZ, Roberto. "As idéias fora do lugar" *in Ao vencedor as batatas*. 5ª ed. São Paulo, Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

_____. "Cultura e Política, 1964-1969". *O pai de família e outros estudos.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

_____. *Cultura e política.* São Paulo, Paz e Terra (Coleção Leitura), 2001.

_____. *Que horas são*? São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

SGANZERLA, Rogério. "O Padre e a Moça". São Paulo. *Artes*, março/abril de 1966.

_____. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2001.

SILVA, Meire Oliveira. *Liturgia da pedra: negro amor de rendas brancas* - Comparações entre o poema *O Padre, a Moça*, de Carlos Drummond de Andrade, e o filme *O Padre e a Moça*, de Joaquim Pedro de Andrade. Dissertação de Mestrado, 192 p., sob orientação do prof. Dr. Joaquim Alves de Aguiar, 2007. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) – Universidade de São Paulo (USP).

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa e. *História da Conjuração Mineira*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1948. 2 vols.

SIMON, Iumna Maria. *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo, Ática, 1978.

SIMONARD, Pedro. *A Geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema.* Rio de Janeiro, Mauad X, 2006.

SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre, LP&M, 1987.

SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana.* Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1985.

SOUTO, M.J. Vieira. *Memória sobre a Capitania de Minas Gerais*. Volume 2. Belo Horizonte, Itatiaia, 1907.

SOUZA, Claudia Cruz de. *Tropicalismo, coragem: a visão da imprensa sobre o Movimento – Análise Comparativa dos jornais* Folha de São Paulo *e* Jornal da Tarde – *1967/1968.* Dissertação de Mestrado. ECA-USP, 2005, 132 p.

SPIEWAK, J.J. "O padre e a moça". *Diário de São Paulo*, 11/06/1966.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema.* Belo Horizonte, UFMG, 2008.

_____. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação.* (Trad. José Eduardo Moretzsohn) Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. Col. Cinema; v. 11.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *Teoria do drama moderno*. [1880-1950] (Trad. Luiz Sérgio Repa). São Paulo: Ed. Cosac & Naify Edições, 2001.

TAVARES, Henrique Dias. *As Idéias dos Revolucionários de 1789. MEC.*

TEIXEIRA, José de Monterroso. *Aleijadinho, o teatro da fé.* São Paulo, Metalivros, 2007.

TORRES, Antonio. *As Razões da inconfidência*. Rio de Janeiro, 1926.

VANOYE, Francis, LETÉ-GOLIOT, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica.* São Paulo, Papirus Editora, 2005, 3ª edição.

VASCONCELOS, Diogo de. *História Antiga das Minas Gerais*. 4ª ed., Belo Horizonte, Itatiaia, 1974.

_____. *História Média de Minas Gerais*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1948.

_____. *Memória sobre a Capitania de Minas Gerais no século XVIII. Volumes 6 e 10, Belo Horizonte, Itatiaia, 1904.*

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Introdução ao cinema brasileiro.* Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1959.

_____. *O Processo do Cinema Novo.* Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, 1999.

VENTURELLI, Isolde Helena Brans. *Profetas ou conjurados?* São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, 1982.

VERNANT, Jean-Pierre. VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga.* São Paulo, Editora Brasiliense, 1988.

VIEIRA LIMA, Mirella. *Confidência Mineira: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade.* São Paulo/Campinas, Edusp/Pontes, 1995.

VILLAÇA, Alcides. *Consciência lírica em Drummond.* São Paulo, FFLCH – USP, Dissertação de Mestrado 1976.

_____. *Passos de Drummond.* São Paulo, Cosac Naify, 2006.

VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia Tropical: Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972).* São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2004.

VILLALTA, Luiz Carlos. *Virando Séculos: 1789 -1808 – O império luso-brasileiro e os Brasis.* São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

WALTY, Ivete Lara Camargo, CURY, Maria Zilda Ferreira. *Drummond: poesia e experiência.* Belo Horizonte, Autêntica, 2002.

WOLF, José. "Visão cosmológica de um cineasta – Entrevista com Joaquim Pedro". *Plano*, n.5, julho/1967.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema.* (org.) Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1983.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento.* São Paulo, Brasiliense, 1993.

_____. *O discurso cinematográfico.* 2ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

_____. *Sétima arte: um culto moderno.* São Paulo, Perspectiva, 1978.

ZAMELLA, Mafalda P. *O Abastecimento da Capitania das Minas Gerais no Século XVIII.* São Paulo, Hucitec/Edusp, 1990.

## ROTEIROS DE CINEMA CONSULTADOS

ANDRADE, Joaquim Pedro de. *La congiura, film per la TV. Del ciclo l´America latina vista dai suoi registi.* Roma, RAI – Radiotelevisione Italiana, Segreteria Centrale – Servizio Stampa, 1972. (Roteiro original traduzido para o italiano. Cópia presente na produtora Filmes do Serro, cedido gentilmente pela família do cineasta.)

_____. *Os inconfidentes.* Rio de Janeiro, 1972. Roteiro original do filme, doado por Ana Maria Galano, em 1983, à Cinemateca Brasileira com cópia presente na Produtora Filmes do Serro, cedida gentilmente pela família do cineasta.

_____. *O preto no branco/Negro amor de rendas brancas* (o provisório) – Argumento inspirado e parcialmente baseado no poema "O padre, a moça", de Carlos Drummond de Andrade. s.d. (Arquivo Joaquim Pedro de Andrade)

_____ *Negro amor de rendas brancas* (título provisório) – Argumento inspirado e parcialmente baseado no poema "O padre, a moça", de Carlos Drummond de Andrade. s.d. (Arquivo Joaquim Pedro de Andrade)

_____ *Roteiro técnico – O doido no escuro/Negro amor de rendas brancas* (Título provisório). s.d. (Arquivo Joaquim Pedro de Andrade)

_____ *Roteiro técnico – Negro amor de rendas brancas* (título provisório). Argumento de Joaquim Pedro de Andrade. Baseado no poema "O padre, a moça" de Carlos Drummond de Andrade. s.d. (Arquivo Joaquim Pedro de Andrade)

_____ *Roteiro técnico – Negro amor de rendas brancas* (título provisório). Argumento de Joaquim Pedro de Andrade. Baseado

no poema “O padre, a moça” de Carlos Drummond de Andrade. s.d. (Cinemateca Brasileira – São Paulo).

_____ Roteiro técnico - Os Inconfidentes. Argumento de Joaquim Pedro de Andrade e Eduardo Escorel. Baseado nos *Autos de Devassa da Inconfidência Mineira, Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, obras dos autores árcades (Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa e Alvarenga Peixoto) e nos fatos ligados aos episódios da Inconfidência em Vila Rica, no século XVIII. s.d. (Cinemateca Brasileira, SP, e Arquivos do cineasta da Produtora Filmes do Serro, RJ).

_____ Roteiro técnico de LÚCIO COSTA. Baseado na vida e na obra do artífice mineiro. Versões nos idiomas inglês e francês., s.d., (Cinemateca Brasileira - SP).

CALDEIRA, Oswald. *Tiradentes: roteiro cinematográfico, comentários e fontes de pesquisa.* Rio de Janeiro: Distribuidora de filmes – Riofilme, 1999.

## PERIÓDICOS, CATÁLOGOS, CARTAS E ENTREVISTAS

ANDRADE, Mário de. *Cartas de Trabalho. Correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945).* Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Pró-Memória, 1981.

AVELLAR, José Carlos. Artigo do *Jornal do Brasil*, de 15/04/1972.

AZEREDO, Ely. “O padre e a moça (2)”. *Jornal do Brasil*, 01/04/1966.

_____. “Poema de aprendiz”. *Jornal do Brasil*, 22/03/1966.

BANDEIRA, Manuel. “Filme documentário”, *Jornal do Brasil*, 15/11/59

Biografia de Joaquim Pedro de Andrade, filmografia e entrevistas. Disponível em: <http://www.filmesdoserro.com.br>

CAPOVILLA, Maurice. “Censura só interditou para Minas Gerais”. *Última Hora* (SP), 08/06/1966.

_____. “Cineasta reage a dois cortes em O padre e a moça”. *Correio da Manhã*, 21/06/1966.

Carta de Glauber Rocha a Joaquim Pedro de Andrade. Sintra, Portugal, 7 de julho de 1981. Acervo da *Filmes do Serro.*

A carta de Rodrigo M. F. De Andrade a Gilberto Freyre. Cópia presente na *Mostra Gilberto Freyre- Intérprete do Brasil,* realizada no *Museu da Língua Portuguesa*, de 27.11.07 a 04.05.08, em São Paulo.

*Catálogo* organizado pelo Ministério da Cultura e pela Secretaria do Audiovisual, na ocasião da *Mostra Joaquim Pedro de Andrade*, realizada no Rio de Janeiro em fevereiro de 2000, p. 63.

CHAMIE, Mário. “O negro no branco e vice-versa”. In: *Revista Práxis*, n. 5, São Paulo, 1965.

Críticas Internacionais do filme ***Macunaíma***: Fred Tutten (The New York Times); Jan Downson. (Sight and Sound); Claude Veillot (L’ Express); Gene Moskowitz (Variety); Aggeo Savioli (L’Unità); Pietro Biachi (Paese Sera). *Press book* do filme Macunaíma, Rio de Janeiro, 1969.

Críticas Nacionais do filme ***Macunaíma***: Ely Azeredo (*Jornal do Brasil*); Novais Teixeira (*O Estado de São Paulo*); Luiz Carlos Maciel (*Última Hora*); José Lino Grunewald (*Correio da Manhã*); Carlos Frederico (*O Dia*); Tati de Maraes (*Última Hora*); Alberto Silva (*Jornal do Comércio*); Alex Viany; Samuel Wainer; Carlos Lacerda; José Carlos de Oliveira. *Press book* do filme *Macunaíma*, Rio de Janeiro, 1969.

Depoimento a Décio Bar em *Realidade*, dezembro de 1968, p. 197. Entrevista a Carlos Acuio em *Manchete*, 16 de dez. 1967, p. 23.

Depoimento da atriz **Helena Ignez**, para este estudo, sobre a obra de Joaquim Pedro de Andrade e sobre o filme *O Padre e a Moça*. Janeiro de 2005.

Depoimento de Joaquim Pedro de Andrade. Catálogo editado pelo *Cineclube Macunaíma*, Rio de Janeiro, 1974.

Depoimento de **Maria de Andrade**, filha do cineasta, para este estudo, sobre a obra de Joaquim Pedro e sobre o filme *O Padre e a Moça*. Setembro de 2004.

Depoimento do ator **Paulo José**, para este estudo, sobre a obra de Joaquim e sobre a filmografia do cineasta, sobretudo *O padre e a moça* e *Macunaíma,* junho de 2010.

Entrevista de Darcy Ribeiro, sobre Gilberto Freyre, concedida em 17/4/1995, para o programa *Roda Viva*, da TV Cultura.

EDUARDO, Flávio. "Ela é a moça o padre". *Jornal da Tarde*, 11/06/1966.

_____. "O padre e a moça". *O Jornal*, 03/04/1966.

Entrevista a Flávio Costa. *Revista Manchete*, 1968.

Entrevista concedida a Affonso Beato. Arquivo *Filmes do Serro*, Rio de Janeiro, sem data.

Entrevista concedida a Joaquim Inojosa para o *Jornal do Comércio.* Recife, 21 de junho de 1925. In: *Dentes do dragão: entrevistas*. São Paulo: Globo/SEC, 1990 (Obras Completas), p. 38.

Entrevista de Affonso Beato sobre a restauração do Macunaíma e sobre Joaquim Pedro de Andrade. São Paulo, 15 de outubro de 2003.

Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade a Alberto Silva. Fonte: *Jornal de letras,* dezembro de 1979. Arquivo José Inácio de Melo Souza. Cinemateca Brasileira.

Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade a Sylvia Bahiense. *Programa Luzes, Câmera*, n. 31 – TV Cultura, SP, 08 de junho de 1976. Arquivo Museu da Imagem e do Som – São Paulo.

Entrevista de Mário Carneiro, fotógrafo de *Couro de Gato*; *Garrincha, Alegria do Povo*; e *O Padre e a Moça a* Cláudio Bojunga. *Jornal do Brasil*, 18 de setembro de 1988.

Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade. *O Jornal*, 3 de abril de 1966.

Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade. *Tribuna da Imprensa*, 9 de setembro de 1966.

Matéria sobre Joaquim Pedro de Andrade feita por Teresa Cristina Rodrigues, para *O Globo*, 12.09.1988.

DA MATTA, Roberto. *Catálogo da Mostra Gilberto Freyre - Intérprete do Brasil,* realizada no *Museu da Língua Portuguesa*, de 27.11.07 a 04.05.08, em São Paulo.

O Cinema de Joaquim Pedro de Andrade – Depoimento Especial – *Retrospectiva de Joaquim Pedro de Andrade organizada pelo Cineclube Macunaíma*. Rio de Janeiro, 1976.

O padre e a moça. Artigo número 42, da revista virtual Contracampo. Disponível em: <http:// www.contracampo.com.br>

Naves, Sylvia Bahiense. Entrevista com Joaquim Pedro de Andrade. Programa *Luzes Câmara*, n. 31, 1976-1977.

FASSONI, Orlando. “O padre e a moça falam do filme”. *Folha de São Paulo*, 08/06/1966.

PROGRAMA LUZES, CÂMERA Nº 31. Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade a Sylvia Bahiense. Exibido na TV Cultura em 08/06/1976.

BIÁFORA, Rubem. *O Estado de São Paulo*, 12/06/1966.

GONZAGA, Adhemar. “A gruta e o poema”. *O Jornal*, 27/03/1966.

_____. “O padre no cinema brasileiro”. *Diário de Notícias*, 01/07/1966.

HAROLDO, Luís. "Joaquim Pedro fala sobre O padre e moça”. *O Globo*, 21/03/1966.

_____. “Helena Ignez lança terno de minissaia”. *Diário Popular*, 12/06/1966.

_____. “Joaquim e os caminhos do cinema”. *DM2*, 26/05/1966.

LEITE, Maurício Gomes. “Minas de câmera na mão”. *Jornal do Brasil*, 27/04/1966.

LIMA, Antônio. “O amor perseguido”. *Jornal da Tarde*, 09/06/1966.

_____.. “Um negro amor na vida de uma cidade”. *Jornal do Brasil*, 12/03/1965.

LIMA, Carlos. “Joaquim Pedro de Andrade – um exercício de estilo.” Publicado no site: http://www.palavrarte.com/Artigos_Resenhas/artigos_resenhas.html, janeiro/fevereiro de 2002.

*MACUNAÍMA*. Joaquim Pedro de Andrade. Arquivo Filmes do Serro, sem data.

MAGALHÃES, Geraldo. “O padre e a moça”, s.l,s.d.

MERTEN, Luís Carlos. “Joaquim Pedro é melhor falando de Minas”. *O Estado de São Paulo*, 29/12/1994.

_____. *Cinema: entre a realidade e o artifício*. 2ª ed., Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2005.

_____. “Simão do deserto (2)”, 09/01/2099, postado em 14h40’54’. in: <*http://blogs.estadao.com.br/luiz-carlos-merten/simao-do-deserto-2/*>, acesso: 15.10.2011, às 15h38.

MINISTÉRIO DA CULTURA e SECRETARIA DO AUDIOVISUAL (Org.) *Catálogo da Mostra Joaquim Pedro de Andrade*. Rio de Janeiro, fevereiro de 2000.

MORAES, Vinícius de. “Festival de Cinema de Teresópolis (II)”. *Última Hora*, s.d.

NEVES, David E. “A campânula mineira”. *O Estado de São Paulo*, 18/06/1966.

_____. “O padre e a moça: filme proibido tem história de amor”. *Diário da Noite*, 11/06/1966.

_____. *Cinema Novo no Brasil.* Petrópolis, Vozes, 1966.

NEVES, João C. Alves. *A Inconfidência Mineira*. Rio de Janeiro, s.d.
O Cinema de Joaquim Pedro de Andrade – “Há tanta coisa de brasileiro nele!”

Napoleão Muniz Freire - *Retrospectiva de Joaquim Pedro de Andrade organizada pelo Cineclube Macunaíma.* Rio de Janeiro, 1976.

PERDIGÃO, Paulo. “O padre e a moça”, *Diário de Notícias*, 01/03/1966.

PEREIRA JÚNIOR, Araken Campos. “O padre e a moça”. *Cinema brasileiro*. Santos, n. 12, set/1966.

_____. “Perseguição a padre e moça”. *Jornal da Tarde*, 03/06/1966.

“Logos e mito em *O padre e a moça”*, in: *Cinemais*, nº20. Rio de Janeiro, Editora Aeroplano.

CRUZ, Luiz. "O modernista do patrimônio". *Revista de História da Biblioteca Nacional.* Ed. 74, novembro de 2011.

REIS, José Sousa. Artigo para a *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 03, 1939.

RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. Artigo para a *Revista IX Anuário do Museu da Inconfidência de Ouro Preto.* Ministério da Cultura – Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, 1993.

SANTOS PEREIRA, Geraldo. *Ciranda barroca: história de/para cinema.* Rio de Janeiro, Grupiara Editora e Livraria, 1984.

_____. *Plano geral do cinema brasileiro: história, cultura, economia e legislação.* Rio de Janeiro, Editora Borsoi, 1973.

SILVA, Alberto. “Trajetória de Joaquim Pedro”. *Tribuna de Imprensa*, 14/jun/1973.

STERNHEIM, Alfredo. “O filme de Joaquim Pedro”. *O Estado de São Paulo*, 12/06/1966.

THOMAZI, Arthur. “O padre e a moça”. *O Globo*, 01/04/1966.

VIANNA, Antônio Moniz. “O padre e a moça”. *Correio da Manhã*, 01/04/1966.

VIANY, Alex. “Crítica e autocrítica: O padre e a moça – Alex Viany conversa com Joaquim Pedro”. *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n.7, maio/1966.

_____. “O padre e a moça”. *Última Hora*, 30/03/1966.

**FILMOGRAFIA JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE**

***O Mestre de Apipucos***, Curta-metragem, 35mm, P&B, 8 min., 1959, Brasil.

***O Poeta do Castelo***, Curta-metragem, 35mm, P&B, 10 min., 1959, Brasil.

***Couro de Gato****,* Curta-metragem, 35mm, P&B, 12 min., 1960, Brasil.

***Garrincha, Alegria do Povo****,* Longa-metragem, 35mm, P&B, 58 min., 1963, Brasil.

***O Padre e a Moça****,* Longa-metragem, 35mm, P&B, 90 min., 1965, Brasil.

***Improvisiert und Zielbewusst*** ou ***Cinema Novo****,* Curta-metragem, 16mm, P&B, 30 min., 1967, Brasil.

***Brasília****,* ***Contradições de Uma Cidade Nova***, Média-metragem, 35mm, cor, 23 min., 1967, Brasil.

***Macunaíma***, Longa-metragem, 35mm, cor, 108 min., 1969, Brasil.

***A Linguagem da Persuasão****,* Curta-metragem, 35mm, cor, 9 min., 1970, Brasil.

***Os Inconfidentes**,* Longa-metragem, 35mm, cor, 100 min., 1972, Brasil.

***Guerra Conjugal**,* Longa-metragem, 35mm, cor, 90 min., 1975, Brasil.

***Vocações Sacerdotais**,* U-matic, *cor,1976,* "Caso Verdade" feito para a TV Globo, mas jamais exibido.

***Vereda Tropical**,* Curta-metragem, 35mm, cor, 18 min., 1977, Brasil.

***O Aleijadinho**,* Curta-metragem, 35mm., cor, 22 min., 1978, Brasil.

***O Homem do Pau Brasil**,* Longa-metragem, 35mm, cor, 112 min., 1981, Brasil.

***O Tempo e a Glória***, Média-metragem, U-matic, cor, 50 min., 1981, sobre Pedro Nava em visita ao bairro da Glória, uma produção da TVE e do BANERJ.

***Ovídio***, Curta-metragem, U-matic, cor, 36 min., 1982, trabalho realizado no Circo Voador, com os alunos do curso *Cinema em VT.*

**OUTROS FILMES CONSULTADOS**

***O Aleijadinho - paixão, glória e suplício.*** Direção: Geraldo Pereira dos Santos. Longa-metragem, cor, 100 min., 2000, Brasil.

***O Arco e a Flecha**.* Entrevista de Joaquim Pedro a Sylvie Pierre e amigos. Cor, 13 min., 1987, França.

*Deus e o Diabo na terra do Sol.* Direção: Glauber Rocha. Longa-metragem, p&b, 104 min., 1964, Brasil.

***O Desafio.*** Direção: Paulo César Saraceni . Longa-metragem, p&b., 100 min., 1964, Brasil.

***O Diabo a Quatro***. Direção: Alice de Andrade. Longa-metragem, cor, 105 min., 2004, Brasil.

*O Evangelho segundo São Mateus. (Il Vangelo Secondo Matteo)*. Direção: Pier Paolo Pasolini. Longa-metragem, p&b, 234 min., 1964, Itália e França.

***Histórias Cruzadas***. Direção: Alice de Andrade. Documentário. Cor, 52 min., 2007. Brasil.

***Orfeu negro***. Direção: Marcel Camus (Roteiro baseado em peça de Vinícius de Moraes). Longa-metragem. Cor, 90 min., 1959, Brasil, França, Portugal e itália.

***A Paixão de Joana d'Arc (La Passion de Jeanne d'Arc)***. Direção: Carl Theodor Dreyer. Longa-metragem, p&b, 110 min., 1928, França.

***O processo de Joana d´Arc* (Procès de Jeanne d´Arc).** Direção: Robert Bresson. Longa-metragem, p&b, 80 min., 1962, França.

***Programa Luzes, câmera.*** Entrevista de Sylvia Bahiense a Joaquim Pedro de Andrade. P&b, 57 min., 1963, Brasil.

***Rebelião em Vila Rica***. Direção de Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira. Longa-metragem. Cor, 1957, 96 min., Brasil.

***Santuário***. Produção e Direção: Lima Barreto. In: *Recuperação dos Documentários da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Curta-metragem.* P&b, 1951, 18 min., Brasil.

***Simão do Deserto (Simon del Desierto)***. Direção: Luis Buñuel, Média-metragem. P&b, 1965, 43 min., México.

***Terra em transe*.** Direção: Glauber Rocha, Longa-metragem. P&b, 1967, 107 min., Brasil.

## O PADRE, A MOÇA

*(Carlos Drummond de Andrade)*
*in: Lição de Coisas,* 1962.

***1.*** ***O padre furtou a moça, fugiu***
***Pedras caem no padre, deslizam***
***A moça grudou no padre, vira sombra,***
***aragem matinal soprando no padre.***
***Ninguém prende aqueles dois,***
***Aquele um***
***Negro amor de rendas brancas.***
***Lá vai o padre,***
***atravessa o Piauí, lá vai o padre,***
***bispos correm atrás, lá vai o padre,***
***lá vai o padre lá vai o padre lá vai o padre,***
***diabo em forma de gente, sagrado.***

***Na capela ficou a ausência do padre***
***E celebra a missa dentro do arcaz.***
***Longe o padre vai celebrando vai cantando***
***todo amor é o amor e ninguém sabe***
***onde Deus acaba e recomeça.***

***2.*** ***Forças volantes atacam o padre, quem disse***
***que exércitos vencem o padre? Patrulhas***
***rendem-se***
***O helicóptero***
***desenha no ar o triângulo santíssimo,***
***o padre recebe bênçãos animais, ternos relâmpagos***
***douram a face da moça.***
***E no alto da serra***
***O padre***
***entre as cordas da chuva***
***o padre***
***no arcano da moça***
***o padre.***

***Vamos cercá-los, gente, em Goiás***
***Quem sabe se em Pernambuco?***
***Desceu o Tocantins, foi visto em Macapá Corumbá Jaraguá Pelotas***
***em pé no caminho da BR 15 com seu rosário***
***na mão***
***lá vai***
***e a moça vai dentro dele, é reza de padre.***

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

*Perdoai-nos, padre, porque vos perseguimos.*

*3.* *E o padre não perdoa: lá vai*
*levando o Cristo e o Crime no alforje*
*e deixa marcas de sola de poeira.*
*Chagas se fecham, tocando-as,*
*filhos resultam de ventre estéril*
*mudos e árvores falam*
*tudo é testemunho*
*Só um anjo de asas secas, voando de Crateús,*
*senta-se à beira-estrada e chora*
*porque Deus tomou o partido do padre.*

*Em cem léguas de sertão*
*é tudo estalar de joelhos*
*no chão*
*é tudo implorar ao padre*
*que não leve outras meninas*
*para seu negro destino*
*ou que leve tão leve*
*que ninguém lhes sinta falta,*
*amortalhadas, dispersas*
*na escureza da batina.*

*Quem tem sua filha moça*
*padece muito vexame;*
*contempla-se numa poça*
*de fel em cerca de arame.*

*Mas se foi Deus quem mandou?*
*Anhos imolados*

*não por sete alvas espadas*
*mas por um dardo do céu:*
*que se libere esta presa*
*à sublime natureza*
*de Deus com fome de moça.*
*Padre, levai nossas filhas!*

*O vosso amor, padre, queima*
*como fogo de coivara*
*não saberia queimar.*
*E o padre, sem se render*
*ao ofertório das virgens,*
*lá vai, coisa preta no ar.*

*Onde pousa o padre*
*é Amor-de-Padre*
*onde bebe o padre*
*é Beijo-de-Padre*
*onde dorme o padre*
*é Noite-de-Padre*

*mil lugares-padre*
*ungem o Brasil*
*mapa vela acesa.*

*4. Mas o padre entristece. Tudo engoiva*
*em redor. Não, Deus é astúcia,*
*e para maior pena, maior pompa.*
*Deus é espinho. E está fincado*
*No ponto mais suave deste amor.*

*Se toda a natureza vem a bodas,*
*e os homens se prosternam,*
*e a lei perde o sumo, o padre sabe*
*o que não sabemos nunca, o padre esgota*
*o amor humano.*

*A moça beija a febre do seu rosto.*
*há um gládio brilhando na alta nuvem*
*que eram só carneirinhos há um instante.*
*– Padre, me roubaste a donzelice*
*ou fui eu que te dei o que era dável?*
*Não fui eu quem te amei como se ama*
*Aquilo que é sublime e vem trazer-me,*
*rendido,*
*o que eu não merecia mas amava?*
*Padre, sou teu pecado, tua angústia?*
*Tua alma se escraviza à tua escrava?*
*És meu prisioneiro, estás fechado*
*em meu cofre de gozo e de extermínio,*
*e queres liberar-te? Padre, fala!*
*ou antes, cala. Padre, não me digas*
*que no teu peito amor guerreia amor,*
*e que não escolheste para sempre.*

*5. Que repórteres são esses*
*entrevistando um silêncio?*
*O Correio, Globo, Estado*
*Manchete, France-Presse, telef*
*otografando o invisível?*
*Quem alça*
*cabeça pensa*
*e nas pupilas rastreia*
*uma luz fosforescente*
*responde não?*
*Quem roga ao padre que pose*
*e o padre posa e não sente*
*que está posando*
*entre secas oliveiras*
*de um jardim onde não chega*
*o retintim deste mundo?*
*E que vale uma entrevista*
*se o que não alcança a vista*
*nem a razão apreende*
*é a verdadeira notícia?*

*6. É meia-treva, e o Príncipe baixando*
*entre cactos*
*sem mover palavra fita o padre*

*na menina-dos-olhos ensombrada.*
*A um breve clarear,*
*o Príncipe, em toda sua púrpura*
*como só merecem defrontá-lo*
*os que ousam um dia. Os dois se medem*
*na paisagem de couro e ossos*
*estudando-se.*
*O que um não diz outro pressente.*
*Nem desafio nem malícia*
*nem arrogância ou medo encouraçado:*
*o surdo entendimento dos poderes.*

*O padre já não pode ser tentado.*

*Há um solene torpor no tempo morto,*
*e, para além do pecado,*
*uma zona em que o ato é duramente*
*ato.*
*Em toda a sua púrpura*
*o Príncipe desintrega-se no ar.*

*7. Quando lhe falta o demônio*
*e Deus não o socorre;*
*quando o homem é apenas homem*
*por si mesmo limitado,*
*em si mesmo refletido;*
*e flutua*
*vazio de julgamento*
*no espaço sem raízes;*
*e perde o eco de seu passado,*
*a campainha de seu presente,*
*a semente de seu futuro;*
*quando está propriamente nu:*
*e o jogo, feito*
*até a última cartada da última jogada.*
*Quando. Quando.*
*Quando.*

*8. Ao relento, no sílex da noite,*
*os corpos entrançados transfundidos*
*sorvem o mesmo sono de raízes*
*e é como se de sempre se soubessem*
*uma unidade errante a convocar-se*
*e a diluir-se mudamente*
*Mas de rompante a mão do padre sente*
*o vazio do ar onde boiava*
*a confiada morna ondulação*
*A moça, madrugada, não existe*
*O padre agarra a ausência e eis que um soluço*
*humano, desumano e longiperto*
*trespassa a noitidão a céu aberto*

*A chama galopante vai cobrindo*
*um tinido de freios mastigados*
*e de patas ferreadas,*
*e em sete freguesias*
*passa e repassa a grande mula aflita.*
*Urro*
*de fera*
*fúria*

*de burrinha*
*grito*
*de remorso*
*choro de criança ?*

*Por que Deus se diverte castigando?*
*Por que degrada o amor sem destruí-lo?*
*e a cabeça da mula sem cabeça*
*ainda é o rosto de amor, onde sem sigilo*
*a ternura defesa vai flutuando?*
*Um rosto de besta*
*entre as ciências do padre*
*entre as poderosas rezas do padre*
*nenhuma para resgatá-lo*
*Resta deitar a febre na pedra*
*e aguardar*
*o terceiro canto do galo*
*No barro vermelho da alva*
*a mão descobre*
*o dormir de moça misturado*
*ao dormir de padre.*

*9. E já sem rumo prosseguem*
*na descrença de pousar,*
*clandestinos de navio*
*que deitou âncora no ar*

*Já não se curvam fiéis*
*vendo réprobo passar,*
*mas antes dedos em sustos*
*implantam a cruz no ar*

*A moça, o padre se fartam*
*da própria gula de amar*
*O amor se vinga, consome-os*
*laranja cortada no ar.*

*Ao fim da rota poeirenta*
*ouve-se a igreja cantar*
*Mas cerraram-se-lhe as portas*
*e o sino entristece no ar.*

*O senhor bispo, chamado*
*com voz rouca de implorar,*
*trancou-se na sua Roma*
*de rocha, castelo de ar.*

*Entre pecado e pecado*
*há muito de epilogar.*
*Que venha o padre sozinho,*
*o resto se esfume no ar.*

*Padre e moça de tão juntos*
*não sabem se separar.*
*Passa o tempo no destinguo*
*entre duas nuvens no ar.*

*10. E de tanto fugir já fogem não dos outros*
*mas de sua mesma fuga a distraí-los.*
*Para mais longe, aonde não chegue*

*a ambição de chegar:*
*área vazia*
*no espaço vazio*
*sem uma linha*
*uma coroa*
*um D.*

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

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

*Entram curvos, como numa igreja*
*feita para fiéis ajoelhados.*
*Entram baixos*
*terreais*
*na posição dos mortos, quase.*
*A gruta é funda*
*a gruta é mais extensa do que a gruta*
*o padre sente a gruta e o padre invade*
*a moça*
*a gruta se esparrama*
*sobre o musgo, o calcário, o úmido medo*
*à maneira católica do sono.*

*Primas de luz primeira despertando*
*de uma dobra qualquer de rocha mansa.*
*Cantar angélico subindo*
*em meio a cega fauna cavernícola*
*e dizendo de céus mais que cristãos*
*sobre o musgo, o calcário, o úmido medo*
*da condição vivente*
*Que perdão mais solene se humaniza*
*e chega à provação e paira em benção?*
*Que festiva paixão lança seu carro*
*de ouro e glória imperial para levá-los*
*à presença de Deus feita sorriso?*
*Que fumo de suave sacrifício*
*lhes afaga as narinas?*
*Que santidade súbita lhes corta*
*a respiração, com visitá-los?*
*Que esvair-se de males, que desfal*
*ecimentos teresinos?*
*Que sensação de vida triunfante*
*no empalidecer de humano sopro contingente?*

*Fora*
*ao crepitar da lenha pura*
*e medindo das chamas o declínio,*
*eis que perseguidores se perseguiam.*

**160**

**165**

**170**

**175**

**180**

**185**

**190**

**195**

**200**

**205**

**210**

**215**

**220**

**225**

**230**

**235**

240

245

250

255

260

265

270

275

280

285

290

**300**

**304**

## *Poemas de Drummond em homenagem a Rodrigo Melo Franco de Andrade:*

### *Velho Amor*

Mestre Rodrigo, o da DPHAN,
que me perdoe se neste canto
hoje canto a gentil balzaca
de seus encantos e quebrantos,
aquela que, noite após noite,
e dia após dia, inclusive
os domingos - outrora livres,
os feriados - antes gozados,
ele leva consigo como
a laranja leva no gomo
sua doce razão de ser,
ou senão, como o peixe leva
em seu volteio pelas águas
a arte e ciência de nadar
(no seu caso, é arte de amar).
Oh, como vai nosso Rodrigo
M.F. de Andrade, atento
ao que se possa fazer o vento,
intempérie, maldade, acaso,
a seu amor, e como luta,
bravo e sutil, em campo raso,
contra a solércia do inimigo!
Aqui vence um capoeira adiante
um cartola, e outros, centenas
de investidas contra as serenas
feições e formas do seu *love*!
Merendava, de repente ouve
guai lancinante: "Aqui-del-rei!"
Corre presto a São Luís, Bahia,
São José ou São João del Rei,
Parati - ao Brasil inteiro -
pois essa bela (quem diria)
por toda a parte anda, e nem sempre
há a devida cortesia
nem o extasiado respeito
à dama que mora em seu peito.
De outro amante assim tão gamado
juro não sei, que este encanece
sem azedume em face à sorte
que tanto exige de ternura
e de defesa contra a morte
- morte, ruína, eterna ameaça,
a pairar sobre sua amada.
Em velho paço, úmido beco,
numa igreja desmoronada
ou no pico de serra agreste,
ei-la que recebe a flechada,
o mortal insulto, mas chega
Rodrigo para defendê-la,
salvá-la, de carinho ungi-la.
E como sabe restituir-lhe
o viço perdido, a espontânea
graça do berço, sem disfarce!
"Batom não uses, minha filha,

que teus lábios ao natural
têm o desenho de uma ilha
feita do mais vivo coral.
Tira este excesso de pintura,
fruto de visível engano,
pois a original formosura
mais resplende a cada novo ano.
Nada de truques, bossa-nova,
iê-iê-iê e pop art, querida.
Nunca mais dormirei tranqüilo
nem terá gosto minha vida
se adotares um novo estilo."
Assim diz Rodrigo, e convoca
os mais argutos, credenciados
companheiros para o serviço
do seu bem, e todos acodem
a essa amável intimação:
Por Dom Rodrigo e sua dama!
Por aquela que ele mais ama
e a quem, entre naves e in-fólios,
deu a própria luz de seus olhos.
Alguém pergunta-me: "É paixão
que inflama e passa?" e eu lhe respondo:
Dura há trint´anos bem contados,
hoje completos, tão repletos
que, pensando bem, são três séculos.
Já que peguei por indiscreto,
darei todo o serviço: o nome
da namorada rodriguiana,
essa imarcescível Roxana,
é a Arte Antiga do Brasil,
que com seu diadema de História
no dia 23 de abril
há trint´anos nele encontrou
o mais fiel e humilde escudeiro,
o que não aspira maior glória
senão ir à Glória do Outeiro.
São trint´anos de luta vã?
Não e nunca, pois amanhã
todo o país, agradecido,
saberá louvar, por inteiro,
este casal Rodrigo-DPHAN.

(In: *Versiprosa*, 1967)

***Ausência de Rodrigo***

A mesa em que Rodrigo trabalhava
está vazia.

Pesquiso indícios na madeira
na redoma de ar na sala
na cruel paisagem de concreto
perdoada - até quando?
Por Santa Luzia azul-desbotado entre moneysáurios.

Procuro que não vejo
Rodrigo míope curvado
sobre traças esfareladas de capelas

e fortalezas em cacos
maquinando contornando insistindo
provendo.

Onde está, onde estará Mestre Rodrigo
e dos entalhadores pintores pedreiros
josé manuel raimundo elisiário simplesmente
retirados por sua mão prospectadora
de bolor de códices
de mortas confrarias?

Dele não há notícia melodiosa
em alguma parte de Alcântara ou Sete Povos?
Nem a mesa ondulada companheira
conserva
o movimento de dedos escrevendo
de manhã de janeiro a noite de dezembro
o relatório das injúrias
que, mais que o tempo, os homens imprimiram
a lajes memorandas?

As coisas que restituiu ao sol da História
não cantam, não me contam de Rodrigo.

A mosca bailarina
pousa no tampo de vidro
na mesa em que Rodrigo trabalhava
na mesa em que
na mesa
na.

(in: *As impurezas do branco,* 1973)

## *CANCIONEIRO DA LIBERDADE*, do espetáculo "Arena Conta Tiradentes"

1**. *Dedicatória de "Arena Conta Tiradentes"***
(Augusto Boal/Gianfrancesco Guarnieri)

Dez vidas eu tivesse,
Dez vidas eu daria.
Dez vidas prisioneiras
Ansioso eu trocaria,
Pelo bem da liberdade,
Nem que fosse por um dia.

Se assim fizessem todos,
Aqui não existiria
Tão negra sujeição
Que dá feição de vida
Ao que é mais feia morte;
Morrer de quem aceita
Viver em escravidão.

Dez vidas eu tivesse,
Dez vidas eu daria.
Mais vale erguer a espada
Desafiando a morte
Do que sofrer a sorte
De sua terra alugada.

De sua terra alugada,
Do que sofrer a sorte,
Mais vale erguer a espada
Desafiando a morte.

Dez vidas eu tivesse,
Dez vidas eu daria...

2. ***Tema de "Os Inconfidentes"***
(Cecília Meireles/Chico Buarque)

Toda vez que um justo grita
Um carrasco o vem calar
Quem não presta fica vivo
Quem é bom, mandam matar
Quem não presta fica vivo
Quem é bom, mandam matar

Foi trabalhar para todos
E vede o que lhe acontece
Daqueles a quem servia
Já nenhum mais o conhece
Quando a desgraça é profunda
Que amigo se compadece?

Foi trabalhar para todos
Mas, por ele, quem trabalha?
Tombado fica seu corpo
Nessa esquisita batalha
Suas ações e seu nome
Por onde a glória os espalha?

Por aqui passava um homem
E como o povo se ria
Que reformava este mundo
De cima da montaria

Por aqui passava um homem
E como o povo se ria
Ele na frente falava
E atrás a sorte corria

Por aqui passava um homem
E como o povo se ria
Liberdade ainda que tarde
Nos prometia

Por aqui passava um homem
E como o povo se ria
No entanto à sua passagem
Tudo era como alegria

Cada vez que um justo grita
Um carrasco o vem calar
Quem não presta fica vivo
Quem é bom, mandam matar
Quem não presta fica vivo
Quem é bom, mandam matar

3. ***Tema para coro de "Arena Conta Tiradentes"***
(Augusto Boal/Gianfrancesco Guarnieri (*))

Eu sou brasileiro mas não tenho meu lugar
Pois lá sou estrangeiro, estrangeiro no meu lar.
A quem nasceu lá fora tudo seu a terra dá:
Essa pátria não é minha, é de quem não vive lá.
O pássaro na gaiola, já nascido em cativeiro,
Aprende a cantar e canta se permanece prisioneiro.
Mas se lhe abrem a portinhola, bem capaz é de morrer,
Com seu medo à liberdade, já não sabe nem viver.
Quem aceita a tirania
Bem merece a condição
Não basta viver somente,
É preciso dizer não!
Não basta viver somente,
É preciso dizer não!

*4.* ***Tiradentes***
(Chico de Assis/Ary Toledo)

Foi no ano de 1789 em Minas Gerais que o fato se deu
E havia derrame do ouro que era um tesouro que os brasileiros tinham que pagar
Esse ouro ía longe distante,passava o mar,ía pra Portugal para o rei gastar
O mineiro que é bom brasileiro e que é altaneiro garrou a pensar:
se esse ouro é ouro da terra e da nossa terra, por que que ele vai?
Se juntaram numa reunião, resolveram fazer uma conspiração

Manuel da Costa, Antonio Gonzaga, Oliveira Rolin
e tem mais um nome que é o nome do homem que foi mais herói, este fica pro fim
e o nome do homem que foi mais herói, aprenda quem quiser: Joaquim José da Silva Xavier
e que foi chamado em todos os tempos, por todas as gentes de o Tiradentes

Se saber mais tu queres, te digo era alferes, era um militar
e havia entre os conjurados um homem danado, veja o que ele fez
e seu nome é triste sem glória, ficou na história, Silvério dos Reis

E esse feio traidor foi correndo falar com o governador,
contou tudo fez uma tal cena que o visconde de Barbacena
soltou os milico na rua, mandou sentar pua, pegar e bater e matar e prender

Foram então pegados todos os conjurados, encarcerados numa prisão
E no fim de um tempo foram todos soltados, só o Tiradentes morreu enforcado,
chamando pra si a culpa por inteiro,a culpa de tudo,foi homem peitudo, foi bom brasileiro

Esta história bem verdadeira, foi a luta primeira que se deu no Brasil
E depois outras tantas outras houveram que por fim fizeram
um Brasil mais decente, um Brasil independente

5***. Exaltação a Tiradentes***
(Penteado/Mano Décio da Viola)

Joaquim José da Silva Xavier
Morreu a 21 de abril
Pela Independência do Brasil
Foi traído e não traiu jamais
A Inconfidência de Minas Gerais
Joaquim José da Silva Xavier
Era o nome de Tiradentes
Foi sacrificado pela nossa liberdade
Este grande herói
Pra sempre há de ser lembrado

6. ***Espanto***
(Boal/Guarnieri/Theo)

Espanto que espanta a gente,
tanta gente a se espantar,
que o povo tem sete fôlegos
e mais sete tem pra dar.
Quanto mais cai, mais levanta;
mil vezes já foi ao chão.
De pé! Mil vezes já foi ao chão.
Povo levanta, na hora da decisão!

Espanto que espanta a gente,
tanta gente a se espantar,
não é de hoje que esse povo
vem dando demonstração:
Alfaiates na Bahia,
Balaios no Maranhão,
Cabanada no Pará
E Palmares no Sertão.

Não só contra os de fora
foi o povo justiceiro:
contra a fome e a miséria
levantou-se o garimpeiro.

Contra os fortes desta terra
levantou-se o Conselheiro;
De pé, contra toda tirania!
Sempre de pé está o povo brasileiro!

Espanto que espanta a gente,
tanta gente a se espantar,
que o povo tem sete fôlegos
e mais sete tem pra dar.
Quanto mais cai, mais levanta;
mil vezes já foi ao chão.
Mas, de pé lá está o povo
na hora da decisão!

# *Os Doze Profetas do Aleijadinho*

(Adro do *Santuário de Bom Senhor Jesus de Matosinhos* – Congonhas-MG)

***Abdias***

***Amós***

***Baruch***

***Daniel***

***Ezequiel***

***Habacuc***

***Isaías***

***Jeremias***

***Nahum***

***Jonas***

***Oséas***

***Joel***

*Fotos de Alexandre Murakami Souza, julho de 2004.*

# Locações do filme ***O padre e a moça*** (1965), em São Gonçalo do Rio das Pedras-MG.

*Casa da personagem Honorato – janela da personagem Mariana*

*Casa do padre com igreja ao fundo, sob dois ângulos diferentes*

*Fotos de Alexandre Murakami Souza, julho de 2004.*