

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Louise de Lemos Azevedo

Luta, lamento e esperança

Formas de engajamento político no teatro histórico brasileiro

Rio de Janeiro

2014

LOUISE DE LEMOS AZEVEDO

Luta, lamento e esperança

Formas de engajamento político no teatro histórico brasileiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Artes Cênicas sob orientação da Prof. Dra. Ana Maria Bulhões-Carvalho.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Maria Bulhões-Carvalho.

Rio de Janeiro

2014

LOUISE DE LEMOS AZEVEDO

Luta, lamento e esperança
Formas de engajamento político no teatro histórico brasileiro

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro para obtenção do grau de mestre em Artes Cênicas sob orientação da Prof.^a Dra.^a Ana Maria Bulhões-Cravalho.

Aprovada em __/__/__

Comissão julgadora:

Titulares:

Dra. Ana Maria Bulhões-Carvalho
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Dra. Ângela de Castro Reis
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Dra. Kátia Rodrigues Paranhos
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Suplentes

Dra. Maria Helena Vicente Werneck (PPGAC -UNIRIO)

Dr. Manoel Ricardo de Lima Neto (PPGMS -UNIRIO)

*Aos companheiros da Cia. Brancaleone
de Teatro, com quem iniciei essa
jornada de sonhos.*

Agradecimentos

Esse trabalho é fruto de valiosas contribuições e do apoio de muitas pessoas, sem as quais ele jamais poderia ter se concretizado. Dedico a cada uma delas, os meus mais sinceros agradecimentos.

À CAPES pelo financiamento integral à pesquisa.

À Professora Ana Maria Bulhões por ter aceitado, generosamente, orientar minha pesquisa, mesmo sem me conhecer. Agradeço seu importante auxílio nessa transição da pesquisa em literatura para a pesquisa em teatro.

À Professora Ângela Reis pela importante interlocução desde o início da pesquisa e à Professora Maria Helena Werneck pelas valiosas contribuições na qualificação.

Aos professores Kátia Paranhos e Manoel Ricardo de Lima pela disposição e prontidão generosa ao aceitar o convite para compor a banca de defesa.

Aos professores José da Costa, Paulo Meirisio, Bete Rabetti, Alberto Tibagi, Inês Cardoso, Paulo Maciel, Leonardo Munk e Rosyane Trotta, agradeço pelo aprendizado e pelas trocas fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa.

A cada um dos colegas da turma de mestrado, em especial à Débora Oelsner Lopes pela amizade, pelas trocas e pelo compartilhamento das ‘aflições’ durante o período da pesquisa.

Aos funcionários do PPGAC e da UNIRIO pelo trabalho cotidiano e paciente na resolução de cada problema.

Aos amigos que compreenderam as ausências, mas estiveram sempre próximos nos momentos de inquietação e nervosismo. Aos colegas de turma da Martins Pena, pelo carinho e pelas descobertas. Agradeço especialmente ao Victor Seixas, pelo

companheirismo, pela preocupação, e pela amizade sincera; à Polyana Alves, pelo afeto e pelos momentos compartilhados; e a Livia Ferre pelos laços de amizade que nos uniram desde o início da graduação.

À minha família, pelo amor, que se fortalece apesar das distâncias e das saudades: à minha mãe, Ana Thereza, pelo apoio incondicional, pelo estímulo e pela coragem, sempre inspiradora. Ao meu pai, Fernando, por todo o apoio e por ter plantado em mim o amor pela Literatura, que me abriu todas as portas. À minha irmã, Desirée, pela cumplicidade, pelas interlocuções, pelo imenso carinho e, ainda, por ter prontamente me ‘salvado’ diversas vezes na formatação e na elaboração das referências deste trabalho. À minha sobrinha, Cecília, por me ensinar a simplicidade das coisas. E ao meu avô, Flávio, pelo apoio desde que me mudei para o Rio de Janeiro, e pelo exemplo de vida.

Ao Pedro Nunes, meu amor, pela vida que compartilhamos. Pela paciência em me ouvir, mesmo quando eu já não me fazia mais compreender. Por partilhar comigo um sonho real, transformando as adversidades em criação, as incertezas em possibilidades e as angústias em amor.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo estabelecer um diálogo entre quatro obras dramáticas, que se aproximam pela temática histórica, bem como pelo fato de apresentarem um posicionamento politicamente engajado em relação a problemas sociais em relevo no momento de sua elaboração. Tratam-se de duas ficcionalizações da Inconfidência mineira: *Gonzaga, ou a Revolução de Minas*, escrita por Castro Alves em 1867, e *Arena conta Tiradentes*, escrita por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri em 1967; e duas ficcionalizações a respeito das Invasões holandesas a Pernambuco no período colonial: *Calabar*, escrita por Agrário de Menezes em 1858 e *Calabar, o elogio da traição*, escrita por Chico Buarque e Ruy Guerra em 1973. O diálogo entre as quatro obras pretende levar em consideração as relações entre história e ficção e teatro e política, percebendo as aproximações e distanciamentos das obras, entre si, e de acordo com o momento geracional a que pertencem, no que diz respeito à produção de memória que propõem em seu processo de ficcionalização e à visão que apresentam sobre o Brasil como um projeto nacional.

Palavras-chave: Dramaturgia brasileira; teatro histórico; teatro politicamente engajado.

ABSTRACT

This work creates a dialogue between four dramaturgic plays. All of them developed in close relationship with historical theme and expressing a political opinion about prominent social problems at the moment they were written. It is two plays on Minas conspiracy: *Gonzaga, ou a Revolução de Minas*, written by Castro Alves in 1867, and *Arena conta Tiradentes*, written by Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri in 1967; and two plays on the Dutch invasion to Recife on colonial time: *Calabar*, written by Agrário de Menezes in 1858 e *Calabar, o elogio da traição*, written by Chico Buarque e Ruy Guerra in 1973. This dialogue means to regard the relations between history and fiction and theatre and politics, noticing the similarities and differences between their memorial productions and their opinions about Brazil as a nation project, considering their generational differences.

Key words: Brazilian dramaturgy; history dramaturgy; political theatre.

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo I Teatro, História, Política, Memória	21
Reflexões sobre a natureza da dramaturgia histórica.....	21
Problemas de classificação e nomenclatura.....	30
Contribuições do teatro para formação da memória.....	39
Teatro como missão, em dois tempos.....	46
O Romantismo brasileiro como missão civilizatória.....	48
Frente artística de resistência contra a ditadura.....	58
Construção de um diálogo entre duas gerações.....	65
Capítulo II <i>Libertas quae sera tamen: o sonho da liberdade futura nas encenações da Inconfidência mineira</i>	71
O herói épico e o herói melodramático: a história pedagogicamente representada.....	75
Entre a espada e a pena: a escolha do herói nacional.....	116
Aplausos à memória dos vencidos: o passado como exemplo para o futuro.....	133
Capítulo III <i>Contra o silêncio da história e da sociedade, as vozes de Calabar</i>	145
Conflitos do indivíduo e a sociedade: Calabar, o destino trágico e a trama das memórias.....	151
“Para trair é preciso mostrar a coisa traída”: colonização e o problema da identidade.....	193
O tempo dos heróis: revendo o passado para contrariar o futuro.....	210
Possíveis conclusões de um diálogo	223
Referências Bibliográficas	247

O que foi feito, amigo, de tudo que a gente
sonhou?
O que foi feito da vida, o que foi feito do amor?
Quisera encontrar aquele verso, menino
Que escrevi há tantos anos atrás.
Falo assim sem saudade, falo assim por saber
Se muito vale o já feito, mais vale o que será
Mas vale o que será

E o que foi feito é preciso conhecer para melhor
prosseguir.
Falo assim sem tristeza, falo por acreditar
Que é cobrando o que fomos que nós iremos
crescer.
Nós iremos crescer, outros outubros virão
Outras manhãs, plenas de sol e de luz.

Alertem todos alarmas que o homem que eu era
voltou.
A tribo toda reunida, razão dividida ao sol
E nossa Vera Cruz, quando o descanso era luta
pelo pão
E aventura sem par.
Quando o cansaço era rio e rio qualquer dava pé
E a cabeça rolava num gira-girar de amor
E até mesmo a fé não era cega nem nada
Era só nuvem no céu e raiz.

Hoje essa vida só cabe na palma da minha paixão
Devera nunca se acabe, abelha fazendo o seu mel
No pranto que criei, nem vá dormir como pedra e
esquecer
O que foi feito de nós.

*(Milton Nascimento, Fernando Brant e Márcio
Borges, 1978)*

Introdução

Dez vidas eu
tivesse,
Dez vidas eu
daria[...]
Pelo bem da
liberdade[...]

*(Arena conta
Tiradentes)*

Pátria! Pátria! Conquista a
liberdade!

(Calabar)

Fogo aos quatro
cantos do
continente, a foice
aos troncos do
despotismo, a
espada ao coração
dos tiranos e deste
incêndio voará,
como das
hecatombes
romanas, não a
águia que leve a
alma do imperador,
mas o condor que
levante a liberdade
do meu país.

*(Gonzaga ou a
Revolução de
Minas)*

Calabar está vivo neste
mundo aqui. Foi por um
Brasil assim que Calabar
sempre lutou. O seu ideal.

*(Calabar, o elogio da
Traição)*

A liberdade foi e continua a ser justificativa para guerras, revoluções, golpes, reformas, independências e anexações territoriais. Endossou e continua a endossar discursos de esquerda, direita e centro, revolucionários, reformistas, conservadores e até

mesmo fascistas. Se ela é, de fato, uma “palavra que o sonho humano alimenta”, como quer Cecília Meireles, que a torna inexplicável e universal, é também essa universalidade abstratizante que torna possível seu uso para tantos fins contraditórios e opostos. Nesse sentido, uma afirmação qualquer de luta pela liberdade obriga o interlocutor atento a pensar: liberdade em relação a que, ou a quem?

Na história, a busca pela “liberdade” foi inspiradora de diversas transformações. E, dada a amplitude de seus sentidos, o olhar que se volta para essa história pode redirecionar esse impulso libertário sob as mais diferentes justificativas. Em diferentes ficcionalizações de momentos históricos, por exemplo, é possível ver personagens inspiradas pelas mesmas personalidades, que em diferentes obras aparecem clamando pela liberdade do Brasil. No entanto, um segundo olhar revela que a liberdade pela qual cada personagem luta não parece ser a mesma, provando que a opinião do artista está embutida no olhar que pretende recriar a história.

A pesquisa considera quatro peças diferentes, que versam sobre dois fatos históricos em comum, ambos localizados no período colonial: a Inconfidência Mineira e as Invasões holandesas em Pernambuco. Em 1867 Castro Alves escreve o drama *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, inaugurando seu trabalho como dramaturgo. Em 1967 o Teatro de Arena estreia *Arena Conta Tiradentes*, texto de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Cada uma delas tem por contexto a conjuração mineira. Alguns anos depois, em 1973, Chico Buarque, em parceria com o cineasta Ruy Guerra, escreve a peça *Calabar, o elogio da traição*, sobre o mesmo personagem que fora abordado pelo dramaturgo Agrário de Menezes em *Calabar*, de 1858; ambos dão voz ao soldado português que se bandeou para o lado holandês durante a disputa colonial.

Entre as quatro peças selecionadas para análise, entretanto, chama a atenção o fato delas não terem em comum apenas esses temas e o contexto de escrita: elas o fazem

de uma perspectiva nacionalista em que a sombra da opressão se estende sobre o povo impossibilitando a liberdade. É, portanto, natural que a volta ao passado colonial se mostre um excelente pano de fundo para se ficcionalizar um mundo cerceado, ao mesmo tempo em que ofereça material de reflexão sobre o momento de escrita, já que muito do contexto social, econômico e cultural do Brasil tem respostas na sua condição colonial anterior.

O tema histórico foi utilizado na arte em períodos de pós-formação, unificação ou crise e ameaça à soberania nacional em muitos países europeus ou ex-colônias, sendo utilizado em consonância com a ideologia hegemônica ou como forma de contestá-la. A literatura, principalmente, se associou, por vezes de forma oficial e patrocinada, por vezes em ligações espontâneas de concordância ideológica, a governos e Estados na afirmação, ou mesmo criação, de tradições e valores culturais, onde a recordação de períodos históricos considerados heroicos, míticos e valorosos foram fundamentais na consolidação de uma memória nacional. Por compreender o papel fundamental da arte como formadora de imaginários culturais, acredito que aquilo que é considerado teatro histórico merece uma análise própria para que se busque o sentido ao qual a ficcionalização dramaturgica se presta, ou seja, quais são os valores que ela afirma, nega ou contesta.

É fundamental considerar que devido a própria condição de engajamento dos autores e o impulso gerado pelo pensamento presente na geração a que pertencem, esses autores estão propondo um pensamento sobre a sociedade e o povo Brasileiro em que se compreende que a arte, e especialmente o teatro, tem uma função social importante. Tanto a geração de artistas de esquerda que se colocavam contra o regime militar, quanto a geração dos românticos brasileiros compartilhavam o fato de apresentarem um pensamento nacionalista e uma avaliação por vezes sentimental das relações políticas,

criando imaginários e uma memória sobre o povo brasileiro e a história do Brasil que podem ser colocadas em diálogo.

O estudo de peças que se baseiam em fatos acontecidos aos quais é possível ter acesso através de historiadores que trabalham com documentos reais pode cair na armadilha da noção de retrato. Portanto, é fundamental não perder de vista de que se trata de um mundo ficcional, onde a limitação do dramaturgo é fundamentada em seu próprio processo de criação e não na tentativa de elaboração de uma verdade histórica através de personagens. Assim, a pesquisa lida com a ideia de que:

“Personalidades históricas [...] na medida em que se defrontam com outras, imaginárias, passam a fazer parte de um campo ficcional e se tornam fictícias, visto desempenharem um papel num mundo criado pelo autor; mundo, portanto, que não é rigorosamente histórico, isto é, não é real ou ontologicamente autônomo e como tal, independente do mundo dramático.” (ROSENFELD, 1996, p. 82)

O método de investigação, portanto, partirá da obra e de seus processos internos, para que seu confronto auxilie a compreensão de cada uma delas e a forma como elaboram artisticamente o projeto político que defendem, pois são peças que de alguma maneira contestam a política conjuntural em que estão imersas, e o fazem por caminhos estéticos evidentemente diferentes, em que as relações com o fato histórico e a forma de tomá-lo por ficção se modificam de acordo com as necessidades estruturais e estéticas da obra dentro das referências e singularidades de produção de cada autor, bem como de sua visão política.

Uma prova disso é que nas obras de mesmo tema nem mesmo as personagens coincidem ou figuram na mesma ordem de importância. Na obra de Castro Alves, o protagonista do drama é o poeta árcade Manoel Antônio Gonzaga, como sugere o título. Embora a obra desenvolva-se em torno da Inconfidência, Tiradentes será apenas uma personagem secundária, promovendo-se a protagonista apenas na peça do Teatro de Arena, que irá contar sua história. Nas peças homônimas o protagonista Calabar assume

contornos bem diferentes. Essas contradições existem não apenas porque os procedimentos imaginativos de cada autor criam diferentes mundos ficcionais a partir da leitura sobre os fatos verídicos, acrescentando-lhes personagens e situações específicas, mas porque as visões que aplicam às leituras dos fatos são formadas por valores morais e ideológicos que condicionam a leitura histórica feita e que será apresentada ao público através da obra.

A seleção das obras de mesmo tema visa, portanto, justamente a contribuir para a pesquisa do teatro histórico e oferecer, através do método de comparação, uma leitura dos pressupostos políticos que formaram (ou estiveram em debate em) uma mesma geração de dramaturgos, através da visão que eles apresentam de um período de formação da história nacional, quando se propõe a recriá-lo. Se a geração teatral da década de sessenta do século XX é tradicionalmente vista pelo intenso debate político, e pela disputa e formação de mentalidades através da arte em coletivos com orientação de esquerda, a segunda metade do século XIX conta com uma juventude de literatos envolvidos com a política abolicionista entre adeptos da política liberal e republicana, que debateram com o mesmo entusiasmo sobre a produção da literatura em um país incipiente. Ao se discutir períodos de intensa disputa política, entretanto, sempre se encontram notas dissonantes, de modo que a pesquisa não procura encontrar semelhanças que formem um discurso homogêneo capaz de ser identificado como característico de uma geração, de maneira a apaziguar as contradições dos artistas e de suas épocas (que são muitas), antes, pretende buscar nas arestas os debates que deram movimento a essas gerações.

Mais do que um estudo comparativo entre obras e contextos, esta pesquisa pretende criar uma relação dialógica entre quatro obras, que a princípio se aproximam pelo tema histórico e pelo engajamento político, mas que foram apresentando outras

semelhanças. A proposição de um diálogo, para além de uma comparação, possibilita que mesmo a observação das diferenças contribua para enriquecer a leitura de cada uma das obras em separado e as percepções que se tem ao seu respeito, bem como de seu conjunto, em um *corpus* cuja análise se dá apenas pelo seu conjunto. Desse modo, a aplicação dos conceitos necessita de relativizações para evitar deformações de conclusões. Encontraremos semelhanças, coincidências, reconstruções, concordâncias e discordâncias, mas não correspondências.

A identificação dos pontos de estudo que basearam a comparação partiu da leitura em confronto das obras, de modo que a primeira reflexão surgiu da discrepância na escolha de protagonista nas obras de mesmo tema. É sintomático que o mesmo personagem que se apresenta como vilão em 1858 venha a se tornar herói em 1973. As visões se modificaram, mas o que pesa nessa escolha? E porque o grande mártir da inconfidência mineira é um personagem de segunda importância para Castro Alves?

Ademais, a profusão de heróis, ou personagens heroicos no teatro moderno brasileiro, já apontava um caminho de reflexão, uma vez que o teatro naturalista havia desestabilizado esse tipo de personagem. O próprio conceito de herói não é uno e estimulou profundas discussões intelectuais ao longo dos séculos, especialmente a partir do século XIX quando passa a ser questionado, e que será ainda mais problematizado, especialmente por Bertold Brecht, no século XX.

As obras pertencentes ao período romântico compartilham o fato de fazerem parte da primeira geração de dramaturgos brasileiros, que, influenciados pela tradição teatral da Europa, tentavam, de alguma forma, construir temas que fossem próprios à cultura nacional. É um momento de inauguração e descoberta. A década de 60 do século XX é um momento de redescoberta da dramaturgia e do fazer teatral, um momento de ruptura e construção de novas tradições. São dois momentos que evidenciam uma noção

de construção e de projeto. Para o século XIX, entretanto, a independência cultural passava pela própria afirmação de uma literatura adequada ao gosto europeu, e o trabalho dramaturgico era considerado um trabalho literário, de forma que, ainda que se considere que são obras voltadas para a encenação, a publicação do texto era tão importante quanto sua montagem, sendo, de certa forma, um produto literário. No século XX essa perspectiva muda. As obras apenas se completam como encenação, e podem se tornar mais um roteiro de cena do que propriamente uma obra para ser lida. Elas são vistas mais como projetos coletivos que começam na elaboração do texto e se completam na proposta de encenação do diretor. Tais fatos, que condicionam diferenças bastante claras nas obras, são levados em conta nessa pesquisa, que considera o papel centra da encenação, embora focalize principalmente no texto dramaturgico.

É necessário ainda considerarmos que, também devido a esse fato, o alcance das obras do século XIX foi bastante restrito dado o fato de *Gonzaga* ter sido montada apenas na Bahia em uma única apresentação, de forma amadora, e profissionalmente, em poucas apresentações, em São Paulo, na época uma província de pouca importância política e plateia restrita; e de *Calabar (C.)* ter sido censurada pelo Conservatório Dramático Nacional e publicada apenas na Bahia. Por isso, é especialmente sobre aquilo que as obras se propunham enquanto peças que se fez sua avaliação, e não sobre uma eventual efetividade das obras, visto que não é possível ter acesso à sua recepção de forma concreta. O mesmo acontece com *Calabar, o elogio da traição*, mas por outro motivo. A peça foi censurada e só foi à cena em 1979 com o texto diferente do escrito em 1973. Como é este último que será aqui analisado, não há um estudo direcionado à sua encenação.

Optei por partir da investigação das obras, permitindo que os questionamentos para sua leitura venham do cruzamento com a teoria. Assim, a pesquisa partirá de um

primeiro capítulo teórico que articula os conceitos centrais pelos quais as obras serão colocadas em diálogo. Serão esses conceitos os limites da análise das obras. Os outros dois capítulos se constituem de leitura comparada entre as obras de mesmo tema, observando seus pontos de contato e distanciamento, abordando os temas que lhe são comuns. Essa análise será conduzida pela exploração desses conceitos, e auxiliada pela fortuna crítica existente a respeito das obras, bem como da observação de suas relações com o fato histórico e do que é puramente ficcional na busca por uma análise das obras em seus sentidos políticos e na leitura de mundo que oferecem ao leitor por meio de uma obra artística finalizada. A partir do diálogo sugerido entre essas obras que se distanciam em mais de cem anos, a pesquisa opta por dilatar seus sentidos por meio de uma análise que a compreende em seu contexto, mas a desloca na história, forçando um enfrentamento com problemas estruturais da sociedade brasileira ao lançá-las sobre o movimento dinâmico da história e, assim, oferecer uma exploração de suas potências críticas para além de sua época.

O capítulo 1 propõe uma reflexão sobre o teatro histórico a partir de sua natureza ambígua, entre o ficcional e o real, e suas especificidades no texto dramático, voltado para cena e para o espetáculo. Versará ainda sobre as relações entre as artes e a produção de memória, e sobre arte, política e engajamento. Nele será trabalhado, ainda, uma breve contextualização da situação política que envolve cada geração de autores para que se possa pensar com mais clareza as críticas políticas e sociais propostas pelas obras.

O capítulo 2 trata da leitura de *Arena conta Tiradentes* e *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, considerando que ambas as peças, devido a estrutura da composição dramática, oferecem uma leitura esquemática da realidade tratada em termos de certo e errado na composição do herói e de seus opositores. Discutirá ainda as

questões envolvidas na mudança de herói e protagonista em cada caso.

O capítulo 3 trata das peças intituladas Calabar. O estudo das peças se voltará para a composição dramaturgica que pretende desconstruir uma memória imputada sobre a personalidade histórica de mesmo nome. Os questionamentos feitos por ambas as obras passarão por discussões a respeito da constituição da identidade nacional no início da colonização, o que será também abordado pelo capítulo.

As edições das peças utilizadas como referência serão sempre as mesmas, embora em *Calabar* e *Calabar, o elogio da Traição* foram utilizadas outras edições como comparação. Por essa razão a partir desse momento, as referências a elas contarão com uma sigla referente a cada uma, seguida apenas da numeração de página.¹ Como se comparam obras de mesmo tema em um único capítulo, e, muitas vezes, essas obras contam com personagens de mesmo nome, ou, no caso de *Calabar*, têm o nome do mesmo personagem no título, para evitar confusão entre as obras em referência serão utilizadas siglas para diferenciá-las, na seguinte disposição: (C.) para *Calabar* de Agrário de Menezes, (CET.) para *Calabar, o elogio da Traição* de Chico Buarque e Ruy Guerra, (ACT.) para *Arena conta Tiradentes* e (GRM.) para *Gonzaga ou a Revolução de Minas*.

É preciso deixar clara ainda mais uma questão. Discutiui-se o engajamento da década de sessenta como ponto de apoio para as afirmações sobre o ponto de contato entre as duas gerações em debate. A peça *Calabar, o elogio da traição (CET.)*, entretanto, foi escrita em 1973 e só pode ir à cena em 1979 quando finalmente foi liberada pela censura. Considera-se, no entanto, que a obra está ligada ao debate

¹ As publicações utilizadas como base são:

Arena conta Tiradentes: BOAL, Augusto e GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967.

Calabar: MENEZES, Agrário de Souza. *Calabar*. In: AZEVEDO, Elisabeth R. *Antologia do Teatro Romântico*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Gonzaga ou a Revolução de Minas: CASTRO ALVES, Antonio de. *Gonzaga ou a revolução de Minas*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1972.

Calabar, o Elogio da Traição: GUERRA, Ruy e HOLLANDA, Chico Buarque de. *Calabar, o elogio da traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

presente na década anterior, que se estendeu até os primeiros anos da década de sessenta, e que sua montagem em 79 teve um sentido muito distinto do que se propunha na data de escrita. Além disso, seus autores fazem parte da geração formada entre o final da década de cinquenta e o início dos anos sessenta, estando por isso em diálogo direto com as questões apresentadas.

Por fim, um esclarecimento movido por uma autoavaliação, uma percepção existente desde o princípio da pesquisa. Vejo que as obras individuais, bem como seu coletivo, apontam para um futuro onde o Brasil gozará de liberdade. São peças que não negam sua condição e tentam, através de uma esperança melancólica, buscar meios de superá-las. É essa esperança que orienta a pesquisa de uma artista incomodada pela falta de projeto do teatro que fazemos hoje. Dessa forma, percebo que, ironicamente, a esperança saudosista que acomete as obras também perpassa a pesquisa.

Capítulo I: Teatro, História, Política, Memória

Sei que a flor secreta, a agitada
Multidão das mariposas,
Todos os férteis fermentos
Das vidas e dos bosques
Me esperam com sua teoria
De inesgotáveis unidades
Mas não posso, não posso
Senão arrancar do teu silêncio
Uma vez mais a voz do povo,
Elevá-la como a pluma
Mais fulgurante da selva,
Deixá-la ao meu lado e amá-la
Até que cante por meus lábios.

(Pablo Neruda, *Canto geral*)

Reflexões sobre a natureza da dramaturgia histórica

O teatro histórico tem como pressuposto a encenação de um acontecimento, um fato ou personagens que realmente existiram e estão localizados em um tempo passado e de relevância histórica, de modo que a ideia de verdade, no sentido de verdade histórica, acaba por permear as discussões em torno dele. No verbete “História”, o *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis (2011) afirma que “o teatro mostra ações humanas inventadas ou que fazem referência a fatos históricos. A dramaturgia aborda a história desde que a peça reconstitua um episódio passado que realmente aconteceu [...]” (p.194). O desenvolvimento do verbete ainda define que “verdade histórica e verdade dramática nada tem em comum” e que “o bom autor dramático tem a arte de

tomar liberdades com a história” (p. 195), deixando clara a dupla relação do teatro histórico com o real, por um lado, e por outro com a criação.

A obra ficcional, quando se envereda pela senda da história, está elaborando um discurso sobre ela. Ainda que se considere que o adjetivo “ficcional” se responsabilize por isentar esse discurso de um compromisso com a verdade, ou – considerando que nenhum discurso histórico é capaz de acessar o fato no sentido de encontrar a verdade – se responsabilize por isentar esse discurso de um compromisso com um método científico, a condição de *ficção histórica* condena a obra a uma condição ambígua. Se por um lado essa indicação determina sobretudo um compromisso com o processo criativo, portanto imaginativo, o que em última instância significaria não real; por outro lado a obra “baseada em fatos reais” quer ter reconhecida sua pesquisa do que ocorreu, legitimando a condição histórica e real na qual se localiza. Trata-se então de um tipo de teatro localizado em uma zona fronteira entre o real e a ficção e entre a verdade e o imaginado.

O crítico literário Philippe Lejeune (2008) dedicou décadas de estudo a um gênero literário aparentado com a ficção histórica, a literatura biográfica e, embora a natureza do discurso que estuda e, portanto, suas proposições tenham profundas diferenças com o objeto deste estudo, tanto no que diz respeito à forma literária – autobiografia e peça de teatro –, quanto no que tange à condição essencial da autorreferência, no caso do discurso autobiográfico, um dos pressupostos em que ele baseia sua teoria, a noção de pacto literário, pode servir para pensar a relação estabelecida entre a obra de teatro e seu espectador, ou entre o discurso dramático e seu receptor, nas obras de caráter histórico.

Para Lejeune, a ideia de pacto é a relação desenvolvida entre o autor e seu leitor em um acordo prévio de leitura, isso é, anterior à sua realização, normalmente via

prólogo ou prefácio, no qual, no caso específico da autobiografia, ficam estabelecidos os limites da ficção, já que aquele que diz “eu” na autobiografia deve ser considerado pelo leitor como pessoa verídica e que está dizendo a verdade sobre si mesma. Dessa condição resultará o julgamento do leitor sobre se o que lê tem compromisso ou não com a verdade. Tomando de empréstimo a Lejeune a noção de pacto, e aplicando-a ao gênero dramático, estudado aqui, tem-se como pressuposto que aquele personagem nomeado com base em uma personalidade histórica levará o espectador a estabelecer um pacto de aceitação da condição e natureza do personagem, a quem será então atribuído o critério de verdade. Aqui se estabelece então um novo pacto, que pode ser chamado pacto histórico-ficcional.

Evidentemente, a relação que se estabelece não tem regras definidas, pois se trata de universo ficcional direcionado pela livre criação do autor,² e o espectador aceita essa condição a que se acrescenta seu processo de recepção. Mas ele está disposto a apreciar e dar crédito a uma obra que deverá dar conta de uma história cujo percurso e desfecho já são previamente conhecidos e compartilhados por todos os presentes porque há, seja no título, ou na sinopse da peça, a garantia de que se trata de obra ficcional de fundo histórico.

Luiz Costa Lima (2006) afirma, em sua obra *História. Ficção. Literatura*, que não há estudos que ponham em evidência a diferença entre a elaboração do discurso histórico e do discurso literário ficcional. Em ambas as situações há um discurso textual, que pode ou não ter como objetivo dar conta de um acontecimento real – o acontecimento histórico em si – que o autor chama de *história crua*. A diferença no objetivo do tratamento da história crua, bem como na natureza do discurso, marcaria o que é próprio de cada gênero: “cada um deles retira a história crua da pura empiricidade

² A essa equação, no caso do teatro, ainda se adiciona o processo criativo do diretor do espetáculo que coordena uma teia de relações de criação dos demais profissionais mais ou menos envolvidos no resultado final: atores, músicos, cenógrafo, figurinista, iluminador, etc.

para elaborá-la segundo modos bem diversos, em que o próprio de um é o impróprio de outro” (Lima, 2006, p. 117). Nesse sentido, o que parece caracterizar a diferença entre o trabalho do historiador e do ficcionista seria a forma como cada um se utiliza da “história crua”. O primeiro a utiliza como fonte de elaboração do discurso historiográfico, tendo como base um método científico; enquanto o segundo a utiliza como fonte da criação literária para ficção. O que separa um tipo de discurso do outro parece ser, então, o problema da ‘verdade’. O historiador não consegue alcançá-la já que ela está localizada na “história pura”. Sua tarefa é “uma atividade interpretativa que não se restringe a sintetizar o que materialmente já se dera, se não que sujeita o fato a perguntas, propõe-se a significações e valores, que passam a integrar o passado, para nós” (Lima, 2006, p. 128). Ou seja, o historiador indaga o passado, buscando interpretar os fatos através do estudo de documentos capazes de dar pistas sobre ele, e elabora um discurso, de caráter científico, proveniente da análise desses possíveis resquícios. Portanto, por mais que a verdade como um estado absoluto nunca possa ser alcançada, visto que as conclusões e métodos do pesquisador fazem parte do discurso historiográfico, ela perpassa o trabalho do historiador na busca pela fidelidade ao acontecimento, segundo a correta interpretação das fontes. A ficção, ao contrário, não pretende alcançar a verdade, dado ser o seu princípio orientador a *mimesis* (Lima, 2006), o que pressupõe um estado imaginativo e representativo da realidade, recriando-a em novo significado “apreensível pela semelhança que mostra com uma situação externa conhecida pelo ouvinte ou receptor” (Lima, 1980, p. 4). Portanto, por mais que o discurso literário possa partir de pesquisa dos fatos do mesmo modo que o discurso historiográfico, e ter ligações com o real ocorrido tratando de personalidades históricas reconhecidas pelo leitor, a responsabilidade da ficção é de outra ordem, pois é elaborada a partir da imaginação do autor. Nesse sentido, se para historiografia o critério de

verdade é o que permeia a relação entre autor e leitor, na ficção essa relação se baseia no critério de verossimilhança, estabelecida em função do tipo de pacto que foi firmado entre a obra e seu receptor. O leitor não julga a obra pela relação com o real ou com a verdade, mas por um processo de coerência interna da obra localizado entre as referências históricas e a construção mimética.

O discurso ficcional, usado na literatura de inspiração histórica, sofre transformações relativas às especificidades literárias (padrão de linguagem, elementos constitutivos, etc) quando é usado pela dramaturgia e, se ambas as modalidades de ficção histórica não podem pretender acessar a verdade, ainda assim as palavras proferidas pelas personagens, por exemplo, podem remeter a ditos aos quais se pode ter acesso por meio de documentos. O mesmo pode eventualmente se dar com gestos e ações reproduzidos na cena, induzidos pelas rubricas do autor. Mas obviamente essa recriação se dá em outra dimensão, e não faz parte senão do próprio universo ficcional, no qual ganham significados próprios, ainda que façam referência a uma realidade conhecida. Nas peças que constituem o *corpus* deste trabalho, há personagens que se referem a pessoas que de fato existiram (Tiradentes e Calabar são os exemplos mais evidentes), envolvidas em tramas cujas ações foram documentadas; no entanto, no processo de elaboração da obra, o autor seleciona os elementos que desenvolverá, de acordo com as necessidades internas da ação dramática que visa a apresentar, em consonância com as suas intenções e os efeitos que pretende criar, não se abstenendo inclusive de inserir elementos sem nenhuma relação com o acontecido, justamente por se tratar de peça teatral e não de um quadro vivo meramente ilustrativo de alguma narrativa histórica. As reconstituições históricas televisivas são um bom exemplo dessa diferença, pois tentam dar conta de reproduzir um passado em sua exata ocorrência, como um exemplo vivo de uma realidade a qual não se tem mais acesso. A abordagem

da história pelo dramaturgo tem resultados muito diversos, já que por exigência do gênero literário que a constitui como peça de teatro, exige uma complementação na materialização da cena, com auxílio de atores-personagens, elementos cênicos-ambiente, isso é, de elementos concretos que recriem na cena o que, por meio das palavras é vislumbrado pela imaginação, quando se está apenas lendo. O texto dramático portanto, ao ser encenado, sofre a limitação temporal e espacial da encenação; e há a necessidade de transformar a história em ação, ou seja transportar o que é próprio do passado para o presente da encenação e, pela imaginação criadora dos autores envolvidos, fazer-se um recorte de abordagem, visto que a encenação não pode nem deseja copiar o acontecimento em sua riqueza de detalhes.

Os fatos históricos abordados pelas obras em questão – Invasões holandesas e Inconfidência mineira – ofereceram elementos para a construção da dramaturgia, elementos que fazem parte do todo ficcional dessas obras, incluindo cada personagem histórico envolvido. O processo de criação das obras toma esses acontecimentos como base, retirando da própria história (enquanto matéria científica) situações geradoras dos conflitos centrais pelos quais se desenvolverá a dramaturgia. A partir daí a verdade do dramaturgo passa a ser a verdade dramática (Pavis, 2011), em uma relação de verossimilhança que se constitui em função de um desenvolvimento de ação dramática coerente com toda a estrutura do texto.

Voltando ao efeito que o pacto de leitura da peça de caráter histórico produz sobre o espectador, como foi sugerido ao se tomar de empréstimo o pressuposto de Lejeune (2008), tais peças históricas mobilizam uma verdade, à medida que põem em cena personagens e situações reconhecidas pelo espectador ou leitor como reais, ou seja, são personagens dos quais o espectador tem algum conhecimento prévio, portanto um pensamento e uma memória, de forma que o espectador recebe um duplo apelo: por um

lado ele sabe que se trata de um universo ficcional, por outro tem sobre esse universo uma referência e, portanto, uma expectativa. Assim, o Tiradentes ou o Calabar das obras lidas existem dentro daquele universo ficcional do qual fazem parte, de maneira que o espectador, tendo uma ideia previamente estabelecida deles como personagens históricas, lerá essas mesmas personagens dentro de um espaço eminentemente ficcional, criando um jogo entre seu conhecimento do “realmente acontecido” e suas ressignificações no espetáculo teatral. Nesse sentido, a própria noção de verossimilhança do texto passa por esse jogo. Um espectador que assista a uma peça sobre a Inconfidência mineira, conhecendo o fracasso de seu desfecho, espera vê-lo representado ao fim do espetáculo. No entanto, essa mesma peça poderia propor um final diferente, desde que a ficcionalização da trama histórica justificasse plausivelmente o desfecho escolhido, dentro de uma proposta que deixasse clara ao espectador essa intenção. Do contrário, parecerá simplesmente ao espectador um texto incoerente, porque sua noção de coerência estará ligada à sua memória histórica. Portanto, o artista trabalha em um processo de liberdade criativa, mas pautado pela certeza de que, para o espectador, a abordagem do fato histórico e a estrutura da obra como um conjunto entrarão em diálogo com esse conhecimento prévio do qual é munido, e por meio do qual vai apreciar ou não o que vê.

Nesse sentido, não se considera que os temas históricos das peças em relevo sejam um elemento externo à obra, adaptado por uma estrutura que pode torná-lo encenável. O tema é um elemento interno da peça condicionado pela abordagem estrutural. Nesse sentido ele não pode ser considerado um aspecto isolado, como o dado de realidade responsável pelo que a obra diz sobre o mundo. Suas proposições são articuladas pela obra como um todo complexo em ligação mimética com a realidade, em uma relação em que a representação da realidade já se dá em um processo criativo

(Lima, 1980). Portanto, sendo a obra histórica, ou não, seu comentário sobre a realidade, ou seja, aquilo que a obra propõe sobre o mundo, não pode ser apreendido de seu interior, como uma utilização da arte como mera ferramenta de compreensão da história ou da sociedade (Candido, 2000). A obra é um ato de criação que produz significados próprios (Lima, 1980), mas está em relação com a realidade, na medida em que ela pensa a relação do homem com o mundo e, portanto, com a sociedade, porque ele é um ser social. Por exemplo, as duas peças que trabalham a Inconfidência ou as Invasões holandesas apresentarão versões diferentes desses mesmos períodos, não apenas no que diz respeito à abordagem da história como conteúdo das obras, provendo diferenças como a escolha de personagens, de protagonistas e acontecimentos mas, sobretudo, na estrutura das obras como um todo, em suas opções estéticas e na construção da dramaturgia, em conformidade com esse conteúdo.

A partir desse conjunto se pode fazer uma leitura sobre os possíveis sentidos da obra. Por isso esse estudo propõe uma leitura comparada. Por compreender que as diferenças deflagradas a partir de um ponto comum são capazes de oferecer material fecundo para a análise dos sentidos das obras.

Problemas de classificação e nomenclatura

A convergência dessas obras, para além da abordagem histórica de temas comuns, é a manifestação de um posicionamento contrário a algum tipo de opressão existente na sociedade. No entanto, compreende-se aqui que o apreendimento do político na obra não se dá por um discurso que se quer politicamente engajado, mas pela totalidade de seu significado simbólico na sociedade em que é produzida, de onde pode ser depurado um pensamento propriamente político (Jameson, 2011). A afirmação de

seu engajamento, portanto, se faz baseada nos significados simbólicos que elas produzem, sua potencialidade teatral nos contextos de sua encenação (ou no impedimento de serem levadas aos palcos, no caso das peças censuradas). Isso implica na convicção do pressuposto de que a arte em si mesma não tem capacidade de modificar diretamente a sociedade (Bentley, 1969), mas ela é capaz de criar simbolicamente marcos de pensamento sobre uma determinada época e sociedade, fundamentais na criação de uma memória e de reflexões sobre essa mesma sociedade, através de um processo que mobiliza o entendimento racional e emocional do espectador.

No teatro, esse processo tem uma dimensão importante, por se tratar de um ato coletivo que envolve plateia e atores na construção de um pensamento conjunto. Assim, um autor como Dias Gomes, cuja obra teatral é marcada pela busca de um teatro popular, observa o poder simbólico desse encontro coletivo, ainda que ele não possa necessariamente promover o que prega. Ao refletir sobre a importância do *show Opinião* no momento do pós-golpe, ele afirma:

O teatro possibilita ao espectador, de uma maneira sensível, direta, alcançar essa *plenitude*, tornar *social* sua individualidade. A platéia que ia assistir ao *show Opinião*, por exemplo, saía com a sensação de ter *participado* de um ato contra o governo. Melhor seria que saísse disposta a modificar a situação, não há dúvida. Mas esse é um outro problema, que não cabe nos limites desse trabalho (1968, p. 11).

Essa visão concorda com a ideia de que o teatro, apesar de sua incapacidade de promover a ação imediata (e é preciso compreendê-lo como uma obra artística e não uma reunião partidária ou sindical) teve, nessa situação, uma função importante para o momento, que diz respeito a sua capacidade de promover o encontro de um número de indivíduos que se percebiam compartilhando um mesmo pensamento e se

transformavam em um coletivo, o que se fazia em um nível emocional, gerando uma sensação de pertencimento e de compartilhamento de ideais.

O teatro tem sua força na coletividade, no fato de desenvolver uma linguagem que mobiliza (menos ou mais, dependendo da proposta da encenação) a sensibilidade crítica e emocional de um conjunto de pessoas reunidas como *público*, possibilitando a promoção e o compartilhamento de pensamentos, onde se pauta sua enorme capacidade de criar engajamentos.

O termo “engajamento”, entretanto, não esteve sempre associado ao fazer teatral. Afirma-se aqui que as quatro peças em questão contêm uma ideia de engajamento, ainda que *Calabar*, de Agrário de Menezes, ou *Gonzaga* não sejam tradicionalmente consideradas peças de um “teatro engajado”, já que esta expressão ganhou força no final do século XIX e início do século XX (Paranhos, 2011), a partir de experimentações teatrais que se diferenciavam em muito do estilo dessas duas peças, ainda muito ligadas ao teatro europeu da primeira metade do século XIX. Há diversos termos utilizados para categorizar um tipo de teatro socialmente comprometido, tais como “teatro político”, “teatro engajado”, “teatro de militância”, “teatro social”, e ainda maneiras mais taxativas de classificação como “teatro de propaganda” ou “panfletário”, expressões que surgem como referência a um tipo de fazer teatral que, na virada do século XIX para o XX, buscava em problemas da sociedade a base para o desenvolvimento das encenações teatrais, estando muitas vezes associado a uma posição política crítica ou contrária à sociedade, ou ainda a processos de transformações sociais. As classificações “teatro engajado” e “teatro político” ganham força com a busca de um teatro politicamente atuante preocupado com as transformações que marcaram a época, tendo como foco a disputa ideológica em torno dos movimentos sociais, principalmente na Rússia revolucionária, com Maiakovski e Meierhold e, posteriormente, na Alemanha, com

Piscator e Brecht (Guinsburg, Faria e Lima, 2009). A partir dos anos cinquenta, com a popularização da crítica marxista sobre arte e cultura, o termo ‘arte engajada’, segundo Eric Bentley (1969), ganha força e tom acusatório, como atitude necessária e responsável do artista contra uma ‘arte alienada’. Tanto o adjetivo *engajado* quanto *político* são, portanto, termos abrangentes, tendo como objetivo sublinhar a preocupação do teatro com as transformações de ordem política presentes na sociedade, embora, conforme a visão de Boal (2000), a atividade teatral ocidental nascida no interior da *polis* já apontasse para o seu sentido político.³ Assim, tais termos podem dar conta de uma gama muito variada de procedimentos sem esclarecer a preocupação exata desse teatro, no sentido de elucidar de onde partem as suas avaliações e onde pretende chegar com suas proposições.

O termo ‘teatro de militância’, nesse sentido, é mais preciso a medida que deixa clara a existência de uma luta em prol de uma causa ou ideologia posta em evidência: “a militância artística, em especial por meio do teatro, reaviva-se sempre que predomine a intenção explícita de valer-se dos recursos dramáticos e cênicos para servir a uma causa social.” (Guinsburg, Faria e Lima, 2009, p. 198). Silvana Garcia (1990), por exemplo, aplica o termo “teatro da militância” para caracterizar os grupos que, durante a década de setenta se organizaram nas periferias para promover um teatro que desse conta da realidade local, ao mesmo tempo em que movimentava essas comunidades em torno da conscientização e organização política. A pesquisadora sinaliza a relação entre esses grupos e o *agitprop* soviético e alemão, na evidente utilização militante da arte existente nesses momentos. É um teatro que separa cada vez menos a atuação do artista e do militante e que não separa o fazer artístico da urgência política e social da coletividade

³ Não é o objetivo deste trabalho elaborar um panorama do uso do teatro e das artes cênicas como ferramenta política. Portanto a sinalização da atuação desses artistas serve à exemplificação do uso e da gênese de termos de classificação ou nomeação de um teatro preocupado com sua função social e política e engajado com a transformação social, com o objetivo de pensar a possibilidade de uma nomenclatura que possa referir-se ao *corpus* desta pesquisa.

em que está inserido, estando, portanto, bastante ligado uma disputa ideológica. A referência a um teatro de militância, no entanto, também pode ser encontrada em Antônio Candido (2000), em alusão ao teatro abolicionista do século XIX, cujos enredos eram construídos com a clara intenção de condenar a escravidão diante de um público que se mantinha às suas custas e a encarava com naturalidade. Assim, embora o termo seja utilizado com mais frequência para se referir ao teatro feito a partir da década de sessenta, em que a atuação dos CPC's (Centros Populares de Cultura) foi determinante para uma ligação mais profunda e consequente entre militância artística e política, de quem os grupos pesquisados por Garcia são herdeiros, é plenamente justificável o uso do mesmo termo por Cândido, à medida que se trata do uso do veículo teatral para a campanha em favor de uma causa. O “teatro militante” do século XIX defendia uma política específica – a Abolição – enquanto o “teatro militante” do século XX atuava em defesa de uma ideologia de esquerda e da organização política dos trabalhadores. Em ambos os casos o adjetivo militante é eficaz para elucidar os objetivos dessas formas teatrais, embora, evidentemente, dado o distanciamento entre eles e as próprias transformações teatrais, os artistas do século XIX tinham uma visão bastante literária de sua dramaturgia estando a militância abolicionista condicionada ao trabalho dramatúrgico.

O estudo do teatro das décadas de sessenta e setenta no Brasil é habitualmente associado ao adjetivo ‘político’ e seus afins. O “nascimento” do teatro político brasileiro normalmente agrega-se à estreia da peça *Eles não usam Black-tie* de Guarnieri, em 1958, por ser a primeira de tema explicitamente social, desenvolvida em uma favela e com conflito deflagrado por uma greve operária, ainda que a década de trinta, por exemplo, tenha sido marcada por dramaturgos integrantes do Partido Comunista cujas obras já tangenciavam problemas da sociedade brasileira. A profusão de grupos

universitários (ou grupos que se desdobraram de coletivos universitários e estudantis como é o caso do próprio Arena) durante as décadas de sessenta e setenta é uma resposta possível para o “salto político” por que passou o teatro, o que ademais se justifica pelas próprias transformações da época para as quais Roberto Schwarz (2005a) dá explicação bastante contundente embora contaminada pela proximidade da enunciação.

Após o golpe de 1964 e as arbitrariedades da censura sobre as artes, a noção de resistência vai suplantando a de engajamento, quando muitos artistas que a princípio não apresentavam uma atuação próxima aos movimentos sociais veem seu trabalho prejudicado pela política momentânea e passam também a elaborar respostas, embora muitas vezes veladas, no que vai se configurar um período de “Teatro sob pressão” como bem sinaliza Yan Michalski (1985).

Se por um lado, portanto, a própria conjuntura histórica das décadas de sessenta e setenta explica o processo de politização que se pôde observar nesse momento e que de fato foi bastante marcante em relação ao período, por outro é importante considerar que há no teatro brasileiro uma tradição de engajamento político e social, desde o século XIX, como observa Antônio Candido (2000) a respeito de seu viés militante, bem como nas décadas precedentes aos grupos universitários. No entanto, devido à radicalização presente nessa época, se verá com frequência a categorização da arte do período como ‘engajada’, ‘política’, ‘militante’ ou de ‘propaganda’ (este último normalmente próximo ao sentido de militância), e, sobretudo, devido a um momento de revisão das ações políticas no final da década de setenta, quando surgem visões bastante críticas aos métodos desse período anterior, principalmente em relação à visão paternalista do povo, se verá com maior frequência o uso de termos como “panfletário” ou “propagandista” de forma pejorativa.

É interessante observar que Bertold Brecht, que é provavelmente o diretor e dramaturgo com a obra mais citada pela constante articulação da política com a sociedade, nunca compreendeu sua atividade por esses termos. A busca pelo teatro didático, posteriormente um drama épico e por fim pelo teatro épico já demonstrava uma visão de que seria impossível criar um teatro que contrariasse a estrutura capitalista da sociedade, sem se colocar contra o formato do teatro burguês engendrado por ela. É evidente que podemos compreender o teatro de Brecht como um teatro político. Mas esses e outros termos, em geral, parecem aferir uma categorização artificializada de obras por meio de uma única classificação, porque aproximam peças e experiências teatrais muito diversas uma das outras. Por essa razão nenhum desses termos pode dar conta de classificar um fazer teatral, apenas podem apontar para uma preocupação que norteia a elaboração dos artistas envolvidos com as obras, sem esgotar os sentidos da criação artística.

O termo teatro político, por exemplo, pode se referir a uma gama muito abrangente de ações que entendem o processo de “politização” da arte em direções divergentes, sem que se possa efetivamente apontar uma ou outra como uma ação mais efetiva, o que dependeria do pensamento ideológico dos atores envolvidos, tanto no fazer, quanto em sua avaliação. Assim, “essa diversidade não traduz apenas a variedade dos meios escolhidos para atingir o mesmo fim. Reflete uma incerteza mais fundamental sobre o fim em vista e a própria configuração do terreno sobre o que é política e sobre o que a arte faz” (Rancière, 2012, p. 52). Jacques Rancière aponta, entretanto, um aspecto comum, em meio à diversidade de pontos de vista sobre a arte política: “a arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social” (2012, p. 52). Nessa perspectiva, a arte que se poderia denominar

política seria aquela em que, independentemente da forma que utiliza para tal, se coloca contra os meios de dominação de uma sociedade, impulsionada por um desejo de transformação.

O teatro contém uma particularidade que confere um caráter singular a essa relação, que vem a ser justamente o seu caráter público. A representação teatral só pode acontecer com a presença de um ou mais atores que se prestam a transmitir uma mensagem, através de uma série de recursos, a um grupo de pessoas que se reuniu exclusivamente para ouvi-la.⁴ Nesse sentido, dado o seu caráter não apenas coletivo, mas público, em que há uma convocação prévia à sua existência e que se espera que esse coletivo de pessoas esteja disposto a se reunir em um ambiente para participar de uma representação, o teatro contém um germe político desde o seu nascimento, na cultura ocidental (Guénoun, 2003). Essa relação ocorreria:

não em razão do que é aí mostrado ou debatido – embora tudo esteja ligado – mas, de maneira originária, antes de qualquer conteúdo, pelo fato, pela natureza da reunião que estabelece. O que é político no princípio do teatro não é o representado, mas a representação: sua existência, sua constituição “física” por assim dizer, como assembleia, reunião pública ajuntamento. O objeto da assembleia não é indiferente: mas o político está em obra antes da colocação de qualquer objeto, pelo fato de os indivíduos se terem reunido, se terem aproximado publicamente, abertamente, e porque sua confluência é uma questão de circulação, fiscalização, propaganda ou manutenção da ordem (Guénoun, 2003, p. 15).

Sob essa perspectiva, o acontecimento teatral em si, seja qual for o pensamento por ele perpetuado, o caráter de sua encenação, dos atores envolvidos e de seu público, é uma atividade eminentemente política. Ainda assim, o seu cunho político não lhe confere um posicionamento ideológico demarcado, de maneira que, havendo

⁴ Essa leitura se adapta melhor às encenações produzidas dentro do espaço teatral tradicional, mas mesmo o teatro feito na rua conta com o público não selecionado que passa por ela, necessitando de sua existência. Experiências como a do teatro invisível, apesar de também contarem com a existência de um público, este não sabe tratar-se de uma encenação, o que o torna uma experiência particular que não cabe ser discutida nesse estudo.

consciência ou não dessa feição política, uma exibição teatral pode tanto se colocar contra os “estigmas da dominação” (Rancière, 2012), como defendê-los ou se posicionar de forma ambígua e contraditória. Nesse sentido, a ideia de se considerar um fazer teatral como político parece ser pouco objetiva, pois pode efetivamente ter significados por demais abrangentes. No entanto, o apontamento de Guénoun parece fundamental, visto que de fato a condição de uma reunião coletiva oferecida pelo teatro é determinante por proporcionar “um grupo de pessoas que se encontram em íntima proximidade física, todos os seus rostos voltados numa mesma direção, e a sua atenção – olhos, ouvidos, corações e cérebros – concentrada num objeto único” (Bentley, 1969, p. 56-57), que pode oferecer reações coletivas desse público às mensagens elaboradas pelo espetáculo. Essa condição é especialmente importante, porque aqueles artistas que pretendem conferir à sua obra um caráter politicamente consciente não a perdem de vista, visto que essa coletividade pode refutar ou aceitar esse pensamento – o que tem um caráter simbólico de extrema importância, mais do que propriamente capacidade de modificar diretamente algum aspecto da sociedade, conforme o apontamento de Dias Gomes (1968) em relação ao *show Opinião*.

A afirmação de um “teatro político” aparece quase sempre de maneira muito identificada com a de um “teatro engajado”, não só porque devido à autoconsciência de suas capacidades políticas e sociais esse tipo de teatro se esforça por um posicionamento contra as formas de opressão e suas amplas consequências sociais, mas também porque nesse esforço ele acaba por apontar para as formas de combater a opressão. Nesse sentido, em última instância, os questionamentos em torno de um teatro engajado são questionamentos em torno da funcionalidade da arte (Bentley, 1969), de maneira que o artista que se reivindica como politicamente engajado assume que a arte pode estar a serviço do que a princípio se encontra fora dela. Oduvaldo Viana Filho, por

exemplo, cuja obra teatral como ator e dramaturgo é marcada por sua utilização como ferramenta de transformação da sociedade, considera que há duas formas de fazer teatral:

o teatro “engajado”, que seria aquele capaz de enfrentar todos os desacertos e descontinuidades da sensação estética, advindos da tentativa de criação de uma nova linguagem apta a apreender mais profundamente as novas formas que surgem no convívio social de nossa época; e um outro, o teatro desengajado que vê com ceticismo a participação (1968, p. 70).

Vianinha argumenta que esse teatro engajado deve estar em compasso com as mudanças sociais de seu tempo, de maneira a ser apto a responder às suas demandas. Em acordo com esse posicionamento, quando se defende o engajamento, defende-se um *engajamento político* da arte (Bentley, 1969), visto que o engajamento, como um termo isolado, pode estar associado a diferentes concepções, inclusive a uma arte engajada em suas próprias questões formais; aqui, ao contrário, pensa-se sobre uma arte politicamente engajada em relação às transformações sociais, e que se questiona através do que é próprio do ato de criação artística, direcionando-se portanto para a sociedade, mas em nível simbólico.

Assim, se o teatro e a arte em geral podem ter a função de propaganda, significa que eles podem estar a serviço da defesa de uma causa, mas não são capazes de articular formas de ação em relação a ela porque seu princípio é estético, e por mais que sejam capazes de se dirigir ao pensamento racional do espectador, oferecendo-lhe argumentos, ele opera de acordo com uma linguagem própria, artística, cujo raciocínio é por princípio criativo. Assim, Eric Bentley (1969) afirma que boa parte da polêmica em relação ao teatro político seria devido ao fato de se superestimar a importância social da arte. Em contraponto, afirmou-se que se a arte não tem uma função de transformação imediata, ela tem um poder de transformação simbólico, à medida que é capaz de propor

imaginários e afirmar posicionamentos contrários ou favoráveis sobre o contexto social em que está inserida. Assim, quando ela se posiciona contra situações de dominação presentes na sociedade, ela tem o poder de criar em um campo simbólico (Jameson, 1992), um espaço de luta, por dar voz aos oprimidos e abrir espaço para suas construções culturais tradicionalmente marginalizadas.

Pode-se retomar a declaração de Dias Gomes (1968) em relação à frente de oposição à ditadura militar que o teatro protagonizou no período posterior ao golpe militar (1964) para se pensar o assunto. Efetivamente, as encenações da época não foram capazes de reverter o contexto da ditadura, transformando-a em política socialmente igualitária. Entretanto, as discussões promovidas tanto pelo teatro quanto por outras formas artísticas contribuíram para um clima de efervescência, principalmente entre a classe média estudantil contrária à ditadura e suas formas de perpetuação de uma política capitalista e imperialista no Brasil, que radicalizou-se, deflagrando protestos maciços durante o ano de 1968, até serem freados pelo endurecimento da repressão por meio do AI-5 (Ridenti, 2000). Não se pode afirmar que as peças, bem como obras de outros gêneros artísticos comprometidos com o pensamento de esquerda, levaram as pessoas às ruas, mas é possível crer que elas auxiliaram na formação da visão daquelas pessoas de forma contrária à ditadura quando levaram as pessoas a se perceberem cada vez mais como um coletivo, construindo a ideia, que permanece em muitos sentidos até hoje, de que o povo brasileiro como um todo estava contra a ditadura.⁵

⁵ Alguns pesquisadores do período tais como Arão Reis (2004), Marcelo Ridenti (2004) e Carlos Fico (2004, 2012) chamam atenção para a ampla disputa de memória que se trava na historiografia e na sociedade sobre o período da ditadura, que hoje se vê com maior frequência ser denominada ditadura civil-militar (Reis, 2004) e (Ridenti, 2004). A inclusão do termo 'civil' se deve às demonstrações de que tanto o golpe quanto o governo militar contaram com a articulação, participação e o apoio de parte da sociedade civil na figura de empresários, políticos, religiosos e parte da classe média organizada em torno das famosas "Marchas com Deus pela liberdade", que saíram pelas ruas antes do golpe e depois, em sua comemoração. Isso não significa evidentemente que toda a população foi a favor da intervenção militar, visto as amplas frentes de luta contra ela. Foi um período de plena disputa que contava com setores de

Espera-se, com a utilização dessa situação como exemplo, afirmar que a arte pode ter um papel importante na formação de imaginários coletivos, ou seja, na visão que uma determinada comunidade constrói e guarda sobre si, ou na consideração de aspectos relacionados a sua cultura. Em outras palavras, ela pode ter um papel importante na formação de uma memória coletiva e conseqüentemente na formação da identidade de um grupo.

Contribuições do teatro para formação da memória

Maurice Halbwachs considera a existência de dois tipos de memória:

[...] uma interior ou interna, a outra exterior; ou então a uma memória pessoal, a outra memória social. Diríamos mais exatamente ainda; memória autobiográfica e memória histórica. A primeira se apoiaria na segunda, pois toda a história de nossa vida faz parte da história em geral (1990, p. 55).

Há, portanto, além da memória pessoal que diz respeito às lembranças individuais de uma pessoa, pelas quais ela conserva uma imagem de si para outros; uma outra memória, coletiva, resultante do conjunto dessas lembranças dos indivíduos em relação, e por meio da qual cada pessoa é capaz de se reconhecer como participante desse coletivo, por partilhar as mesmas memórias (Halbwachs, 1990). Nesse sentido, os grupos teriam diversas formas de transmitir essas lembranças e perpetuá-las através das gerações, de maneira que o reconhecimento e a interação com essas memórias geram o sentimento de identidade devido à noção de pertencimento. Ainda segundo Halbwachs

apoio e de repúdio. É nesse sentido que as produções artísticas idealizadas nos primeiros anos da ditadura se constituíram como uma “cultura de oposição” (Napolitano, 2004) contra o regime, onde principalmente a classe média estudantil se via amparada, constituindo um foco de resistência contra a política que se estabelecia cada vez mais opressiva no país. Muitas dessas produções foram importantes justamente por afirmarem sua oposição, marcando claramente o descontentamento de parte da população com a conjuntura. De maneira comum assumiu-se um discurso que se colocava em nome do povo brasileiro buscando uma perspectiva popular e nacionalista. Nesse sentido muitas dessas obras serviram como “catalisador de das experiências e frustrações coletivas” (Napolitano, 2004, p. 212), criando um sentimento de que o povo como um todo comungava da insatisfação que aquele coletivo demonstrava.

(1990), esses coletivos podem se referir a grupos menores, desde os núcleos familiares até grupos de representação de maiores proporções, como é o caso das nações. Para esta, a memória histórica exerce um papel fundamental, porque boa parte dos acontecimentos não são vivenciados diretamente pelos indivíduos, seja pela distância temporal em situações anteriores ao nascimento, ou mesmo por distância espacial, quando o indivíduo não presencia de fato o acontecimento. Nesse caso a memória individual se apoia na memória dos outros, que esse indivíduo passa a assumir como suas, por fazerem parte de sua coletividade. A memória de uma pessoa, portanto, quando relacionada a um passado não vivido diretamente, passa por um processo de fabricação, uma construção exterior transmitida por diferentes meios na sociedade.

As elaborações de Halbwachs colocam a questão da formação da identidade desse grupos a partir do compartilhamento de uma memória comum cujo objetivo seria a da constituição de uma “coesão social” formada pela “adesão afetiva ao grupo” (Pollak, 1989, p.1), o que significa que suas reflexões não consideram que a formação da memória coletiva, ou memória social, possa estar permeada por processos de manipulação, coerção e imposições; de maneira que os fatos passíveis de lembrança e esquecimento não estariam à mercê de oscilações resultantes das disputas presentes no interior dos coletivos humanos. Halbwachs admite que “de uma maneira ou de outra, cada grupo social empenha-se em manter uma semelhante persuasão junto a seus membros” (1990, p. 47), mas não considera essa persuasão em termos coercitivos porque sua reflexão não leva em conta as disputas políticas e sociais existentes na nação, considerada “a forma mais acabada de um grupo” (Pollak, 1990, p. 1).

Se considerarmos, entretanto, que a nação é construída por lutas internas de poder de diferentes setores presentes nessa “comunidade” e que o desenvolvimento da história se dá por um processo pleno de contradições oriundos desses conflitos,

concluiremos que a constituição da memória não é um processo homogêneo, e sim um processo permeado por disputas em relação ao *quê* e *como* deve ser lembrado e esquecido, e não apenas uma negociação em termos de persuasão. Os conflitos gerados em torno da constituição da memória se dão em consequência do que lhe é crucial: o fato de que “a memória é seletiva” (Pollak, 1992, p. 203). Seja ela individual ou coletiva, ela nunca pode dar conta do destino, como um todo, seja de um grupo ou de uma pessoa, por isso o ato de recordar se apoia sobre mecanismos que auxiliam na determinação dos fatos importantes e que devem ser lembrados. Por outro lado, a consideração do que deve ser esquecido é de suma importância, por abarcar fatos considerados de menor importância ou porque sua lembrança gera dor, traumas ou incômodos. Na memória individual, embora esta também seja condicionada pelas relações sociais em que se insere, esses mecanismos estão ligados a procedimentos psíquicos, mas na memória coletiva, embora complexos, esses mecanismos se ligam às transformações políticas presentes na sociedade. Assim, “se é possível o conflito entre a memória individual e a memória dos outros isso mostra que a memória e a identidade são valores disputados em valores sociais e intergrupais, e particularmente em conflitos que opõe grupos políticos diversos” (Pollack, 1992, p.205).

A memória de uma nação é construída de maneira organizada e oficial pelos grupos dominantes através de diferentes mecanismos de transmissão dessa memória. Pollak (1992) aponta como exemplo o estabelecimento de datas oficiais. No Brasil são considerados feriados nacionais os dias de Tiradentes e da proclamação da república – formas de perpetuação de uma data considerada importante de ser rememorada a cada ano, oficializada após o estabelecimento do regime republicano no país. Esse é um exemplo bem evidente de uma forma organizada de se produzir memória, promovida pelos órgãos oficiais de um país. Sendo a constituição da memória coletiva um processo

de seleção e construção, em uma sociedade hierarquizada os grupos dominantes terão maiores recursos no interior desse processo, podendo definir o que se torna oficial dentro de uma cultura e o que será marginalizado, relegado ao esquecimento.

[...] a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma grande preocupação das classes dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (Le Goff, 1990, p. 426).

Assim como existem lutas políticas e sociais no interior de cada sociedade, elas se extrapolam para o campo da memória que nunca se fixa, transformando-se conforme a variação das ondas da história, porque os setores marginalizados também produzem memória à revelia da oficialidade, e lutam pelo seu espaço. Daí a afirmação de que a memória sobre um fato, um período, um lugar ou uma pessoa está sempre em mutação porque o presente nunca se fixa, está sempre se transformando em história. As disputas em torno da memória se configuram em lutas pelo poder, em forma de se rever o passado de acordo com visões que se tem do presente.

As lutas em torno da memória, especialmente dessa memória dos vencidos, tenta rasgar o véu das manipulações conscientes e inconscientes acerca da verdade e da forma como ela é transmitida à coletividade. São muitas as formas e os meios por onde se dão esses conflitos e há muitos mecanismos para construí-los, desde transmissões orais até formas elaboradas que complexificam seu próprio estabelecimento, como é o caso do discurso historiográfico que se volta para o campo da memória social (Le Goff, 1990). A arte é, sem dúvida, um mecanismo poderoso de construção de memória. É por esse aspecto que se considera, nesta pesquisa, o seu poder de transformação social ou, por um viés contrário, a contribuição da arte para a manutenção de políticas e pensamentos

ideológicos, que se dá quando ela contribui para a afirmação da memória oficial e do discurso dominante.

No Brasil, desde suas primeiras manifestações trazidas pelo colonizador português, o teatro teve uma considerável utilização ideológica, à medida que, nas missões jesuítas, era uma ferramenta de aculturação dos povos indígenas, auxiliando na ruptura dos indivíduos com suas tradições ancestrais, para lhes imputar a cultura católica (Correa, 1994). O que estava em jogo era a memória desses povos e suas relações com a sua identidade em relação ao grupo a que pertenciam anteriormente ao processo de catequese, que as Missões tinham por objetivo desfazer, demonizar, além de sobre ela se impor ideologicamente. Após a Independência, também coube aos artistas o importante papel de aferir, à incipiente nação, uma tradição cultural e artística que até então era identificada com a metrópole portuguesa. É dessa contradição entre a afirmação de uma tradição cultural e a prematuridade política que nascem as primeiras obras do Romantismo brasileiro.

Antes mesmo do Romantismo, entretanto, era possível observar uma produção artística, especialmente na literatura, que misturava aspectos da tradição europeia com as particularidades dos trópicos e as relações nativas. Entretanto, o Romantismo torna-se um marco, porque a partir da Independência, como fato político, passa-se a pensar a produção da literatura de forma oficializada em um país que necessitava determinar suas tradições culturais por meio das quais se poderia construir uma identidade nacional separada definitivamente de Portugal. Em outras palavras, era necessário criar uma memória como país independente e, para isso, era fundamental a revisão das relações passadas do Brasil enquanto colônia de sua antiga metrópole.

A revisão que o Romantismo propõe, em relação ao passado colonial, tem relação, em alguns aspectos, com o processo de invenção de tradições discutido por

Hobsbawn e Ranger (2008). Esses autores examinam os casos de nações europeias que, passando por períodos de crise ou conflitos nacionais, necessitavam reafirmar suas tradições culturais. Para isso, promoviam diferentes ações, como a realocação de símbolos usados em passados longínquos, de maneira a afirmar sua atemporalidade nessas comunidades; ou mesmo a afirmação de práticas culturais importadas como próprias, uma vez que elas já estavam estabelecidas na comunidade. No caso brasileiro, dentre alguns mitos criados pela Independência e reforçados pela literatura, uma das formas mais conhecidas de se marcar a diferença em relação a Portugal foi o apelo à cultura anterior à chegada do branco. A cultura indígena foi revisitada, criando-se um mito em sua relação com o branco e transformando o passado desconhecido em uma espécie de paraíso perdido onde os habitantes eram homens pleno de valores próprios ao ideal de civilização do homem branco.⁶ A arte, portanto, é capaz de produzir memórias à medida que ela propõe reflexões sobre o tempo e sobre as relações do homem na sociedade. Se ela pode, por um lado, contribuir para a criação de mitos convenientes à formação de uma memória que justifique processos de dominação, ela pode também ser uma ferramenta de luta contra esses imaginários, produzindo uma memória dos vencidos.

As peças consideradas nesta pesquisa, por tratarem de teatro histórico, contribuem diretamente para a produção de memória porque trazem à cena o passado. Elas utilizam fatos localizados no passado e de conhecimento do espectador para reatualizá-los diante de seus olhos no espetáculo teatral, nesse sentido, eles mobilizam diretamente a memória histórica (Halbwachs, 1990) desses indivíduos. As obras ficcionais de caráter histórico, portanto, podem fazer parte dos processos de formação de identidade e de memória de um povo ou de uma época a que se referem. Isso não

⁶ Essa visão sobre o romantismo é compartilhada entre alguns autores como Amora(1967), Candido (1975a, 1975b, 1975c), Lima (1989), Ricupero (2004) e Salles (1973).

significa que o teatro histórico seja fadado a um diálogo exclusivo com seu tempo ou seu espaço. Pelo contrário, é justamente seu sentido histórico que o preserva no tempo, projetando-o sempre para o presente quando expõe as tensões do homem com sua época que, podendo ser observadas através do distanciamento temporal de que dispõe o espectador, servem de terreno para sensibilização de diversas outras questões que não necessariamente se encontravam no universo da peça. Considera-se teatro histórico aquele que trata não apenas de temas comprovadamente ocorridos, mas considerados determinantes no curso de um país ou mesmo de uma comunidade, de modo que o afastamento temporal em relação ao fato é fundamental para que se tenha sobre ele uma perspectiva histórica (Prado, 1996), justamente para que se tenha dimensão de seu desenvolvimento, suas consequências e se possa elaborar um pensamento sobre ele. Assim, a própria ideia de afastamento temporal coloca o artista em perspectiva, fazendo uma leitura do passado condicionada por sua existência presente.

Essa concepção do sentido histórico do texto se aproxima do conceito de história de Walter Benjamin (1985), cuja descrição do anjo da história retrata essa dupla relação entre passado e presente em que deve estar localizado o discurso historiográfico do historiador que compreende que o discurso historicista meramente factual estabelece uma relação de empatia com os vencedores despojando a memória dos vencidos (Benjamin, 1985).⁷ Em contraponto deve-se “escovar a história a contrapelo” (p. 225), buscando a memória dos vencidos para perceber que “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um ‘tempo saturado de

⁷ A passagem se encontra no artigo *Sobre o conceito de História*: “Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade que o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso” (Benjamin, 1985, p. 226).

‘agoras’” que promovem o “*continuum* da história” (Idem, p. 229). Tais obras, ao se debruçarem sobre a história do Brasil, expõe para o espectador as relações do passado com o momento de enunciação desse discurso, uma vez que se as personagens da peça localizam-se no passado, suas falas e ações são executadas em um presente vivo. O espetáculo teatral, portanto, necessariamente manipula esse jogo de atualização do passado por meio das personagens ficcionais, propondo outras vozes, usualmente ausentes do discurso historiográfico, e contribuindo, assim, para as disputas de memórias existentes nas sociedades.

Teatro como missão, em dois tempos

Para que seja possível compreender em que sentido as obras deste *corpus* promovem uma crítica ao tempo em que se inserem e em que medida fazem uso dos momentos históricos que ficcionalizam como comentário de seu próprio tempo é necessário compreender o momento político em que se encontravam, bem como a relações entre a geração artística a que pertencem com seus momentos históricos. Tratam-se de duas gerações bastante influenciadas pela ideia de criação e recriação da identidade nacional devido a mudanças sociais e políticas determinantes na história do Brasil. Nesse sentido, ambas percebem na arte um potencial de formação do povo, uma ferramenta para a construção de cidadãos, ou de indivíduos politicamente conscientes.

Esse viés moralizante que é aferido ao teatro na busca por torná-lo “político”, em compreendê-lo por um sentido que vá além da mera diversão descomprometida e possa caracterizar uma utilidade social para a arte é um ponto comum para o qual convergem artistas de ambos as gerações. É possível comparar duas revistas direcionadas ao teatro, escritas nos dois períodos em que essa pesquisa se debruça. Na

Revista Dramatica, publicada por acadêmicos da universidade de direito no ano de 1860, é possível perceber em discursos presentes em vários artigos a percepção de que o teatro deve ser dirigido à educação das massas, que deve ser o direcionador das mudanças sociais urgentes no novo tempo, e deve estar voltado aos problemas e particularidades do universo brasileiro, em detrimento dos textos estrangeiros e europeus. Assim, a *Revista Dramática*, publicação oriunda de um grupo de jovens dramaturgos “quer assinalar sua vida através da época”, “como os séculos que inauguram sua marcha através do tempo” (Póvoa, 2007, p. 21), percebendo em conjunto a necessidade de renovação do teatro do Brasil em consonância com a necessidade de renovação e reconstrução da sociedade brasileira. Do mesmo modo o *Caderno Teatro e Realidade Brasileira* da *Revista Civilização Brasileira*, publicado em 1968, revela as discordâncias de pensamento que aparecem no interior da classe teatral na procura por integrar no pensamento teatral às discussões sobre os problemas da sociedade brasileira após quatro anos de regime ditatorial. Mesmo havendo nela pontos de vista contrários, a leitura da revista é capaz de revelar uma preocupação pela tradução e transformação da “realidade brasileira” operada pelo teatro. Em ambos os casos por vezes essa procura se esbarra numa visão moralizante do teatro, uma vez que é comum um ato de pressuposição das necessidades e demandas do “povo”, em uma leitura subjetivista de sua “alma” e de sua voz coletiva, em que transparece uma avaliação da realidade segundo as crenças políticas e ideológicas dos autores ou de um coletivo de artistas sem uma aproximação dos setores populares e uma construção conjunta de suas necessidades e de suas construções subjetivas.

Há, portanto, algumas ligações entre essas duas gerações para as quais quer se chamar atenção e mostrar como influenciam uma leitura de mundo que se encontra nas quatro peças postas em comparação. É importante que se compreenda, portanto, as

principais preocupações presentes no pensamento dessas gerações e em que processos elas se originam.

O Romantismo brasileiro como missão civilizatória

O desenvolvimento da estética romântica no Brasil coincide com o movimento de Independência e instauração do Império, o que acarretou na preocupação por parte da intelectualidade de reelaboração de um projeto de cultura nacional que desse conta de promover o progresso do pensamento aliado à promoção do que era próprio aos costumes e à vida do país (Candido, 1975), portanto, um projeto de memória e identidade.

No momento do pós-Independência havia uma necessidade consciente de se rever a própria história e a relação com o passado, para que se adotasse uma visão de Brasil livre da sombra do passado colonial que continuava a se estender sobre a política brasileira, uma vez que a separação da metrópole não acontecera por rompimento radical, e o novo imperador do Brasil mantinha profundas relações com Portugal por pertencer à família real lusa. A identidade brasileira ligada ao colonialismo determinava a existência de um país sem passado porque sua história era condicionada por uma metrópole em outro continente. Após a Independência era necessária a elaboração de um projeto de nação, que inexistia no Brasil como uma identidade comum para seus habitantes.

Entende-se que:

a identidade nacional é uma construção política e cultural que não possui realidade objetiva fixa. Complementariamente, determinadas relações sociais estabelecem o ambiente que torna possível pensá-la. A partir daí, por intermédio de variadas operações ideológicas, homens e mulheres, em situações muito diversas, passam a

acreditar que estão unidos em uma mesma comunidade, a nação (RICUPERO, 2004, p. 26).

O que era uma comunidade subordinada a um poder externo, passava a ter autonomia política e necessitava de uma unidade capaz de agrupar homens e mulheres de diferentes extratos sociais em um país de distribuição demográfica irregular, dominado pela atividade agrícola e pelo poder oligárquico, em que um terço da população era constituído de escravos vindos da África e que a mestiçagem era uma realidade, assim como o preconceito racial que legitimava a dominação do europeu (Costa, 1986). O entendimento com o passado se tornava fundamental no estabelecimento dessa união porque “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (Pollak, 1992, p. 204).

Depois de 1822, então, o projeto de construção da nação se baseará em um duplo movimento impulsionado pelos homens de Letras. De um lado, a procura no passado colonial de um aspecto que pudesse definir uma cultura própria direcionadora da identidade brasileira separada de Portugal: o indianismo e a natureza tropical viriam a se confirmar como símbolos que determinariam o caráter brasileiro. Por outro lado, há uma tentativa de se construir um projeto futuro de nação em que a ideia de civilização separasse definitivamente o país de suas raízes coloniais e da conseqüente dominação política, econômica e cultural a que estava submetido (Ricupero, 2004). A literatura teve, portanto, nesse momento, um papel determinante na revisão do passado propondo indicadores de uma identidade que pudesse oferecer pontos de reconhecimento a uma população miscigenada e desigual onde o branco português ou descendente continuava

a deter o poder político e econômico. Assim, criaram-se mitos em que a identidade de brasileiro pudesse estar associada ao que era próprio da natureza e da cultura miscigenada adequadas a um ideal de civilização e de progresso (Candido, 1975).

O movimento de criação no Brasil de tradições compatíveis com a ambição de emancipação cultural da ex-colônia terá, então, como características o Romantismo e o nacionalismo no sentido patriótico (Candido, 1975), porque “descrever costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional, era libertar-se do jugo da literatura clássica, universal, comum a todos, preestabelecida, demasiada aberta – afirmando em contraposição o concreto, espontâneo, característico, particular” (Candido, 1975a, p. 15). Assim, ainda em Candido, “sobretudo nos países novos e nos que adquiriram ou tentaram adquirir Independência, o nacionalismo foi manifestação de vida, exaltação afetiva, tomada de consciência, afirmação do próprio contra o imposto” (p.15). Tinha-se nesse momento, portanto, uma visão da literatura brasileira como um projeto que indicasse os rumos em direção ao futuro da nação incipiente (Ricupero, 2004). Desde então a atividade literária passa a ser compreendida como uma missão que promoveria, por meio da cultura letrada, a superação do atraso brasileiro, o que se expressa desde a Revista *Nitheroy*, publicação de 1836, considerada a inauguração do movimento romântico no Brasil, junto com a publicação de *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães.

O que se convencionou chamar de escola romântica no Brasil, no entanto, são autores e obras com temáticas variadas, frequentemente divididas em gerações agrupadas conforme o maior ou menor relevo desses temas, de forma que, devido sua complexidade, não se pode dar conta dele como um todo, a não ser de maneira superficial. Interessa aqui, sobretudo, apontar para a sua ligação, como movimento artístico, com um projeto de nação, com a criação de uma identidade emancipada de

Portugal e a criação de tradições que afirmassem essa memória. Além disso o Romantismo brasileiro (com ligação direta ao que significou na Europa como ruptura ao Classicismo) representou uma nova forma de enxergar o indivíduo na modernidade, que “concebe de maneira nova o papel do artista e do sentido da obra de arte, pretendendo liquidar a convenção universalista dos herdeiros de Grécia e Roma, em benefício de um sentimento novo, embebido de inspirações locais, procurando o único em lugar do perene” (Candido, 1975a, p. 23). Embora aqui esse pensamento não tenha se dado como ruptura radical como fora na Europa, é fato que o espírito romântico permitiu a abertura para um pensamento histórico capaz de conjugar os problemas sociais da nação em suas elaborações estéticas.

O processo de Independência no Brasil, não se deu por via revolucionária, mas por meio de uma transferência de poderes pela qual cortou-se o vínculo com a metrópole, abrindo novas perspectivas de livre comércio, com pouquíssimas alterações na real estrutura social pelo estabelecimento de uma monarquia parlamentarista que excluía do poder os escravos e a massa urbana de trabalhadores médios, garantindo o poder dos grandes proprietários de terra, poder em que a economia continuava a se basear com a exportação de produtos agrícolas produzidos em grande escala por mão de obra escrava (Khéde, 1981). Assim, apesar de o Brasil se integrar pela margem o capitalismo mundial, suas bases sociais internas continuavam estruturadas em um modelo anticapitalista, e portanto arcaico às vistas do desenvolvimento europeu, de modo que a resposta à superação do atraso resultante dos séculos coloniais estaria na busca pelo modelo liberal de desenvolvimento capitalista. Os primeiros românticos, reunidos em torno da *Nitheroy*, viam que:

depois de realizada a Independência política, deve-se recuperar o terreno que nos separa de outros povos, “mais adiantados”. [...] como país novo, o Brasil precisaria realizar progressos nos mais diferentes campos, da economia às artes, passando pelas ciências, que nos aproximassem da “civilização” A nova escola romântica

ensinava, contudo, que a civilização não seria sempre a mesma, apresentando características variadas em diferentes países. Portanto, deveríamos ser civilizados, mas à nossa maneira, desenvolvendo uma cultura própria (Ricupero, 2004, p.92).

Haveria, pois, no projeto de construção da nação brasileira uma busca de ruptura com o passado colonial que se pautava na negação do que era visto como próprio da cultura europeia, enquanto afluíam os aspectos nativos do Brasil por um lado e, por outro, a construção de uma civilização moderna inspirada sobretudo pelos países europeus desenvolvidos e pelas ideias liberais inspiradas nas revoluções francesa e americana. Entretanto, a estrutura base da economia brasileira se opunha fundamentalmente ao modelo burguês, especialmente no que diz respeito à forma de trabalho. Desse modo, aqueles que são considerados os primeiros românticos brasileiros já revelam uma visão contrária ao trabalho escravo, porque o entendem como contrário ao progresso.

Ainda assim, o Brasil será um dos últimos países a se livrar da escravidão, em um processo gradual desenvolvido por muitas lutas parlamentares e resistências e insurreições escravas até a “completa” emancipação.⁸ Isso se deve principalmente pelo fato de que existia uma flagrante contradição entre o espírito que se desenhava como um modelo virtual de civilização e a realidade do país em que a elite econômica que na configuração do Império se mantinha também como elite política não pretendia abrir mão, mantendo a propriedade escrava e se posicionando violentamente contra qualquer tentativa de modificação dessa condição.

⁸ A afirmação de uma completa emancipação do trabalho escravo no Brasil é bastante questionável. Primeiramente porque é sabido que ainda hoje existem focos de trabalho escravo no Brasil, seja em propriedades rurais pelo interior do Brasil ou em fábricas clandestinas. Há ainda o fato de que a Abolição se tratou de uma lei preocupada em extirpar um trabalho condenado pelo modelo capitalista que não foi acompanhada por um projeto de integração do ex-escravos de forma justa e democrática à sociedade. Relegado à marginalidade após a emancipação, o povo negro sofre ainda hoje as consequências do apartamento social e da discriminação racial, mantendo uma luta histórica por justiça e igualdade.

O movimento pela Abolição não teve um caráter homogêneo, tendo inclusive modificações significativas ao longo do século. Mas pode-se observar que uma primeira característica sua foi a transformação do pensamento sobre a servidão:

Enquanto no passado considerava-se a escravidão um corretivo para os vícios e ignorância dos negros, via-se agora, na escravidão, a sua causa. Invertiam-se, assim, os termos da equação. Passou-se a criticar a escravidão em nome da moral, da religião e da racionalidade econômica. Descobriu-se que o cristianismo era incompatível com a escravidão; o trabalho escravo menos produtivo que o livre; e a escravidão uma instituição corruptora da moral e dos costumes. (Costa, 1989, p. 18)

Essa mudança de perspectiva se elaborava na percepção de que o caminho para o progresso da nação passava pela supressão desse modelo de trabalho que era visto agora por parte da intelectualidade como “uma instituição nefasta, corruptora da moral e dos costumes e inibidora do progresso do país” (Costa, 1986, p. 21). Era preciso superá-la. O que não significa entretanto que a defesa da Abolição passava necessariamente por uma visão humanitária do escravo ou pela percepção de que o processo de libertação deveria contar com a sua inserção de forma justa na estrutura social. Não poucas vezes se via a Abolição como uma política necessária ao fim de uma prática imoral, que corrompia o senhor pelo contato diário com seres desumanizados e desprovidos de formação moral conforme atesta a análise de Miriam Garcia Mendes (1982) sobre as aparições de personagens negras no teatro do século XIX, que, quase sempre escravos ou criados, têm sua personalidade definida ou pela falta de moralidade, devassidão e ingratidão para com a generosidade do senhor, ou como fiel e subserviente, atestando mitos e preconceitos que justificavam a opressão e os mal tratos. Boa parte da argumentação contrária à manutenção do trabalho escravo, portanto, vinha de uma formação da “casa grande”, que em contato com o liberalismo europeu passava a ver com vergonha o escravo e desejar apartá-lo do convívio social.

Assim, se o teatro no século XIX, ao contrário da literatura, abriu espaço às personagens negras corroborando com a campanha abolicionista que começava a tomar maiores proporções, muitas dessas obras não delegavam qualquer possibilidade de subjetivação a essas personagens para demonstrar sua dor ou seu ponto de vista, apenas apontavam seus malefícios, segundo um pensamento liberal deslocado da realidade nacional, que condenava a escravidão ao mesmo tempo que dependia profundamente da sua manutenção, e não apontava uma verdadeira saída para sua supressão.⁹ Assim, uma peça como *O demônio familiar*, de José de Alencar, é um grande exemplo de como

é invertida a ótica do senhor para a do escravo, mas não ideologicamente. Na verdade um escravo ocupa o centro da cena, mas quando o senhor lhe dá a liberdade, esta não representa um direito humano, e sim um castigo, pois ‘feliz seria o negro se estivesse sob a guarda do generoso patrão’ (Khéde, 1981, p.45).

É importante ressaltar que há uma ligação direta entre a elite intelectual e a elite econômica do país, uma vez que o direito à educação era extremamente restrito ou dependente, por meio de apadrinhamento das classes dominantes; de modo que a crítica à escravidão, feita cuidadosamente para que não se abalasse a produção nacional e nem se ferisse o direito à propriedade dos senhores, era resultado de um grupo que, aspirando a uma realidade estrangeira, compreendia que a manutenção da ordem no Brasil dependia de uma parcimoniosa negociação que garantisse o direito aos privilégios de sua classe: os proprietários de terras. Assim, é possível perceber que a presença da escravidão no Brasil se desenha como um incômodo no projeto de construção da nação, o que se configura no fato de que boa parte das obras cujo projeto de construção identitária do homem brasileiro se encontra em primeiro plano, os povos negros estão excluídos.

⁹ Entre as peças com esse tema podemos citar, além das em relevo nesse estudo, *O demônio Familiar* (1856) e *A mãe* (1862) de José de Alencar, *Sangue Limpo* (1863) de Paulo Eiró, *O Escravo Fiel* de Carlos Antônio Cordeiro (1859), *Cancros Sociais* (1864) de Maria Ribeiro, *O escravo* (1870) de José Tito de Araújo Nabuco (há apenas a referência de sua publicação segundo Azevedo (2000)).

A metáfora da nação que se ergue sobre o encontro de duas raças – o bravo povo indígena e o aventureiro português – assenta o nascimento do país em uma fusão de culturas que excetua a presença negra e as contribuições de sua cultura. Portanto, pode-se afirmar que por mais que houvesse no Romantismo um projeto civilizatório em que era urgente romper com as bases econômicas e sociais do país para que ele se completasse, essa proposta se fez em geral de forma tímida, em que a ideia de preservação da ordem suplantava um pensamento de fato revolucionário, repercutindo em movimentos com caráter nativista, que se estabeleciam sobre uma espécie de “síndrome de colonizado”. Costa Lima (1989), ao apontar para esse fato, explicita uma visão um tanto quanto simplória da realidade, que estaria presente no Romantismo brasileiro, de que a vida nos trópicos se configuraria como uma espécie paraíso perdido, em cujo futuro, superados seus problemas estruturais – por meio de um processo natural da marcha histórica e não por real ruptura –, reinaria a prosperidade.

Entre o que foi convencionado como terceira geração romântica no Brasil, avultam os poetas cujas obras foram identificadas à militância abolicionista. De maneira geral ela coincide com os anos sessenta do século XIX, quando as contradições da política imperial abriam caminho para campanhas republicanas que contestavam o *status* das oligarquias brasileiras, bem como campanhas abolicionistas mais radicais. É nesse momento que principiam a aparecer, na literatura, contestações à política escravagista e à monarquia, e, principalmente no teatro, a presença do escravo se faz mais constante, embora assuma várias vezes uma visão ora identificada com o senhor, ora em tímidas propostas de libertação como um ganho pessoal relacionado à generosidade do proprietário.

Em relação a essas últimas, o estudo de Elisabeth Azevedo (2000), *Um palco sob as arcadas*, demonstra como o grupo reunido no curso de direito de São Paulo,

embora contando com uma juventude progressista e majoritariamente republicana, não propôs, ao menos em suas peças, uma política real de abolição, apresentando de maneira geral enredos onde a liberdade é conquistada como um prêmio individual e usualmente concedido pelo proprietário como gratidão à devoção do escravo. Essa geração, entretanto, contará com propostas muito mais radicais em relação à nação do que seus predecessores, conforme se pode observar na trajetória de alguns artistas – dentre eles Castro Alves, que se tornou um ícone do que veio a ser denominado Condoreirismo.

O esboço desse panorama tem por intuito revelar que o período onde *Calabar e Gonzaga ou a Revolução de Minas* estão inseridos, apesar do distanciamento de nove anos entre elas, é ainda de mentalidade profundamente escravagista, em que alguns militantes da causa abolicionista começam a se manifestar, sobretudo através da literatura e do teatro,¹⁰ que, como já foi dito, eram vistos como ferramentas de expressão do nacionalismo e do progresso do Brasil. Passado um primeiro momento de afirmação da nacionalidade, e com o afloramento das contradições e problemas do país, os literatos passaram a utilizar suas obras para tratar desses problemas e defender suas próprias opiniões. A escravidão passa a ser um dos assuntos debatidos na literatura, e principalmente no teatro, visto que começa a se revelar como o principal problema político e social daquele momento em que, proibido o tráfico, ações mais concretas pelo seu combate pareciam ainda muito distantes da prática, e a escravidão se desenhava como problema a perdurar por todo o século (Carvalho, 2003a).

O movimento abolicionista, não sendo homogêneo, concentrava homens que adotaram medidas contraditórias durante sua defesa,¹¹ por essa ser embasada

¹⁰ É importante chamar atenção para “o fato de que, no século XIX, o teatro representava o único veículo de comunicação em massa existente” (Azevedo, 2000, p. 19). Nesse sentido, ele era uma forma significativa de difundir pensamentos e visões sobre a sociedade para um grande número de pessoas.

¹¹ José Murilo de Carvalho (2003a) aponta para o fato de que defensores da abolição como Joaquim Nabuco, por ser nacionalista e monarquista, defendeu a manutenção da política escravocrata durante a formação do Império, por medo de que uma tentativa abolicionista provocasse movimentos separatistas

principalmente em uma visão política e não em um pensamento humanitário ou social do lugar do escravo. Há, no entanto, escritores que se identificarão com outro tipo de discurso e que utilizarão suas obras não apenas como ferramenta de propaganda pela abolição mas abrirão um espaço real para dar voz ao oprimido e debater o preconceito racial existente no Brasil por consequência da escravidão, como Castro Alves, Agrário de Menezes e Paulo Eiró, dentre outros.

A estética romântica, ainda presente nesse momento, se afina com o discurso socialmente engajado proposto por esses autores, principalmente pelo fato de que o Romantismo se voltou contra as universalidades racionais sistematizadas por um modelo de criação a ser atingido no Classicismo, voltando-se para as particularidades nacionais. O Romantismo abre espaço para a subjetivação do indivíduo, para a percepção de seu *eu* no mundo e para a temporalidade de sua existência, buscando meios de expressão capazes de dar conta dessa sensibilização da individualidade, cuja expressão mais contundente será o gênio criativo.

No campo teatral, o drama romântico, diferente dos dramas burgueses, não expressavam os valores de uma classe, mas revelavam como as subjetividades são atacadas pela organização da sociedade, e no caso do drama histórico, como a individualidade podia expressar as aspirações coletivas do povo.

A partir do Romantismo tudo passou a ser história e o progresso creditado não mais ao arbítrio divino, mas ao resultado das obras humanas. Sob esse ponto de vista os motores históricos passaram a ser: a nação, o povo, as massas, as classes sociais, as complexidades psicológicas e as experiências diversas. Por isso, há a busca pelas características particulares de cada grupo humano, de cada povo. Os costumes línguas religiões, apresentados como expressões autênticas de cada comunidade formavam um patrimônio que deveria ser defendido e preservado (Azevedo, 2000, p. 46).

em regiões dependentes do trabalho escravo. Outros políticos do partido liberal também a defenderam em nome da soberania nacional no período em que a Inglaterra passou a reprimir o tráfico negreiro, bem como defenderam uma política abolicionista lenta, que garantisse o direito de propriedade de fazendeiros.

É bom que se reafirme que o Romantismo, especialmente no Brasil – por ser essa uma nação que praticamente se inaugurava desde a sua separação definitiva e oficial de Portugal, e buscava reconstruir a memória de seu passado e elaborar uma identidade condizente com a condição que ocupava na nova ordem mundial, visava “redefinir não só a atitude poética, mas o próprio lugar do homem no mundo e na sociedade” (Candido, 1975a, p. 23). O lugar do artista romântico também passa por uma revisão em que o gênio criativo aparece como portador de uma missão (Candido, 1975a, 1975b), representada por uma vocação superior; e que a partir da segunda metade do século aparece como uma missão social de, em nome do progresso, denunciar as mazelas e a indignidade que a escravidão causa ao Brasil. O poeta, visto como um portador de verdades superiores (Candido, 1975b), busca pela voz do povo, pelo lugar do homem brasileiro em um passado imemorial, ou em um futuro promissor que possa lhe conferir uma identidade, já que o momento presente era um momento de ruptura.

Frente artística de resistência contra a ditadura

Se após a Independência a principal preocupação da intelectualidade brasileira era a sua missão civilizatória (Candido, 1975), que consistia em encaminhar no país as bases culturais do pensamento, de modo a direcioná-lo ao progresso cujo modelo eram os países europeus, já um século depois, se não é certo falar em projeto civilizatório, é possível afirmar que o ideário de progresso persiste no pensamento da elite intelectual do país.

A década que antecedeu o golpe militar foi marcada pela aceleração do processo de industrialização no país na tentativa de superação de uma economia ainda muito dependente do setor agrário, para impulsioná-lo na modernidade econômica capitalista.

A famosa asserção dos “cinquenta anos em cinco” do governo JK é paradigmática por expressar a ideia de superação do atraso do país, o que naquele momento, inserido em uma ordem mundial capitalista, significava modernizar-se para suplantar o papel de “país eminentemente agrícola” na organização imperialista mundial. A ideia de progresso, portanto, persiste com outro sentido, próprio àquele momento histórico, porém com discursos semelhantes no que diz respeito à situação de atraso econômico e político e a necessidade de superá-lo tendo em vista os países mais desenvolvidos. Nos anos que antecedem o golpe há uma radicalização de setores populares reivindicando que esse projeto de modernização se realize no sentido de superar problemas sociais históricos do Brasil, tal como a reforma agrária.

desencadearam-se em todo o país [após 1961] amplos movimentos sociais populares: camponeses, trabalhadores urbanos, principalmente do setor público e das empresas estatais, estudantes e graduados das forças armadas. [...] Desejavam, em síntese, melhorar as condições de vida e de trabalho e também os níveis até então alcançados de participação no poder político. Havia neles a percepção de que o surto desenvolvimentista dos anos 50, embora tendo promovido grande mobilidade geográfica e social, não distribuía equitativamente as benesses e os lucros auferidos, nem ampliara de forma significativa a democratização do Estado e das instituições (Reis, 2004, p. 35).

O medo das elites econômicas de que a ofensiva dos setores populares as ameaçasse por uma perspectiva revolucionária de cunho socialista foi uma das grandes causas do golpe. A articulação para a sua efetivação não é consenso entre os pesquisadores do período, entretanto a percepção de que civis e representantes da direita estavam envolvidos, ao menos indiretamente, em sua elaboração, tem sido cada vez mais aceita (Fico, 2012).

Durante esse processo de mobilização das massas, também se pode notar um processo de radicalização de parte dos artistas preocupados em dar ao seu trabalho um caráter popular, transformando-o também em uma ferramenta de pressão e mobilização

política. Nesse período, o Teatro de Arena passa a apresentar uma série de textos de novos autores tendo como característica a presença do operariado, do camponês e do trabalhador pobre como protagonistas dos enredos, entre os quais *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri obteve maior êxito de público. É também nessa época que nascem os centros populares de cultura – os CPCs – vinculados à União Nacional dos Estudantes (UNE), que desde sua origem e primeiro manifesto deixam claro o entendimento da vinculação entre política e arte, compreendendo-a como uma ferramenta popular e revolucionária.¹² No Recife, o Movimento de Cultura Popular – MCP – também no mesmo sentido, promove uma arte direcionada aos setores populares com apelo à luta social. Muitos dos artistas que participarão desses centros tinham uma ligação com organizações de esquerda, da juventude católica ao Partido Comunista, conforme aponta Marcelo Ridenti (2000), de maneira que parte de suas trajetórias artísticas são marcadas por uma relação mais estreita com a militância política.

Após o golpe de 1964, a UNE e o CPC são fechados (o prédio da UNE, inclusive foi incendiado e tomado pelo exército), no entanto, conforme avaliação de Roberto Schwarz, “a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data” (2005a, p. 7), tomando bastante força até 1968, quando a repressão endurece ainda mais, passando a coibir as realizações da imprensa e dos artistas por meio de uma forte censura, prisões e proibições de peças, filmes e livros. Até então, os artistas ligados ao pensamento de esquerda percebem cada vez mais a necessidade de vincular seus trabalhos à exposição da arbitrariedade do golpe, seu caráter direitista, e à necessidade do povo brasileiro de lutar pela liberdade e contra a ditadura.

¹² Após a inauguração do CPC do Rio de Janeiro foi lançado um manifesto escrito por Carlos Estevam Martins, sociólogo de formação. Nele entende-se que as obras artísticas devem ser: “as armas espirituais da libertação material e cultural do nosso povo” (Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, 1962), ou seja, o papel do CPC seria de incentivar e reunir artistas que utilizassem seu material artístico em prol do engajamento à luta por mudanças sociais.

O discurso que se via presente, predominantemente entre esses intelectuais, vinha se desenhando desde o período anterior ao golpe, numa percepção do caráter de propaganda da arte, nos termos colocados por Eric Bentley (1969), segundo o qual se a arte não estivesse associada a um engajamento político, ela servia a um processo de alienação, corroborando com as estruturas de dominação da sociedade. A radicalização da arte não é um acontecimento exclusivo do Brasil e está associado à polarização política do mundo no período da Guerra Fria, em que se avultavam diversos processos de transformações sociais, muitas vezes com enfrentamentos violentos (Reis, 2004).¹³ No Brasil, embora o engajamento político da arte tenha se dado de maneira heterogênea, provocando debates e discordâncias de avaliação política e método entre os artistas, em um primeiro momento pode-se observar que muitas obras trazem uma preocupação de se aproximar dos setores populares, colocando-os como protagonistas de mudanças sociais e alertando para o perigo da presença estrangeira e das ações do imperialismo no país. Assim, há uma preocupação geral em unir o povo brasileiro contra a ameaça externa e se voltar contra os aspectos arcaicos da cultura brasileira, devido a sua condição de país subdesenvolvido, dependente dos países desenvolvidos e imperialistas que impediam o seu progresso (Schwarz, 2005b).

Roberto Schwarz (2005a) demonstra que essa avaliação, feita pelo PCB, influenciou o pensamento da época e passou a “dar o tom” da produção intelectual brasileira: “o vento pré-revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário,

¹³ “Nos anos 50 e 60 do século 20, no âmbito do então chamado terceiro mundo, a guerra fria se tornara quente. Embora fosse possível relacionar processos de transição pacífica, marcados pela conciliação, o que predominava no imaginário, na mídia, no vocabulário e no terreno, era o confronto violento, a luta armada, reformas arrancadas pela força guerrilhas e revoluções sociais. A guerra do Vietnã, retomada desde o início dos anos 60, a guerra da Argélia, encerrada em 1962 com o reconhecimento da independência do país, as guerras arbos-israelenses, o agressivo nacionalismo pan-árabe nasserista, a guerra civil no Congo, as guerrilhas sub-saarianas. Nas Américas, ao sul do Rio Grande, avolumava-se uma nova onda nacionalista, de caráter popular, reformista e revolucionária. Desdobravam-se movimentos sociais ofensivos nas cidades e nas guerrilhas rurais. A revolução cubana, vitoriosa em 1959, representou um ápice nesse processo” (Reis, 2004, p. 34).

nacionalização de empresas americanas, etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente” (p. 21). A grande característica da geração de novos artistas dessa primeira metade da década de sessenta fora, então, a participação politicamente engajada da arte. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, “a dimensão coletiva é um imperativo e a própria tematização da problemática individual será sistematicamente recusada como politicamente inconsequente se ela não se chegar pelo problema social” (2004, p. 23).

Se o golpe militar, em 1964, não coibira imediatamente essa produção, e se instalara com o apoio da classe média conservadora e da direita, como garantia da manutenção dos poderes das elites econômicas e políticas do país, a ditadura centralizará a crítica e o protesto desse grupo que sente ter seu projeto revolucionário de mobilização popular interrompido pela arbitrariedade ilegal da tomada de poder pelos militares apoiados por forças conservadoras. Assim, a segunda metade da década, será marcada por produções que se colocam abertamente contrárias à ditadura, apelando a símbolos e metáforas, quando não se pronunciando diretamente pela liberdade e pelo dia em que se poderia novamente celebrá-la.

O teatro terá um papel importante nesse processo. Primeiramente, porque foi nos palcos que se mostraram as primeiras manifestações artísticas conscientemente elaboradas contra a ditadura (Gomes, 1968) e, segundo, porque independe desse pioneirismo, as artes cênicas, tendo a especificidade de reunir um público para quem atores enunciadores se apresentam, tinham a possibilidade de elaborar um discurso diretamente direcionado à plateia, compreendida como parte do povo que naquele momento se sentia oprimido pela política conjuntural. Era, portanto, uma reunião pública de pessoas que se sentiam compartilhando o mesmo pensamento, no momento em que havia uma proibição flagrante de se participar de política na esfera pública. No interior dos teatros podia-se, então, fazer política, expressando opiniões que fora dali

não seriam permitidas. É importante atentar para o fato de que os principais meios de comunicação de massa estavam sob a pressão da censura, ou colaboravam espontaneamente com o discurso oficial do governo ditatorial, assim como com os meios tradicionais de disputa política: sindicatos e diretórios acadêmicos.

A opção pelo engajamento que vinha se desenhando desde a década anterior, e que explode no início da década de sessenta, tem como característica, de maneira geral, uma leitura muito paternalista da relação com o povo, que muitas vezes é assumido como uma massa homogênea, sem contradições, de quem o artista espera se aproximar para alertá-lo de seu poder revolucionário (Holanda, 2004). Após o golpe, o setor que via a arte como opção de engajamento político transforma a ditadura em um inimigo comum do povo vitimizado, e as produções artísticas passam a ter a missão de denunciá-la por seu caráter conservador de impedir o progresso das mudanças sociais. Assim, peças como os musicais do Arena expõem no palco situações de resistência ou transformação da ordem social em que representantes do povo aparecem como protagonistas do processo revolucionário. O grupo Opinião constrói peças com o tema da liberdade. O *show Opinião* torna-se paradigmático por trazer um representante do campo, um morador de favela e uma representante da classe média, unidos para representar a resistência à opressão.

Com o avançar da década, entretanto, e o endurecimento da ditadura, que começa a demonstrar de forma mais sistemática seu aparelho repressivo, principalmente contra uma parte significativa da esquerda que opta pela ilegalidade e pela luta armada como projeto revolucionário para o Brasil, aparecem as “notas dissonantes” (Hollanda, 2004) nessa visão paternalista do povo, que se revelara na produção teatral e nas artes em geral. O tropicalismo, que aparece como uma provocação estética e política a princípio vinculada a alguns músicos e poetas, com os quais outros artistas de diferentes

áreas passam a se identificar, denuncia por meio de uma violenta estetização, as contradições presentes na cultura brasileira e sua profunda relação com formas arcaicas (Schwarz, 2005b). No teatro, o Oficina propõe espetáculos que agridem o público, responsabilizando-o também pelo estágio em que o Brasil se encontra e rompendo de vez com o imaginário de que haveria uma unidade entre o povo brasileiro.

Há, nesse momento, um grande debate em relação à funcionalidade da arte, em relação ao qual é sempre oportuna a acertada observação de Eric Bentley (1969) de que, em última instância, a polêmica sobre o engajamento ou a alienação da arte traz à tona um pensamento sobre a função social da arte. Se efetivamente tropicalistas, cepecistas, Arena, Opinião ou qualquer outro coletivo de artistas não foi capaz de fazer revolução social ou dar cabo à ditadura é porque há um limite no engajamento político da arte que esbarra em sua própria função.

Embora a arte possa fazer propaganda ideológica, o fazer artístico não é propaganda em si. Ele tem processos internos, demandas oriundas de sua forma de expressão. As polêmicas existentes no período revelam as diferentes opiniões sobre a relação do artista com a arte e a sociedade, em cujas acusações e profundas discordâncias aparece o fato de que,¹⁴ no agitado momento político que representou a década de sessenta e o período ditatorial – em que se reivindicava maior participação popular nas decisões políticas – os artistas não estiveram alheios, colocando sua atividade a serviço das transformações que se processavam em escala mundial.

Não se pode caracterizar o que se produzia nesse período por meio de um único direcionamento estético, ou em torno de um conceito que dê conta da amplitude de experiências artísticas daquele momento, nem mesmo se esse olhar se restringisse ao

¹⁴ Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Pereira (1980) tem uma série de entrevistas publicadas sob o título *Patrulhas Ideológicas* em que questionam diversos artistas envolvidos em criações dos anos sessenta e setenta sobre a existência de uma pressão, por parte da classe artística e do público, de que as obras fossem politicamente engajadas e carregassem um discurso claramente partidário do pensamento de esquerda.

teatro, foco dessa pesquisa. Há, de fato, alguns “movimentos” que se formaram em torno de manifestos, como é caso do próprio tropicalismo, ou do concretismo e outros coletivos de artistas provenientes de diferentes artes que se aglutinaram em torno de um pensamento estético afinado. Dessa maneira, quando se fala sobre a arte produzida nos anos sessenta, costuma-se relacioná-la ao engajamento político. Não é demais repetir, essa foi uma preocupação constante na formação dos artistas dessa geração, embora não se possa afirmar que não houve no período uma arte “descomprometida”. Nesse sentido, ao se considerar essa parcela comprometida com o momento histórico que se processava no Brasil, quero chamar atenção para o fato de que há, neste período, como no período romântico, uma tentativa de expressar subjetivamente a voz coletiva do povo: a ideia de que a arte tem por missão promover a libertação desse povo, dar-lhe um espelho identitário, não mais através da nação, mas do sentimento de povo oprimido, que pela força coletiva é capaz de gerar mudança.

Construção de um diálogo entre duas gerações

A explanação sobre os contextos políticos em que estavam inseridos os artistas no momento da escrita das peças que compõem o corpus deste trabalho é necessária para que, estabelecida a afirmação de que se tratam de peças socialmente engajadas, possa-se compreender o sentido de seu engajamento no contexto político e social no qual foram geradas, ou seja, em qual ou quais causas sociais essas peças estavam envolvidas e os motivos de tais engajamentos. No entanto, é preciso deixar claro que, a medida em que dialogam com problemas estruturais da cultura e da história política do país, essas peças não estão reduzidas ao contexto em que foram escritas.

Um século inteiro separa a escrita dessas obras, mas o diálogo possível de ser travado entre elas não parte somente das diferenças de perspectiva em um olhar que se volta para uma mesma história e produz sobre ela diferentes memórias. Esse diálogo apresenta pontos de vista comuns, embora por vezes adornados por estilos aparentemente incapazes de dialogar, mas que partem de uma mesma visão e, ainda que caminhem por paisagens muito diversas, acabam alcançando destinos próximos.

O Romantismo brasileiro faz uma leitura sobre os problemas do Brasil, identificando o atraso do país em relação às modernas nações europeias que já se encontravam em adiantado processo de industrialização e modernização, carregando a contradição de produzir uma mentalidade moderna em meio a um país de características arcaicas e arcaizantes, mantidas pela elite econômica dependente da organização da economia baseada na exploração agrária (Schwarz, 2005b).

Durante a segunda metade do século XX, o projeto de modernização do país continuou a favorecer parte da elite econômica ligada às esferas de poder, que por uma política conservadora mantinha seus privilégios, de forma que essa elaboração de progresso deixa de centralizar as esperanças de transformações sociais que tornariam o país mais justo e menos desigual.

É fundamental afirmar que essas colocações dizem respeito a um estado geral dos acontecimentos e não dão conta da complexidade dos momentos a que se referem. Assim, é preciso deixar claro que não é possível agrupar os autores românticos brasileiros em torno de um projeto político unitário, visto que, na percepção dessas contradições existentes no período imperial brasileiro, diferentes autores adotaram diferentes pensamentos mais ou menos conservadores. Muitos pertenceram ao partido liberal, conservador ou republicano e chegaram mesmo a exercer a política. Na mesma

medida, após o golpe militar as visões adotadas por diferentes artistas foram da defesa da agitação popular à militância efetiva e à defesa das armas.

Não é, entretanto, o objetivo dessa pesquisa fazer um levantamento das relações dos artistas com partidos ou métodos de fazer política, nem ao menos dos artistas aqui estudados, a não ser através do que suas obras dizem. Interessa aqui, compreender o terreno conjuntural que se espraiava durante o momento de criação dessas obras e sobre quais condições seu pensamento se ergueu para que seja possível considerá-las peças politicamente engajadas.

É consenso entre pesquisadores do período que o movimento romântico no Brasil teve um caráter de missão civilizatória, o que pode ser observado em Guinsburg e Patriota (2012), Candido (1975, 2000), Amora (1967), Costa Lima (1989), e Azevedo (2000). No capítulo sobre o Romantismo na *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido (1975), ao falar sobre o sentimento de desencanto romântico gerado pela fugacidade do tempo, afirma que:

Não há dúvida que uma das causas de semelhante espírito se encontra na vitória da cultura urbana contemporânea, sobre o passado em grande parte rural do Ocidente. A mudança mais ou menos brusca da vida econômica e social, com o advento da mercantilização, tornou obsoleto um sem número de valores centenários, alterando de repente a posição do homem em face da natureza (1975b, p.p 29-30).

É interessante observar que tal afirmação parece estar em contradição com as de que o projeto do Romantismo brasileiro, sobretudo da primeira fase, é um projeto civilizatório. A procura pela superação do atraso do Brasil, é justamente de seu caráter rural, ligado a uma economia escravagista, de latifúndios monocultores voltados para o mercado externo (Schwarz, 2005b), de forma que os pequenos centros urbanos brasileiros não conviviam com a mecanização na mesma proporção que os europeus. Assim, esse sentimento de desencanto não poderia estar associado ao mesmo sentimento de desencanto de que sofriam os poetas europeus que sentiram de fato um

processo de ruptura dos valores e comportamentos do campo com a mecanização e urbanização modernas.

De fato, para os pesquisadores Michael Löwy e Robert Sayre (1995) “o romantismo é por essência, uma reação contra o modo de vida da sociedade capitalista” (p.34). Ele “apresenta uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista moderna, em nome de valores ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno)” (p. 35). O que esses autores consideram romântico é uma autocrítica da modernidade devido à percepção de que ela rompeu com valores do passado,¹⁵ gerando uma perda “simultaneamente, ao nível do indivíduo e da humanidade” (p. 40). Seguindo por esse caminho, a escola romântica no Brasil não conteria essa “visão de mundo”, uma vez que o país não está plenamente introduzido na modernidade capitalista, e os primeiros românticos carregariam um projeto de superação desse atraso, contra o qual a atividade literária deveria direcionar, por meio do desenvolvimento da intelectualidade e alta cultura, o progresso (Ricupero, 2004).

Nos meados do século XX, entretanto, começa o processo de industrialização no Brasil que terá um momento alto na década de cinquenta conforme afirmado anteriormente. A partir desse século se pode considerar que a industrialização e urbanização geraram rupturas radicais com os meios de vida rurais, embora, devido às dimensões e desigualdades brasileiras, esse processo não tenha atingido o país como um todo. Nesse sentido, a geração de sessenta teria se voltado contra essa forma de progresso, por aspirar a um projeto que diminuísse as desigualdades e fosse acompanhado por um progresso social. O pesquisador Marcelo Ridenti (2000) nota que nessa geração é possível perceber a visão de mundo anticapitalista, cujo projeto

¹⁵ Os autores deixam claro que ao tratar de romantismo eles estão considerando “uma visão de mundo”, “uma estrutura mental coletiva”, ou seja não estão considerando a escola literária ou os movimentos artísticos românticos por considerarem que são estruturas complexas que contém características que fogem a sua análise. Segundo eles, essa visão está expressa em diferentes áreas do pensamento humano (Löwy e Sayre, 1995).

revolucionário se baseava na idealização do homem do passado, própria ao homem romântico proposto por Löwy e Sayre (1995). Segundo o autor “pode-se falar com mais precisão num romantismo revolucionário para compreender as lutas políticas e culturais dos anos 60 e princípio dos anos 70” (Ridenti, 2000, p. 24), pois

a utopia revolucionária romântica do período valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do homem novo [...]. Mas o modelo para esse homem novo estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista” (p.24).

De acordo com a leitura de Löwy e Sayre, – e que se faz revelar na aparente contradição presente no discurso de Antônio Candido, – a escola romântica no Brasil não conteria a essência do pensamento romântico dos europeus, visto que as condições para tal pensamento só apareceriam no Brasil após o processo de industrialização. As elaborações dos autores se desenvolvem a partir da leitura do contexto europeu e se voltam para ele, de forma que não pode ser aplicado à realidade brasileira do século XIX sem causar deturpações. Entretanto, nota-se que muitas das características apontadas pelos autores como consequências da visão romântica do mundo aparecem no teatro e na literatura do Romantismo brasileiro: “recusa da realidade social presente, experiência de perda, nostalgia melancólica e busca do que está perdido: tais são os principais componentes da visão romântica” (Löwy e Sayre, 1995, p. 44). Mas também: “o desejo de recriar a comunicação humana – encarada sob múltiplas formas: pela comunicação autêntica com outrem; pela participação no conjunto orgânico de um povo e no seu imaginário coletivo manifestado através de mitologias e folclores; pela harmonia social ou por uma sociedade sem classes” (p.47).

Tais características puderam ser observadas como pontos em comum nas quatro peças que constituem o *corpus* desta pesquisa e que serão analisadas nos próximos

capítulos. Se elas se referem a processos históricos e sociais em diferentes etapas no desenvolvimento do Brasil, e que apenas no século XX dão conta do que Löwy e Sayre sinalizam como uma incidência do Século XIX na Europa,¹⁶ é fato que a interpretação e a visão dessas duas gerações se encontram, uma vez que produzem formas artísticas com posicionamento e leituras de mundo parecidas.

Nos próximos capítulos, de análise das obras, poderá se discutir a presença de tais elementos de forma menos abstrata e generalizante, propondo-se uma reflexão sobre a forma como essas características aparecem nas obras e, a partir de então, tentar compreender sobre quais problemas estruturais da sociedade brasileira elas estão se referindo e em que sentido eles se aproximam mesmo em se tratando de contextos talvez opostos – de um lado a busca pela inserção no modelo capitalista e de outro lado a tentativa de superá-lo. Propõe-se, nesse sentido, um diálogo entre essas duas gerações que se lançaram a um processo de descobrimento ou redescobrimento do Brasil, para o qual tinham proposições de transformação e superação dos problemas sociais.

¹⁶ A pesquisa dos autores aponta que a visão romântica do mundo, por estar relacionada a uma crítica ao capitalismo e à modernidade e não a uma época ou fato, pode ser observada ao longo da história a partir do estabelecimento do mundo moderno, e, portanto, na contemporaneidade.

Capítulo II: *Libertas quae sera tamen*: o sonho da liberdade futura nas encenações da Inconfidência mineira

Nós não somos um povo feliz. Por isso precisamos de heróis.

(Augusto Boal)

E nós também somos brasileiros, e nós também somos revolucionários, e nós também somos mártires! Carlota, ao banquete da morte! Porque o sangue dos escravos dos homens é irmão do sangue dos escravos dos povos, ambos caem na face dos algozes, ambos clamam vingança ao braço do futuro.

(Luiz, GRM.)

A Inconfidência mineira foi, provavelmente, a revolta de maior expressão em todo período colonial. Nela estavam envolvidos os homens de maior destaque de Minas, alguns ocupantes de cargos na administração colonial, bem como altos cargos da guarda local; a conspiração localizava-se em Minas Gerais, a mais importante capitania da colônia naquele momento, após a grande ascensão promovida pela exploração de ouro e pedras na região. Além disso, estavam envolvidos magistrados e homens de alta instrução intelectual, de forma que a insatisfação de colonos portugueses e brasileiros com as altas taxas e restrições comerciais da Coroa Portuguesa assumiu um caráter emancipatório, revolucionário, nacional e republicano (Maxwell, 2009). A tentativa de levante mineiro fora, entre as outras revoltas localizadas no período de domínio português, a única a assumir claramente esses contornos.

Ainda que tenha fracassado de maneira bastante significativa devido ao oportunismo de seus próprios envolvidos, que após a primeira delação de Silvério dos Reis, quando o movimento era ainda possivelmente sigiloso, entregaram-se mutuamente, a Inconfidência revelara as incompatibilidades de interesses de uma elite nativa, constituída por brasileiros e portugueses aqui estabelecidos, com a ordem colonial, de forma irrecuperável. Talvez por isso o movimento, ainda que tenha tido um

desfecho catastrófico para seus envolvidos e um amplo significado de derrota, seja considerado o mais importante durante o período colonial, sendo visto e revisto ao longo da história pela historiografia. Segundo Maxwell (2009), a contribuição fundamental da revolta para a emancipação brasileira se dá por que:

A revolta planejada não se materializara, mas isso não escondia o fato de que um importante segmento do grupo social em que o governo metropolitano devia confiar para exercer seu poder no local, em uma das mais importantes, populosas ricas e estrategicamente mais bem situadas capitanias brasileiras, tinha o atrevimento de pensar que podia viver sem Portugal: amparados no exemplo dos norte-americanos e nas teorias políticas correntes, os colonos haviam questionado o que devia ser inquestionado. Os conspiradores tinham hesitado em sua disposição, fracassado em alcançar os objetivos propostos, porém tinham alimentado novas ideias. Jamais o *status quo* anterior seria estabelecido: a nova mentalidade não podia ser definida com precisão, porém mostrava-se óbvio para todos, e muito especialmente para os agentes do governo metropolitano no Brasil. Por mais materiais que tivessem sido seus motivos, os homens de Minas Gerais tinham pensado em fazer uma república livre e independente e, devido a isto, os relacionamentos e crenças do passado tornavam-se sem significações (p. 308).

A materialidade dos motivos, apontada pelo autor, é principalmente o grande endividamento da maior parte de seus envolvidos tornado alarmante diante da possibilidade de requisição da derrama. Havia ainda as significativas restrições ao desenvolvimento econômico individual, à medida que a metrópole realizava uma série de proibições à exploração agrícola e à produção manufatureira, visando o melhor desempenho de seus lucros sobre a produção colonial, através de um rígido controle. É fato que essa rigidez foi sistematicamente burlada por desvios, contrabandos e corrupção dos governos locais, em prol das fortunas individuais. Mas a possibilidade de elaboração de leis que favorecessem o desenvolvimento das oligarquias locais com liberdade do jugo português encantou as ideias de muitos dos homens envolvidos no que se tornou a Inconfidência mineira. Assim, é importante frisar o fato de que “os abastados empresários que estavam nos bastidores inclinavam-se por uma república e

pela Independência – mas não chegavam a esta posição por uma ideologia ou por nacionalismo, e sim porque a revolução parecia o melhor meio de proteger seus próprios interesses” (Maxwell, 2009, p. 230). Esses homens abastados, que predominantemente se encontravam entre os conspiradores, eram fazendeiros, donos de grandes extensões de terra e da exploração de minas de ouro e de pedras preciosas. Portanto, “a conspiração dos mineiros era, basicamente, um movimento de oligarcas e no interesse da oligarquia, sendo o nome do povo indicado apenas como justificativa” (p. 212).

As interpretações a respeito da amplitude, e importância do movimento podem ser variadas sem que se deturpe sua leitura, porque seu próprio caráter conspiratório e pouco objetivo cria tal possibilidade. Acrescente-se a isso o fato de que não há extensa documentação sobre o fato além dos depoimentos constantes dos autos da devassa, muito condicionados pelas condições dos interrogatórios. Assim, pode-se compreender a Inconfidência pelo viés libertário que inegavelmente ela assumiu durante sua elaboração, baseada principalmente na iniciativa de Independência norte-americana, como se pode abordá-la pelo caráter elitista e pouco comprometido com o interesse popular de seus líderes. Ambas as situações relacionam-se à conspiração ocorrida em Minas em fins do século XVIII. Para além das possíveis interpretações historiográficas sobre o movimento, pesa sobre a Inconfidência uma memória bastante condicionada pelo período republicano, como um movimento de emancipação popular liderado por Tiradentes, herói da república, sacrificado pelo bem da liberdade; e por outro lado de Silvério como um traidor não apenas de seus companheiros, mas um verdadeiro traidor da pátria.

Seja pelas muitas possibilidades de leitura sobre o caráter revolucionário, pelo fato de envolver personalidades históricas relevantes, pela sua importância como movimento emancipatório em pleno período colonial, ou pela dureza com que foi

reprimida, o fato é que a Inconfidência se tornou um movimento marcado na memória histórica do Brasil. Ela foi ficcionalizada em diferentes gêneros, como, por exemplo, no *Romanceiro da Inconfidência* por Cecília Meireles, nas peças: *As confrarias* de Jorge de Andrade e *Tiradentes* de Viriato Corrêa, nos filmes: *Os Inconfidentes* de Joaquim Pedro de Andrade, *Inconfidência mineira* de Carmen Santos, *Tiradentes, o mártir da independência* de Geraldo Vietri, e até mesmo por uma telenovela, *Dez Vidas*, escrita por Ivani Ribeiro e dirigida por Gianfrancesco Guarnieri, além das peças *Gonzaga ou a Revolução de Minas* de Castro Alves e *Arena conta Tiradentes*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, obras que serão analisadas ao longo deste capítulo.

Entre *Gonzaga ou a Revolução de Minas* e *Arena conta Tiradentes* a percepção em relação ao movimento se transformará radicalmente. É curioso o fato de que a despeito da profunda diferença de leitura existente em cada obra, ambas priorizam um recorte em que prevalece uma das visões apontada acima, mas de forma esquemática e didática. Na Inconfidência estavam envolvidas figuras de privilegiado *status* cultural para literatura nacional, principalmente os poetas árcades Tomaz Antônio Gonzaga e Cláudio Manoel da Costa, além de Tiradentes que, independentemente das construções de memória (Pollak, 1992) realizadas posteriormente sobre sua figura, tinha de fato um comportamento singular, quer diante da possibilidade revolucionária, quer devido a sua atitude quando se deu a condenação e ele assumiu a culpa de toda a conspiração. Nesse sentido, a leitura que cada autor fez dessas personagens, sendo simpáticas ou não a seus métodos e motivações, foi capaz de produzir pensamentos bem diversos desse mesmo momento, para além da evidente diferença advinda do processo de criação ficcional de cada autor (ou autores no caso de *Arena conta Tiradentes*).

As peças serão analisadas nesse capítulo segundo as formas dramáticas utilizadas em sua construção, e, coincidentemente, tratam-se de duas obras de caráter

pedagógico que elaboram uma crítica sobre questões relacionadas à sociedade brasileira em cada momento em que são elaboradas. A comparação das peças espera revelar o que pesa nas semelhanças e sobretudo nas diferenças de cada texto. Por esse motivo elas são analisadas conjuntamente em dois tópicos temáticos, embora a exploração de cada uma se dê em separado como forma de facilitação do entendimento, para que a comparação possa oferecer luzes à análise de cada uma. O primeiro subcapítulo leva em consideração os aspectos pedagógicos¹⁷ presentes em cada obra e o que elas pretendem defender, e o segundo leva em conta as escolhas dos protagonistas de cada obra. Os temas foram escolhidos de acordo com as questões mais urgentes que foram destacadas desde a primeira leitura comparativa das obras, levando em conta a relação com o tempo em que foram escritas, tanto no que diz respeito às questões políticas ou sociais por elas mobilizadas, quanto no que diz respeito às suas características e estilos dramaturgicos. O cruzamento desses dois aspectos usados como base para análise das obras permitiu a observação de alguns pontos de aproximação das obras no que diz respeito à leitura que elas fazem da história do Brasil que será apresentada em um último tópico do capítulo.

O herói épico e o herói melodramático: a história pedagogicamente representada

A obra de Castro Alves é majoritariamente composta por poesia de forte influência romântica, sendo traço marcante a presença do pensamento abolicionista como temática constante. O poeta não tinha ampla experiência na produção

¹⁷ Na análise das obras, inclusive no subtítulo do capítulo, utiliza-se o vocábulo pedagógico em lugar de didático. Essa escolha é intencional, feita com o objetivo de deixar claro que não se trata a uma referência aos métodos de Bertold Brecht para um teatro didático. O uso do termo pedagógico, tomado de empréstimo da obra de Rancière (2012), refere-se a um tipo de teatro que utiliza a encenação como forma de induzir o espectador a um pensamento previamente considerado como correto e que pode ser observado nas duas obras em estudo. Ao se fazer a análise do texto de Boal e Guarnieri, entretanto, em que há, de fato, o uso de técnicas do teatro brechtiano usa-se o termo didático.

dramatúrgica, e a criação de *Gonzaga ou a Revolução de Minas* é provavelmente impulsionada tanto pela percepção da potência do teatro para a propagação da militância pela Abolição, dada sua condição de contar com uma numerosa audiência presente, quanto pelo fato, fundamental, de que o autor vivia um romance com a atriz portuguesa Eugênia Câmara. A atriz, dez anos mais velha que o poeta, tinha uma sólida carreira e contava com imenso prestígio no Brasil. Ao escrever a peça, Castro Alves direcionou o papel principal para sua amante, e Eugênia Câmara realmente atuou nas duas montagens da obra para o público, a primeira como montagem amadora em Salvador e posteriormente como montagem profissional na cidade de São Paulo. Após a montagem na Bahia, ao partirem para São Paulo, Castro Alves e Eugênia fizeram parada na corte onde o poeta conheceu José de Alencar e Machado de Assis, e apresentou-lhes a obra. Com elogio do maior crítico e do maior escritor da época, autor e obra aportaram em São Paulo, recebidos pelo entusiasmo e curiosidade em relação ao drama. O espetáculo estreou em São Paulo em 25 de outubro de 1868 no teatro São José com Joaquim Augusto Ribeiro de Souza no papel de Gonzaga, com seções repletas e aplausos entusiasmados.¹⁸ A correspondência de Alencar e Assis (1995) acerca da obra expõe sua qualidade enquanto obra teatral e sua responsabilidade social, fazendo ressalva para o exagero poético contido na linguagem, o que consideram ser consequência da juventude do poeta. Essa mesma ressalva continua viva nas críticas de Décio de Almeida Prado (1999), Sábato Magaldi (1997) e Elisabeth Azevedo (2012), embora para esses críticos, especialmente para os dois primeiros, as características melodramáticas da obra tornem o enredo artificializado. As falas das personagens da obra são marcadas pelo lirismo romântico de Castro Alves em contraste com um enredo pleno de reviravoltas, de modo que, se por um lado foi um texto pensado para se tornar um espetáculo de virtuosismo

¹⁸ Joaquim Augusto, após a morte de João Caetano, veio a se tornar o ator brasileiro de maior prestígio no Brasil. Essa afirmação, bem como todas as informações a respeito da montagem de *Gonzaga* em São Paulo, foi retirada da biografia de Castro Alves feita por Alberto da Costa e Silva (2006).

cênico para o desenvolvimento dos talentos de Eugênia Câmara, por outro foi uma obra elaborada por um poeta, e portanto marcada por um texto dramaturgico cuidadosamente pensado para publicação.¹⁹

Sobre o gênero da peça, os dois críticos classificam-na como drama histórico que apresenta forte influência melodramática, observável na elaboração e no desenvolvimento do conflito. Ao comentar a peça, na *História do Teatro Brasileiro* organizado por João Roberto Faria, a pesquisadora Elisabeth Azevedo (2012), além de reforçar a opinião dos críticos paulistas, aponta também a dificuldade existente na tentativa de se associar grande parte das peças brasileiras escritas durante o século XIX a um único estilo teatral, especialmente ao se tratar do drama romântico, gênero no qual reconhece a “proximidade, para não dizer relacionamento ‘promíscuo’ [...] com o melodrama” (Azevedo, 2012, p.95). É sintoma desta dificuldade classificatória o fato de que no capítulo sobre o teatro romântico desta *História do Teatro Brasileiro* (2012),²⁰ os subcapítulos não contenham divisões claras, que algumas peças sejam citadas como exemplos de gêneros dramaturgicos diferentes e que o melodrama apareça como um rastro que perpassa todos os artigos. É que não há “pureza” na criação desses artistas que, recebendo múltiplas influências europeias em um contexto em que não há tradição a que se dê continuidade ou se proponha rompimento, acabam por adotar características de diferentes gêneros dramaturgicos segundo preferências pessoais. Assim, criaram-se peças de inspiração romântica escritas em versos clássicos, dramas com personagens melodramáticos apresentando estrutura trágica e heróis nacionais, e outras misturas de formas que adentrarão o século XIX, mesmo após o estabelecimento da estética realista

¹⁹ Castro Alves tentou publicá-lo em vida, mas o editor que comprou os originais não publicou-o a tempo de ser visto pelo autor.

²⁰ Trata-se de uma edição em dois volumes, que apresenta um panorama do teatro brasileiro, de suas primeiras ocorrências até o momento contemporâneo, em perspectiva cronológica, editado em parceria entre a Editora perspectiva e as Edições SESC-SP. Conta com diversos pesquisadores acadêmicos de diferentes Universidades do Brasil, e de diferentes áreas de especialização no teatro brasileiro, sob direção de João Roberto Faria.

no Brasil. As tentativas de classificação, portanto, também variam de acordo com o olhar do pesquisador. Daí o fato de as mesmas peças aparecerem ilustrando capítulos diferentes, que tratam do século XIX, de um mesmo compêndio de História do Teatro brasileiro escrito em colaboração de diferentes pesquisadores. Ademais, drama histórico e melodrama são gêneros que apresentam características comuns, como aponta a pesquisadora Ivete Huppés (2000):

Grosso modo, observa-se que o melodrama dá preferência a enredos sentimentais, enquanto o drama histórico vai buscar inspiração em vultos resgatados à realidade do passado e ambas as vias, ainda que de forma independente, encontram grandes autores e ampla aceitação. De outro lado, a aproximação se impõe quando observamos que as peças de fundo histórico mobilizam recursos comumente associados ao melodrama. Como este, elas valorizam a ação, destacam o embate entre vício e virtude e exploram sugestão do cenário tendo em mira o impacto sobre a platéia (p.9).

A peça de Castro Alves apresenta uma profunda influência do melodrama no desenvolvimento da trama, tal como aponta Elisabeth Azevedo:

[...] em vários dos textos aqui analisados são encontrados elementos melodramáticos; especialmente o gosto pelo enredo complicado, cheio de reviravoltas, o uso de confusões de identidade, das cartas perdidas, dos disfarces, dos desencontros, dos punhais e venenos. Uma peça como *Gonzaga ou A revolução de Minas*, está cheia de tais malabarismos (2012, p. 95).

Gonzaga, ou a Revolução de Minas se desenvolve por três fios de enredo (Prado, 1996). O primeiro é a Inconfidência mineira, concentrada na figura de alguns dos inconfidentes mais famosos e desenvolve-se entre os dias anteriores ao programado para o levante que deve ser deflagrado após o lançamento da derrama. À trama histórica entrelaça-se um segundo fio, formado por um suposto triangulo amoroso entre os apaixonados Tomás Antônio Gonzaga e Maria Dorotéia Seixas (a famosa Marília de Dirceu) e o governador Visconde de Barbacena que os persegue, e cujo dever à coroa portuguesa soma-se à motivação pessoal para a repressão a revolução e a prisão dos

envolvidos porque, apaixonado por Maria, deseja possuí-la a qualquer preço e espera livrar-se de Gonzaga. A junção da desventura romântica a um enredo de fundo histórico é típica dos melodramas clássicos e dos dramas históricos e a peça se desenvolveria por esse caminho, suficiente para elaboração de um conflito teatral convincente, não fosse a inserção de um terceiro fio de enredo, responsável por dar ao drama “uma ressonância moderna”, “que de outra forma não teria” (Prado, 1996, p. 174): a campanha abolicionista. O poeta Gonzaga é sempre acompanhado por Luiz, ex-escravo que, uma vez liberto, segue-o como um fiel criado. Esse homem, já idoso, procura por sua filha que fora levada vinte anos antes junto com sua mulher pelo seu senhor e proprietário, que as separara dele. Sabendo do suicídio da mulher, Luiz procura incessantemente pela filha perdida. Sabe-se então que ela é a jovem Carlota, escrava do traidor Joaquim Silvério dos Reis. Esse homem obriga Carlota a se passar por uma escrava livre e ser aia de Maria, para que, próxima aos inconfidentes, possa espioná-los e levar-lhe de volta as informações. Para convencê-la, utiliza, como moeda de troca, a possibilidade de apresentá-la ao pai desconhecido. Para criar o patético na trama, vêem-se pai e filha, desconhecidos a se procurarem, tão próximos e tão distantes, até o momento do reconhecimento esperado: um antigo rosário de prata carregado por Carlota, revela a ambos a verdadeira identidade.

A peça desenvolve-se em quatro atos, cada um localizado em um cenário diferente, nos quais os três fios principais do conflito se enredam. No primeiro, passado em um bosque, os Inconfidentes se reúnem para discutir sobre a revolução e Luiz conta-lhes sua história. Silvério exige que Carlota consiga uma prova que comprometa os conjurados. Esta, aproveitando-se de um desmaio de Maria devido a entrada do governador, consegue roubar papéis que Gonzaga havia confiado à jovem. No segundo ato, passado em um baile, Gonzaga acredita convencer o Governador, previamente

alertado por Silvério, do lançamento da derrama. O levante é marcado para o dia seguinte. O governador, já em posse dos papéis roubados por Carlota, tenta chantagear Maria para que fique com ele em troca da liberdade de todos os aqueles que seriam incriminados pelo documento. Por meio de um golpe de cena Maria consegue queimar os papéis e livrar-se de Barbacena. No terceiro ato, já na casa marcada para o levante os conjurados são cercados por soldados do governador e Silvério. Este, por meio de Carlota, sabe de um barco que poderá dar fuga aos inconfidentes e obriga-a, então a entrar na casa mascarada e sabotá-lo, prometendo entregá-la ao pai logo depois. A escrava combina com Silvério que a senha para ser reconhecida pelos soldados ao sair da casa é o rosário de prata que pertencera à sua mãe. Maria, também mascarada chega à entrada da casa e encontra o governador que, acreditando se tratar de Carlota revela-lhe o plano. Ela avisa aos conjurados, porém não há mais tempo para a fuga. Após a revelação da identidade de Carlota por meio do rosário, quando pai e filha se encontram, Gonzaga consegue fugir mascarado, usando o rosário. Ao descobrir o golpe, Silvério que esperava cair na graça do Governador separando Gonzaga e Maria, entrega Carlota a um escravo para que ele a estupe. Para preservar sua honra a escrava se suicida. No último ato, passado na ilha das cobras, no Rio de Janeiro, Gonzaga está preso mesmo tendo conseguido escapar da casa. Há tempo ainda para mais uma peripécia no enredo quando o Governador tenta novamente chantagear Maria em troca da liberdade de Gonzaga. Devido a um novo truque de cena, facilitado por passagens secretas e ocultamento atrás de cortinas, Luiz consegue inocentá-la. A sentença de Gonzaga é declarada e ele parte para o exílio, depois dos lamentos do Governador sobre o desespero de sua solidão e de Silvério, que entra apenas para declarar que se encontra sem fortuna, odiado e perseguido pelo povo de Minas. O casal, separado em vida, mas unido pela sacralidade do amor se afasta. Aparece ao fundo um barco levando Gonzaga

e Luiz para Moçambique e Maria à boca de cena declama um poema sobre a liberdade da pátria.

É possível notar que, além da clássica perseguição ao casal apaixonado, a complexidade do enredo se dá por meio de um dos recursos mais tradicionais do melodrama: a separação de familiares, promovendo o desconhecimento de identidades (Thomasseau, 2012). Mais do que a construção do conflito, o desenvolvimento da obra é próprio ao gênero melodramático, devido às reviravoltas e peripécias do texto, que redirecionam diversas vezes a história, até seu desfecho. Durante os quatro atos, a sorte do casal apaixonado se modifica ao menos quatro vezes, sempre devido a “golpes de ação” que transformam o decurso do que vinha acontecendo: a astúcia dos personagens os faz usar elementos externos (cartas, documentos e objetos perdidos), para provar culpa ou inocência e reconhecer identidades. Na medida em que os nós da história se estreitam, o público, devido aos “apartes” e diálogos explicativos, tem todas as informações necessárias para a elucidação da trama, de maneira que as revelações entre os personagens tornam-se extremamente emocionais.

O melodrama típico é um espetáculo de grande vigor cênico, centrado em enredos bem amarrados, capazes de produzir bons efeitos de tensão e emoção, e, principalmente, de oferecerem encenações grandiosas. Para isso não faltavam “truques na manga” a que recorriam os dramaturgos para resolver as complicações de enredos elaborados, como aqueles citados por Elisabeth Azevedo (2012), e presentes na obra de Castro Alves (máscaras, ocultamento, cartas, etc.). Todos esses acontecimentos se subordinam à estrutura dorsal e invariável que difere o melodrama de outros gêneros: a existência de uma personagem que reúne em si todas as características da bondade e da virtude em oposição a uma personagem má, de espírito e comportamento vicioso. Essa personagem oponente – o vilão – travará uma perseguição sem fim contra a personagem

protagonista – o herói²¹ – e suas motivações serão, inclusive, sempre pouco justificáveis se comparadas a seu comportamento cruel e monstruoso. Assim, “segundo o melodrama clássico, a divisão da humanidade é simples e intangível: de um lado os bons, de outro os maus” (Thomasseau, 2012, p. 39).

O conflito essencial do melodrama se concentra no enredo, de forma que os acontecimentos possam evidenciar a pureza do herói, que se mantém o mesmo em face de grandes sofrimentos, em contraste com a corrupção do vilão. Esse conflito não se transfere para o interior das personagens. Elas são, segundo o esquema de E. M. Forster (1974),²² personagens planas, sem transformação de caráter ao longo da história, de modo que, embora sejam concebidas de maneira individualizada, representam simbolicamente o vício e a virtude. Assim, os textos melodramáticos tradicionais expõem a perseguição da virtude pelo vício até que, pela intervenção da divina providência, o vilão será finalmente desmascarado e derrotado, enquanto a virtude se salvará e será premiada, provando ao espectador que “o crime não compensa” (Huppés, 2000). Tudo isso temperado por cenas de forte mobilização emocional e sentimental, em que a utilização de símbolos e metáforas contribuem para afirmar ou sublinhar os valores positivos ou negativos existentes em cada personagem. É nesse sentido que Eric Bentley (1967) afirma a proximidade do melodrama com a tragédia, a partir do efeito que ambos os gêneros causam no espectador por meio do emprego dos sentimentos de terror e piedade. O estudioso discute como ambos os gêneros se utilizam das mesmas

²¹ No melodrama clássico quase sempre se tratava de uma jovem órfã ou desamparada. Conforme o desenvolvimento do melodrama em outros tipos, é possível ver personagens masculinas e até mesmo crianças, ocupando esse papel. O fundamental era tratar-se de uma personagem vulnerável à perseguição do vilão. As afirmações são tiradas principalmente dos estudos de Thomasseau (2021) e de Huppés (2000).

²² Foster (1974), ao analisar o romance, divide as personagens em dois tipos: planas e redondas. As primeiras são personagens normalmente concebidas sobre uma única qualidade, de maneira que seu comportamento é invariável e previsível. As redondas, ao contrário, são personagens mais complexas, que apresentam modificações consideráveis ao longo da história, capazes de comportamentos inesperados. Apesar do modelo um tanto esquemático dessa proposta, ela serve para auxiliar a compreensão da personagem melodramática, que invariavelmente será sempre a mesma dentro de uma estrutura binária dividida entre bem e mal.

categorias de forma complemente diferente no interior da estrutura dramatúrgica para produzir efeitos distintos, embora de fundo moralizador, com o objetivo de orientar o espectador para um comportamento correto, pelo uso convincente da emoção. Na tragédia, o temor e a piedade, responsáveis pela catarse, são impulsionados sempre pela mesma personagem. Mesmo quando esses sentimentos são direcionados a duas personagens simultaneamente, como ocorre, por exemplo, em *Antígona*, eles nunca estão desvinculados. Apenas em conjunto eles são capazes de promover o efeito catártico desejado, que, em última instância, tem a finalidade moralizadora correta da tragédia. É necessário que o espectador se apiede da personagem ao mesmo tempo em que, projetando sobre sua própria vida o mesmo acontecimento, sinta temor por ele. Esse efeito só terá validade sobre um homem que, não sendo nem mau nem perverso, falhe e por sua própria falha caia em desgraça (Aristóteles, 2005), pois só assim o espectador pode aproximá-lo de si, pois não se trata de bondade ou maldade em estado puro, mas de um homem que, por sua exclusiva responsabilidade, comete um erro. Sua falha trágica surge de uma característica que, a princípio, se mostrava como uma qualidade, mas que, em vista da desmedida de suas ações, se torne um defeito, um desvio de caráter. Desse modo, a tragédia clássica utiliza o percurso trágico da personagem para incentivar no cidadão da *polis* o comportamento racional, adequando-se ponderadamente à religião e à comunidade civil (Vernant e Vidal-Naquet, 1999).

No melodrama, a mensagem moral tem um sentido mais abrangente. Sua estrutura também se direciona para o temor e a piedade, porém esses sentimentos são divididos de acordo com o binarismo presente na cena, de maneira que o sentimento de compaixão²³ volta-se para o herói, enquanto o temor se concentra na figura do vilão. Ao

²³ Dependendo da tradução da *Poética* de Aristóteles, esses sentimentos podem aparecer como temor e piedade ou terror e compaixão, que embora tenham significados muito próximos não são termos substitutivos. Ainda assim, ambos são capazes de explicar um duplo movimento gerado no espectador de

término do espetáculo, plenamente identificado com o sofrimento do herói inocente e contrário à crueldade do vilão, a queda deste e a ascensão daquele significam finalmente a existência da justiça divina, e a prova de que Deus premia a virtude e os que sofrem serão recompensados. A condenação da maldade e a aprovação da bondade promovem a execração simbólica e coletiva do crime e a afirmação da justiça divina.

A asserção da mensagem moral proposta pelo melodrama se apoia sobre a concentração da emoção do espectador em um esquema de plena empatia com o herói e de temor e repulsa pelo vilão, na medida em que a criação dos valores morais em oposição aos crimes não se dá somente por meio do discurso dos personagens, mas principalmente por meio da encenação, que combina o foco na sequência de acontecimentos que se transformam bruscamente e com grande rapidez, provocando sistemáticas reviravoltas que tornam a encenação extremamente dinâmica, apresentando um esquema simbólico que separa os personagens em dois tipos – bons e maus – e não abre espaço a nenhuma dúvida sobre tal divisão. O melodrama portanto, e daí a aproximação que faz Eric Bentley (1967) do gênero com a tragédia clássica, tem um caráter doutrinário.²⁴ Com isso pode-se notar que o melodrama se caracteriza por ser um espetáculo ao mesmo tempo pedagógico e moralizante.²⁵ Os espetáculos melodramáticos eram encenados para uma plateia numerosa, popular, barulhenta, que não apresentava a passividade apática da plateia burguesa, conforme se convencionou

aproximação por identificação na compaixão e na piedade, e por um movimento de repulsa e afastamento, por um estado elevado de medo.

²⁴ Peter Brooks (1995) classifica o espetáculo melodramático como “aesthetics of astonishment”, (Uma “estética do espanto”, em tradução livre) justamente porque a encenação se constrói por meio de símbolos simples, facilmente reconhecíveis e decodificados como vício e virtude e, ao mesmo tempo, hiperbólicos, exagerados, a medida em que devem convencer o espectador por meio da emoção.

²⁵ Segundo Thomasseau (2012), por essa razão ele se tornou um espetáculo conciliador de classes na França revolucionária: a “paixão das classes mais populares volta-se sobre ela mesma, nos espetáculos da virtude oprimida e triunfante; e ela durará todo o século. A burguesia [...] aprecia o melodrama porque ele tempera e ordena as tentativas mais ousadas do teatro da Revolução, põe em prática o culto da família, remete à honra o senso de propriedade e dos valores tradicionais [...]. A aristocracia, tanto a antiga quanto a nova, não deixava, tampouco, de misturar-se ao populacho nos bulevares para assistir aos espetáculos que, ao menos nos melodramas clássicos, preservavam o senso de hierarquia e reconhecimento do poder absoluto” (Thomasseau, 2012, p. 14).

no século XX. Para comungar dos valores veiculados pelo melodrama, como ocorria diante da tragédia clássica, o público se deixava tomar pela exasperação coletiva.

A presença de características melodramáticas no texto de Castro Alves aparece muito provavelmente devido ao fato da própria inter-relação entre melodrama e o drama histórico, da influência exercida pelas companhias portuguesas que tinham em seus repertórios muitos melodramas franceses e portugueses de sucesso, e principalmente da influência de Eugênia Câmara, para quem o papel principal fora pensado (e daí a presença de música e recitação na peça, duas grandes qualidades da atriz).²⁶

A influência do melodrama em Gonzaga pode ser observada em várias camadas do enredo. Primeiramente, e de forma mais evidente, no par romântico perseguido por um vilão que luta para separá-los. Na obra a conjunção da história de amor com o dado histórico projeta o poeta a herói histórico e “mocinho”, enquanto Maria, comungando dos mesmos valores patrióticos de seu amado, incentiva-o na luta pela liberdade ao mesmo tempo em que tenta preservá-lo de ser condenado. Assim, à perseguição política que sofrem os inconfidentes é acrescentada uma história pessoal oferecendo um tom dramático à trama. Há ainda a divisão dos personagens entre bons e maus. Gonzaga é o protagonista do drama, mas todos os outros inconfidentes são heróis ao seu lado. Os que perseguem a conjuração são elaborados como vilões. Por último, há ainda, para além da estrutura central que compõe os personagens dando base ao conflito, a própria forma como a história se desenvolve, com muitas peripécias, querelas, mudanças bruscas, e retomadas de conflitos em que os nós da trama são construídos e desatados com o uso de vários clichês do gênero.

²⁶ Com longa carreira teatral, Eugênia Câmara foi responsável pela tradução de um bom número de textos do francês, além de escrever versos, de modo que além da experiência nos palcos ela também concentrava formação literária. Especula-se, inclusive, que ela possa ter auxiliado o poeta na finalização do texto (Costa e Silva, 2006).

O melodrama, todavia, devido a sua estrutura esquemática, à grandiosidade do espetáculo voltado para ação que empolga o espectador pela surpresa e peripécia, tem um poder de explanação através da mobilização emocional da percepção do público, que se encaixa perfeitamente ao intuito militante em prol da Abolição, pretensão mais forte de Castro Alves. Desse modo, além de valores como coragem, pureza, inocência, generosidade, caridade – em essência valores cristãos, visto que a formação cristã é característica do melodrama na França – a tendência à liberdade, a negação da tirania e a visão humanista em relação ao escravo também serão qualidades próprias aos bons no universo de *Gonzaga*, além da existência de um sentimento patriótico que perpassa os discursos dos inconfidentes, já que se trata de uma luta anticolonial, onde a afirmação da política independente é acompanhada pela afirmação da cultura nativa. Assim, onde a peça se apresenta mais moderna (Prado, 1996), no sentido de estar em sintonia com seu tempo, ao apresentar uma leitura crítica da sociedade, ela utiliza um esquema tradicionalmente consagrado e de amplo gosto popular.

Portanto, ao considerarmos, a princípio, apenas as personagens de cunho histórico, vemos que elas estão divididas em dois tipos: os heróis nacionais e os vilões. Na proposta que exalta a conspiração mineira como um movimento revolucionário, os inconfidentes – o Dr. Tomaz Antonio Gonzaga, o Tenente Joaquim José da Silva Xavier (o Tiradentes), o Dr. Cláudio Manoel da Costa, Inácio José Alvarenga, o Vigário Carlos Correia de Toledo –²⁷ são homens honrados, cristãos, que defendem a liberdade, a prosperidade da nação brasileira, contra a tirania de Portugal e a escravidão. No outro prato da balança, os vilões – o Governador Visconde de Barbacena e o Tenente Joaquim Silvério dos Reis – são ambos homens ambiciosos, cruéis, autoritários, cínicos, que mentem, traem e manipulam as pessoas, além de desprezarem a cultura local e serem

²⁷ Aqui a grafia dos nomes, bem como os tratamentos dados aos personagens, são dos originais da publicação utilizada.

escravocratas. O que justifica, por exemplo, tais falas do Governador: “é um lugar ameno, onde a natureza selvagem e estúpida destes climas amainou o bravio e insolente da vegetação”, e: “Não receei encontrar por lá os botocudos repulsivos de sua terra... Nem essa população alvar de seu Brasil, que de certo afugentariam os deuses lares. Os meus feitores têm bons pulsos, as minhas matilhas têm bons dentes” (*GRM.*, p. 52).

O nacionalismo, defendido pelos heróis e desprezado pelos vilões, é um dos valores fundamentais da peça, que se justificaria apenas pela escolha do tema, pois a *Inconfidência* pôs em cheque os valores portugueses e propôs a criação de uma pátria livre, levantando a bandeira da cultura local contra o estrangeiro. A exaltação nativista já havia aparecido no movimento arcádico brasileiro, presente na obra dos poetas inconfidentes, dando os primeiros motes do que mais tarde seria trabalhado com maior profundidade pelo romantismo brasileiro transformado em movimento francamente nacionalista (Candido, 1975a). Segundo Maxwell (2009), Alvarenga havia proposto para a bandeira da pátria, após a revolução, um índio quebrando os grilhões da opressão. O nacionalismo presente na peça, entretanto, não é apenas uma forma de aferir veracidade histórica à ficção, visto o caráter separatista do movimento. Ele dialoga com a visão nacionalista sobre o Brasil, que após a Independência criava uma identidade independente de Portugal após séculos de colonização. Assim, os inconfidentes brasileiros, devido a fidelidade à sua pátria natal, como um sentimento nobre, lutam para libertá-la.

Em meio a uma gama de valores que são absolutamente compatíveis com a sociedade da época, tais quais a defesa do nacionalismo, estão embutidos os valores da Abolição que estão na contramão do que a sociedade escravocrata do século XIX pregava. Portanto, a condição emocional e moralizante do melodrama servia para, em meio a essa divisão, ser incutido um pensamento extremamente progressista para o

momento. O discurso da libertação nacionalista, popular para época, visto que uma nova identidade se formava repudiando a cultura lusa, se entrelaça ao discurso da libertação do escravo afirmando um como inseparável do outro:

Em breve, sob estas selvas gigantescas da América, a família brasileira se assentará como nos dias primitivos... Não mais escravos! Não mais senhores. Todas as fronteiras livres poderão mergulhar o pensamento nos infinitos azulados, todos os braços livres hão de sulcar o seio livre da terra brasileira! (*GRM.*,p.15)

Logo na primeira cena da peça um diálogo entre Luiz e Gonzaga explicita a “modernidade” de pensamento da peça localizada na reflexão sobre a condição do escravo na colônia, mas ela também é capaz de revelar um argumento que aparecerá na unidade da peça, conforme a escolha de sua estrutura dramática:

Luiz – Eu não sei o que custei; sinto bem o que Vm. me deu; quem é branco, quem é feliz, não pode compreender esta palavra – liberdade. Não passa de uma bonita cousa, mas para nós, não. Sabeis o que ela é para o pobre cativo? – É ouvir pela madrugada o canto dos passarinhos de Deus sem o canto do chicote do feitor – é, quando o sol tinge no pino do meio-dia, não sentir o fogo lavar a pele nos canaviais, e à noite, em vez da embriaguez da aguardente, que mata a vergonha, beber o ar puro da família, que mata o vício.

Gonzaga – E entretanto, meu amigo, a escravidão é uma parasita tão horripelmente robusta, que, deslocada do tronco, vai fanar os ramos da vida. Tu és livre, mas eu ainda não pude restituir-te à tua família (*GRM.*, p. 3-4).

O país não goza de liberdade enquanto todos os seus homens não forem livres. A fala de Luiz leva a outros termos o bem da liberdade buscada pelos inconfidentes. Tão urgente quanto a liberdade da nação é a real liberdade do povo, a completa extinção da servidão porque ela carrega, além da injustiça concentrada na opressão, a crueldade e a vileza, de forma que, havendo escravidão, não se pode falar em liberdade. Essa fala, inserida no sentido histórico do texto, abre um diálogo direto com o momento da encenação, porque as personagens falam para um público que vive em um país independente, mas que se revela opressor porque ainda defende a escravidão. E é

fundamental atentar para o fato de que ela é proferida por uma personagem negra e idosa, forçando um descolamento do lugar e do tempo do contexto ficcional para o lugar e tempo do público do espetáculo, pois se os inconfidentes heroicamente lutam por uma liberdade da qual o público goza, os escravos continuam clamando por ela nas senzalas.

O diálogo entre as personagens revela o pensamento de que a escravidão é imoral e anti-cristã porque impede a criação dos laços familiares sagrados e que “matam o vício”. A afirmação da família como um valor de direito e essencial ao escravo se constrói na peça de maneira que, o que a princípio seria um problema social – a escravidão –, desenha-se como um problema de ordem privada e familiar, através de um conflito dramaturgicamente utilizado a exaustão pelo melodrama: a perda de familiares e confusão de identidades. Assim, a mistura entre público e privado, família e sociedade, se estabelece em um drama de caráter histórico, e portanto social, público e coletivo por excelência. No primeiro ato Luiz narra o “único sonho de sua noite, a única ideia de seu cérebro” (p. 11), o seu conflito pessoal na obra:

Casaram-se... Deus parecia também estar em um dia de ironia... Deu-lhes uma filha... *(cada vez mais sombrio)* Um dia chegou à fazenda... Era à tarde...ainda me lembro. Caiam as sombras por detrás da serra – a sabiá cantava nos coqueiros da mata, e uma doce tristeza rodeava as senzalas. O negro e a mulher, de volta do trabalho, sentados à porta da senzala, brincavam com uma criancinha que esperneava rindo no chão. Como era linda! Nesse momento tocavam as avemarias. A mulher levantou-se apanhando a criança e começou risonha e feliz a ensinar-lhe uma oração...O pai olhava esse quadro louco de felicidade...De repente uma chicotada interrompeu o nome de Deus na boca da pobre mãe e uma chuva de sangue inundou a criancinha, que continuou a rir *(GRM.,p.12-13)*.

Além da revelação da crueldade narrada pelo ex-escravo, reforçada pelo contraste com a situação idílica e cristã, a cena argumenta que a construção familiar, para o escravo que não tem nada que seja seu, é a possibilidade de ter virtude e responsabilidades, além de um direito humanitário de manutenção de laços de amor e de

família. No entanto, o direito à propriedade, garantido ao senhor, está acima da possibilidade de estímulo de valores morais e cristão no escravo, gerando conflitos como o de Luiz, um homem já liberto, honesto, mas que continua a ser afetado pelas consequências nefastas da escravidão, minando suas possibilidades de viver dignamente, com afeto e honra. Assim, por um lado as personagens Luiz e Carlota produzem a dimensão social da peça à medida que trazem à tona o problema da escravidão e suas consequências para a sociedade e para o negro, mesmo aqueles beneficiados pela alforria individual, mas ela será desenvolvida por meio de um conflito de ordem privada e familiar, como aponta Azevedo (2000). Ambas as personagens se procuram, sofrem diversos percalços e humilhações para tal, e quando finalmente se encontram tem fim o seu drama que nunca chega a se identificar com a dimensão histórica da peça – a liberdade da nação, que se configura em uma luta essencialmente branca. Portanto, seu conflito é de caráter privado. O encontro dos dois se dá por uma das cenas de maior tensão na peça, uma vez que estando claro para o público desde o primeiro ato de que Luiz e Carlota são pai e filha, ele está prestes a matá-la quando a identifica por meio do rosário de prata que pertenceu à mãe. Ocorrido o reconhecimento, logo na cena seguinte Carlota é sacrificada por Silvério e comete suicídio, pois tendo finalmente conhecido o pai, depois de ser obrigada a praticar infâmias, escolhe morrer honrada por ele. O desfecho de seu conflito é, portanto, extremamente trágico, mas uma tragédia construída pela sociedade.²⁸ Portanto, o caráter privado do conflito é imediatamente determinado pela estrutura social, ou seja, a ligação

²⁸ Machado de Assis (1995) fez uma observação bastante pertinente em relação à cena e ao papel de Luiz na peça. Segundo o crítico, Luiz, antes de pensar na revolução, pensa na filha, porque a condição de cidadão só pode ser uma urgência após a reconstituição de sua humanidade: após reencontrar a família. Assim, a cena da morte da filha é extremamente emocional para o público, porque diante da tragédia não importa se o homem que sofre é um escravo ou um liberto, um negro ou um branco: “[...] quando no terceiro ato Luiz encontra a filha já cadáver, e prorrompe em exclamações e soluços, o coração chora com ele, e a memória, se a memória pode dominar tais condições, nos traz aos olhos a bela cena do Rei Lear, carregando nos braços Cordélia morta. Quem os compara não vê nem o rei, nem o escravo: vê o homem” (p.30).

entre discurso e ação dramática da peça revela como a sociedade determina os destinos individuais. Isso, entretanto, é oferecido de maneira esquemática já que quem se beneficia dessa prática são homens sem escrúpulos, o que revela seu caráter sórdido.

Em *Um palco sob as arcadas* Elisabeth Azevedo faz um levantamento das peças produzidas pelos acadêmicos da faculdade de direito de São Paulo entre 1846 e 1870 e percebe que:

do ponto de vista das peças estudadas neste trabalho, a grande diferença de *O Gonzaga* em relação às demais é ser a única vez que se estabelece uma proposta de ação política, global, para a solução do cativo. Nas demais peças, a solução é sempre alcançada individualmente por meio de uma carta de alforria e por iniciativa exclusiva do senhor (Azevedo, 2000, p. 142).

No início do espetáculo, Luiz já é liberto, mas tendo filha e mulher, uma ainda escrava e a outra morta por sua condição de servidão, ele não é de fato livre. Portanto é o próprio caráter privado do conflito que gera a crítica social e a visão de que somente uma ação global – a Abolição – é capaz de resolver definitivamente o problema da escravidão. “Assim, a originalidade de Castro Alves está em casar os dois níveis para obter um drama humano, de fundo social” (Idem, p. 143). O que significa também que a própria oportunidade de mostrar o escravo em sua plena subjetividade, com seus problemas morais e afetivos é em si o que há de mais social na obra.

É curioso notar que a peça de Castro Alves foi escrita em 1867 e em 1868 fora aprovada uma lei “proibindo a separação de casais e de pais e filhos menores de quinze anos” (Costa, 1982, p. 42). É impossível afirmar se a peça teve alguma influência na elaboração ou aprovação da lei, mas prova ao menos que a preocupação da sociedade para uma maior humanização do escravo e que Castro Alves colocou sua obra em prol dessa militância. O caráter maniqueísta do melodrama usado na peça permitia que grandes picos de emoção fossem manipulados de maneira que o espectador, na simplista divisão da história entre bons e maus, condenasse entre as más ações o pensamento

escravocrata e visse em cenas de alta concentração de tensão e de emoção – o que era reforçado pelo belo discurso lírico do poeta – a crueldade que ela representava. Dessa maneira a peça, se embora contemporaneamente lida revele uma sorte de anacronismos na estrutura e na linguagem, foi em seu tempo uma peça socialmente engajada porque se colocou contra um discurso dominante que retirava do escravo a possibilidade de construir sua subjetividade, de constituir família, e até mesmo de construir relações amorosas e afetivas, porque o direito à propriedade se colocava acima do pensamento humanitário. Assim, em um processo de “escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 1985) a peça revela a subjetivação do oprimido, dando espaço a um setor que costumava aparecer nos palcos apenas como problema social.

No entanto, a peça não foge completamente a uma visão do escravo sob a perspectiva do senhor.²⁹ Em diversas passagens da obra há afirmações de que a situação da escravidão impõe ao escravo a condição do vício, principalmente porque o escravo não tem qualquer responsabilidade jurídica ou moral sobre aquilo que pratica, já que é sempre condicionado por seu senhor, argumento que aparece na fala da própria Carlota: “os homens me perderam, e eu fui apenas seu instrumento, porque eu sou escrava, porque mataram-me a vergonha, tiraram-me a responsabilidade dos crimes, sem me arrancarem o remorso”. (*GRM.*, p.113). Carlota não sofre uma perseguição, como as heroínas do melodrama, por possuir, diretamente ou através da família, algum bem do interesse do vilão. Silvério apenas utiliza-se de sua vulnerabilidade, já que, sendo escrava, ele detém todos os direitos sobre sua vida, seu corpo, seu futuro e mesmo seu passado, como é possível ver nas sequências de ameaças contidas na cena VIII do

²⁹ Inclusive em elementos internos da fábula, como aponta Décio de Almeida Prado (1996). Em um dado momento Luiz, apontando para os cabelos, diz que “a velhice tem o capricho de nos fazer um pouco brancos”. Como também em conversa entre o Governador e Silvério, este comenta que Carlota é uma mulata quase tão branca quanto eles. Nesse caso porém, Elisabeth Azevedo (2000) contra-argumenta que era comum entre as peças do século XIX o uso de heroínas mulatas “embranquecidas” como forma de aumentar o poder empático das personagens sobre o público dos teatros.

primeiro ato, em que ele obriga Carlota a dizer o que sabe sobre Gonzaga e Maria. Nessa cena vê-se que a personagem é essencialmente boa e virtuosa. Ela tem plena convicção da infâmia que pratica e sofre visivelmente por tudo: “Eu não quero mais; neste instante irei dizer-lhe: Minha senhora, eu roubei sua confiança, roubei o seu amor; pois bem, Carlota, a escrava, vem denunciar Carlota livre; amaldiçoe esta, mas lembre-se daquela” (*GRM.*, p.27). Na primeira cena entre os dois, Carlota mostra-se decidida a interromper a delação, mostrando-se pronta a submeter-se a todos os castigos que Silvério lhe relata, inclusive o da desonra. É apenas quando ele revela conhecer o seu pai, e que o levará para vê-la afogada em desonra, é que ela novamente concorda em permanecer como traidora. Carlota é, por todos esses aspectos, uma personagem cindida.

A heroína melodramática, quando perseguida, passa pelo sofrimento extremo, mas sempre de maneira passiva. A mocinha aceita que lhe imponham todo o tipo de injustiças para não cometer um ato infame, o que acontece, por exemplo, com Maria, que com astúcia consegue driblar as investidas do Governador, mas jamais comete um ato condenável. Carlota, entretanto, é obrigada a agir por não ter possibilidade de responder pelos seus atos como uma pessoa livre. Através de Carlota, portanto, a peça revela um outro dado de crítica sobre a escravidão, jogando luzes sobre a forma como essa prática social é capaz de incutir o crime, mesmo em pessoas virtuosas, levando por terra o argumento de que a servidão era benéfica ao escravo. Assim, ela problematiza a polarização entre o bem e o mal porque revela que a opção entre um ou outro pode estar além de uma escolha pessoal. É nesse sentido que Carlota, apesar de envolvida em uma trama melodramática, pode ser considerada uma heroína típica da escola romântica, quando se debate entre o bem e o mal, ainda que demonstre que sua alma não foi corrompida. Seu suicídio funciona, nesse sentido, como um símbolo da luta pela pureza

de sua alma, lavando a infâmia de todos os escravos ao preferir morrer a ser violada e prostituída.³⁰

Portanto, Carlota, sobre a qual se voltam todas as opressões, funciona como um mártir do povo brasileiro, que prefere a morte à desonra. Seu sangue limparia a história, se tornando a esperança do futuro. Seu papel seria, nesse sentido, o equivalente análogo à memória de Tiradentes perpetuada pela história, como aquela que, sacrificando-se no presente em nome da manutenção da honra, da pureza e da família, torna-se um exemplo do povo, o que é explicitado por Luiz logo após a sua morte:

Minha filha! Minha filha!... Tu se suicidaste, estás morta...já não ouves!...(todos rodeiam-no à boca de cena). Carlota! Tu eras uma escrava! Carlota! Tu eras uma mulher! Carlota! Tu eras uma virgem! Deus te escolheu para a primeira vítima! Pois bem; que o teu sangue puro, caindo na face do futuro, lembre-lhe o nome dos primeiros mártires do Brasil. (*GRM.*, p. 133).

Há aqui uma ambiguidade em relação aos primeiros mártires do Brasil. Seriam eles os inconfidentes que conspiraram por sua libertação, ou os escravos que se sacrificaram para impedir que a corrupção de seus corpos e de seus atos prosseguisse? É na martirização que ambas as opressões tratadas pelo texto se encontram, já que sua luta se dá pelo martírio e sacrifício. Por um lado o sacrifício de Carlota representando a luta da liberdade do homem do jugo de outros homens, e por outro lado o sacrifício dos Inconfidentes condenados representando a luta da nação do jugo de outro país. Assim, a música “pobre cativa” que aparece no início da peça e depois em seu ápice emocional, quando Carlota morre e os revolucionários são presos, simboliza essas duas opressões a que o texto se refere. A pobre cativa é, além da escrava que entoava os versos, a pátria brasileira, perdida entre dois espaços separados pelo mar:

Eu sou a pobre cativa
A cativa de além-mar,

³⁰ É importante atentar para o fato de que a ideia do suicídio como um ato de libertação, de resistência à opressão e à imoralidade do homem branco já aparecera em Cora, a esposa de Luiz, que “afogou-se na morte para fugir à desonra” (*GRM.*, p.4).

Eu vago em terra estrangeira,
Ninguém me quer escutar.

Tu que vais a longes terras,
A viageira andorinha,
Vai dizer a minha mãe,
Que eu vivo triste sozinha.

Mas dize à pobre que espere,
Que o vento me há de levar,
Quando eu morrer nesta terra,
Para as terras de além-mar (*GRM.*, p.15).

Na peça, a concentração da ação em torno da emoção no momento de encontro e posterior sacrifício de Carlota e a construção da empatia do público sobre ela e sobre Luiz, devido às sistemáticas perseguições que eles sofrem, criam uma relação de compaixão com estas personagens escravizadas, e de temor e repúdio contra Silvério, porque além de utilizar seu poder sobre Carlota de forma imoral, a personagem é cruel. Essa identificação se dá em um nível emocional e subjetivo, capaz de gerar um sentimento próximo à catarse. Na concepção aristotélica da tragédia, esta deve ser capaz de gerar no público piedade pelo herói, ao mesmo tempo em que teme por seu destino, o que só é possível devido a identificação emocional do público com ele. A catarse seria a fruição coletiva desses sentimentos e que seria fundamental à criação do sentimento de pertencimento e participação pública na sociedade grega (Vernant e Vidal-Naquet, 1999). A aproximação entre melodrama e tragédia se dá na medida em que no espetáculo melodramático tradicional há a concentração da ação na emoção provocando a empatia com o herói e, após um ápice de tensão, provocar o sentimento de compaixão e temor. No melodrama, entretanto, ele se divide numa divisão binária do mundo. O herói não comete uma falha, ele sofre uma perseguição sistemática do vilão que o faz sofrer durante todo o desenvolvimento da ação, para no final ser recompensado, passando do infortúnio à felicidade, enquanto o vilão sofre o processo contrário. A ascensão do herói significa a celebração pública da recompensa divina pela bondade e a recomendação dos sentimentos de virtude cristãos.

A peça de Castro Alves não é um melodrama “puro”, embora utilize muitas de suas características, principalmente a construção da empatia em alguns personagens com que o público deve se identificar e sensibilizar para compreender como eles foram afetados, não por um destino inexorável, e nem somente pela simples perseguição de um vilão com interesses particulares, mas pela força das condições sociais que permitem crueldades reforçadas por homens sem caráter, que são publicamente condenados. A empatia, portanto, é capaz de induzir um pensamento que leve à crítica social por meio da comoção e da compaixão. No texto não há um final feliz para as personagens boas, no entanto, o sacrifício em um final extremamente emocional tem um efeito crítico maior do que teria um final feliz, e tem um efeito pedagógico semelhante, porque aponta que não havia saída possível enquanto durasse a escravidão. É importante frisar que a compaixão pelo escravo não era um sentimento existente em uma sociedade plena de mitos como o de que a escravidão era benéfica ao negro, o de que eles eram acostumados ao trabalho e principalmente de que sua raça era inferior. Assim, o sentimento de compaixão o humanizava e revelava suas necessidades e seus direitos, servindo à proposição de uma mentalidade a favor de um setor oprimido e se colocando contra o *status* social estabelecido. Essa mensagem oferecida dentro de um teatro, um local de onde o escravo estava excluído, diante de um público numeroso que aplaudiu a proposição da Abolição vinte e um anos antes de ela poder se tornar realidade, tem um valor simbólico significativo, porque o sucesso da peça marca a transformação de mentalidades no interior da sociedade brasileira.

No *Teatro do Oprimido*, Augusto Boal (2009) identifica a tragédia como um sistema repressivo, justamente porque seu fim último é a catarse. Segundo ele, a catarse é o processo de purgação coletiva de um elemento danoso à sociedade: a desobediência à lei. Assim, a catarse, essa expiação, se dá por meio do temor e da piedade, para que

essas emoções que funcionam numa projeção do destino do outro ficcional em si, possam expurgar essa eventual falha que o indivíduo contenha para poder, apassivado, conviver em sociedade. Portanto, o modelo aristotélico de tragédia seria um sistema coercitivo (Boal, 2009). Brecht já havia denunciado o poder de apassivamento do modelo aristotélico de dramaturgia, que concentra a ação da peça em torno da emoção, de maneira que o espectador não consegue fazer uma avaliação do destino das personagens desvinculada do julgamento emocional, e nesse sentido, não é capaz de examinar seus erros e apontar outras soluções, ou seja, não é capaz de fazer uma avaliação crítica do conflito que lhe é apresentado. Assim, na busca por um teatro capaz de auxiliar na percepção e solução dos problemas sociais, Brecht propõe uma dramaturgia não aristotélica, cujo objetivo seria desvincular a emoção do espectador da visão da personagem, concentrando-a na solução do conflito, de maneira que se possa apontar os equívocos das personagens e não apenas se emocionar com eles como se fossem inevitáveis (Borheim,1992).

Boal, em concordância com o dramaturgo alemão, recusa o modelo aristotélico porque o percebe como um teatro político em que o herói, inserido em um *ethos* social no qual por algum motivo não consegue se adequar, sofre individualmente seu destino, sem que se dê ferramentas para que o espectador possa avaliar os problemas dessa sociedade, a não ser por uma indução emocional, acrítica e que, portanto, não provoca uma modificação real do pensamento, capaz de transformar o *status quo* em vez de compreendê-lo como imutável (Boal, 2000). Entretanto, ao menos em *Arena conta Tiradentes*, Boal, diferentemente de Brecht, não recusa o uso da empatia como uma ferramenta importante no processo de avaliação crítica da sociedade através do teatro.

Arena conta Tiradentes é escrita e encenada em 1967, como sequência de técnicas já exploradas na peça anterior, *Arena conta Zumbi*. Ambas retornam a um fato

passado da história do Brasil e, através da técnica de musical, misturando encenação e narração, apresentam-na ao público em formato de conferência, em que a opinião e interpretação do grupo sobre o ocorrido não está ausente. Essas obras fazem parte de um processo de amadurecimento do Teatro de Arena, que passara por diversas fazes e formas de fazer teatral, sempre com a preocupação de confluir política e técnica teatral moderna. O ano de 1964 torna-se um marco para a transformação do pensamento teatral que se radicaliza em suas potências estéticas, criativas e políticas, porque ele significou uma derrota dos movimentos sociais que se avolumavam acreditando em um projeto de democratização social do país. Agora, principalmente os movimentos culturais que haviam se aproximado tanto do povo, direta ou simbolicamente, sentiam enorme necessidade de evidenciar o descontentamento em relação ao golpe e criar resistência contra ele (Ridenti, 2000). Assim, *Arena conta Zumbi* foi uma lúcida resposta à crise ideológica que surgiu do abalo com o estabelecimento da ditadura, assim como uma crise do próprio teatro, que, segundo Boal (1967), via suas plateias minguando e não tinha condições materiais de sustentar grandes elencos e espetáculos de estrutura complexa. A criação do “sistema coringa” dá conta desse problema, uma vez que um número reduzido de atores representa todos os personagens da peça, sejam eles quantos forem, se revezando nos papéis sem vinculação psicologizada entre ator e personagem. Assim, nove atores eram responsáveis por dar vida ao quilombo,³¹ portugueses, soldados, fazendeiros, vendedores e quaisquer outras personagens necessárias para contar a história da queda do Quilombo de Palmares, além de formarem os coros musicais que ditavam o ritmo do espetáculo e davam conta das partes narrativas, e de apresentar, de forma lúdico-didática os argumentos e razões do grupo (Boal, 1967).

³¹ Participaram de *Arena conta zumbi*: Anthero de Oliveira, Chant Dessian, David José, Dina Staf, Gianfrancesco Guarnieri, Lima Duarte, Marília Medalha e Vanya Sant’Anna. Já *Arena conta Tiradentes* contou com: Gianfrancesco Guarnieri, Renato Consorte, David José, Dina Staf, Jairo Arco e Flexa, Vânia Sant’Anna, Silvio Zilber, Cláudio Pucci.

Com o sucesso de público e de crítica do espetáculo, o grupo resolveu dar um passo à frente e desenvolver a estrutura do coringa, dessa vez para contar a história de Tiradentes.

Ambas as peças, mas principalmente *Tiradentes*, surgem das avaliações críticas da companhia e do diretor Augusto Boal em relação a todo processo político por que passava o país. Essa resposta é elaborada em um processo criativo envolvendo músicos, atores, diretor e dramaturgos, de maneira que na publicação de 1967, há uma nota introdutória alertando que “Esta não é uma versão definitiva de uma peça. Sua importância, – se alguma tem, – está em ter sido feita durante os processos de elaboração da montagem” (p. 9). A obra tem um tom de crítica muito direcionada a todo processo político em que viviam seus autores e colaboradores, e talvez por isso, por momentos soe como manifesto, e os autores tiveram um cuidado de publicá-la após uma longa sequência de artigos escritos em momentos diferentes, mas que revelam uma necessidade de discutir, e por vezes defender, o que vinha sendo feito. Os artigos situam as proposições da montagem de *Tiradentes* dentro de um percurso percorrido pelo grupo para encontrar uma expressão teatral que melhor dialogasse criticamente com a sociedade. Assim, dada a situação do texto da peça ter sido elaborado para uma proposta cênica determinada, modificado durante os ensaios, ele é, mais do que nunca uma obra que se completa apenas na encenação. Ao publicar o texto, conferindo-lhe uma materialidade que, diferentemente do espetáculo cuja característica é a fugacidade, se perpetua no tempo, Boal deixou claro no prefácio a pesquisa cênica (e política) que o embasava. Nos artigos, Boal (1967) afirma que uma das grandes conquistas do sistema coringa foi, devido à desvinculação entre ator e personagem, o fato da peça teatral deixar de ser polifônica – mostrando a visão de todos os personagens, segundo seus pontos de vista – e passar a ter uma única voz, a voz do coletivo do Arena expressa em

uma “interpretação coletiva”. É preciso que fique claro, portanto, que *Arena conta Tiradentes* foi uma peça escrita em processo, pensada e direcionada para o palco. A proposta do espetáculo era a de um coletivo, um grupo teatral – o Arena – encenar um acontecimento da história brasileira, por meio de uma técnica teatral que misturava elementos épicos e dramáticos, em que não apenas se demonstraria o desenvolvimento da história em termos factuais, mas também as conclusões do grupo e seus juízos a respeito deste fato – a Inconfidência mineira. Daí o nome do grupo vir embutido no título da peça: não se trata de uma história ficcional de Tiradentes, mas da história de Tiradentes sob a perspectiva do coletivo do Teatro de Arena.

Tiradentes funciona através de um sistema de divisão em que os atores formam um coro, como em *Zumbi*, responsável pelas músicas que comentam a história ou dão sequência à narrativa. Deste coro saem os atores que irão compor as personagens. Na montagem original os atores revezavam-se na execução de cada personagem, que podia ser identificada pelo público por meio de acessórios e trejeitos fixos. Essas personagens, pertencentes ao universo da Inconfidência, compunham a *fábula* – a dimensão ficcional responsável por “dar vida” à história que se contava ao espectador. Do coro saía também o “*coringa*”, um ator que ao reportar-se ao público não interpretava um papel. Ele era, segundo os autores, o “*paulista de 1967*”, já que não habitava a *fábula*, mas a mesma vida social que o espectador. O *coringa* era responsável por quebrar a sequência fabular da história, introduzindo explicações e questionamentos. *Arena conta Tiradentes* se desenvolve, portanto, em dois domínios: o da “*fábula*” e o da “*conferência*” (Boal, 1967). Quando se trata da *fábula* é fundamental ter em mente que o objetivo da peça é contar, no contexto da Inconfidência mineira, a história de Tiradentes, o que se dá não apenas no protagonismo que a personagem exerce na dramaturgia mas, sobretudo, pela escolha de que na encenação ela seja a única a ter vinculação entre ator e personagem

em técnica stanislavskiana. A peça começa com a música-tema de Tiradentes, da qual se segue a leitura de sua condenação – retirada do documento histórico. O coringa então dirige-se ao público para dizer: “esta foi a sentença. Nós vamos contar a história do crime” (ACT., p. 59), o que deixa claro que a história a ser contada é aquela que levou Tiradentes à forca, estando as particularidades da Inconfidência não relacionadas a essa personagem fora do foco de atenção do espetáculo.

O enredo da obra é desenvolvido por uma dimensão narrativa bastante forte, uma vez que a sequência dos acontecimentos não avança devido a conflitos individuais ou de ordem privada em sequência cronológica. A própria dimensão histórica do texto sugere a necessidade de seleção dos acontecimentos mais relevantes para a história devido a necessidade de um recorte que permita a encenação. Na obra a seleção é feita segundo os acontecimentos capazes de elucidar o ponto de vista do Arena em relação aos motivos responsáveis pelo insucesso da revolta, ao mesmo tempo em que defendem o comportamento de Tiradentes como correto. Cada cena funciona como um quadro em que elementos cênicos são incorporados para criar as informações necessárias para caracterizar a cena. Em uma cena de taberna, por exemplo, entra um balcão e um taberneiro com copos e um pano de prato; em cena de julgamento, um banco de réus e um juiz de toga, etc. Tudo aos olhos do espectador, utilizando-se apenas o estritamente necessário para conduzir a história. É importante ressaltar que o teatro Arena, como explicita seu nome, era um teatro em formato de arena, consistindo-se em um palco de reduzidas dimensões ao centro com quatro arquibancadas ao seu redor, com capacidade para pouco mais de cem espectadores, de maneira que era impossível a elaboração de um espetáculo com um aparato cênico muito elaborado. *Tiradentes* assumiu essa condição em todas as suas potencialidades e restrições. Os quadros eram desenvolvidos por diferentes formas e técnicas teatrais, utilizando-se, por exemplo, de expressionismo,

pantomima, realismo, chanchada ou melodrama, de acordo com a necessidade dos autores ou do diretor, Augusto Boal, de criar determinada comunicação com o público em cada cena, sendo que a unidade do texto era estabelecida por meio da característica mais marcante da forma épica: a presença de um narrador que, com domínio absoluto sobre a história que conduz, tem liberdade para manipulá-la segundo suas vontades ou necessidades.³² Esse narrador era o coringa, que adentrava a história como um ser exterior a ela, enquanto um coro de atores se revezava em todos os papéis secundários. Apenas o personagem principal, Tiradentes, era executado por um único ator, que na montagem de 1967, foi desempenhado por David José.

A elaboração das personagens, então, seguia duas diferentes formas, que, se têm sua força na encenação do espetáculo, podem ser percebidas já no texto dramaturgico: “A *função protagônica* que é a realidade mais concreta e a *função coringa* que é a abstração mais conceitual” (Boal, 1967, p. 33). A personagem protagonista, de acordo com essa divisão não é apenas aquela na qual a história é centralizada, ela é a personagem cujo horizonte é restrito àquilo que ela vê e vive enquanto personagem, assim o ator que a interpreta “deve ter a mesma consciência da personagem e não dos autores” (Idem, p. 37). Nesse caso, Tiradentes, como “uma realidade mais concreta”, não poderia ter o mesmo ponto de vista da interpretação coletiva, pois essa é exclusiva dos atores-coringas (Rosenfeld, 1996) que têm o horizonte alargado, uma vez que enxergam além dos limites dos personagens envolvidos na Inconfidência. Haveria, portanto, ao menos duas “vozes” na montagem: a de Tiradentes e a do coro de coringas, de modo

³² A trajetória do Teatro de Arena em 1967 já era bastante relevante. Augusto Boal contava com bastante experiência como dramaturgo, diretor e pesquisador teatral, tendo passado por algumas fases de pesquisa de diferentes técnicas com o coletivo de atores do grupo. A utilização dessas técnicas em um mesmo espetáculo, portanto, partiu de um processo de pesquisa que a manutenção do grupo havia permitido. As diferentes influências de gênero existentes na obra podem ser percebidas já no texto dramaturgico, o que revela que sua construção foi bastante influenciada pelo processo de montagem do espetáculo.

que a ideia de uma única visão permeando a peça já cairia por terra devido a essa condição.

O objetivo da construção do alferes como uma personagem “realista” é, fundamentalmente, o resgate da empatia (BOAL, 1967). Na percepção de Boal, na estrutura proposta por *Zumbi*, os espectadores acompanhavam o desenvolvimento da ação como testemunhas frias dos acontecimentos, porque tinham uma experiência exclusivamente racional. A empatia direcionada a uma personagem projeta no espectador um vínculo emocional com ela, de forma que ele passa a compreender as ações dessa personagem através da perspectiva dela, sendo, portanto, mais que uma testemunha. Em *Arena conta Tiradentes*, Augusto Boal opta por usar a empatia, mas garante que ela não seja a única experiência de recepção do espetáculo. Assim, ele varia entre momentos de identificação emocional com Tiradentes e momentos em que ela é suspensa pela figura abstratizante do coringa, que entra com julgamentos propostos de forma racional ao público, ao quebrar o domínio fabular que direcionava a história.

No teatro didático de Brecht rejeita-se a empatia porque ao concentrar a ação na emoção ela não permite uma avaliação racional do conflito. No entanto, a emoção nunca esteve completamente suspensa de seu teatro, já que o distanciamento crítico é sugerido por uma dramaturgia baseada no gênero épico, com o uso de diversas técnicas que suspendam a ilusão cênica criada pelo gênero dramático. O que caracteriza tradicionalmente este último é a falta de mediação entre o autor que conta a história e o espectador que a recebe, de forma que os atores representam as personagens como se “vivessem” aquela realidade, revelando a história ao público prioritariamente por meio de diálogos e ações (Rosenfeld, 2006). A influência épica no drama, no teatro de Brecht, traz a mediação da narrativa para a estrutura fabular, propondo rupturas na ilusão cênica para mostrar de forma objetiva contradições das personagens e outros pontos de vista

que não sejam limitados por sua visão. Deste modo o espectador não reduz sua percepção ao mesmo horizonte da personagem devido a uma ligação emocional. Entretanto, para que possa haver ruptura com esse vínculo emocional é imprescindível que ele ocorra, por isso não se pode afirmar que a emoção estava ausente do teatro de Brecht. Ela apenas não determina a visão do espectador sobre o espetáculo. (Bornheim, 1992). A diferença fundamental entre a proposta didática presente em *Arena conta Tiradentes* e o distanciamento brechtiano é que este não propõe uma divisão emoção-razão ou empatia-distanciamento de forma dual no nível da encenação e da dramaturgia como no texto de Boal e Guarnieri. Nesta peça o jogo cênico propõe que o ator que interpreta Tiradentes haja como se tratasse de “uma fatia da vida”, não só na interpretação mas seu cenário, seu figurino e seus adereços “devem ser os mais <<autênticos>> (sic) possíveis” (Boal, 1967, p. 37), enquanto o coringa, sabendo que se trata de uma encenação, age como um narrador capaz de “inventar suas regras” e criar tudo o que precisa para interceder no jogo (Boal, 1967). Portanto, com relação a uma personagem a percepção se dá em nível emocional, enquanto com os demais se dá em nível racional, o que resulta em não ser possível perceber contradições em Tiradentes. Brecht, ao contrário, promovendo o distanciamento na plenitude da encenação e personagens, desenvolve uma ação dramática capaz de revelar todas as contradições de todos os personagens. Em *Tiradentes*, uma vez que as contradições do protagonista não são reveladas, a personagem parece moralmente superior às demais. Este é um processo consciente e com objetivo específico: espera-se louvar Tiradentes como um herói, mas um herói popular. Assim, os discursos proferidos pela personagem demonstram um homem que enxerga na possível revolução, mais do que a independência republicana, uma verdadeira revolução social: “Todo o poder vem do povo e em nome do povo vai ser exercido!” (ACT., p. 71), explica ele a uma cliente incrédula e conservadora,

proprietária de um bordel, e continua: “Na praça se escolhe o Governo, que também é povo, e pensa que nem a gente. Aí sim o país fica rico. Mas só é rico quando cada um é também. Não é como agora...” (ACT., p. 72). No contexto da obra, Tiradentes almeja, verdadeiramente, uma democracia popular, onde se vota em um representante do povo que governe em nome desse povo.

Em relação às demais personagens da *Inconfidência*, Boal afirma que “quando o ator Coringa desempenha não apenas essa função em geral, mas em particular um dos personagens, adquire tão somente a consciência de cada personagem que interpreta” (Boal, 1967, p. 39). Entretanto, a elaboração das personagens sugere que elas têm um horizonte histórico além dos personagens reais, visto que, enquanto Tiradentes tem verdadeira crença na possibilidade da revolução, os demais inconfidentes se comportam como uma cínica burguesia do século XX desprovida dos valores iluministas existentes no século XVIII, e que, naquele contexto, eram realmente transformadores (Rosenfeld, 1996), repercutindo em que as cenas de discussão entre Tiradentes e os outros Inconfidentes, devido ao distanciamento proposto por essa discrepância de horizontes históricos, revelam de forma cômica o cinismo e a covardia que os movem para a revolução.

Os Inconfidentes são representados pelas personagens: o comandante da tropa paga Francisco de Paula Freire Andrada, O padre Rolim, Tomás Antonio Gonzaga, Claudio Manoel da Costa, José Alvares Maciel, Domingos de Abreu Vieira, Padre Carlos Correia de Toledo e Melo, Alvarenga Peixoto, Cônego Luís Silveira da Silva, além de Bárbara Heliadora (com menor participação), Silvério dos Reis e Tiradentes.³³ A primeira cena do terceiro episódio, por exemplo, é dividida em duas reuniões encenadas simultaneamente, que acabam por fundir-se, em que Domingos, P. Carlos,

³³ Essas não são as grafias presentes na publicação original de 1967. Os inconfidentes são designados pelo primeiro nome ou pelo sobrenome.

Tiradentes, Francisco, Alvarenga e Silvério reúnem-se para discutir as condições de armas e homens para um possível levante e Cláudio, Gonzaga, o Cônego e Bárbara e Alvarenga estão reunidos em torno de uma discussão sobre aspectos da futura república. Fica latente a profunda diferença entre a postura de Tiradentes e dos demais. O alferes apresenta todas as condições favoráveis para o levante, se responsabilizando pela conscientização popular, enquanto os demais insistem que estão discutindo apenas hipóteses e sequer escondem seu medo atrás de falsos argumentos, antes declaram que:

Domingos – É uma calamidade! É uma calamidade! É certo que temos de ser bons vassallos! Mas tem muitos por aí que não são e mesmo assim não fazem nada. Ah! Se nós não fossemos tão bons vassallos, ia ser diferente!...

P. Carlos – Ia ser igual. O que conta é a força. Eles a tem e nós não. É por isso que temos que continuar a ser bons vassallos.

Ou ainda em:

P. Carlos – homem por homem, eu cá do meu canto bem que posso ajuntar mais alguns. Digamos, talvez quinhentos! (*Hesita*) Bem, mas o problema não é esse, o problema é a vassalagem! (*ACT.*, p. 103-104).

Na outra reunião, os homens discutem uma possível mudança de Gonzaga para Bahia, de modo que a escolha entre a mudança ou a revolução mineira fica a critério do melhor clima oferecido em cada cidade. O foco na revolução concentra-se sobre a possível construção de uma universidade quando a república estiver constituída, e o dístico da nova bandeira, ao que Bárbara Heliadora responde: “Bonito. Vocês gastaram tanto tempo fazendo o dístico que agora só ficou faltando fazer a Independência. Se tivessem gasto o mesmo tempo fazendo a Independência, agora só faltaria o dístico” (*ACT.*, p. 112-113). O humor presente na cena apresenta um distanciamento em relação aos inconfidentes, que claramente não tem os mesmos horizontes que os inconfidentes, que, no século XVIII, ainda que devido a condições materiais, pautadas em suas dívidas e nas imposições da coroa, chegaram a elaborar verdadeiramente um projeto de

Independência. A forma cômica com que eles são caracterizados provoca a impossibilidade de se crer em quaisquer intenções sinceras desses conjurados, uma vez que eles se revelam diretamente ao público como proprietários com muito a perder, e com medo de executar as ações necessárias para a revolução, o que uma caracterização “realista” não revelaria tão evidentemente. Nesse sentido, o didatismo presente na peça não parte apenas das inserções diretas do coringa quando propõe um sentido de conferência ao romper o desenvolvimento da história. No interior da fábula já há uma proposta didática oferecida pelo que Brecht determina como distanciamento crítico. Uma técnica que provoca a suspensão da ilusão cênica, dada aqui pelo descolamento entre os horizontes históricos dos personagens na situação que se apresentam, sugerindo uma situação extremamente cômica.

O caso da universidade, por exemplo, é discutido da seguinte forma:

Cônego – Perdoe, mas eu não entendo. Que Universidade?

Cláudio – A nossa, cônego. Discutíamos a libertação!

Cônego – Perigosas falas!

Cláudio – Mas muito faladas; segundo Alvarenga, a coisa está por dias!

Cônego – É preciso ter cautela!

Gonzaga – Mas se houver de fato uma revolução, os brasileiros já não irão mais estudar em Portugal.

[...]

Cônego – Belos projetos, mas por ora, distantes. (*ACT.*, p. 110-111)

A alguns dias da revolução, ao discutirem sobre a fundação da universidade e da capital como um meio de evitar o desgaste de estudar na metrópole, as personagens parecem viver uma fantasia, um sonho utópico, para o qual não se dedicam verdadeiramente por serem impossível, ou ainda porque para eles não se trata de uma necessidade imperiosa. É possível e válido interpretar a Inconfidência mineira por esse aspecto. No entanto, também é verdade que a preocupação com a universidade está na esteira de todo o pensamento liberal que inspirou o sonho revolucionário dos

intelectuais ligados ao movimento e que viam no conhecimento um princípio de libertação colonial.³⁴ *Arena conta Tiradentes*, porém tem intensão de revelar ao público os motivos pelo qual a tentativa revolucionária falhou, por isso pretende revelar o absurdo de uma situação em que, antes da consolidação de qualquer ação em prol da libertação, se faça planos para a nação libertada, transformando-a apenas em utopia inocente e despreocupada.

O outro argumento de crítica aos inconfidentes, utilizado com frequência ao longo do texto, é sua caracterização como homens covardes, cujo medo da represália da coroa é maior do que a inspiração revolucionária. A construção das personagens feitas pelos autores pode ser baseada em documentação histórica, visto que a própria devassa justificaria essa caracterização, dada a delação mútua dos envolvidos, além da sistemática negação de terem tido uma participação real, no entanto, pode-se considerar que o ponto de vista em relação à Inconfidência condiciona a interpretação desses documentos, visto que, no julgamento das atitudes desses homens, não houve ponderação do fato de que não há imparcialidade na condução de interrogatórios, principalmente em uma investigação ocorrida durante o século XVIII sob um Estado colonial. É, portanto, com base em um julgamento da ação dos inconfidentes que se constrói a cena em que os conjurados descobrem que seus planos foram revelados. Nela são utilizadas duas fontes pelo coringa: uma tradição local que fala sobre a noite das prisões (revelada pelo Coringa como lenda, pois de fato nunca aconteceu) e o texto de Castro Alves. São entrepostas duas cenas, uma de inspiração romântica em que Marília e Gonzaga se despedem, muito parecida com cenas do texto de Castro Alves:

Marília – Não me abandones! Não corras para morte!

³⁴ É possível ver que na peça de Castro Alves, cuja formação intelectual não está muito distante da que incentivou a sedição, a busca pela instrução é vista ao lado da luta pelo trabalho e pela liberdade, como os três pilares de sustentação da conspiração.

Gonzaga – Volta para casa e reza pelo Brasil, Pátria nossa que um dia será livre! Companheiros à caminho! (sic) (*os atores assumem posição de quadro histórico*) (ACT., p. 132).

A que logo depois o Coringa aponta como falsa, declarando que a seguir vem a história verdadeira. Nessa segunda versão da cena, os inconfidentes, desorientados diante da percepção de que seus planos são conhecidos, tentam garantir sua salvação:

Gonzaga – Calma, calma, senhores. Somos homens de posição. Isso será levado em conta. Barbacena é hábil. Não vai criar conflitos inúteis. Nós não fizemos mais do que discutir...Que motivos pode ter para nos querer prender?

Cláudio – Podemos servir de exemplo para o povo, para que ele não faça o que nós pensamos fazer. Maus fados, amigos! (ACT, p. 136).

O contraste entre as duas cenas é bastante elucidativo da intenção dos autores no texto: “a análise de um movimento libertário que, teoricamente poderia ter sido bem sucedido.” (Boal, 1967, p. 46), já que não se ignora a veia libertária que inspira o movimento. No entanto, se a proposta é revelar de forma didática os motivos do fracasso, essa inspiração é ironizada em prol dos outros motivos que, contraditoriamente impediam a conspiração de se tronar realidade. Nesse sentido nada melhor do que se utilizar de um texto sobre o mesmo tema que louvava o movimento como verdadeira revolução liberal: *Gonzaga ou a revolução de Minas*, de Castro Alves, cuja estrutura melodramática, anacrônica para o público de 1967 seria capaz de, por si própria, sugerir uma cena cômica.³⁵

Uma vez que o ponto de vista dos autores sobre o desenvolvimento da conjuração aparece na própria discrepância existente na evidente diferença entre a caracterização de Tiradentes e dos outros personagens, ou seja, na estrutura interna da

³⁵ Na peça *Arena conta Tiradentes*, essa é a única cena em que se nota uma referência ao texto de Castro Alves. No entanto é possível afirmar que ele foi referência para o texto do Arena porque no prefácio Boal (1967) se refere ao *Gonzaga* ao discutir sobre as possíveis motivações dos personagens em sua elaboração, e aponta para o fato de que o triângulo amoroso Maria-Gonzaga-Barbacena seria uma solução fácil e artificializada (*GRM.*, p. 49).

fábula –, o que seria o “nível de conferência” apresentado pelo coringa, não tem a função de elaborar o pensamento crítico sobre a fábula, mas oferecer ritmo à encenação, fazer transições de cena e, devido ao fato de a peça ser extremamente fragmentada, poder dar unidade às possíveis situações em que ela se torna muito abstrata. Há ainda um efeito de ludicidade oferecido pelas entradas súbitas do Coringa para entrevistar as personagens, fazendo perguntas que fogem ao universo da peça, trazendo-a para o universo do espectador, como a pergunta direcionada ao Governador: “– Governador, o senhor se acha um canalha?” (*ACT.*, p. 91). Assim, a presença do Coringa e do coro através da música, não é responsável pela crítica ao fato histórico, mas revela o sentido de parábola (Boal, 2007) que a Inconfidência oferecia para o momento de ditadura vivido pelo Brasil, o que se vê por exemplo em:

Quem aceita a tirania
Bem merece a condição
Não basta viver somente,
É preciso dizer não!
Não basta viver somente,
É preciso dizer não! (*ACT.*, p. 61).

O Coringa e principalmente o coro têm, nesse sentido, o papel de apresentar de forma lúdica uma conscientização da plateia para a necessidade de resistência à ditadura e alertar, através de uma encenação esquematizada e didática de um momento histórico de opressão e ânsia revolucionária, para a necessidade do povo na transformação da sociedade e, principalmente, a necessidade de heróis que se mantenham unidos ao povo e acreditem profundamente no poder da luta. Assim, é o coringa que alerta que “se é verdade que muitas revoluções burguesas foram feitas pelo povo, também é verdade que, nesta o povo estava ausente, e mais que ausente, foi afastado. Por isso, cada conjurado ficou sozinho: longe do povo que não desejava, longe do poder que pretendia derrubar” (*ACT.*, p. 126), em uma aproximação evidente da fala com o momento

presente da encenação, além de sublinhar o que já se evidenciava no plano da construção fabular. Também é o Coringa que vai entrevistar o povo, representado pelo garimpeiro:

Coringa – mas digam lá, companheiros dessas Minas. Que é que há com o povo que não se manifesta?

Garimpeiro – E eu sei lá? Quem entende? O pessoal só fica aí reclamando, falando. Na hora do pra valê, cadê? Ninguém faz nada! Isso é falta, ó...(Bate com a mão na testa). Tutano! Tutano é o que não tem!
[...]

Coringa – Mas se alguém organizasse a resistência, o povo ia junto?

Garimpeiro – Ah, isso é mais que mais que certo. Estourou o fuzelê, nós tá. O difícil é estourá (ACT., p. 101).

Quando na sequência o coro canta os versos:

Coro 1 – Garimpeiro é?

Coro 2 – Operário lutador!

Coro 1 – Garimpeiro é?

Coro 2 – Mineiro brigador?

CORO 1E 2:

Quem quiser Independência

o garimpo vá chamar

pois são mil bocas douradas

que num grito vão apoiar! (ACT., p. 101)

Forçando a associação do mineiro, o trabalhador que sustentava a economia mineira no século XVIII, com o operário, que sustenta a economia do século XX, o coletivo afirmava que para verdadeira transformação social era preciso chamar o povo, ou seja, o operário. A música, nesse caso surge quase como palavra de ordem, promovendo de forma muito mais eficaz do que o discurso articulado a clareza do que o grupo esperava oferecer e a adesão da plateia que podia facilmente decorar os versos e, inclusive, cantá-los, porque seu caráter uníssono e repetitivo sugeria a ideia de um discurso em concordância (Sussekind, 2007). A música, portanto, tem função muito

diferente dos números musicais do teatro didático de Brecht, em que rompia o desenvolvimento da ação e produzia estranheza. Aqui a música tem função mais próxima dos musicais tradicionais, pois oferece picos de tensão e dá sequência aos acontecimentos, como nas cenas em que um a um os inconfidentes vão aderindo ao movimento, o que é resolvido de forma dinâmica por meio de uma música narrativa, ou quando vão sendo presos acompanhados pelo coro de soldados que repetem um mesmo refrão, criando a tensão da cena através da repetição. Reproduzo o primeiro exemplo:

TIRADENTES

É hoje o dia do meu batizado!

CÔRO

já estou preparado,

Sei bem o que fazer:

O povo está armado,

Liberdade ou morrer.

ALVARENGA

Meus duzentos pés rapados

Irão logo se juntar

Aos escravos de Silvério

Já armados prá lutar

CÔRO

Já armados prá lutar.

P. CARLOS

Meus homens então divido

Em duas partes iguais:

Metade luta no Rio,

Metade aqui nas Gerais.

[...] (ACT., p. 120)

Se a participação do coro e do coringa tem por objetivo um projeto de conscientização do público e alerta para o comportamento dos inconfidentes como um paralelo a comportamentos semelhantes no Brasil de 1967 e o grupo oferece um apelo à

luta popular, é conclusivo o fato de que o coringa e seu coro defendem Tiradentes. De forma que se pode afirmar que o coro também tem a função de reforçar a empatia do espectador com a personagem. A música tema de Tiradentes abre a peça junto com sua condenação transformando-o desde o início em mártir e ao final da peça tendo sido calado Tiradentes, o coro fala por ele, continuando seu discurso. Ele poderia levantar a questão do porquê de sua morte, mas ao contrário, defende-a e exalta-a, dando razão ao sacrifício. De forma extremamente emocional o fim da peça propõe a necessidade do herói:

- Povo das Capitâneas do Rio e das Gerais! O Brasil...

(A mão de Capitania tapa-lhe a boca, diminuem as luzes. Rufos de Bateria. O corpo de Tiradentes é lançado. O coro deixa escapar um grito. O corpo fica balançando. Coro entra com):

Espanto que espanta a gente,
Tanta gente a se espantar
Que o povo tem sete fôlegos
E mais sete tem prá dar!
Quanto mais cai, mais levanta
Mil vezes já foi ao chão.
Mas de pé lá está o povo
Na hora da decisão!

Espanto que espanta a gente
Tanta gente a se espantar
Mas de pé lá está o povo
Mil vezes já foi ao chão
Quanto mais cai, mais levanta
Na hora da decisão!

Coringa (durante a segunda estrofe) – A Independência Política contra Portugal foi conseguida trinta anos depois da fôrca. Se Tiradentes tivesse o poder dos Inconfidentes; se os Inconfidentes tivessem a vontade de Tiradentes, e se todos não tivessem tão sós, o Brasil estaria livre trinta anos antes e estaria novamente livre tôdas as vêzes que uma nova liberdade fosse necessária. E assim contamos mais uma história. Boa noite (*ACT.*, p. 163).

Para além da elevada mobilização emocional que a cena final é capaz de suscitar, ela também oferece um refrão capaz de entusiasmar a plateia porque oferece um discurso de esperança, afirmando que apesar da derrota o povo resiste em uma evidente alusão ao próprio tempo. Assim, a associação entre a identificação emocional com Tiradentes e a palavra de ordem do refrão aproximam o espectador da luta do mártir e do sentimento de resistência, visto que apesar da derrota “o povo tem sete fôlegos”. O coringa ainda introduz uma fala final que de forma direta expõe a conclusão do grupo em relação ao fracasso da empreitada da conjuração: os demais inconfidentes não agiram como Tiradentes. Embora a peça, em algumas cenas se esforce para expor a questão de classe envolvendo os demais, ao final, o fato histórico é lido a partir de uma leitura moral: a fraqueza de caráter e a falta de vontade.

A última cena pode ser lida como metonímia de um sistema que se elabora em toda a obra em que “somos cercados pela razão e pela emoção, levados a nos acumplicarmos com o ponto de vista e acatar a verdade que se enuncia” (Campos, 1988, p. 113). Pelo uso da razão e emoção o público é guiado até o ponto de vista do Arena, que louva o herói popular e revela que a derrota é circunstancial enquanto houverem novos heróis populares.

Boal analisa o uso da catarse como uma forma de doutrinação e coerção na sociedade grega, porém a análise da obra *Arena conta Tiradentes* pode levar à conclusão de que o diretor e dramaturgo não é contra o uso da catarse se ela for usada, ao contrário da tragédia grega, como o despertar do sentimento de transformação. Na peça do teatro de Arena o fim de Tiradentes não é trágico porque foram apontados todos os caminhos que o levaram ao erro, no seu caso confiar naqueles que por uma questão ideológica não estavam verdadeiramente a seu lado (Campos, 1988), mas ainda assim seu final, um assassinato oficial e público suscita o terror, pela violência do ato que

realmente existiu na história do país, e a compaixão com a personagem devido ao sentimento de empatia, desdobrando em um sentimento de catarse em que coletivamente se condena a opressão, louva-se a liberdade e, fundamentalmente, se constrói esperança na figura dos heróis que dão continuidade à luta, em uma ideia de que a derrota se torna menor diante da grandeza do herói que se sacrifica pelo seu ideal.

A peça sugere uma encenação didática, propondo um ensinamento através de um exemplo histórico como uma situação análoga ao momento, por uma via racional e emocional. Não há uma militância em prol de uma causa específica mas uma afirmação em relação ao momento político e uma ode ao herói como forma de superação do momento histórico contemporâneo, por isso a asserção, diversas vezes repetidas o longo da peça, “se houvessem mais brasileiros como Tiradentes” é tão importante. Ela impele o público ao raciocínio de que se houvessem mais brasileiros como Tiradentes a história teria sido diferente, porque não sendo único ele não teria sido executado já que a revolução poderia ter sido vitoriosa. Dessa forma, o Arena espera apresentar aos presentes o pensamento de que se todos fossem como Tiradentes, seria possível reverter a situação antidemocrática em que se vivia. Por isso o esforço de se reconquistar a empatia, porque na identificação emocional com o protagonista, foi possível a construção de uma catarse que expiava o sentimento de derrota, dando recursos para a afirmação de que a história prossegue e portanto ainda era possível reverter a situação, que ainda havia disputa, uma vez que o ideal de libertação continuava vivo na memória do povo. A construção desse imaginário entre os espectadores da peça tinha grande importância para um público que vivia sobre uma repressão política muito forte, e em um país onde se estava proibido o direito de exercer a participação política, se aclamava um mártir da luta pela liberdade, o que talvez tenha contribuído para o enorme sucesso de que se tratou a peça.

Entre a espada e a pena: a escolha do herói nacional

A memória que se guarda sobre diferentes períodos históricos do Brasil e de qualquer outro país é passível de mudanças porque é consequência de um processo de fabricação que leva em conta diversos fatores e é elaborada por diferentes atores sociais, e recebida e reconstruída por meio de grandes disputas (POLLAK, 1989). Pode se dizer que *Gonzaga e Tiradentes*, devido ao seu distanciamento de cem anos, são concebidas por duas diferentes sociedades, embora se trate do mesmo Brasil porque são duas mentalidades que se modificaram devido às transformações históricas, sociais e culturais pelas quais o país passou e que conseqüentemente mudaram também a visão que se tem sobre ele e sobre seu passado. A Inconfidência mineira, como foi dito, é vista entre as revoltas coloniais como a mais emblemática devido a característica de seus principais participantes, ao caráter dramático de sua punição exemplar dirigida a representantes da elite colonial, a discrepância das condenações e a seu caráter libertário e republicano, influenciada pelo exemplo norte-americano, que acendeu na metrópole a preocupação de que a colônia começava a se pensar como país (MAXWELL, 2009). Já não se tratava mais de uma revolta contra os abusos do sistema colonial, e sim de um claro posicionamento contra a sua existência. Entretanto, pode-se dizer que a memória viva que se tem sobre ela como um movimento de libertação nacional nasce possivelmente de leituras parciais das contradições da sedição enquanto um movimento histórico. Nesse sentido, a Inconfidência pôde ser vista com simpatia tanto logo após a Independência como um movimento de franca oposição a Portugal, quanto após 1889, como um movimento de evidentes contornos liberais em um pensamento que ainda se propaga na contemporaneidade estimulado pelo ensino escolar (Miceli, 1988). Há ainda

uma leitura classista da participação de Tiradentes como um movimento revolucionário de libertação popular, cuja maior evidência é a existência de um grupo de luta armada surgido na segunda metade da década de sessenta do século XX alcunhado MRV – Movimento Revolucionário Tiradentes.

Assim, se cada uma das peças, conforme exposto anteriormente, utilizou o movimento mineiro como alegoria do presente ou espaço para revelar problemas sociais que persistem ao longo da história, elas também ofereceram uma leitura sobre o caráter do movimento, louvando-o no caso de Castro Alves e direcionando-o severas restrições no caso do Arena. Leituras essas advindas das diferentes percepções possíveis de serem feitas e que dialogam diretamente com projetos de memória sobre a Inconfidência.

José Murilo de Carvalho (1990) em *A formação das Almas* demonstrou, conforme sugere o subtítulo da obra (*o imaginário da república no Brasil*), como se deu o processo de construção do imaginário republicano no Brasil. Segundo o autor, após a proclamação que se deu não por via revolucionária mas por uma articulação de setores civis e militares, em torno da figura de Marechal Deodoro para a deposição do Imperador D. Pedro II, de forma alheia à população, era necessário, para sua consolidação, um projeto de afirmação popular do novo sistema de governo, rompendo definitivamente com o imaginário que se tinha com o período imperial, principalmente sobre a figura de D. Pedro I. Nesse sentido, um dos projetos de construção de memória sobre a república foi a afirmação da Inconfidência como um movimento da luta republicana no Brasil, como aspiração antiga dos que lutavam pela liberdade. Foi nesse movimento que Tiradentes foi alçado ao posto de herói nacional, pois, dadas as condições de sua execução e de sua origem popular, seria possível a construção de uma mitificação em torno de seu martírio pela liberdade (Carvalho, 1990).

Quando o Teatro de Arena decide contar a história de Tiradentes, sua mitificação como herói da república está plenamente acesa na memória coletiva, estimulada pela história oficial perpetuada na escola, nos feriados de 7 de setembro e 21 de abril e cuja ditadura militar estimulava ainda mais à medida em que o golpe fora desencadeado com um discurso legalista de manutenção da democracia e garantia do direito à propriedade e defesa da família (Ridenti, 2004), assim, o estímulo aos símbolos republicanos era uma forma de manter o discurso da legalidade e da democracia burguesa enquanto afirmavam medidas cada vez mais anti-democráticas. Augusto Boal, cômico dessa fabricação sobre a figura de Tiradentes, percebe que seu impulso revolucionário é

esbatido e, em seu lugar, prioritariamente, surge o sofrimento na forca, a aceitação da culpa, a singeleza com que beijava o crucifixo na caminhada pelas ruas com barço e pregação. Hoje, costuma-se pensar em Tiradentes como o Mártir da Independência, e esquece-se de pensá-lo como herói revolucionário, transformador de sua realidade (Boal, 1967, p. 56).

Há a percepção de que o esforço de martirização da personagem histórica tem por objetivo transformá-lo em uma figura de menos ação, que expiou a opressão colonial em nome do povo antes que ele pudesse se ver libertado. É essa construção de Tiradentes – que Boal compreende como mistificação, por construir sobre o mito uma verdade conveniente – que a peça pretende derrubar, edificando uma outra. Compreende-se que “não é o mito que deve ser destruído, é a mistificação. Não é o herói que deve ser empequenecido; é a sua luta que deve ser magnificada.” (BOAL, 1967, p. 56). Ou seja, é possível afirmar que se defende o uso do mito na luta política e social a qual o Teatro de Arena pretende ter seu trabalho vinculado. Assim, o que o coletivo propõe é uma disputa sobre a memória de Tiradentes, sem atacar diretamente sua construção mítica, mas sobrepor a ela um caráter revolucionário e popular.

A forma de conceber esta proposta por meio da encenação é refazer toda a leitura sobre as condições do levante, colocando Tiradentes em contraste aos demais

participantes revelados como inimigos do povo. Assim, em vez de propor que o fracasso da conjuração estava na força do opressor, pretendia-se deixar claro que ela estava localizada na falta de real pretensão dos que dela participaram, excluindo-se Tiradentes. Daí um Coringa que, com a mesma consciência dos autores e sublinhando a crítica contida na fábula, chega à conclusão apresentada para os espectadores de que “Sozinho, cada um pensava na sua prosperidade individual; sozinho, cada um pensou depois na sua salvação. Menos Tiradentes: este queria estar junto – mas escolheu mal com quem” (p. 126).

Cláudia de Arruda Campos (1988) faz uma leitura da peça às luzes do momento em que foi escrita que vai ao encontro do que é proposto pelo próprio Boal. Segundo o autor:

Zumbi era mais uma explosão de raiva, mesmo, quanto ao que tinha acontecido. Por que o Brasil era um país democrático. Era uma democracia burguesa, mas era uma democracia. O Jango (João Goulart) tinha sido eleito, vice-presidente, mas o presidente renunciou, então ele tomou o poder legitimamente e os subversivos eram os ditadores. Eles é que subverteram. Nós éramos legalistas. [...] O Tiradentes já fala mais, até, de uma relação de intelectualidade, de uma certa intelectualidade não engajada. Não é que a intelectualidade não tenha o direito de não se engajar na luta armada, de não se engajar na luta prática. [...] Mas não tem o direito de aderir, isso é que não tem, a um regime que vai contra a população de modo geral. A população mais ampla, a população do país. Então ali a gente tentava criticar um pouco aqueles intelectuais que faziam de conta que estavam lutando, mas só soltavam a cabeça e punham os outros na frente (Boal, 2007).

A pesquisadora nota que *Zumbi*, como consequência de uma indignação diante do golpe, trata de uma situação de resistência na construção de uma sociedade mais justa representada pelo quilombo e revela como essa sociedade é destruída devido ao erro de se ter confiado em quem potencialmente se tratava de um inimigo: comerciantes brancos. Assim, *Zumbi* fazia uma alusão à burguesia nacional cujo PCB percebia como aliada em um projeto anti-imperialista, mas se aliou aos militares na elaboração do

golpe para o freio aos movimentos sociais. A peça, portanto, utilizava o momento histórico como parábola para se apontar o inimigo (Campos, 1988). Já *Tiradentes* se apresenta como uma nova etapa em relação a *Zumbi*, tanto de desenvolvimento dos problemas percebidos em relação ao sistema, principalmente no fato de que ele dividia a questão entre bons e maus de forma explicitamente esquemática; quando de elaboração do problema político, que não será colocado mais apenas em termos de bons e maus, irá investigar as contradições entre “aliados”. A responsabilização do fracasso não está mais no opressor, mas entre os que se proclamaram “revolucionários”. Há assim, uma crítica ao intelectual burguês que se aproxima do povo em nome do progresso e da liberdade, mas que são os primeiros a negar a radicalização do processo quando se percebem ameaçados, e os primeiros a buscarem salvação individual quando descobertos, uma vez que a causa não lhes é fundamental. Na peça a leitura da incapacidade desse setor de levar adiante a “luta” por estar na realidade longe do povo é elaborada por Silvério:

Condições havia, mas agora não. Povo, que é o que resolve mesmo nessas horas, não se pode contar com ele. O povo não se reúne na casa do Ouvidor Gonzaga e muito menos na do Tenente-Coronel. E graças a Deus não vai mesmo. Já imaginou esse povaréu de mazombos tomando conta disso? Vigem Nossa Senhora, não quero nem pensar. Pois não estavam falando em levantar os escravos? Com o tempo, eles vão acabar falando de Reforma Agrária... (ACT., p. 125)

Ainda Segundo Campos (1988) a percepção do erro fundamental do levante vem do inimigo, porque segundo o esquema proposto pela encenação em que o protagonista tem seu horizonte limitado à situação vivida, ele não teria clareza para fazer uma leitura que só o distanciamento é capaz de gerar. Há ainda o fato de que Silvério, ainda que seja apontado como inimigo, tinha proximidade com o grupo, de forma que o problema vem de dentro, da falta de avaliação das contradições daquele coletivo. A questão dos escravos, por exemplo, já havia sido discutida nesses termos: “o número de escravos é

maior do que o de homens livres. Se nós garantíssemos a liberdade a todos os escravos, teremos um batalhão ao nosso lado! Bem organizados, eles serão uma espécie de povo que não é povo, na acepção mais perigosa do termo.” (ACT., p. 108). A questão do fim da escravidão fora de fato um dos pontos levantados por alguns dos inconfidentes como uma realidade para depois da fundação da república (Maxwell,2009), embora seja fato que seria um ponto de discordância uma vez que os fazendeiros e donos de Minas eram proprietários de um número elevado de escravos nos trabalhos de suas propriedades. Essa contradição é exemplar para revelar o choque entre o pensamento liberal influenciador do levante e as condições materiais que o envolviam advindas da condição colonial da sociedade (choque que se perpetua durante o período pós-Independência). Essas contradições darão margem tanto à peça abolicionista proposta por Castro Alves, quanto ao didatismo proposto pelo Arena em revelar os problemas envolvendo o levante e uma eventual solução centralizada em Tiradentes.

Sobre a heroificação de Tiradentes na peça do Arena e sua falta de percepção sobre o pouco envolvimento do grupo na construção da luta, Campos (1988) afirma que:

Por coerência o herói não poderia conhecer toda a verdade, primeiramente porque é preferível esta cegueira a ter ciência prévia do erro e nada fazer para evitá-lo. E de acordo com os objetivos da peça – contar um movimento libertário fracassado, mostrando o caráter perfeitamente evitável do malogro – e até por respeito à história escolhida, nada poderia, no plano da fábula, ter sido evitado. A falha do protagonista era necessária. Por seu intermédio a peça persegue um de seus objetivos sociais e dramáticos: a catarse, a expiação. Para superar o erro, parecem pensar os autores, não basta conhecê-lo racionalmente. É preciso de alguma forma, vivê-lo (p.109).

Dessa discrepância gerada pela necessidade de Tiradentes, como herói empático, estar restrito a vivência imediata, enquanto as demais personagens têm percepções alargadas em relação seu tempo, advém a leitura de Rosenfeld (1996) da sensação de uma “burrice do herói”, uma vez que sua limitação, se por um lado o dignifica

moralmente em face do cinismo dos outros inconfidentes, por outro torna-o uma personagem frágil. Isso ocorre, entretanto, como consequência da necessidade de transformar Tiradentes em herói, o que só é possível através da simplificação de sua personalidade, levantando apenas suas características necessárias a colocá-lo como moralmente superior no cenário em que se encontrava. Dentro do esquema de associação entre dois tempos, a mitificação de Tiradentes, para além do sentido catártico oferecido, determinava que o comportamento digno não era o dos que realmente construía as condições para o levante, mas aqueles que queriam-no para o povo, e este, conforme dito, se configurava naquele que representava a base econômica: o garimpeiro/operário. É fundamental a observação de Campos (1988) de que após a entrevista do coringa com o minerador perpassada pela música de refrão “mineiro brigador”, fica claro na pergunta sobre a participação dos mineradores em um eventual levante, a visão dos autores de que o povo, incapaz de se organizar sozinho, necessitava de um líder que apontasse o caminho, em uma visão paternalista do trabalhador. E esse líder seria Tiradentes:

Francisco – Bem...aí entro eu... (todos aplaudem). Saio do meu quartel, à cavalo diante do meu Regimento, chego à Praça e, vendo o povo amotinado, perguntarei: que é isso camaradas. Quem vos governa? Não é este prisioneiro o Visconde General?

Tiradentes – Não excelência! Somos mazombos e sabemos governar!

Francisco – Que quereis então? Liberdade ou tirania? **E o povo, já instruído por Tiradentes**, responderá: Liberdade...Liberdade...” (ACT., p. 119, grifo meu).

No prefácio, Boal (1967) deixa claro que a melhor forma de contar a história era através das conversas palacianas porque de fato o povo estava distanciado desta tentativa revolucionária. No entanto, e apesar da crítica aos revolucionários palacianos ser perfeitamente compatível com a crítica que o grupo pretendia fazer a seu próprio tempo, os autores não se abstêm de colocar o povo e falar em nome dele, como certa sua participação, ainda que não se tenha nenhum indício histórico de que isso aconteceria.

Entretanto, basta a suposição, porque nas conturbadas disputas políticas que se configuraram os anos 60 foi comum entre os artistas falar em nome do povo (Ridenti, 2000). Daí a necessidade de apresentá-lo através dos coros que demonstram a força de sua coletividade em duas cenas que, em pleno diálogo com a formação de esquerda do grupo, mostram o trabalho alienado dos operários construtores da prisão e a condição de opressão em que se vivia:

Deixa a pá, está pronta a prisão!
Pedra em pedra terminou-se a construção!
A cadeia está pronta pra quem quiser morar!
Pra isso é bastante Menezes insultar! (ACT.,p.70)

Assim como o do soldado, cuja obrigação é obedecer sem contestar:

Mandando fazer faremos
Se um comandante mandar;
Somos soldados da lei
Sem direito de pensar. (ACT.,p.141)

Dessa forma o grupo revela que o povo estava alheio ao processo que se estabelecia ainda que apenas ele fosse capaz de levá-lo a êxito. No entanto, conforme aponta Campos (1988), a crítica direcionada à Inconfidência não é o fato de ela ter sido encabeçada por uma elite intelectual, mas pelo fato dessa elite ter relegado o povo a segundo plano, contando com ele apenas para confirmar sua vitória. Assim, na cena final do primeiro tempo, os inconfidentes reunidos fazem uma encenação dentro da peça em que tomam em fingimento o lugar do povo e vão um a um dizendo em seu nome aquilo que representa suas próprias aspirações, enquanto o povo, representado pelo coro, só endossa o grito de liberdade. Segue-se uma música em que se alternam os versos do povo e dos inconfidentes em que Alvarenga e Padre Carlos dizem que seus homens lutaram em seu lugar, Francisco chega ao final apenas para assumir o posto de líder, enquanto Tiradentes canta:

Já com homens bem treinados

Ao palácio vou chegando
Dando fim ao cativo
Vida nova vou levando (ACT.,p. 120)

E o coro canta:

O povo aqui nesta praça
Com vontade decidida,
Resolve ter liberdade
E por ela dá sua vida. (ACT.,p. 121)

Vê-se que embora o Arena se esforce por uma crítica, e, em algum sentido, até mesmo uma autocrítica em relação a intelectualidade que, afastada do povo, fala em nome dele, continua a legitimar a necessidade de um herói do povo, aquele que o defenda mesmo que isso signifique a morte. Pode-se afirmar assim, que por mais que os autores pretendam desmistificar o herói, não conseguem fazê-lo. Na própria divisão da peça, que critica parte dos envolvidos por meio da comicidade em sua caracterização enquanto louva Tiradentes, revela o descomprometimento dos inconfidentes, de maneira que fica evidente para o espectador, mesmo para aquele que hipoteticamente não conhecesse o fato histórico, que o levante resultará em fracasso. No entanto, Tiradentes, é, em face das demais personagens, cego, posto ser a única personagem cuja consciência se limita ao acontecimento. Deste modo ele parece caminhar para morte, já que o fato só acontece em consequência de seu comprometimento incondicional com o ideal revolucionário sem que haja uma avaliação das devidas condições materiais. Nesse sentido sua morte continua a representar um martírio do único inconfidente digno, o que portanto continua a mistificá-lo.

As condições para esta mitificação são oferecidas pela própria história da Inconfidência: Segundo Maxwell Tiradentes era “[...] um catalisador da revolução na conturbada Minas de 1788. Um decidido propagandista de uma Minas Gerais independente, republicana e autossuficiente, ele pretendia desencadear a revolta” (Maxwell, 2009, p.12). Segundo as declarações dos outros envolvidos constantes nos

autos da devassa Tiradentes era também um imprudente, porque propagandeava a revolução, e acima de tudo, ele foi o único entre todos os condenados a sofrer execução pública de força e esquartejamento. No entanto a corroboração do mito na ficção é uma opção dos autores que entendem-na como necessária ao momento, na luta pela construção de uma identidade popular e de resistência revolucionária associada à arte que constroem.

Na peça de Castro Alves, embora haja uma estrutura que divide os personagens entre bons e maus no que diz respeito à dimensão histórica do texto, todos os inconfidentes, concentrados ao lado dos bons,³⁶ são considerados herói e mártires, já que foram todos condenados e uma vez que o final do drama acompanha o degredo de Gonzaga e não há qualquer ênfase (não há inclusive nenhuma menção) na execução de Tiradentes, nenhum deles é mitificado.³⁷ Ainda assim o texto, em respeito aos indícios históricos em relação à personalidade do alferes, mostra um Tiradentes muito comprometido e próximo ao povo:

Tiradentes – E nós senhores, nós (*Dirige-se à esquerda
baixa uma janela cujo reposteiro levanta*), temos à nossa
frente o direito, sobre nossos passos o povo. Vejam, meus
senhores, estas luzes brilhantes e multiplicadas.

Cláudio – São os cem olhos de Argos.

Tiradentes – São os cem olhos do povo! [...]
(*GRM.*, p. 42).

Por entre os três planos em que se desenvolvem a dramaturgia da peça, a Inconfidência é, curiosamente, o menos consistente e de menor relevo (PRADO, 1996).

³⁶ Deles se exclui Silvério, porque na obra de Castro Alves ele não tem muita penetração no grupo dos inconfidentes e por isso se utiliza de Carlota, que por ser escrava é obrigada a se submeter a seus planos.

³⁷ O último ato da peça é denominado “Os mártires”, revelando que a condição do martírio era relacionada a todos os inconfidentes envolvidos, embora por uma questão de protagonismo, é apenas o degredo de Gonzaga que será mostrado ao público.

Seu desenvolvimento necessita dar conta de três histórias cujo enredamento em uma única trama é muitas vezes débil. Além disso, ao priorizar o desenvolvimento da ação em reviravoltas que se sucedem até um pico emocional, era necessário enxertar acontecimentos a princípio alheios ao universo da Inconfidência uma vez que o acontecimento histórico, devido a seu caráter conspiratório, não dá subsídios para a criação de um desencadeamento de ações puramente dramáticas,³⁸ a não ser após a delação de Silvério, as prisões, inquéritos (inclusive com a morte de Cláudio), a condenação de seus participantes, o abrandamento das penas com exceção de Tiradentes e finalmente a execução e o degredo. Assim, o autor introduz outras tramas capazes de conduzir o desenvolvimento do drama com um considerável número de peripécias. A trama da Inconfidência, isolada, não produz muita ação: não passa de encontros entre os conspiradores que pensam a liberdade dos povos em termos quase espirituais vendo-se como guias, a tal ponto que a visão de seus objetivos como atitude cristã de libertação perpassa seu discurso diversas vezes:

Alvarenga – [...]Já dói-me ver a raça dos tiranos ferir com o chicote a face de um povo imenso. (*Ao Padre*) Padre, realizaram-se as tuas profecias...Um dia dizias em nossos pequenos serões literários que a liberdade dos povos seria uma verdade, porque Cristo não era uma mentira.

Padre Carlos – Não era uma profecia...era a letra da Bíblia; foi o Mestre quem disse: “*eu vim quebrar os ferros a todos os cativos e eles serão quebrados*”.

Cláudio – Padre, Cristo era um belo revolucionário...[...] (*GRM.*, p. 7).

O movimento pela libertação da opressão de Portugal, portanto, se apresenta muito mais em termos de discurso, e daí o seu sentido de uma conspiração de gabinete com pouca execução. O desenvolvimento da ação no texto se dá muito mais através dos escravos que lutam contra sua sorte e nas lutas de Maria para tentar defender Gonzaga.

³⁸ Em *Arena conta Tiradentes*, por exemplo, antes da delação a história se desenvolve por fragmentos de cena entre Minas e Rio de Janeiro, mostrando encontros entre inconfidentes e cuja presença do coringa, como uma presença de características épicas, faz as ligações de cenas.

No momento em que a peça foi encenada o trabalho servil não era um problema localizado na história passada, era uma questão urgente para a qual Castro Alves dedicou parte de seu trabalho. Assim, o desenvolvimento da ação centrado na questão familiar e privada do escravo e pautado no melodrama é capaz de criar uma encenação pedagógica sobre um problema real para aquela sociedade. A liberdade para a nação, ao contrário, é um bem intelectualmente formulado a medida que, direcionado a uma plateia de uma nação já independente, importava muito mais o fortalecimento de sua identidade como país independente do que propriamente incitá-la a uma ação concreta em prol da libertação. Assim, a liberdade da nação se constrói muito mais por termos discursivos, na lírica do poeta, enquanto a liberdade do escravo se constrói, por meio da ação dramática emocional e didática do melodrama.

Nesse sentido, a figura do poeta como o herói da Inconfidência tem mais apelo que a do alferes, ainda mais se for considerado que em 1867 a figura de Tiradentes não era tão viva na memória coletiva (Carvalho, 1990). O impulsionamento do poeta como um herói da libertação do povo é muito mais valioso em um momento em que o Brasil, já liberto, primava por um ideal de civilização pautado no modelo europeu e cujas artes seriam um guia. Desse modo, a heroificação do poeta, assim como a formação nacionalista dos inconfidentes, propõe uma relação de continuidade e tradição entre o que o próprio romantismo elaborou após a Independência e o movimento libertário proposto ainda durante o período colonial. Daí o ímpeto revolucionário dos heróis ser motivado por um profundo sentimento nacionalista, que não se volta nunca sobre a questão imediata dos impostos ou imposições da colônia, mas como uma visão da liberdade como um bem absoluto e a nacionalidade como um valor subjetivo capaz de gerar a felicidade do povo, e voltada para dois valores essenciais ligados ao pensamento liberal, próprio dos intelectuais românticos e que inspirou também os inconfidentes: a

liberdade de pensamento e de trabalho. No primeiro ato, quando os inconfindentes se encontram pela primeira vez, falam sobre as imposições da metrópole e Gonzaga esclarece em síntese, suas motivações revolucionárias contra Portugal;

quando o escravo quer ser livre, quando o trabalhador quer ser proprietário, quando o colono quer ter direitos, quando a cabeça quer pensar, quando o coração quer sentir, quando o povo quer ter vontade, há um fantasma que lhe diz: Loucura, mil vezes loucura! O escravo tem o azorrague, o trabalhador o imposto, o colono a lei, a inteligência o silêncio, o coração a morte, e o povo as trevas. É a Metrópole! É sempre a Metrópole! (*GRM.*, p. 8).

A pátria, por esse motivo, aparece diversas vezes sob a metáfora da noiva imaculada, símbolo caro à lírica romântica, porque aproxima a ideia da nacionalidade como uma identidade coletiva, ao amor romântico que constrói a plena felicidade individual, assim o revolucionário seria o amante febril que ama acima de todas as coisas porque só o amor é capaz de conferir ao homem a integridade necessária à sua vida. O amor e a revolução são as duas faces da mesma moeda, ambos são responsáveis por criar a identidade coletiva por um lado e individual por outro. Desse modo, para Tiradentes: “a nossa verdadeira noiva, Cláudio, é esta pobre terra, que é nossa pátria” (*GRM.*, p. 42), assim como ele teme “como o noivo antes de desfazer o véu de sua esposada. Tenho medo por ela, a minha virgem prometida” (*GRM.*, p.85). Portanto, amor e revolução são as duas formas radicais de se buscar a felicidade individual e do povo, em uma metáfora extremamente romântica.

O olhar direcionado à conspiração em Minas também não foge à ideia de martirização. Acima da crença na transformação, e antes mesmo da iminência da descoberta dos planos pela autoridade, o espectro da condenação parece se abater sobre os conjurados de maneira que, como observa Décio de Almeida Prado (1996), eles parecem conhecer previamente a derrota, ocasionando um Tiradentes sombrio: “às vezes um barão no colo de um homem é o toirão de ouro da sua realeza de mártir”

(*GRM.*, p.41) e um Cláudio com premonitórios pensamentos suicidas: “eu já lhe disse que tencionava suicidar-me. É o mesmo. O falerno leva a morte ao peito, mas dá prazer aos lábios” (*GRM.*, p. 47).

A afirmação de todos os inconfidentes como mártires propõe uma memória de luta no passado colonial brasileiro especialmente aos poetas árcades que, antes dos românticos, foram os fundadores de um pensamento nativista sobre o Brasil (Amora, 1967) para pensá-lo mais que politicamente livre, culturalmente independente. Assim, a afirmação do martírio se dará, por um lado, através de um discurso elaborado pelos próprios inconfidentes, que parecem adivinhar o fracasso de seus planos revolucionários, mas enxergam nesse fracasso a glória que projetará seus nomes na história. Portanto, os próprios condenados parecem se importar com a construção de sua memória antes mesmo do início de sua elaboração. Assim é o lamento de Gonzaga na prisão:

[...] Não, eu não sou o réptil que morre no charco, nem o fogo-fátuo que se extingue ao pântano... Eu quero a praça, o povo que turbilhona, a acha que cintila, o sol que resplandece... Eu quero também o meu cortejo, o cortejo da minha realeza de mártir... Lá, sim, eu quero morrer!...” (*GRM.*, p. 138).

O poeta deseja para si o destino de Tiradentes, porque vê na morte pública a ideia de glória que se estenderá na história:

[...] Nós temos o cadafalso...é quanto basta! O cadafalso!... mas é um pedestal...Para o tirano ali o mártir se levanta como um fantasma, para o cativo como um Cristo. [...] será grande, soberbo, gigantesco o tombar das cabeças revolucionárias nos braços do povo, o espandar do sangue de titãs na face dos tiranos! Sim, não nos deixaram viver para a pátria, morreremos por ela... Meus amigos, neste momento solene nós escutamos um rumor sublime... é o futuro que nos sorri...[...] (*GRM.*, p. 108).

A desventura amorosa e a solidão enfrentada por Maria após a prisão e o degredo de Gonzaga, servem para dar maior profundidade empática à personagem, que

crece à medida que ele se mantém fiel à pátria mesmo em face do sofrimento amoroso e reforça o sentido de seu martírio. Assim, diante da possibilidade de fuga, a personagem argumenta: “Maria escuta...Ali (Aponta a casa) estão todos os meus amigos...que vão talvez morrer...queres que eu os abandone?... Ali está minha pátria. Queres que a venda? Não! Tu não me quererás desonrado...Tu me preferirás morto... (GRM., p.102). A relação entre ambos se constitui em mais um clichê melodramático advindo da perseguição do casal de namorados por um vilão. Maria é construída a exemplo das heroínas melodramáticas desprotegidas que se defendem das más intenções de um homem poderoso. Em relação ao desenvolvimento da ação da peça, Maria é mais fundamental que Gonzaga.

No primeiro ato o poeta confia a ela papéis da revolução, com planos capazes de incriminar muitos homens, colocando, portanto, em sua responsabilidade, o futuro da Inconfidência. Esses papéis são roubados por Carlota, e Maria consegue reavê-los e destruí-los. Na cena da emboscada, ela consegue, mascarada, penetrar na casa, avisar aos conjurados sobre a traição e salvar Gonzaga da prisão imediata. Ou seja, a personagem, apesar da perseguição, não é uma personagem passiva. Sua astúcia é responsável por grande parte das transformações do enredo, criando um esquema de reviravoltas melodramáticas que dialogam com o gosto do público, em visualizações cênicas impulsionadas pela atuação de Eugênia Câmara, baseada em extensa experiência teatral, uma atuação capaz de manter viva a história recriada na cena.

O visconde de Barbacena é desenhado como um velho, cujo amor por Maria,³⁹ pleno de desejo libidinoso, se desenvolve devido a um caráter ambicioso. O governador

³⁹A construção dos personagens de Castro Alves é curiosa. Em acordo a uma composição simbólica e tipificada dos personagens, capaz de deixar clara sua vilania e pureza, os vilões são compostos de forma que a decrepitude de seu caráter apareça em seu físico, por isso são compostos como velhos, o que no Governador se agrava, de forma a fazer com que seu amor por Maria tome contornos de luxúria senil. Silvério, na cena do baile, fala sobre a beleza e a juventude dos conjurados, relacionando essas qualidades a seu ímpeto revolucionário, como também à imprudência que os levará à força. A história, entretanto,

entretanto, ainda que revele um pensamento eurocêntrico, e mostre desprezo pelo amor romântico e falta de humanidade – o que o desenha como um homem mau –, tem o papel de vilão reduzido diante da astúcia da personagem Maria e de Silvério, o verdadeiro responsável pelos planos de prisão dos inconfidentes e da chantagem contra Maria. A redução da participação de Barbacena na derrota da conjuração e a ascensão de Silvério a uma participação mais elevada em relação à que ele realmente teve, conforme registros históricos, revela uma leitura de que ele, como brasileiro, conforme aparece no texto,⁴⁰ seria mais execrado do que o português que trabalhava na repressão a serviço da coroa, como ocorria com Barbacena. Assim, quando os inconfidentes são presos, entre os insultos direcionados a Silvério está: “Brasileiro, tu atraíçoaste a tua pátria!” (*GRM.*, p.130). Silvério era traidor, enquanto Barbacena cumpria seu dever. Ao final da peça, a personagem retorna para, de maneira pedagógica, evidenciar que um traidor da pátria não pode ter fim feliz:

Silvério – Senhor, eu estou perdido. Querem prender-me querem assassinar-me. Eu quero fugir, eu quero salvar-me, venho pedir a V. Ex.a a sua proteção. Minas me odeia. Minas me esmagará se V. Ex.a não me defende...Eu estou desacreditado, pobre, mas em paga de tudo quanto lhe ei feito, de toda a felicidade que lhe dei, de todos os crimes que cometi por V. Ex.a...salve-me...salve-me...

O Governador – (Pega-o pelo braço apontando o grupo de Gonzaga) – Eis tudo o que me deste... o crime a desonra, o remorso...a condenação dos homens, da minha alma e de Deus...a perda de Maria na terra, no céu, no inferno. Tu me perdeste... porém minha queda há de perseguir eternamente a tua no abismo que rolamos (sai precipitadamente) (*GRM.*, p.167).

revela-se precisamente o contrário da ficção: Tomáz Antônio Gonzaga, assim como Cláudio Manoel da Costa, era um homem de idade avançada quando cortejou Maria Doroteia dos Santos. Barbacena, ao contrário, era um jovem ambicioso, quando chegou a Minas vindo de Portugal. A liberdade da ficção no uso da história pode ser vista no contraste com a peça de Boal e Guarnieri que, com a intensão de criticar o poeta utiliza-se da discrepância de idade entre Gonzaga e Maria como forma de sátira à falta de avaliação da realidade pelo poeta.

⁴⁰Silvério era português de nascimento e de criação; no entanto, em Minas era proprietário de largas terras, tendo sua vida ligada à economia mineira e, portanto, a interesses contrários ao da metrópole.

O final da peça é construído como uma mensagem moral extremamente pedagógica: os vilões são exemplarmente castigados – o governador a amargar a solidão de sua alma corrompida pela ambição, e Silvério, como o pior dos vilões, a vergonha de ter sua memória vinculada à traição, sendo apontado publicamente como infame e sem ter alcançado a riqueza com que sonhava. Aos heróis, no entanto, apesar do final aparentemente infeliz, devido ao degredo, resta a glória que se estenderá pela história. A memória que se guardará sobre eles como os mártires da liberdade, que inspiram o futuro em que essa liberdade poderá finalmente ser vivida. Desse modo, o final infeliz tem mais força do que teria um eventual final feliz. Mesmo separados, o amor do casal triunfa, ligando-se à esfera superior. Não podendo se realizar na terra, impedido pela ganância dos homens, ele permanece intocável como uma devoção. No mesmo sentido operam-se a revolução e os revolucionários. Reprimidos eles permanecerão através da história marcados pela glória: “Adeus! Teu cadáver será da pátria, teu coração meu, tua alma de Deus... parte para a agonia e para a Glória” (*GRM.*, p.174). A perenidade final é o castigo do Governador, que tendo a alma investida pelos sentimentos mundanos, padecerá em sua própria mesquinhez, impossibilitado de atingir a felicidade:

O Governador – Sr. Dr. Thomaz Antônio Gonzaga, é tempo de partir...Espera-o ali uma masmorra, além Moçambique o cadafalço...

Gonzaga – Não, espera-me aqui o amor de Maria, além a glória e o céu [...]

O Governador – Oh! Desespero! Eles são ainda mais felizes na sua desgraça do que eu na minha vingança! Eis o meu Castigo!...Deus e eles se vingaram... (*GRM.*, p.173).

Para Castro Alves, a felicidade do fim, exaltada pela estrutura do melodrama, irá se configurar não na felicidade terrena, mas na glória, o que é um valor profundamente romântico. O futuro glorioso para os inconfidentes se configura na realidade do presente do teatro, onde sua memória é construída de forma valorosa. Assim, ainda há tempo para, conforme aponta a rubrica, se tocar o “hino nacional em surdina”, enquanto Maria

declama um poema sobre o futuro do Brasil em que estará marcado o seu suplício e o de Gonzaga. Nas várias camadas temporais oriundas da encenação da história, também se constrói uma esperança de que em outro futuro possam terminar todas as formas de opressão.

Aplausos à memória dos vencidos: o passado como exemplo para o futuro

No grande espelho do tempo,
Cada vida se retrata:
Os heróis, em seus degredos
Ou mortos em plena praça;
– os delatores, cobrando
O preço de suas cartas...

(Cecília Meireles, Romanceiro da Inconfidência)

O desejo de transformação da sociedade pulsa em ambas as peças. Se elas pretenderam revivenciar no palco um período da história em que um grupo de pessoas acreditou que poderia dar fim a um modelo de exploração que durava séculos, não foi unicamente por considerar que ele renderia um bom conflito dramático impulsionado por um eventual apelo de se verem recriadas personagens que fazem parte da memória histórica brasileira. Há na proposta de dramatização da Inconfidência, em ambos os casos, duas dimensões. Uma se direciona a um projeto de memória sobre o período, que se ergue em momentos de disputa e afirmação de identidades que pretendem reler o movimento naquilo que há de revolucionário segundo o presente da leitura, e firmar uma relação de tradição e continuidade desta luta. A outra se pauta na aproximação do conflito com demandas do período das produções e é onde está estabelecido o engajamento social mais imediato de cada obra. Em ambas as dimensões as peças se revelam politicamente engajadas à medida que transparecem um desejo de transformação das mentalidades e a afirmação de uma tradição de luta que deve ser

preservada. Nos dois casos, conforme discutido, a dimensão do engajamento social mais imediato da obra – a afirmação da Abolição no caso de *Gonzaga* e a conclamação da luta operária no caso de *Tiradentes* – se dá por meio de estruturas dramáticas pedagógicas. Tratam-se nos dois casos, mesmo em *Tiradentes*, que em 1967 já partia de uma relação com a arte moderna e o questionamento dos modelos de representação mimética da realidade, de um tipo de politização da arte definida por Rancière (2012) como “pedagogia da representação”, como um trabalho artístico que pressupõe um “*continuum* sensível entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores” (p.54). Ou seja, uma percepção de que a arte serve a “transmitir modelos ou contramodelos de comportamento” (Idem, p.55). É precisamente um modelo comportamental que as obras sugerem a partir da construção mimética de duas formas de agir que se destacam, e que o espectador é levado, por um condicionamento emocional, a aceitar uma em detrimento da outra. Nesse sentido, a visão de que o teatro pode ter função moralizante, de que vários autores do século XIX partilham, parece pontuar também o espetáculo do Arena, à medida em que se constrói a obra a partir de signos cujos significados devem ser apreendidos pelo espectador para que ele chegue a uma conclusão previamente esperada pelos autores. O engajamento político presente na peça, e que se trata de uma preocupação da geração de que os autores fazem parte, assume um caráter moralizador devido ao seu sentido pedagógico. Esse sentido se constrói por meio de um modelo de conduta considerado correto pelos autores, e desenvolvido ao longo da peça de maneira com que o espectador aceite-o ou negue-o, sem que os sentidos da obra transcendam essas duas perspectivas. Ou seja, trata-se de uma obra que apresenta limitados sentidos para recepção do espectador, o que se dá, em muito, devido ao fato de que ela já elabora

respostas prontas à problematização do mundo e ao processo criativo de representação da história.

Para Rancière (2012), que faz suas considerações sobre a arte moderna, a crítica ao “modelo pedagógico da eficácia da arte” se baseia em um tipo de mimese da realidade em que há uma relação direta de decodificação dessa realidade por uma linguagem que a reelabora em referência direta, por meio de signos cujas referências o público (espectador, leitor, etc.) possa imediatamente reconhecer, isso é, remeter diretamente àquela realidade primeira para, por meio desses signos chegar às conclusões previamente elaboradas pelo autor. Nesse modelo, a criação artística se baseia na noção de ‘eficácia’, de que a arte cumpra um papel específico no esclarecimento e afirmação de uma ideia perante os espectadores. Nesse sentido, é possível concluir que, em se tratando de um objetivo, uma função a ser cumprida pela obra, se a ideia por ela apresentada é refutada a obra não ‘cumprir o seu papel’. Portanto, a relação direta dos sentidos da obra, como uma espécie de espelhamento de produção e recepção, em que os gestos, sons, palavras e imagens devem produzir pensamentos e sentimentos específicos e ideais (previamente pensados para tal) nos espectadores, cria uma obra fechada cuja experiência do espectador se restringe concordância ou discordância.

A proposta pedagógica dessas duas obras é bastante profunda porque o projeto mimético que propõem decodifica a realidade em modos de proceder que passam por cima da contradição, uma vez que já há um julgamento moral embutido em sua apresentação. Em *Tiradentes*, onde o afastamento do modelo aristotélico de dramaturgia é capaz de levar para dentro do universo representativo uma avaliação materialista da realidade ao revelar as contradições objetivas do contexto da Inconfidência que condicionavam o fracasso da revolução antes mesmo da delação de Silvério dos Reis, há na construção empática de Tiradentes, uma defesa de seu caráter baseada no contraste

de sua personalidade com as demais em que se afirma que a perseguição de um ideal e a fidelidade ao povo são qualidades dignas de serem louvadas, eliminando-se qualquer outro traço de personalidade que evidenciaria humanidade na personagem. O julgamento moralizante advém justamente da negação em complexificar a sua subjetividade e revelar impulsos direcionados a outros objetivos que não o da revolução, que é em última instância o que os autores pretendem defender. Em *Gonzaga Carlota* é revelada na contradição entre alma virtuosa e práticas vis. Entretanto quando ela supera essa contradição é para libertar-se do mal que a perseguia mesmo que para isso necessite ser sacrificada, e o sacrifício é enaltecido porque preserva a pureza da personagem, orientando a virtude acima da vida.

Em ambas as obras o sacrifício é uma condição central da mensagem que é elaborada. O sacrifício, seja no suicídio de Carlota ou na aceitação da execução com nobreza por parte de Tiradentes, significa a preservação dos valores que essas personagens acreditavam e que, se não podem ser cultivados em uma sociedade avessa a tais valores, esses indivíduos morrem por eles. Portanto, se a sociedade ainda não foi modificada, os que carregam a semente da modificação morrem como mártires, porque morrem para servir de exemplo, a ser lembrado no futuro sempre que os valores que carregam sejam demandados. Na morte ainda são capazes de purgar os que lutavam pelos mesmos valores, à medida em que morrem como pessoa, mas deixam a memória de seus atos. O que funciona mesmo em Carlota, que preserva a ideia de que jamais um escravo deve se “prostituir” novamente. O sacrifício das personagens, nesse sentido, mistifica a realidade quando apresentam que ele em si é capaz de oferecer mudança a situação posta em cena, substituindo a mudança real, coletiva, por uma mudança ideal projetada em um indivíduo.

A dimensão pedagógica existente nessas duas obras se dá na tentativa de induzir no espectador uma ideia específica. Em ambas, portanto, a audiência pública é parte fundamental da composição da cena, uma vez que a conclusão da dimensão simbólica do texto só se dá na catarse, que serve para, em última instância, transformar o erro do herói em acerto, à medida que sua martirização é o que impulsiona seu nome na história, e em ambos os casos, a História é o local de projeção das frustrações do presente, transformando-se na esperança utópica de modificação do futuro. A memória histórica portanto é fundamental no contexto de ambas as peças, porque é para o domínio da memória que as conclusões da peça são lançadas.

Em *Gonzaga* a leitura da Inconfidência é toda baseada no estigma da derrota que aparece no discurso de seus personagens de tal forma que, como observa Prado (1996), parecem conhecer de antemão o futuro. É sob esse estigma que o martírio se inscreve, uma vez que a dimensão revolucionária da peça importa muito mais como tentativa, para a afirmação de homens que lutam contra uma ordem poderosa, inscrevendo o nome dos poetas como transformadores da sociedade quando impulsionam a liberdade como uma inspiração para o futuro. O futuro que parecia impossível na fábula – a libertação de Portugal – é o presente dos espectadores que a veem, em que já não há mais colonização. Exibe-se assim a ideia da temporalidade das instituições, de maneira que a luta mais imediata da peça, a Abolição, também pode ser transformada, afirmando-se assim que os martírios presentes “marcarão a face do futuro”. Assim, tem-se a visão da marcha do tempo e a história como um bem coletivo. Ela é a esperança melancólica, à medida que só se completa como um desejo, uma situação ideal em face da realidade opressora, em que os revolucionários do passado, mas também aqueles do presente, podem se apegar diante da perplexidade com presente, como uma certeza da glória – de que o povo e a história os coroará.

Em *Tiradentes* essa mesma certeza aparece. A peça é escrita e encenada em um momento em que a sombra da derrota é muito viva na lembrança da esquerda, e por isso as interconexões entre o presente e o passado são muito urgentes na obra. Quando há o julgamento dos inconfidentes, por exemplo, e se narra as condições de sua defesa, o Coringa declara que o direito à ampla defesa foi uma conquista democrática. Essa fala deixa transparecer uma irônica indignação com o presente nada democrático onde essa conquista havia sido perdida já que eram sabidos os sequestros e interrogatórios ilegais feitos pelo aparato repressivo com que contava a ditadura naquele momento. No entanto, essa perplexidade não configura por um desespero, mas pela luta ainda marcada pela utopia revolucionária, de maneira que a avaliação dos erros passa principalmente pela afirmação da possibilidade de vitória que também se projeta na história a medida que ao longo dos séculos sempre houveram homens que mantiveram firmes os seus ideais, mesmo que significassem a morte. Assim, o canto “não basta viver somente, é preciso dizer não” (p.61) se projeta pela história, na esperança que o futuro, diante da perplexa revolta do presente, possa ser diferente.

Em ambas as peças, é possível identificar na relação passado, presente e futuro a ótica de que o passado e o presente são opressivos (cada um orientado sob diferentes políticas) expressados por uma revolta que se constrói principalmente sob o signo da ironia em *Tiradentes* ou por uma melancolia expressa na lírica de *Gonzaga*, mas de onde estão localizados homens que, sacrificados pela ânsia de subversão dessa ordem, criam a esperança no futuro. A sensação de revolta e de melancolia identificadas no presente se dá em função de que a ação das personagens, mesmo diante de uma tentativa revolucionária onde se espera a presença de esperança utópica, se vê uma desilusão sobre a realidade expressas na sensação de que era preciso mais brasileiros como Tiradentes para uma mudança efetiva, ou de que cada passo dado para liberdade “é um

degrau que sobem do patíbulo” (*GRM.*, p.21). No lugar do desencontro com o mundo, entretanto, ambas as peças oferecem uma fé cega no futuro que se apresenta em seus finais. Ambas “heroicizam” o martírio, defendendo que da morte física do indivíduo resta a ideia, e ela se torna a inspiração dos povos. Não por coincidência os versos finais de ambas as peças usam a metáfora da queda e ascensão. Em *Arena* conta Tiradentes:

Mil vezes já foi ao chão
Mas de pé lá está o povo
Na hora da decisão. (*ACT.*, p. 165)

E em *Gonzaga ou a Revolução de Minas*:

[...]
Grandes da pátria! Onde estais?
... Ah! lá os vejo altanados,
Fortes, soberbos, alçados,
Se erguendo mesmo ao cair!
Bravo! Bravo! Heróis... olhai-os!
Se tombam são como raios
Que mergulham no porvir! (*GRM.*, p. 174)

Os homens tombam, mas as ideias se reerguem sobre a memória do povo.

Na peça de Castro Alves há um apontamento do direcionamento liberal que a *Inconfidência* tem pautada em sua relação com as revoluções francesas e americana e no discurso das personagens que veem na colonização a impossibilidade de desenvolvimento da nação, porque essa não permite o trabalho, o lucro pessoal, a instrução e incentiva o trabalho escravo. Assim, entre todas essas questões o trabalho escravo que persiste mesmo com a liberdade da nação é a dimensão social apresentada pela peça, que revela que ainda que tenham sido cortados os laços com a metrópole, seus moldes continuam a existir no Brasil. Portanto ela é o maior exemplo da persistência de arcaísmos no Brasil livre. O autor apresenta a Abolição como solução para esse problema, e cria uma personagem que não consegue atingir seus objetivos

peçoais devido à condição escravocrata da sociedade. A personagem não é morta por seu senhor. Diante de mais um castigo que representa a vergonha, e que tem na violação um valor simbólico muito grande, ela se suicida. O final “trágico” da personagem fala diretamente a esse presente em que não é possível viver, daí a ideia do banquete da morte repetida pelos personagens, em que se entende a morte como luta, pois só em futuro de liberdade é possível haver vida. Visão que vai diretamente ao encontro da fala “mais vale morrer com a espada na mão do que viver como carrapato na lama” (ACT., p. 145) presente em *Arena conta Tiradentes* como uma ode ao heroísmo.

Entre as características que marcam a visão romântica do mundo segundo Löwy e Sayre (1995), está justamente a visão de desencontro com o presente que pode aparecer tanto em uma visão melancólica e mórbida da vida, mas também pode aparecer em uma “tendência que se aventura na via de uma realização futura e real” (p. 44). É pretensamente o que pode ser observado no texto de Castro Alves, embora esse sentimento não seja oriundo do sentimento de perda de unidade gerado pela modernidade e pela mecanização, mas da crítica a um sistema arcaico onde o ser humano é propriedade do outro. É a superação dessa característica arcaica que o capitalismo a princípio ultrapassou, que se espera estabelecer na sociedade brasileira. A peça coloca a superação desse problema tanto como um projeto coletivo e não como uma ação individual, mas também como uma questão humanitária. Assim, características próprias ao romantismo como a melancolia, revolta, isolamento do mundo que pode ser voltado para um amor desmedido, a missão social e espiritual do poeta, a percepção da fugacidade do tempo e vontade de vivê-lo em intensidade apontadas, por exemplo, por Candido (1975) e Rosenfeld e Guinsburg (1978), e lidas por Löwy e Sayre (1995) como características advindas da crítica à modernidade podem ser observadas na obra de Castro Alves, provenientes da indignação diante da

desumanização promovida pela sociedade ligada a raízes coloniais. A superação desse problema encontra eco no discurso liberal em que o trabalho – livre – dignifica o homem e a família é o centro da virtude.

Na publicação de *O Teatro do Oprimido* Augusto Boal critica o romantismo, utilizando a sociologia da arte de Hausser, em seu posicionamento anticapitalista:

é, sem dúvida, uma reação contra o mundo burguês, porém apenas contra o que ele tem de exterior, de acidental. Lutava aparentemente, contra os valores burgueses. Mas o que ele propunha em troca? É Hegel que responde: o Amor, a Honra, a Liberdade. Isto é, os mesmos valores da cavalaria (2009, p. 129).

Na visão de Löwy e Said (1995), esse retorno ao passado é o contraponto da crítica à modernidade capitalista, pois o passado pré-moderno conteria uma gama de valores que conferem ao homem uma unidade. Na visão de Hegel (2005) essa unidade é entre a essência do homem, sua formação moral, seus valores religiosos, morais e sociais (Rosenfeld, 1996; 29) ou seja, sua subjetividade, e a objetividade do Estado: “na época heroica [...] a virtude, *araté*, no sentido que os gregos atribuíam a essa palavra, era a base da razão e dos atos” (Hegel, 2005, p.197). Na modernidade entretanto, existe uma cisão entre os valores individuais, entre a subjetividade do indivíduo e a organização estrutural, os preceitos morais e legais da sociedade que se organizam segundo um caráter universalizante que nega as subjetividades individuais (Hegel, 2005). Além disso, no Estado moderno “o trabalho em proveito do geral é, como na sociedade civil, o da atividade comercial e industrial dividida ao infinito[...], as inumeráveis ocupações e tarefas que esse indivíduo empreender devem estar confiadas a agentes também inumeráveis” (idem, 197). Nesse sentido, para Hegel, no teatro, apenas nessa época pré-moderna a existência do herói é plena (Rosenfeld, 1996) pois nela “os valores substanciais pelos quais luta não surgiram ainda em termos articulados, mas ligam-se, integralmente, à vivência subjetiva (Rosenfeld, 1996, p. 29), ou seja, suas

ações, suas lutas são parte integrante de sua constituição subjetiva, de seu caráter; não estão articuladas por uma avaliação crítica da sociedade que o faz se submeter ou se contrapor a ela.

Boal se posiciona contra essa visão, compreendendo que as ações individuais estão e devem estar relacionadas às lutas sociais. Entretanto para ele não haveria diferença entre o herói e a ação heroica (Rosenfeld, 1996), no sentido de que o homem moderno, operando com ferramentas possíveis dentro de sua realidade, ao agir corajosamente e enfrentar as opressões, comete um ato heroico e torna-se por isso herói, mesmo que não dependa apenas de si. Assim, ainda que o operário não possa, por exemplo, sozinho convocar seu patrão para um duelo de espadas em nome do reajuste salarial, ele pode “processar o seu senhor na justiça do trabalho, organizar piquetes em portas de fábricas, enfrentar gás lacrimogênio e cassetete” (Boal, 1967, p. 55), permanecendo ainda assim herói. O diretor do Teatro de Arena tenta, em sua argumentação, negar o herói hegeliano e afirmar que à modernidade é imprescindível o herói, mas um herói que opere com as ferramentas de seu tempo. E segundo a orientação de esquerda do coletivo do Teatro de Arena a possibilidade do homem transformar as relações de dominação a sua volta, daí a reincidência do herói como um homem do povo e um sujeito oprimido, porque cada classe teria os seus heróis (Boal, 1967) e seria urgente a busca por um herói proletário. Esse herói que leva suas lutas até as últimas consequências sofre um processo de martirização e em acordo com o seu ideal ele se torna a “personificação de desejos coletivos” (Rosenfeld, 1996, p. 36). No entanto esse processo carrega um alto grau de subjetivismo, em que a personagem não está mais condicionada à materialidade da história, mas se torna uma “voz do povo” e esse processo só ocorre devido a leitura de que a personagem contém uma essência

revolucionária, o que pode ser percebido pelas palavras contidas no prefácio de publicação da peça:

[Tiradentes] foi revolucionário no seu momento como o seria em outros momentos, inclusive no nosso. Pretendia, ainda que romanticamente, a derrubada de um regime de opressão e desejava substituí-lo por outro, mais capaz de promover a felicidade do seu povo. Isto êle pretendeu em nosso país, como certamente teria pretendido em qualquer outro (Boal, 1967, p. 56).

O meio utilizado para fazer uma leitura crítica sobre uma tentativa frustrada de revolução é também a honra, o amor, a liberdade – os mesmos valores criticados por Boal na leitura romântica contrária ao capitalismo. Assim, a peça que apresenta, tal como em *Gonzaga*, uma indignação diante do presente aliada a uma esperança de transformação no futuro, também apresenta a ideia de que, não mais o poeta, mas o militante, carrega uma missão social e espiritual na promoção da felicidade do povo. No contexto da peça em que um regime opressivo mantém o povo oprimido pela força e pelo trabalho alienado, é preciso a presença desse vate, o porta-voz do povo, que possa guiá-lo à libertação. Essa visão se concatena com um pensamento de esquerda em sintonia com a ação cada vez mais presente na época das lutas armadas feitas em nome da “libertação nacional”, em que um número reduzido de militantes se sacrificavam em nome dos interesses da classe trabalhadora que de maneira geral se encontrava à parte dessas ações.

A construção da figura do herói do povo, não apenas o que age por ele, mas principalmente aquele que é capaz de reunir em suas ações as aspirações coletivas do povo, é um ponto para onde se direcionam as duas obras postas em comparação, embora o façam em conclusões contrárias. De solução ao principal problema social em 1867, o modelo capitalista de trabalho se torna o gerador dos problemas sociais do Brasil de 1967. Assim, ambas as peças incondicionalmente críticas à sua realidade presente vão

buscar no futuro a esperança de tempos melhores, se pautando no apelo à memória coletiva para inserir uma visão de luta e resistência na identidade do povo brasileiro.

A ideia de que na martirização esses personagens oferecem um exemplo para o futuro e purgam a história de suas opressões, à medida em que a memória heroica se torna maior do que a opressão e do que os traidores de quem a história não esquecerá, é concebida nas obras através da expiação coletiva dos erros dos heróis que se tornam acerto diante de seu sacrifício que representa a grandeza de suas ações. E esses heróis estão no domínio da história que marcha, impreterivelmente para o futuro.

Capítulo III: Contra o silêncio da história e da sociedade, as vozes de Calabar

Aos quatro cantos seus gemidos,
Seu grito medonho.
Aos quatro ventos os seus quartos,
Seus cacos de sonho.

(Calabar de Chico Buarque e Ruy Guerra)

Se vem d'alma o poder que anima o
braço,
Respeite o braço quem não sabe
d'alma.

(Calabar de Agrário de Menezes)

As peças discutidas no capítulo anterior tratam principalmente de uma tentativa de revolução contra o governo colonial e por mais que tenham se debruçado sobre uma ou outra personagem como protagonista, e mesmo como interesse central da trama, o que oferece o sentido histórico do texto é o movimento conspiratório. Diferentemente do caso anterior, nas duas peças estudadas neste capítulo, o foco se estabelece muito mais sobre uma personagem histórica, do que propriamente sobre o acontecimento no qual ela está envolvida, que se estabelece em torno do desenho ficcional da personagem como pano de fundo dos acontecimentos que a envolvem.

Domingos Fernandes Calabar, protagonista nas duas obras, foi um senhor de engenho em Porto Calvo, que se alistou no exército português durante o período das Invasões Holandesas no nordeste brasileiro e, durante as campanhas, trocou o exército português pelo holandês, possibilitando uma série de vitórias pelo interior da capitania, por conhecer bem o território. Foi capturado pelo exército luso e executado como traidor. Sua história insere-se em uma etapa do longo período de ocupação batava no território colonial brasileiro. Se sua memória permanece viva ainda hoje, deve-se muito ao fato de ter sido construída como um traidor das forças luso-brasileiras. Ainda assim,

suas motivações forneceram muitos debates historiográficos, situando-se entre o sentimento patriótico e as motivações meramente particulares.

A presença holandesa no Brasil se estendeu de 1630 a 1654 em longo processo de guerra e ocupação envolvendo, além da colônia onde se localizava e que motivou a disputa, três coroas europeias: Portugal, Holanda e Espanha, que, desde 1580, havia incorporado o reino português ao seu, sob o cetro de Felipe I, após a morte de D. Sebastião. Com a fundação da Companhia das Índias Ocidentais, uma instituição de caráter comercial, a Holanda passa a se utilizar de seu amplo poder naval para conquistar as colônias portuguesas da costa ocidental da África e do Brasil, com o objetivo de explorar diretamente a produção de açúcar e de pau brasil.

Usualmente divide-se a ocupação em três períodos, segundo sua chegada em Recife e enfrentamento da resistência portuguesa (1630-1637), o estabelecimento comercial no centro urbano e produção de açúcar (1637-1645) e a crise da companhia e retomada do Recife pelos portugueses (1645 – 1654), estando a “traição” de Calabar localizada no primeiro período e de certa forma diretamente envolvida com a ofensiva holandesa que permitiu seu estabelecimento frutífero no período seguinte.

Segundo Evaldo Cabral de Mello (2010), o período holandês é o mais bem documentado do Brasil colônia, o que permitiu o conhecimento de algum número de identidades envolvidas nos confrontos. Sabe-se que dele participaram tanto indígenas, quanto negros livres e escravos, em ambos os exércitos, e que embora os portugueses possam ter contado com as forças locais no combate contra os batavos, não significa que tenha havido uma união nativa contra o invasor estrangeiro. Muitos foram os casos de homens brancos, negros, mulatos e índios, e mesmo de tribos inteiras que, por motivações diversas, combateram contra os portugueses, dos quais Calabar tenha se

tornado o maior exemplo, muito embora não tenha se tratado de um caso isolado (Fausto, 2001).

A resistência portuguesa foi organizada, especialmente na primeira fase, por um esquema de guerrilha organizado por Mathias de Albuquerque, oficial português cujo irmão era donatário da capitania, que já administrara ele próprio anteriormente, e assumiu interinamente o governo geral do Brasil, durante uma primeira tentativa de invasão dos holandeses à Bahia. A resistência contava, no grosso do contingente, com homens da terra que utilizaram seus conhecimentos sobre a geografia local para isolar os holandeses na costa e impedi-los de adentrar o continente em busca de víveres que pudessem mantê-los. Possivelmente, pelo fato de ter ocorrido uma cooperação entre as três principais etnias que formaram a base da constituição racial brasileira na formação do exército de defesa, o período tenha sido utilizado, especialmente após a Independência, como forma de afirmação do mito de boa convivência e da democracia racial brasileira (Fernandes, 1980), já que houve, entre os homens do exército luso-brasileiro, oficiais de patente alta negros e indígenas. É possível perceber, na fala de Ferdinand Denis,⁴¹ uma leitura do período como o de um passado glorioso, onde a constituição da mestiçagem brasileira e da contribuição das qualidades de cada raça foi responsável pela vitória brasileira sobre Holanda, afirmando que seria justamente na mistura de raças que estaria a maior qualidade do povo brasileiro:

Parece-me que na época em que uma luta heroica desenvolveu todos os caracteres, época em que a Holanda foi vencida pelo Brasil, a natureza ofereceu ao mundo um espetáculo novo, que pode fazer compreender seus desígnios. Fernandes Vieira, cheio de heroísmo cavalheiresco, deu o exemplo de coragem que os europeus associam à reflexão. O negro Henrique Dias demonstrou uma bravura ardente que

⁴¹ Ferdinand Denis foi um intelectual francês residente no Brasil entre 1816 e 1819, portanto próximo à Independência. Tornou-se especialista na cultura brasileira. Ele, bem como outros estrangeiros e alguns brasileiros, foi pioneiro em afirmar a literatura brasileira como produção independente de Portugal, desde o século XVI. Atribuiu sobretudo à constituição do romantismo brasileiro a qualidade de movimento de independência intelectual da metrópole, sinalizando muito do pensamento nativista, indianista e da miscigenação como os marcos da constituição da identidade brasileira.

despreza a prudência. Calabar, nascido de um branco e uma africana, dotado de uma inconcebível imaginação, de uma admirável perseverança, seria maior que todos se não tivesse sido traidor; enfim, Camarão, o célebre chefe índio, embora tivesse salvado os colonos e pudesse igualar-se aos demais, preferiu, todavia, isolar-se; mostrou o tipo de raça americana, por sua terrível coragem, por sua calma perseverante.” (Denis, 1826, p.p 515-528 *apud* Amora, 1967, p. 62)

A fala de Denis sinaliza com clareza a ideia de que as três raças, cada uma contendo valores diferentes de acordo com sua constituição cultural, contribuíram favoravelmente à constituição do povo brasileiro, e que o período em questão, foi um período heroico por ser capaz de revelar esses valores. Segundo Bernardo Ricupero (2004) o pensamento de Varnhagen também apontou para o período como o de união das raças em prol da defesa do território, permitindo aos índios e negros a liberdade por uma causa heroica e a relação com a cultura cristã, libertando-os de seus comportamentos bárbaros. É possível perceber, portanto, que os historiadores e estudiosos do período pré e pós Independência, fechando os olhos à significativa colaboração de brasileiros com o invasor holandês, se utilizaram do período como afirmação da constituição de um mito de democracia racial no Brasil, como se contra um inimigo estrangeiro e alheio à cultura brasileira tivesse havido uma pacífica cooperação entre as diferentes etnias que formavam os habitantes do Brasil naquele período de colonização. Essa visão, entretanto, mascara uma situação muito mais complexa que rondou o período em questão. Primeiramente a questão escrava jamais esteve resolvida ou superada nesse momento. A luta entre os países tinha por objetivo a garantia do monopólio na exploração do açúcar cultivado e produzido exclusivamente pelo trabalho escravo. Assim, muitos dos negros envolvidos no conflito eram ainda escravos pertencentes a senhores de engenho, e muitos dos que participaram da luta o fizeram como forma de obter liberdade individual e galgar algum prestígio que aquela sociedade os negava. O período inclusive foi de massiva fuga de escravos para

quilombos incluindo Palmares, que prosperava, negando que haveria uma boa relação entre negros e brancos. Quanto à relação com os indígenas, foi marcada desde o princípio pelo extermínio e negação de sua cultura. Assim, o uso de figuras como a de Calabar, Henrique Dias e Felipe Camarão foi uma forma de, através de casos isolados, se construir uma memória de ampla colaboração e fraternidade entre as raças que mascarava as opressões existentes nessa relação.

Não há portanto quaisquer coincidências no fato de ambas as peças nomeadas Calabar tratarem da questão da identidade, ainda mais pelo fato de que Calabar era um mulato de mãe negra e pai branco, uma miscigenação marcada pela violência e cujo o fruto permanecia quase sempre cativo. Agrário de Menezes, ele mesmo mulato, apesar de trabalhar em sua obra com alguns dos mitos de formação da identidade brasileira próprios do primeiro Romantismo, problematiza o significado de ser brasileiro em um país que, sendo herança de um Estado colonial, não deu as mesmas oportunidades para todos os seus “filhos”. Para Chico Buarque e Ruy Guerra, que escreveram em uma época em que o autoritarismo chegava às vias de declarar o sentimento de que se deveria ter sobre a pátria em “ame-o ou deixe-o”, os pensamentos sobre a cordialidade e boa relação entre os brasileiros passa a ser questionado, ironizado e negado de forma explícita. Assim, a questão do heroísmo será um imperativo nas duas obras estudadas nesse capítulo, uma vez que a ideia de herói mobiliza os valores mais essenciais de um coletivo e representa aquilo que ele espera de si. Talvez por essa possibilidade de mobilização de personalidades exemplares, localizadas em um tempo mitificado na memória histórica, Calabar tenha rendido algum número de obras ficcionais: *Major Calabar*, romance de João Felício dos Santos, *Calabar*, poema dramático de Ledo Ivo, além da peça *O sonho de Calabar* de Geir Campos, e as outras duas peças intituladas Calabar, em foco neste capítulo.

Em *Calabar* (C.) aquele que era considerado um vilão da pátria justifica a “traição”, ocorrida no momento em que ele percebe que é excluído do ideal de nação elaborado pelo português que explora a terra brasileira e se autoproclama seu proprietário. Sua traição se configuraria então em um ato de revolta contra o conquistador. Já *Calabar, o elogio da traição* constrói uma personagem ausente da trama, mas com a qual todos os outros personagens mantêm relação, disputando a anexação dos epítetos de traidor ou herói ao seu nome. Calabar nessa história também teria traído o exército português em um ato de rebelião contra o colonizador. Ambas as peças, conforme se pode ver dão grande ênfase à questão da memória perpetuada pela história, que cria sobre personalidades exemplos de virtude ou de má conduta.

Assim como no capítulo anterior, que analisou as peças sobre a Inconfidência, esse capítulo analisa as duas obras sobre Calabar, a de Agrário de Menezes e de Chico Buarque e Ruy Guerra, em dois subcapítulos temáticos que tratam cada um das duas obras, porém de forma não simultânea para evitar confusão entre elas. O primeiro trata da estrutura dramática das obras em sua relação com a ação principal e a personagem que as intitula. O segundo trata da questão da identidade trabalhada em paralelo entre o fato histórico ficcionalizado e o momento de escrita da obra. Novamente os temas surgiram da comparação entre as obras, levando em conta seus engajamentos políticos e o processo de dramatização do mesmo tema histórico, em que se observam pontos de vista comuns que são tratados no último tópico do capítulo.

Conflitos do indivíduo e a sociedade: Calabar, o destino trágico e a trama das memórias

Entre todos os autores cujas obras são trabalhadas nessa pesquisa Agrário de Menezes é seguramente o menos conhecido. Apesar do relativo anonimato o autor baiano teve carreira literária voltada para o teatro tendo escrito, além de *Calabar*, outros dramas e algumas comédias. Foi advogado e político no Império, tendo se eleito várias vezes deputado pelo partido liberal. Encerrou sua vida ligado ao teatro, como administrador do Teatro São João em Salvador, em plena exibição de um espetáculo, após ter sido presidente do Conservatório Dramático da Bahia, além de ter fundado a sociedade de Belas-Artes e o instituto histórico locais.

O drama *Calabar* escrito em 1856 e publicado em 1858 foi o segundo escrito pelo autor, para um concurso promovido pelo Conservatório Dramático do Rio de Janeiro e, conforme observa Décio de Almeida Prado (1996), embora seja considerado um drama histórico, tanto pela via formal quanto pelo tema nacional, não está isento das influências melodramáticas e clássicas típicas das obras teatrais brasileiras durante boa parte do século XIX. O drama não chegou a ser encenado. Foi censurado pelo Conservatório Dramático Nacional, embora tenha sido publicada na Bahia. É, portanto, ao texto dramaturgico que a análise é dirigida, considerando-se a importância que o texto escrito continha no século XIX. Ainda assim, considera-se, enquanto dramaturgia, o seu direcionamento à cena para completude do espetáculo teatral.

O início da peça já sinaliza com humor para os acontecimentos característicos dos espetáculos de melodrama em que “furtam-se moças,/ Esperam-se rivais, abrem-se covas,/ Enterram-se cadáveres de homens/ Tomados à traição...(C., p. 8). A peça é composta por versos decassílabos e em cinco atos, conforme o gosto clássico, mas ao

mesmo tempo é profundamente influenciada por imagens românticas e especialmente pelo sentimento nativista e indianista do primeiro romantismo brasileiro. O enredo desenvolve-se entre as motivações e os atos que levam o capitão do exército português Domingos Fernandes Calabar a se transferir para o exército inimigo, mesclando personagens históricas e ficcionais de maneira a manter a unidade de ação, o que lhe confere estrutura clássica ao mesmo tempo em que trabalha sobre o tema da aventura amorosa e apresenta um personagem atormentado pelo embate entre as forças do bem e do mal, guiado até a redenção cristã, o que lhe indica um sentido romântico quando não se trata mais da interferência do destino sobre *ethos* do personagem e sim de seu livre arbítrio sobre o qual ocasionalmente pode incidir a vontade divina.

Baseando-se na leitura do prólogo escrito para a publicação da obra, Décio de Almeida Prado (1996) percebe que, apesar de o autor ser permeável às influências da escola romântica, há um certo cuidado em evitar “as aberrações monstruosas de Alexandre Dumas e [Victor] Hugo” (C., p.147), ou seja uma parcimônia do autor de adequar a obra ao gosto clássico, evitando construções polêmicas. A exemplo de outras obras do período, portanto, *Calabar* (C.) apresenta uma forma híbrida: há unidade de ação, mas não há unidade temporal ou de lugar, já que os cinco atos são desenvolvidos, como é comum no drama romântico, cada um em um cenário diferente.

No primeiro ato, localizado na casa de Calabar, dois soldados portugueses iniciam a peça por um diálogo com traços cômicos, em que expõem o passado de Calabar como responsável pelo conflito em que ele se encontra naquele momento: após uma vitória portuguesa uma jovem indígena corre errando pelo campo de batalha à procura do pai que julga ter sido morto. Calabar acolhe como filha a jovem órfã Argentina, porém seu amor fraternal transforma-se em um amor romântico que o atormenta. A jovem, que o tem como pai, é apaixonada pelo oficial português Faro que, desconfiando dos amores

de Calabar, propõe fuga à Argentina. A indígena incrédula dos verdadeiros sentimentos daquele que considera um pai propõe a Faro que eles declarem a verdade a Calabar. Este descontrola-se com a notícia deixando transparecer os sentimentos que tanto havia reprimido e, após a saída de Faro, propõe à Argentina que se torne sua esposa. Sem escolha, Faro e Argentina fogem, o que vem a se tornar o estopim para que Calabar se decida a aceitar a proposta de traição sugerida por um oficial holandês momentos antes, e que ele recusara por não querer ser traidor. No entanto, a recusa amorosa o faz perceber que se são ambos exploradores e ambos o rejeitam, ele brasileiro e mulato, resolve lutar por aquele que ao menos possa favorecê-lo pessoalmente.

O segundo ato passa-se no quartel general dos holandeses, onde quatro soldados mais o general Segismundo Van Scopp⁴² em conferência haviam tentado sem sucesso obter informações de Argentina capturada durante a fuga com Faro que, aparentemente tinha sido morto pelo mesmo oficial holandês que havia feito a proposta de traição a Calabar. Calabar se apresenta a Segismundo declarando sua fidelidade agora aos flamengos e compra a vida da prisioneira Argentina.

O ato três se passa em uma fortaleza portuguesa onde se encontram o Governador do Rio Grande, o oficial Pedro Mendes e Jaguarari, índio velho e pai de Argentina. O governador, incrédulo da superioridade holandesa, mesmo sendo advertido por Pedro Mendes, permite que a fortaleza se mantenha desprotegida. Jaguarari é um prisioneiro esquecido na fortaleza, e conta a Pedro Mendes a história de sua prisão: o indígena matara um soldado português que tentara violar sua filha Argentina, sendo preso por assassinato e posto na fortaleza quando marchava para a guerra. A fortaleza é tomada por Calabar e os holandeses, que matam Pedro Mendes. Calabar propõe a Jaguarari que

⁴² Documentos da época trazem a grafia Sigemundt von Schkoppe. O texto de Agrário de Menezes, além de chamá-lo por Segismundo, em uma versão portuguesa do primeiro nome, muda a grafia do sobrenome. O capitão holandês de fato esteve envolvido no cerco de Porto Calvo e, segundo os documentos organizados por Evaldo Cabral de Mello (2010) criou grande proximidade com Calabar, sendo responsável pelo enterro das partes expostas de seu corpo.

se junte ao exército holandês e na negativa deste dá-lhe a liberdade, com a condição que este deixe Argentina com ele. Ela convence o pai a lutar contra os holandeses e ele parte. Sozinho com Argentina, Calabar a violenta.

No quarto ato reaparecem os dois soldados portugueses em diálogo de ironia sobre a situação. Faro, que não havia sido morto, apenas ferido, também reaparece ao lado de Mathias de Albuquerque. Este parte em campanha confiando a Faro a proteção das famílias que eles escoltam. Aparecem Calabar e Argentina, que perdeu a razão. Calabar e Faro duelam, sendo este morto. Simultaneamente há o confronto entre portugueses e holandeses com a vitória dos lusos. Calabar é preso.

No último ato, que se passa na prisão, há o diálogo entre Calabar e Jaguarari que, mesmo descobrindo que o motivo da loucura da filha foi a desonra forçada por Calabar, o perdoa. O mulato, finalmente arrependido, é perdoado por Argentina e pelo padre antes de ser encaminhado à forca.

A peça se desenvolve portanto em torno de uma única ação e suas motivações e consequências: a traição de Calabar ao exército português motivado pela recusa amorosa e pela percepção de que o lusitano é um explorador da terra brasileira. Essas duas revelações não são apenas simultâneas, elas se interpenetram e se confundem. Os outros acontecimentos que não estão diretamente relacionados à ação principal são narrados pelos outros personagens como os soldados portugueses na primeira cena, Jaguarari contando sua sina para Pedro Mendes, ou o soldado holandês contando sobre a captura de Argentina, de forma que todos os outros acontecimentos subordinam-se ao fato principal que é a passagem de Calabar para o outro exército e sua completa vingança de todos aqueles que julga terem-lhe prejudicado, até o seu castigo final, consequência direta da traição.

É natural a centralidade desse tema no enredo da obra uma vez que o nome de Calabar se preservou na história à custa dele e principalmente da memória de traidor que se ergueu sobre ele levando inclusive, segundo Décio de Almeida Prado (1996), o sobrenome a se extinguir da genealogia brasileira. No entanto, pode-se depreender da obra que a personagem, embora não chegue a tomar contornos de herói, também não é composta como um vilão. Pelo menos não em termos melodramáticos, isso é, não apresenta traços fixados para serem decodificados pelo espectador.⁴³ No primeiro momento a personagem é apresentada como um homem virtuoso, capaz de abrigar uma órfã, e que tem devotados sentimentos pela pátria, conforme declara Argentina, quando Faro tente convencê-la de que Calabar estaria na verdade apaixonado por ela:

Quem já viu Calabar para outro afeto,
Senão por Glória suspirar um dia?
Quem já lhe ouviu dos lábios uma fala
De amor senão à pátria? Quem nos olhos
Já lhe enxergou um raio dessa chama,
Que vem do coração, que abrasa o peito?...(C., p.17)

A decisão pela traição não se faz sem dúvida e devaneio – “que tremenda revolução que se opera na minh’alma!” (C., p. 26) –, onde fica claro que não é por desprezo aos valores de patriotismo e fidelidade, mas porque eles deixam de fazer sentido no minuto em que ele, mulato, se percebe desprezado pela mulher que deseja e pela pátria, em uma revelação conjunta, como se ambas representassem as duas faces de uma mesma moeda. Assim, o que antes era o horizonte que guiava sua luta, perde completamente o sentido:

⁴³ Para se notar a diferença basta voltar ao espetáculo de Castro Alves e perceber a indicação da primeira entrada do Governador, de preto e apontando um punhal para Gonzaga, ou de Silvério dos Reis, que em entrada apoteótica, quase cai do cavalo por tê-lo esporeado além da necessidade. Na obra, apesar de o Governador não ser desenhado como o “vilão principal” e justificar sua conduta pelo amor à Maria, este amor é um sentimento marcado pela luxúria, conforme exposto, além do próprio personagem admitir ser um homem orgulhoso. Assim os dois vilões são fixados por sua maldade e facilmente identificados como tal. Ao final, o Governador percebe que seus delitos foram vãos diante do amor de Marília e Gonzaga, de forma que seu discurso é mais a exposição de uma “lição aprendida” do que propriamente um arrependimento como acontece com a personagem também romântica de Calabar.

A glória e a pátria – fúteis subterfúgios! –
São palavras vazias de sentido,
Que morrem como o som que as acompanham.
São, muita vez, um dístico solene
Sobre as cinzas da alma e o pó das crenças!..
A glória é como um sonho que se extingue
Ao despertar de um longo pesadelo!
A pátria, aqui e ali, é o mundo inteiro,
Quando a negra ambição domina os homens! (C., p. 79).

A ambição que domina Calabar, todavia, não é, a princípio, a ambição por poder, glória ou riqueza, visto que ele gozava de boa reputação no exército português como se pode julgar das falas de Argentina, Jaguarari e dos soldados. Sua ambição é de vingança contra o português,

esse vil e covarde aventureiro,
Que além da pátria as afeições me rouba?!
Traidor!... Infame!.. Longe dos perigos,
Longe da guerra, em ócio criminoso,
Deixando a espada – qu'inda mal lhe deram –
Enferrujar-se dentro da bainha;
Vem perturbar os sonhos inocentes
De uma virgem tão bela, e seduzi-la!... (C., p. 33).

O encontro da mulher indígena com o cavaleiro português é metáfora usual na construção da identidade brasileira feita pelo indianismo romântico. Do choque entre as culturas nasce o amor e com ele a possibilidade de construção do homem brasileiro entre a civilização e a vida tropical, quase sempre permeado pela relação senhoril, sendo o branco o natural “patrício” que trouxe os bens da civilização e do cristianismo ao indígena. O aspecto servil presente nessa relação – em cujo os gêneros do “senhor” português e “vassalo” indígena podem variar – buscada na inspiração medieval europeia traz o caráter de uma dominação aceita, escondida sob um pacto de honra, como aponta Bosi (1978), pois seria nesse encontro que a exuberância nativa brasileira superaria o

seu aspecto selvagem para poder desenvolver-se plenamente em um projeto de civilização, progresso natural da humanidade. Nesse sentido, no sonho indianista, os indígenas, povo forte, nobre e guerreiro, recusaram o cativo mas se mantiveram fiéis aos conquistadores.⁴⁴ Calabar entra como fator que desestabiliza essa equação, porque, sendo mulato, carrega consigo a marca do cativo, de forma que na construção da representação identitária brasileira, o marco da violência ou da aceitação necessariamente se estabelecem sobre ele, uma vez que seu povo foi escravizado e trazido à força para uma terra estranha.

Dessa forma, se o indianismo brasileiro significou uma tentativa de reconstrução do passado nativo, como forma de oferecer uma memória à jovem nação, pesou-se sobre o negro o silêncio e o esquecimento. Elisabeth Azevedo (2011), ao estudar a presença do negro no teatro do século XIX, nota que, diferentemente do indígena, que sempre aparece provido de suas referências culturais, ele é um solitário cuja luta é quase sempre individual na busca pela liberdade. A pesquisadora relaciona o fato à relação histórica das elites brancas com negros e indígenas, bastante diversa no que diz respeito à convivência e ao vínculo de dependência e dominação. A relação com o povo indígena podia ser considerada “pacífica”, já que, nesse momento da história, ele se encontrava relativamente apartado da sociedade urbana, já “não era mais visto como uma ameaça, um desestabilizador social. Era uma questão já há muito equacionada. Poderia ser tratada com distanciamento e um alto grau de idealização” (Azevedo, 2011, p. 11). O negro e a escravidão eram, doravante, um problema eminente, porque a luta pela Abolição que acompanhava o esgotamento do trabalho servil com a inserção do país no modelo capitalista, temia a possibilidade de rebeliões, de modo que o projeto abolicionista de inspiração liberal preocupava-se com uma transição segura para as

⁴⁴ Jaguarari e sua teimosia em não mudar de lado, é um bom exemplo disso, apesar de todo esforço de sugestão de Calabar para que ele possa ver a ingratidão dos portugueses em relação às bravas atitudes que o índio manifestara à frente de sua tribo, na defesa dos brasileiros (C., p.p. .94-97).

elites, de modo que, conforme explica Azevedo, no mesmo texto, “explica-se que quisessem criar uma imagem, uma referência coletiva, de personagens que poderiam facilmente, por sua boa índole inata, integrar-se a uma sociedade nova, liberada da mancha escravista, sem procurar o revanchismo ou a vingança”(p.11).

As proposições de Elisabeth Azevedo acerca da produção teatral podem ser utilizadas para se pensar o projeto de construção simbólica da identidade nacional que configurou imagens indianistas do Romantismo. A criação de um ‘castelo nos trópicos’ (BOSI, 1978) de que o negro era apartado seria não apenas um reflexo da própria dominação existente,⁴⁵ que associava ao negro o trabalho servil considerado vexatório; mas perpetuava a dominação ao imputar-lhe o silenciamento, negando sua participação na elaboração simbólica do nascimento do Brasil. Há ainda o fato de que, na criação do português como o nobre aventureiro Europeu, seria difícil a inserção equilibrada de um povo trazido à força para o território e que era ainda escravizado, humilhado e torturado nas senzalas. O projeto indianista, especialmente por sua inserção no espaço idílico e primitivo das matas, e por sua ligação com o projeto de Independência, exigia a liberdade dos indivíduos que a presença do escravo ou seu descendente negaria. Quando Agrário de Menezes introduz essa personagem neste quadro, e não poderia ser de outro modo, ela aparece como uma tensão, como uma forma de desequilíbrio de sua imagem pacífica.

Miriam Garcia Mendes (1982), ao fazer uma leitura sobre a personagem negra no teatro brasileiro do século XIX, demonstra que normalmente ela aparece sob duas perspectivas: a da cor ou a da condição social, em que frequentemente a primeira é

⁴⁵ A expressão ‘castelo nos trópicos’ criada por Bosi é uma imagem bastante pertinente do projeto romântico brasileiro, e refere-se à criação de relações próprias da idade média europeia no período colonial brasileiro, na relação entre Portugueses colonizadores e indígenas. A experiência estética do romantismo no Brasil se baseia na influência europeia em que o passado medieval foi revisitado em seus valores de nobreza e cavalaria, e utiliza essa relação de vassalagem entre conquistador e população nativa em que é embutida a experiência de troca entre a relação plena com a natureza tropical e o comportamento do homem civilizado.

subordinada à segunda. Azevedo (2011), entretanto, nota que, devido ao fato de a base do trabalho ser desenvolvida pelo escravo, era mais a condição servil que representava um estigma social, do que propriamente a questão da cor. Afirmção plausível em uma sociedade em que o concubinato era bastante comum, gerando filhos mulatos que não necessariamente nasciam cativos.

A questão também pode ser observada em algumas obras em que a descendência de escravos é a base do conflito, gerando normalmente o impedimento de casamentos, como nas obras *A mãe*, *Sangue Limpo* e *Cancros Sociais*.⁴⁶ Há um número significativo de obras, especialmente na segunda metade do século XIX, conforme exposto no primeiro capítulo, que fazem campanha abolicionista, ainda que quase sempre de maneira tímida e como uma conquista individual. Há, entretanto, outras em que a figura do escravo e mesmo do negro liberto aparece ou como um servidor fiel e pacífico de seu patrão, ou como um criminoso, ingrato e lascivo. No primeiro caso, quase sempre essa imagem se desenha de forma a afirmar que o escravo negro tinha uma aptidão natural à escravidão devido a seu espírito servil (Mendes, 1982). Para Elisabeth Azevedo (2011), entretanto, considerando a questão da servidão, a principal característica que marca a presença da personagem negra na literatura dramática do século XIX, mesmo nas peças em que há luta pela sua liberdade, é, de fato, a solidão. Não há quase nunca uma perspectiva coletiva em sua luta, assim como, quase sempre, suas referências ancestrais ou familiares são perdidas, ao contrário do indígena para quem as referências ancestrais são um guia fundamental no estabelecimento de seus valores.

Em *Calabar (C.)*, as observações da pesquisadora adequam-se perfeitamente. Jaguarari em conversa com Mathias de Albuquerque afirma pertencer à tribo dos tapuias (C., p.89) e junta-se ao exército luso-brasileiro como comandante de sua tribo guerreira,

⁴⁶ Com autoria e data de: José de Alencar (1860), Paulo Eiró (1861) e Maria Ribeiro (1865), respectivamente.

sendo ela a responsável pela derrota holandesa e a captura de Calabar no quarto ato. Assim como a identidade indígena de Argentina são as suas referências para defender o exército luso e o direito português sobre a terra brasileira, considerando-os seus “patrícios”.⁴⁷

Fala agora por mim a sã memória,
Que de meu pai conservo. Em minhas veias
Gira o sangue do indígena valente
Que pelo seu país perdeu a vida!..
Sou brasileira, deverei ser livre!
Prefiro, sempre, a morte ao cativo!... (C., p. 74)

Calabar, ao contrário, é um solitário. Ele não mostra qualquer relação com seu povo. Seu nascimento de uma mãe negra e um pai branco é resultado da violência deste, de forma que suas referências familiares e pessoais são marcadas pela dor:

Nascido apenas,
Fui atirado ao seio da indigência
Para provar-lhe o fel gota por gota!...
Meus prazeres da infância foram sonhos...
Vi-os quando, alta noite, reclinado
Nos troncos da floresta, a minha mente
Fantasiava um berço sobre a relva
De minha pobre mãe acompanhado...
Eu me sorria às vezes ao seu pranto,
Que em bagas sobre as faces me caía;
Ela dava-me um ósculo piedoso,
E, talvez já prevendo meu futuro,
Gemia e soluçava!... A juventude
Não me apontou mais leda!... Ao começa-la,
Veio logo da morte a foice horrenda

⁴⁷ A referência à própria identidade aparece muito no discurso da personagem, embora sua caracterização seja de uma indígena aculturada. Quando Jaguarari é supostamente morto, ela não fica sob proteção da tribo, aceitando a acolhida de Calabar. Diz-se que ele lhe comprou vestidos, de modo que imagina-se que ela vista-se à moda portuguesa, além de seguir a religião católica. A questão, a meu ver, tem a mesma conotação que a das “mulatas quase brancas” presentes em obras da época. Ao mesmo tempo em que se ligam possivelmente ao gosto dos escritores influenciados pelo padrão europeu, as personagens, como heroínas, são construídas de maneira a dialogar com o padrão do público para que sejam capazes de gerar empatia. A indígena, como bem observou Prado (1996), ainda tem a questão da vestimenta, pois não poderiam “atentar contra a moral” estando nus, ao mesmo tempo em que vestidos poderiam soar inverossímeis.

Sobre essa infeliz mãe!... Entrei de luto
Aonde os outros entram adornados
De galas!... No jardim da mocidade
Sentei-me triste à sombra de ciprestes,
Vendo os outros colher jasmims e rosas!...
Criei-me desta sorte... Entre amarguras!
Mirando o rosto esquelético da fome,
Vendo o dedo cruel que me apontava
A cor que eu tinha, como recordando
A cor do meu destino...Que sentença!...” (C., p. 158)

Sua identidade, diferentemente de Argentina, para quem a herança indígena é orgulho, é uma sentença de fome e de estigma social, o que o faz se perguntar, na continuação da mesma fala:

Não há lugar no mundo para o mulato
Além do que lhe aponta o cativo?

A sua única resposta à pergunta foi a guerra, pois como soldado pôde obter o destino glorioso que era negado aos de sua cor, continua ele a refletir:

Era grande a injustiça...revoltei-me!
Quis também ser partícipe dos gozos
No opíparo banquete da existência...
Cabeça e braço foram instrumentos,
Que em toda a luta sempre me serviram;
Cabeça e braço deram-me a vitória!...

A única forma de apagar a história impingida sobre ele era como soldado, individualmente, conquistar a vitória. Quando porém Argentina nega-lhe o amor por um oficial branco português, traz à tona todo o processo de opressão social que lhe foi imposto. Calabar não é um escravo, mas mesmo livre do cativo sofre o estigma relacionado à cor de sua pele em uma sociedade que entende que ele pode ser apto para guerra mas não para o amor:

O duro Calabar, talvez sentindo

Muito mais do que vos, nunca dos lábios
Deixou cair de amor uma palavra!
E é que não amasse?! Desgraçado...
[...]
É que amava em segredo! Imenso, ardente,
Como este sol que queima os nossos bosques;
Oculto, como a serpe que se enrosca
No cavo tronco da floresta opaca;
O amor que aqui senti, que sinto ainda,
Stá recalcado pela mão de ferro
De uma vontade de homem! (C., p. 26)

Assim, a recusa da aventura amorosa transforma-se imediatamente na percepção de que não há espaço para ele nessa pátria portuguesa ainda que ele possa conquistar algum *status* em decorrência da execução de uma atividade em que se permite a ampla relação entre as três raças devido a necessidade objetiva de braços: a guerra. Nesse sentido, a sua liberdade individual só poderia se completar com a liberdade coletiva de toda a nação, da mesma forma que sua identidade de brasileiro está entrelaçada com a sua capacidade de amar Argentina, porque “amar Argentina é vislumbrar a possibilidade de construir com ela, na concretude do amor, a palpabilidade de pátria e nação” (Cafezeiro e Gadelha, 1996, p. 160), sobretudo porque ela é a representação simbólica da terra e da natureza brasileira no imaginário produzido pelo pensamento romântico, mas também porque é a possibilidade de amor o que torna humana a natureza guerreira e selvagem de Calabar,⁴⁸ oferecendo-lhe uma percepção de si próprio que antes não poderia ter, desvinculada da guerra e de suas justificativas exteriores. Antes Calabar amava a pátria por meio da guerra e seus horrores, após o amor por Argentina a pátria passa a ser lugar de pertencimento. A partir de então o português deixa de ser um

⁴⁸ São muitas as imagens que ao longo da obra aproximam a alma de Calabar com o aspecto feroz da natureza tropical, assim a personagem compartilha a lembrança de uma cena que viu na floresta: duas onças que entregues a carinhos, desprotegidas, esquecem-se de sua natureza ferina. Calabar se enxerga da mesma forma: “nascido à sombra das florestas,/Quase indômita fera me supunha,/Desconhecendo amor, também me curvo/À soberana lei que os entes rege!...” (p. 29).

conquistador com uma missão civilizatória para se tornar um invasor e explorador do povo brasileiro, pois “rouba-lhe a pátria e o afeto”, não havendo portanto diferença entre ele e o holandês:

Holanda ou Portugal, senhores ambos,
Ambos tiranos, roubam-nos a pátria!...
Escravo aqui, ali, deste ou daquele,
Que importa?...A escravidão é sempre a morte!...” (C., p.49-50)

Desse modo, Calabar troca de lado para se vingar do português, tanto de Faro, seu rival imediato e Argentina que o desprezou, quanto da sociedade que o humilha. Assim, se em acordo com a tradição do drama romântico Agrário de Menezes cria um casal de enamorados e os ciúmes desmedidos de um homem como motivo para desencadear o enredo histórico da peça, e não há como negar que o motivo primordial da traição de Calabar seja os ciúmes e a vontade de vingança, não se pode dizer, conforme observa Miriam Garcia Mendes (1982), que na criação ficcional a personagem seja desprovida de motivação política.⁴⁹ A pesquisadora apoia-se na terceira cena do quarto ato, quando Calabar encontra Jaguarari na fortaleza e tenta persuadi-lo a voltar-se também contra o opressor lusitano; para afirmar a consciência política de que também é constituída sua escolha. O mulato demonstra para o indígena em argumentos que este mesmo concorda, que o português retirou o índio de sua condição original, em paz com a terra para transformá-lo em um escravo e lhe tomar os direitos como povo original da terra. O aspecto político advém do cruzamento entre o amor e o sentimento de nacionalidade que se opera em Calabar, criando a ideia de que o direito ao amor e à nacionalidade caminham juntos (Cafezeiro e Gadelha, 1996) quando

⁴⁹ Miriam Garcia Mendes (1982) e Décio de Almeida Prado (1996) observam semelhança entre o drama de Agrário de Menezes e o *Otelo* de Shakespeare, tanto no que diz respeito ao enredo motivado pelo ciúme e pela vontade de vingança, quanto na caracterização do mulato como uma personagem exótica, guerreira e selvagem. Mendes aponta para o fato de que em Calabar, assim como em *Otelo*, a cidade o aceita como guerreiro, mas condena seu amor por Desdêmona. É possível que a peça tenha sofrido influência shakespeariana na impressão deixada por João Caetano na execução do papel do mouro.

se apaixonou pela indígena, em uma representação mulher/pátria. Essa representação será no entanto a mesma para o português, aparecendo no discurso de Faro,⁵⁰ de modo que no conflito da peça pode-se observar duas camadas trabalhadas sobre Argentina como personagem e como símbolo nacional: de um lado o conflito amoroso que configura disputa dos rivais e de outro o conflito da nacionalidade relacionado à questão racial. Essa dualidade aparece de forma apoteótica no quarto ato, na cena de ápice de tensão do espetáculo, quando o destino dos protagonistas é selado ao mesmo tempo que o dos rumos guerra:

No quarto ato da peça, a expressão do cruzamento entre amor e pátria se materializa: enquanto na cena Calabar e Faro lutam (pelo amor), ouve-se os sons da luta entre lusitanos e holandeses (pela usurpação da terra). Perde a vida Faro, o português. Perde o amor Calabar, o mulato. Fora da cena, o brado da vitória lusa. Na cena, um homem sozinho caminha para a condenação à morte. Nos bastidores da História oficial, a vitória lusa dá-se nas armas. O povo, no entanto, continua a esperar a vitória pela liberdade (Cafezeiro e Gadelha, 1996, p.167)

No enredamento entre o destino pessoal e a História não há final feliz possível, Calabar morto e desiludido e a pátria livre dos flamengos mas sob jugo português, o que orienta a última fala da personagem antes de caminhar para morte na forca:

Argentina! Argentina!...Adeus, ó mundo!...
(*com entusiasmo*)
Pátria! Pátria! Conquista a liberdade!... (C., p.186)

Entretanto, como observa Miriam Mendes (1982), a ação de vingança pessoal em que está resumido apenas o seu destino e por isso constitui a ação responsável pelo desenvolvimento do conflito do drama, é o seu erro trágico, porque “ao passar-se para os holandeses, pois, Calabar teria consciência do significado de sua escolha; porém ao fazê-la não importa o caráter que ela pudesse ter, cometia um erro de julgamento

⁵⁰ Na luta entre Calabar e Faro, este justifica-se em: “Não compreendes tu que não se perde/A fortuna te ver-te e de encontrar-te?/Não sabe que por ela, sim, por ela,/Por mim também, por tudo quanto existe,/Por tudo quando diz – amor e pátria –/Eu não posso deixar-te sem vingar-me?...” (C., p. 148).

(*harmatia*): passar-se para os holandeses não modificaria a sua situação, nem a da pátria, mas selaria seu destino” (Mendes, 1982, p. 74).

O erro de Calabar, portanto, não estaria na avaliação que fez da realidade, mas no fato de que sua vingança pessoal contra um inimigo muito maior que ele empurrou-o até a morte e a construção de uma memória extremamente negativa sobre o seu nome, que prosseguiu mais ainda sendo marcado pela “ignomínia”. Ao trocar um inimigo pelo outro Calabar não mudava a sociedade e praticava um ato condenável, independentemente de sua motivação ser ou não relevante: a traição aos que confiavam nele. Os ciúmes e o sentimento de rejeição se, por um lado, são responsáveis por esclarecê-lo a respeito da opressão portuguesa, por outro lado, são responsáveis por cegá-lo e empurrá-lo diretamente para a morte e para a perturbação de sua alma, pois o impelem a cometer um ato de extrema violência contra aquela que mais amava, tornando-se definitivamente uma figura temida por ela. Se o amor era a possibilidade de libertação do estigma social, ao forçar a consumação por meio da violência, ele torna-se o “demônio” de Argentina, de forma que o amor se transmuta de redenção à condenação. Portanto, a vingança de Calabar contra a sociedade que o considerava vil pela cor de sua pele é justamente o que acabou não apenas por torná-lo vil, mas por marcá-lo como tal ao longo da história.

A observação de Miriam Garcia Mendes (1982) sobre o sentido trágico da obra se concentra na ideia de que a traição seria a *harmatia* da personagem, responsável por selar o seu destino. Na tragédia clássica a personagem comete o erro trágico por uma característica que carrega dentro de si e que poderia levá-lo à fortuna como à destruição. Nela a decisão do herói se encontra entre duas possibilidades, desencadeadas de acordo com seu *ethos*, o que é próprio do seu caráter, e um *daymond* – um gênio mal que se possesca do herói, uma maldição lendária ligada a sua estirpe (Vernant e Vidal-Naquet,

1999) e que não se encaixa nos valores da polis. A insubordinação e a altivez parecem fazer parte do caráter de Calabar, mas a sua decisão se constrói a partir do momento em que o amor por Argentina, que a princípio ele tinha como uma filha, passa a guiá-lo. É, no entanto, a guerra que possibilita a Calabar o “apagamento” de sua cor e sua inserção na sociedade, de forma que o amor que lhe chega ao peito, vem como uma espécie de *daymon*, que o leva à desgraça devido ao seu caráter altivo e insubordinável que não o permite aceitar a recusa. O que o poderia tornar mais humano, o amor que como homem Calabar espera obter chegando à plenitude da existência não mais através da glória, mas de um sentimento que poderia igualá-lo aos outros homens, torna-se o principal motivo de sua desumanidade, porque o leva ao estupro de Argentina e à traição. O que o impele à sua *harmatia* é a própria sociedade em que ele está inserido na qual ele não tem espaço, que lhe renegou seus benefícios empurrando-o a buscar suas glórias na luta. Segundo Augusto Boal (2009) a *harmatia* é “a única coisa que pode e deve ser destruída, para que a totalidade do *ethos* do personagem se conforme com a totalidade do *ethos* da sociedade” (p.74). Neste contexto o *ethos* social se configura pelo equilíbrio da sociedade baseado na superioridade do português sobre as outras raças submetidas a seu domínio. O caráter altivo de Calabar não entrava em confronto com a sociedade quando ele se voltava para a guerra, objetivando vencer o inimigo. Quando ele se volta para o português, seu *ethos* entra em confronto com a da sociedade, provocando o desequilíbrio.

É fundamental não perder de vista a fusão entre o amor e a pátria, responsáveis pela resolução de traição. Segundo as demais personagens, Calabar era um patriota, no entanto, quando se rompe o elemento que concretiza a sua relação com a nação, ele percebe que a ideia de nacionalidade ligada a essa guerra tratava-se de um “subterfúgio” falso, uma vez que, na perspectiva de domínio colonial de Portugal, e que a Holanda

pretendia assumir, ele, mulato e brasileiro, assim como o indígena, seriam sempre oprimidos por estarem sob domínio estrangeiro e, portanto, sempre diminuídos, explorados e injustiçados, como aconteceu a Jaguarari. Assim, quando se dá a percepção de sua real condição, cai por terra o discurso patriótico aliado ao português que até então o guiara, mas a percepção também o encaminha para uma morte arrependida e sem glória, pois se o fim da ilusão patriótica se dá em decorrência do esclarecimento sobre a dominação, a opção pelo outro dominador não poderia oferecer-lhe a glória, de modo que sua morte sugere um sentido trágico e pouco heroico. Porém, devido ao fato de ela vir em descompasso com o *ethos* social orientado pela política de exploração lusitana, a execução de Calabar não deixa de sugerir um traço de martirização, pois foi na busca pela liberdade do povo brasileiro, e de um sentido real à noção de pátria que Calabar, ainda que por vias erradas, morreu.

O sentido trágico presente no drama *Calabar* se encontra precisamente na unidade de ação presente no conflito, que se desencadeia de maneira a ocorrer uma falha trágica, uma ação executada pelo personagem que o põe em desequilíbrio com o funcionamento da sociedade, mas em cuja essência estaria um comportamento que poderia lhe causar a fortuna naquela sociedade, não fosse o seu desvio. Portanto, ainda que Calabar seja um drama histórico pela característica de seus personagens, do tema e do conflito, há um sentido trágico permeando o texto, ainda que desenvolvido por uma orientação cristã. Suas ações são processadas por escolha própria e o quinto ato trata quase que exclusivamente de sua reconciliação com aqueles que prejudicou, permitindo o encontro de seu espírito com Deus, diante do padre, uma vez que a personagem percebe seus erros e domina o espírito de vingança e altivez que o guiavam.

É inegável o sentido pedagógico da tragédia clássica, localizado na catarse, como uma reguladora moral da sociedade. Resta compreender se o aspecto trágico

presente no texto de Agrário de Menezes tem um caráter moralizante, e para que pensamento ele aponta. Quando sinaliza o fato de que a personagem negra no teatro do século XIX é sempre solitária, Elisabeth Azevedo (2011) considera a posição social do autor no momento e o fato de que, embora a Abolição fosse uma política para o qual muitos deles se dedicavam, havia em geral o receio de uma revolta escrava que desestabilizasse a estrutura social. Por isso, quando o negro começa a aparecer no teatro como figura de destaque, dificilmente aparecerá dando um sentido coletivo e revolucionário à sua luta, uma vez que esse era um medo que atingia as classes brancas frequentadoras dos teatros.⁵¹

Se a abolição era, portanto, uma preocupação urgente para muitos políticos liberais, e muitos autores teatrais, é fato que se esperava fazê-la de maneira legal, via parlamento sem que houvesse necessidade de uma transformação radical que abalasse as bases do funcionamento social e econômico no Brasil. No entanto ainda assim é possível notar peças que lançam um foco sobre a subjetividade do negro e a necessidade de sua inclusão na sociedade como o faz Agrário de Menezes.

Calabar, sem dúvida, vai muito além dos estereótipos sobre o negro, e problematiza não mais a questão do cativo, mas a da identidade negra em uma sociedade profundamente marcada pelo racismo e pela exclusão. Assim, mesmo o mulato que exerce uma atividade que poderia lhe dar certo prestígio social é marcado pela rejeição. Seu erro entretanto está não na leitura que ele faz da sociedade, mas em sua escolha no modo de enfrentá-la: a vingança. Na tentativa de enfrentar a visão que o considerava um ser humano vil, apenas por sua existência, Calabar se lança na vileza.

⁵¹ E quando a parcimônia sobre esses indivíduos que juntos poderiam se tornar perigosos não partia do próprio autor, os órgãos de censura teatral se encarregavam de fazê-lo: Azevedo (2011) cita a peça *O escravocrata* de Arthur Azevedo, a primeira a apresentar a paixão de uma mulher branca por um escravo e desenhar uma revolta escrava em uma fazenda. A peça foi censurada em 1884, ou seja, mesmo em momento próximo à Abolição, quando a população em geral já era favorável à libertação, a ideia de uma união e revolta escrava se mostrava perigosa e politicamente inadequada.

Após o estabelecimento desta falha trágica, há o castigo. Porém a peça não termina com o seu castigo, e sim com sua redenção. Antes de morrer, Calabar percebe seu erro, se reconcilia com Deus e perde perdão aos que prejudicou. A cena, de significado profundamente cristão, revela o reconhecimento do erro e a redenção porque a personagem percebe que sua vingança foi vã e espera o dia em que a pátria seja livre. Aponta-se devidamente o problema existente na sociedade, a correta avaliação do problema, o erro na hora de enfrentá-lo e a possibilidade de superá-lo. Todos esses aspectos são desenvolvidos em perspectiva individual, tomando uma personalidade histórica como um exemplo para, por meio da construção subjetiva do indivíduo, fazer uma condenação moral que se direciona à época do espetáculo, ao mesmo tempo em que desconstrói um discurso oficial que se propagou sobre essa personalidade quando a complexifica ao lhe inferir contradições entre suas ações e pensamentos. Para uma sociedade baseada na exclusão racial, da qual possivelmente Agrário de Menezes fora também vítima, mostra-se que o crime, as atitudes contrárias ao bem cristão não podem oferecer solução satisfatória. O autor argumenta que na busca pela liberdade plena do sujeito, que passa pela reconciliação com sua identidade e pela possibilidade de livrar-se de todo da opressão, não pode haver espaço para as atitudes criminosas. A luta precisa estar em acordo com um proceder correto e com uma moral íntegra de acordo com o pensamento cristão.

Ao contrário do que o pensamento dominante tentou provar, criando uma imagem do escravo com uma aptidão natural ao cativo e à servidão que permitiu que se adequasse ao sistema escravocrata que lhe foi imposto no Brasil e outras colônias ultramarinas, todo o período colonial foi marcado por insurreições escravas, fugas, quilombos, e ações de insubordinação e revolta (Costa, 1982). Conforme o findar do século e o respaldo da campanha abolicionista tais ações se tornaram cada vez mais

comuns, enquanto a sombra da revolução haitiana alarmava os ânimos dos proprietários. Lida no contexto das insurreições escravas, a peça de Agrário de Menezes é muito avançada por questionar estereótipos quando revela uma personagem cujo objetivo no fundo é dar cabo da memória do peso da opressão sobre si próprio, e conquistar direitos plenos e não apenas uma inserção social superficial. Todavia, dentro de uma perspectiva cristã, condena-se o crime e a violência como modos de obtê-los. Assim, a peça discute, mesmo que indiretamente, um assunto que pela polêmica dificilmente foi abordado de frente, encarando sua complexidade. Não foram poucos os números de violências cometidas pelos escravos contra seus proprietários, crimes que eram imediatamente punidos sem que houvesse possibilidade de defesa do escravo. Seus atos eram lidos como barbaridades que provavam seu espírito cruel, pagão e a ingratidão a seus senhores, indubitavelmente vítimas. A peça *Sangue Limpo*, de Paulo Eiró, também aborda o assunto ao trazer o escravo Liberato que havia matado seu senhor, após uma vida miserável de maus-tratos. Em Paulo Eiró, a personagem aparece no último ato e ajuda, de forma oportuna como observa Azevedo (2011), a resolução da história, que, ao tratar da questão racial e do cativo como formas conjuntas de estigma social traz no suicídio do negro um ato de rebeldia (como em *Gonzaga*) após o assassinato como ação extremada pelo fim da violência real (o açoite) e simbólica (ajoelhar-se diante do senhor). Na peça de Agrário de Menezes o tema pode ser depreendido de sua leitura, embora não seja tratado explicitamente como em *Sangue Limpo*, mas a moral da peça que aparece ao final, é a do perdão, mais importante do que a morte, e a possibilidade de redenção. Recusa-se, portanto, a demonização e a condenação prévia da personagem e demonstra que suas ações foram resultado de uma cegueira imposta pela vida que obteve e deflagrada pela maior rejeição, a rejeição amorosa. Aponta-se os erros da sociedade, implica-se a possibilidade de redenção da personagem, mas ainda assim ele é

condenado porque é preciso que se pague pelos erros, de forma que se eles são relativizados em âmbito pessoal porque têm justificativa, não há no drama relativização em âmbito moral sobre o fato de que se tratou de uma ação errada. A peça, portanto, pautada no uso do elemento trágico, apresenta uma visão moral contra a vingança e contra violência como forma de luta legítima contra a opressão real e simbólica contra o negro.

No entanto é inegável que a obra apresenta uma crítica bastante aguda à sociedade de seu tempo, sinalizando a necessidade de liberdade coletiva para pátria, que não se configura apenas como uma saudação ao seu tempo em uma comemoração nacionalista ao Brasil independente, mas, dado todo o contexto de discussão da obra, significa a liberdade a todo o seu povo; real, na forma da abolição, mas também simbólica com o fim das injustiças sociais baseadas na cor da pele.

Da mesma forma como foi sinalizado, no capítulo anterior, acerca da mudança de perspectiva social da peça *Gonzaga* de Castro Alves para *Arena conta Tiradentes*, vê-se movimento semelhante na ficcionalização da história de Calabar. Agrário de Menezes justifica a traição por meio da desilusão amorosa enredando-a de forma quase inseparável da rejeição racial, apresentando um drama histórico de fundo social, engajado em prol da Abolição, embora ela não apareça explicitamente como política ou como projeto da maneira como acontece no drama *Gonzaga*. Antes, neste caso, o problema da escravidão é revelado por meio de suas opressões simbólicas, que agem na constituição da identidade e da subjetividade do homem brasileiro, mestiço, apresentando forte complexificação das relações entre raças na constituição da história do Brasil.

Na peça *Calabar (CET)*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, como no caso do *Arena*, a crítica elaborada pela obra se volta muito mais para o contexto político do

momento do que para um aspecto da sociedade. Ela trata dos processos de manipulação da história, de como se constroem os discursos oficiais e, como aponta o pesquisador Harlom de Souza (2011), das relações entre oficialidade e transgressão. Ou seja, há várias referências diretas e indiretas sobre o processo político por que passa o país no momento, sem que se defenda necessariamente uma causa ou um problema específico, como no caso das obras elaboradas durante o século XIX. Tanto o par Chico Buarque e Ruy Guerra como Boal e Guarnieri se referem a um contexto mais geral, a uma situação em que o país se encontrava devido a ditadura e a sua política governamental.

Para além do tema principal muitas das questões abordadas por ambas as peças sobre Calabar são comuns, embora evidentemente haja uma grande mudança tanto de perspectiva quanto na forma. A peça *Calabar, o elogio da traição* começou a ser escrita em 1972 pelo músico Chico Buarque e pelo cineasta Ruy Guerra após uma parceria entre os dois para elaboração de uma trilha sonora para outra obra. Um mês antes da estreia, já com a estrutura pronta, a censura federal suspendeu a montagem, proibindo não apenas a peça mas qualquer referência ao título Calabar, bem como censurou as notícias referentes a proibição da obra.⁵²

Na peça, Calabar e a traição ao exército português serão ainda tema central, mas o fato – o ato da traição em si – não orienta a ação dramática, embora parte dos

⁵² A produção original da peça foi de Fernando Torres e Fernanda Montenegro e a direção de Fernando Peixoto. A princípio a censura havia proibido a obra apenas para menores de dezoito anos. Após a suspensão indefinida, e o cancelamento da peça, os produtores arcaram com enorme prejuízo. O espetáculo só pôde ir à cena em 1979, quando o diretor Fernando Peixoto reuniu-se aos autores para retomada do projeto, resultando em uma nova versão do texto que se adequasse melhor ao momento. Tratava-se de um início de reabertura política (embora lenta, gradual e segura, como sugerida pelos próprios militares e não em um processo de virada revolucionária com o qual sonhou a esquerda) com a anistia aos exilados e aos presos políticos. O texto, que estreou em 1980, tem diferenças consideráveis ao da primeira versão. É o primeiro texto que será aqui analisado, ainda que este não tenha sido montado à época, primeiramente porque sendo esta a versão original, é possível considerar que a segunda versão só existiu em consequência da primeira ter sido impedida pela censura e em segundo lugar porque considerando o objetivo dessa pesquisa, comparar as obras pelo seus viés de uma leitura política do Brasil e uma avaliação romântica do mundo presente na ficcionalização da história, é principalmente nesse primeiro momento que essa visão se manifesta com maior força. Embora essa visão não esteja apartada do projeto do final da década de setenta, o contexto já se difere do abordado no estudo, tornando-se já, distante de Arena conta Tiradentes, por exemplo.

acontecimentos estejam condicionados a esse fato central como sua consequência ou desdobramento. A dramaturgia não é baseada em um único conflito desenvolvido até sua solução. Ela é fortemente influenciada pelo drama épico, que pode ser observado, por exemplo, no significativo espaço temporal em que ela se desenvolve, pois inicia com a tomada de Porto Calvo, em Alagoas, e a captura de Calabar e avança até o período da chegada e partida de Mauricio de Nassau em Pernambuco.⁵³ A sucessão dos fatos não se dá de maneira ordenada por desencadeamento de ações, sendo muito mais a justaposição de quadros que se ligam conforme o desenvolvimento da trama, o que aproxima o espetáculo, em muito, da estrutura da revista (Souza, 2011), especialmente pela importância concentrada nos números musicais, fundamentais em sua constituição, e que são verdadeiros quadros com a presença de um coro numeroso e coreografado, conforme pode se julgar pelas informações acerca da montagem interrompida.⁵⁴ Assim, há algum número de personagens, quase todas de inspiração histórica, que se relacionam, agindo ou reagindo de acordo com os acontecimentos que dão sequência à guerra entre Portugal e Holanda.⁵⁵ O relacionamento das personagens entre si e com os eventos da trama terá como mote a traição, que aparece como uma espécie de motivação condutora de todas as ações da peça, para ressignificar a ação central – a traição de Calabar, que dialoga de forma mais imediata com o imaginário do espectador.

⁵³ A invasão do exército holandês no Brasil, embora tenha se iniciado na capitania de Pernambuco, onde se concentrou de maneira mais estável iniciando inclusive um projeto de urbanização em Recife durante o período de Nassau; se alastrou por quase todo o nordeste. O povoado de Porto Calvo, onde nasceu e morreu Calabar, localizava-se em Alagoas.

⁵⁴ O elenco contava com nove atores principais, vinte e oito atores no elenco de apoio, cinco músicos, um diretor musical (Dori Caymmi), um orchestrador (Edu Lobo) e um coreógrafo (Zdenek Hapl). Foi, segundo Diógenes Maciel (2004), a produção teatral mais cara do Brasil até então.

⁵⁵ São dez as principais personagens da obra. Entre as que tem clara referência a alguma personalidade histórica estão: Bárbara, Mathias, Souto, Dias, Camarão e Nassau. Há ainda a personagem do Frei que embora não traga referência clara pelo nome, é bastante provável que seja inspirada no Frei Manoel Calado do Salvador, devido aos discursos e a influência política em Porto Calvo. Há um oficial do exército flamengo denominado na peça simplesmente como “Holandês”. Historicamente se trataria do General Van Scopp, porém no texto, não havendo referência concreta, é apenas uma referência ao inimigo holandês. Como é a referência ao consultor de Nassau: apenas uma figura histórica à medida que retrata uma função que de fato existira. Por último, há a prostituta Anna que mais uma vez não faz referência a uma pessoa específica, mas a uma função. Sabe-se que haviam muitas prostitutas trabalhando no período de ocupação holandesa, tanto brasileiras como holandesas.

Embora essa ação seja um elemento central, ela não é representada no palco, apenas referida pelos outros personagens, enquanto outras formas de traição vão sendo sistematicamente apresentadas e se encarregam do desenvolvimento da trama. Desse modo, a traição é implodida em todos os seus aspectos porque, por meio da justaposição dos acontecimentos, a traição, em diferentes faces, vai revelando-se como prática, como um aspecto presente na guerra e na sociedade, até que ela perca o sentido e se transforme em um signo cujo significante só se completa por meio da identificação do lugar de sua emissão. Assim, entre o discurso oficial e o seu questionamento, a palavra se transmuta e ganha novos sentidos, perdendo a acepção negativa para se tornar um elogio e uma virtude. A transgressão da palavra, no entanto, não é realizada pelo protagonista da ação. Calabar, o traidor, não aparece na peça,⁵⁶ não conhecemos suas reais motivações a não ser por discursos alheios, de forma que um aspecto fundamental para o desenvolvimento da obra é o descolamento entre o discurso e a prática, em outras palavras, entre ação e pensamento.

No início do espetáculo a traição já aconteceu. Mathias de Albuquerque tenta convencer Calabar a retornar ao exército português e deixa claro que ele já havia dado muitas negativas a esse respeito. Sebastião do Souto, soldado português que havia sido amigo de Calabar, é enviado ao exército holandês como fingido traidor e ao passar informações falsas consegue levar os lusos à vitória. Calabar é executado e sua história se encerraria como traidor não fosse a presença da personagem Bárbara.⁵⁷ Ela era companheira de Calabar e, após sua morte, entre alguns lapsos de devaneio e uma profunda consciência dos fatos, procura nos lugares e nas pessoas a memória de

⁵⁶ A única aparição de Calabar no espetáculo é sugerida pela rubrica: “Rufar de tambores. Em claro-escuro, soldados trazem um homem num cerimonial de execução. Oficial lê a sentença entrecortada por rufos de tambor” (*CET.*, p. 33). Após a leitura da sentença há um corte para outra cena.

⁵⁷ Há referência a existência de uma companheira de Calabar de nome Bárbara no documento *O valeroso Lucideno ou o triunfo da liberdade*, do frei Manuel Calado do Salvador, a que se teve referência através de Evaldo Cabral de Mello (2010).

Calabar. Por compreender como corretas as ações do companheiro, Bárbara entra como um componente de desestabilização na ordem que se pretende estabelecer após a execução, que por ter caráter exemplar, necessitava afirmar Calabar como traidor. O lugar da personagem, desse modo, não será o da ação, mas o da desconstrução e reconstrução dos discursos, à medida que ela passa a questionar o rótulo da traição. Assim, em sua primeira aparição ela canta a canção *Cala a boca, Bárbara* e se dirige diretamente ao público:

Se fazeis questão de saber porque motivo me agrada aparecer diante de vós com uma roupa tão extravagante, eu vo-lo direi em seguida, se tiverdes a gentileza de me prestar atenção. Não a atenção que costumais prestar aos oradores sacros. Mas a que prestais aos charlatões, aos intrujões e aos bobos da rua (*CET.* p. 6).

Bárbara toma o lugar do orador ao pedir, não às outras personagens, mas à plateia, que dê atenção à sua fala, porém deixa claro que esta é uma fala marginal, que não se liga ao discurso sacro identificado com a oficialidade que dá início à obra. O espetáculo inicia com um sino de sacristia e uma cena de liturgia católica liderada pelo frei em que os moradores entoam *miserere nobis*, após o que entra um texto do frei em *off* com uma visão edênica do Brasil antes da tomada holandesa. O texto são as memórias adaptadas do Frei Manoel Calado do Salvador,⁵⁸ com a qual é entrecortada cena de Mathias de Albuquerque escrevendo a Calabar uma proposta de retorno ao exército português. Bárbara fala seu texto após corte brusco na luz, “interrompendo a música religiosa” (rubrica) (*CET.*, p.4), oferecendo uma primeira ruptura em relação ao discurso corrente.

A fala, ressaltando ainda mais o sentido de ruptura é um trecho adaptado do *Elogio da loucura*, texto do século XVI que satiriza o discurso sacro. Harlom de Souza

⁵⁸ Manoel Calado do Salvador esteve ao lado do exército lusitano. Morava perto de Porto Calvo e organizou algumas ofensivas contra o exército flamengo. Foi, segundo suas memórias, responsável pela confissão de Calabar, o que aparece nas duas obras aqui estudadas. Várias falas do Frei da peça de Buarque e Guerra são originais dessas memórias, as mesmas citadas anteriormente.

(2011), observando a importância deste texto para o todo da obra, analisa-a pelo viés da tradição e da traição, colocada sob o prisma da loucura e sanidade, considerando que o conflito da obra se pauta na polarização entre o oficial e o transgressor, colocando Bárbara, evidentemente entre os últimos, e, dado o protagonismo da personagem e sua importância para o desenvolvimento da trama no que diz respeito à transgressão do discurso que se quer institucionalizar e a um procedimento passivo que se espera normatizar, considera-a uma “guerrilheira” (Souza, 2011).

No entanto, para ser considerada como tal, a desobediência da personagem teria que se desenvolver no plano da ação, uma vez que o princípio da guerrilha é a ação pontual. Porém não é a luta de Calabar que Bárbara assume para si após a sua morte, mas a luta pela sua memória, através da palavra e do discurso. Assim, em *Cala a boca, Bárbara*, que é uma espécie de “música tema” da personagem, o refrão, cantado em coro, se constitui pela repetição desses versos em um alerta para que ela cesse sua fala. Na música, os versos cantados por Bárbara dizem respeito às lembranças sobre Calabar, em que o homem e o guerreiro se fundem em uma única imagem sobre ela que, em contrapartida, constitui-se na metáfora da mulher e da terra (a terra como o lugar de pertencimento):

Ele sabe dos caminhos
Dessa minha terra.
No meu corpo se escondeu,
Minhas matas percorreu,
Os meus rios,
Os meu braços.
Ele é meu guerreiro
Nos colchões de terra.
Nas bandeiras, nos lençóis
Nas trincheiras quantos ais, ais.
[...] (CET., p. 5)

Os versos constroem a imagem de que a guerra e o amor se fundem como um único ato que desenvolve-se no corpo de Bárbara. Assim, a personagem elaborada como a metáfora do lugar de pertencimento de Calabar, e que foi o que deu sentido a sua guerra, é o que perpetua sua memória, como se essa ficasse marcada na terra. A ideia da memória como uma marca corporal dolorosa e definitiva também aparece nos versos de *Tatuagem*, música que ganhou fama além da obra teatral e que é cantada por Bárbara assim que Mathias de Albuquerque autoriza a execução com uma entrada súbita de luz (conforme sugere a rubrica), colocando a música sobre a memória da dor em substituição à execução, pois se é nela que a vida se encerra, é por meio da lembrança que a morte vai se perpetuar.⁵⁹ E Calabar existe após a morte através de Bárbara, daí a aproximação fonética entre seu nome – Calabar – e a frase imperativa *Cala a boca, Bárbara*, pois é preciso o seu silêncio para a morte efetiva do soldado. Desse modo Bárbara deixa claro que:

Anna, para Calabar morrer é preciso que também me matem. Porque eu o amo. Para Calabar morrer é preciso que também me esquartejem. Porque eu o amo demais...E se me matarem, e se me esquartejarem, se me espalharem aos pedaços por aí, eu morro...Mas mesmo assim Calabar é capaz de continuar vivo... (CET., p. 45).

A personagem expõe uma questão fundamental para a obra, que é a constituição da memória, um processo que se inicia após o fim do acontecimento e que se estabelece sobre o ato da lembrança (Halbwachs, 1990), na formação de um discurso sobre ele. Assim, o percurso de Bárbara na obra se dá na tentativa de preservação da memória heroica de Calabar contra o discurso do exército português que o lança à mácula da traição, em um conflito entre o lembrar e o esquecer, entre a fala e o silêncio. Esse conflito se estabelece a partir de sua relação com as demais personagens, especialmente

⁵⁹ Reproduzo apenas a última estrofe da música quando a metáfora da dor e da lembrança como marca se torna bastante evidente: “Quero pesar feito cruz nas suas costas/Que te retalha em postas/Mas no fundo gostas/Quando a noite vem./Quero ser a cicatriz risonha e corrosiva, /Marcada a frio a ferro e fogo/Em carne viva. /Corações de mães, arpões, /Sereias e serpentes/Que te rabiscam o corpo todo mas não sentes” (CET., p. 33).

as figuras de Sebastião do Souto e Anna de Amsterdã, que vão cruzando seu processo de construção e manutenção da memória pessoal, por um lado, ao tratar do homem que ama, e histórica por outra, ao tratar do homem que considera um herói.

Souto, na obra, é amigo de Calabar, com quem havia lutado quando este ainda estava ao lado dos portugueses. É diretamente responsável pela retomada de Porto Calvo fingendo-se traidor do exército luso para aproximar-se dos flamengos, obter informações e passar outras falsas, enquanto montava uma emboscada. Ele é, portanto, também responsável pela morte do amigo Calabar. Ao ser questionado por Bárbara se tem arrependimento, responde: “já estou arrependido do que vou fazer, sem saber porque faço e porque me arrependo a cada instante. Queria que as coisas fossem mais imediatas. Queria saber do certo e do errado. Queria não ter dúvidas” (*CET.*, p. 40). Suas dúvidas não vêm da reflexão sobre a realidade, mas do fato de que ao aceitar sempre todas as ordens que lhe chegam, não formula opiniões, apenas incertezas que serão sempre condicionadas como certas e erradas pelos seus superiores. Ao lado de Camarão e Dias, os três representarão o soldado que aceita qualquer discurso corrente e esvazia a guerra de qualquer sentido que não se restrinja ao ganho pessoal, como se pode ver em seu discurso que normatiza todos as ordens absurdas que lhe são feitas:

[...] não sei. Só sei que eu também sempre fiz o que era pra ser feito. E passei de um lado para o outro sem nunca me perguntar porque. Porque aprendi que na guerra vale tudo. Sempre achei tudo normal. Achei normal que todo um batalhão de flamengos lutasse ao lado dos portugueses. Quando um ano depois, eles desertaram de volta, achei normal. Achei normal executar 200 índios porque eles eram tapuias e hereges. Depois executamos outros 120 batizados. Achei que era normal. Combati normalmente sob as ordens de chefes espanhóis, lusos, franceses, italianos, poloneses, alemães que também achavam normal lutar por dinheiro, por qualquer bandeira. Falaram em religião, acreditei. Disseram que a luta era entre Deus e os diabos, entre a terra e o mar, lutei. Depois vi que a luta era entre o açúcar e o sal, por ouro e por prata, pela pimenta e noz moscada, pela cochonila e pelo pau-brasil, e aceitei. Achei tudo normal porque não sou louco. Só um louco é que faz perguntas que não se pode responder. Se tem algum louco nessa história é ele (*CET.*, p. 41).

Já Calabar, segundo a defesa de Bárbara, “não tem dúvidas” (*CET.*, p. 40) justamente porque escolheu seu lado por uma convicção, questionando as ordens superiores ao sinalizar como falso o discurso dominante. Desse modo, se estabelece uma polarização em que Souto é fiel ao exército, e traidor da própria consciência e de seu amigo. Calabar é traidor do exército, mas fiel à sua própria consciência e ideais. Nesse sentido sua traição teria sido, ao contrário do que a história dos vencedores teria tentado fixar, um ato digno, quando a traição de Souto, aceita na guerra seria um ato de barbárie:

Souto - Eu também sou traidor, Bárbara. Desde pequenininho, sabe? Eu já durmo traindo, sonho com a traição da manhã seguinte...Gosto de Atirar pelas costas...gosto de fazer intriga. Gosto muito de emboscada. Também adoro jurar, que morra meu pai e minha mãe, só para quebrar a jura e daí morrer a família inteira. Traio por trinta dinheiros. Traio por convicção. Traio para todos os lados. Traio por trair. Sou traidor de nascimento. Nasci na Bahia da Traição, Paraíba.

Bárbara – Pobre Sebastião, Você não sabe o que é trair. Você não passa de um delator. Um alcaguete. Sebastião Tira as botas. Põe os pés no chão. As mãos no chão, põe, Sebastião, e lambe a terra. O que é que você sente? Calabar sabia o gosto da terra e a terra de Calabar vai ter sempre o mesmo sabor. Quanto a você, você está engolindo o estrume do rei de passagem. Se você tivesse a dignidade de vomitar, aí sim, talvez eu lhe beijasse a boca. Calabar vomitou o que lhe enfiaram pela goela. Foi essa a sua traição. A terra e não as sobras do rei. **A terra e não a bandeira. Em vez da coroa, a terra.**” (*CET.*, p. 63, grifos meus).

Há portanto uma ressignificação da traição de Calabar, na medida em que ela representa uma recusa da ordem estabelecida na forma do governo formal, o rei, que determina uma lei que deve ser cumprida mesmo que não tenha relação alguma com os interesses dos que estão sob estas ordens.

Quando se diz que Calabar traiu pela terra, pode-se entender pelos da terra, contra a coroa e pelos interesses nativos. O curioso, porém, é que na ressignificação da

ação de Calabar em nome da construção de uma outra memória, Bárbara não explicita em que sentido defender o exército holandês – leia-se a Companhia das Índias Ocidentais – significaria uma defesa da terra. A obra revela, inclusive, que a presença holandesa no Recife, para onde Bárbara vai após a morte de Calabar, tem intenção estritamente comercial, e que o projeto de urbanização de Nassau não passa de um sonho populista, que não faz parte dos planos holandeses, mas de um homem com um projeto particular que não atende às reais necessidades locais. Assim, quando Bárbara diz para Sebastião do Souto que “foi por um Brasil assim que Calabar sempre lutou. O seu ideal” (*CET.*, p. 59) é possível compreender que se trata da ideia de que Calabar acreditou que o projeto holandês era melhor do que a exploração portuguesa, o que parece se confirmar quando ao final da peça a mesma Bárbara afirma que Calabar havia se enganado, embora nunca houvesse enganado a ninguém: “Não valia a pena morrer por isso. Holandeses, portugueses, não valia a pena morrer por nada disso. Ah...Calabar...Querida que Calabar estivesse vivo, só para ter uma ideia do que se chama traição. Porque Calabar se enganou, mas nunca enganou ninguém” (*CET.*, p. 85) No entanto, essa motivação de Calabar não é explorada pela peça, resumindo-se quase que exclusivamente à afirmação de Bárbara, quase à exaustão – a ponto de Souto afirmar que não aguenta mais ouvi-la falar em Calabar – de que se tratou de um ideal, de uma ação motivada por uma convicção verdadeira e pessoal. Pode-se concluir que ao desenvolvimento da obra não interessa se a crença era acertada, porque o enredo da peça não se constrói sobre os motivos ou sobre a forma que engendraram a ação, já estabelecida e imutável, mas sobre elaborações posteriores a ela. Trata-se de um conflito sobre a construção das verdades, em essência um conflito sobre a memória. Desse modo, as ações de Calabar e de Souto são postas lado a lado e sobre ambos pesaria o rótulo de traidor que os confundiria. No entanto, ao passo que um é condenado à morte

por traição, o outro é premiado, revelando que não se trata de uma condenação ao ato, mas um castigo ao que se recusou seguir obedecendo às ordens com as quais não concordava mais. Assim na disputa em torno da palavra traição, constrói-se um bode expiatório que assuma um significado preciso para palavra tão maleável:

Souto – Governador, talvez não seja o momento mas fui eu que...

Mathias – Já sei, você é o traidor. Parabéns, está nomeado alferes.

Souto – Obrigado, mas...traidor?

Frei – Não quem trai a Holanda não trai o Papa. Traidor é quem trai Castela.

Mathias – Traidor é quem trai Portugal.

Frei – Sutilezas históricas, Excelência.

Camarão – Traidor é quem trai Jesus Cristo.

Dias - Traidor é quem trai a pátria.

Souto – Traidor é Calabar

Frei – quanto a Calabar, quais são as suas intenções, Governador?

Mathias – Esta guerra é um vai-vem. Calabar vivo é um perigo.

Frei – me parece que no partido tratado com o holandês Calabar foi entregue à mercê d’El Rey.

Souto – Os esforços dos flamengos estão por perto. Chegam antes da resposta d’El Rey.

Mathias – Nesta guerra de Pernambuco eu represento Dom Felipe de Castela. Ou não? (*CET.*, p. 25)

Não é escusado lembrar que a peça foi escrita no auge do período repressivo da ditadura (o que pode ser evidenciado pela intransigência de sua proibição), quando a maior parte dos grupos que instituíram uma luta efetiva pelo poder através de ações imediatas haviam sido desmantelados, com seus militantes presos, mortos ou desaparecidos. Em uma disputa sobre o uso de rótulos e pré-julgamentos a obra já iniciava um projeto de construção dessa memória, uma vez que os acertos ou equívocos da ação de Calabar importavam menos do que a afirmação da heroicidade de sua audácia transgressora contra a coroa portuguesa.

Nesse sentido, na medida em que Calabar é colocado como “um caso encerrado”, o conflito da peça não está localizado nos choques individuais ou de ordem privada, mas na própria publicização da memória privada da personagem, devido a sua importância histórica. O conflito está localizado sobretudo no desenvolvimento da História e como a ação individual age ou reage em relação a ela e como posteriormente o discurso histórico oficial estabelece verdades e guarda a memória dos envolvidos. É por esse deslocamento do conflito da ordem privada para a pública, e o foco em como a ação individual influencia a coletividade ou como a sociedade empurra os indivíduos a determinadas ações (ainda que eles tenham liberdade de ação ou reação) que peça se insere no contexto do teatro épico, considerando as características elencadas por Iná Camargo Costa (1998). Na perspectiva da pesquisadora a diferença fundamental entre matéria dramática e épica estaria no lugar de concentração dos acontecimentos, esfera pública ou privada, e de que forma esses são determinados:

[...]vamos nos restringir a algumas conclusões importantes sobre as diferenças entre o teatro épico e o dramático: enquanto este, tomando o indivíduo como ponto de partida e de chegada, justifica as ações a partir dos caracteres (de sua psicologia, motivações internas, etc.), o teatro épico deduz os caracteres das ações porque, ao invés de olhar para o indivíduo isoladamente, olha para as grandes organizações de que estes são parte; enquanto o drama se interessa por acontecimentos “naturais”, de preferência situados na esfera da vida privada, o teatro épico tem interesse em acontecimentos de interesse público (mesmo os da vida privada), de preferência os que exijam explicação por não serem evidentes nem naturais; enquanto o drama se limita a apresentar seus caracteres em ação, o teatro épico transita dessa apresentação para representação e desta para o comentário, tudo na mesma cena (p.72-73).

Os conflitos de Bárbara com as demais personagens se dão na luta pela preservação da memória do companheiro de quem não pode e não quer esquecer, mas também do soldado condenado por uma prática corrente, tomado como bode expiatório. Assim, seu conflito, de ordem privada, penetra a esfera pública quando ela, em seu amor

por Calabar, não aceita o estigma de traidor e infame imputado sobre ele. Desse modo ela se relaciona com Souto na esperança de que ao praticar uma traição, ainda que em nível amoroso, ela consiga se aproximar de Calabar, através do homem que o traiu. Ela não ama Souto, mas fica com ele para se manter próxima do mundo de Calabar e obriga-o a confrontar sua consciência. No desentendimento amoroso das personagens, adiciona-se mais uma camada de desestabilização do signo da traição que desenvolve a base dramaturgica. A ideia de traição amorosa que complexifica a trajetória de Bárbara se desenvolve ainda em sua relação com Anna, que também mescla os sentidos público e privado da memória.

Anna é uma prostituta holandesa cuja presença se liga ao esquecimento e a desesperança. Ela, como outros personagens, tem um número musical que lhe serve de apresentação, revelando suas ambições, objetivos, ou desejos. A canção “Anna de Amsterdam” é executada no espetáculo após Mathias de Albuquerque revelar seus interesses sobre Calabar e enumerar, como representante d’El Rey, todos os domínios sobre os quais é responsável. Anna revela seus lugares de pertencimento, da marginalidade, e do sonho desfeito:

Sou Anna dos diques e das docas,
Da compra, da venda, das trocas, das pernas
Dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas.
Sou Anna das loucas.
Até amanhã
Sou Anna
Da cama, da cana, fulana, sacana,
Sou Anna de Amsterdam.
[...]
Arrisquei muita braçada
Na esperança de outro mar.
Hoje sou carta marcada
Hoje sou jogo de azar. (CET., p. 27-28)

Anna é a representação da imposição da realidade sobre o sonho. Ela surge no conflito interior de Bárbara como afirmação do apaziguamento sobre o inconformar-se, do esmorecimento sobre a luta e, principalmente do esquecimento sobre a lembrança. Como prostituta ela é a mulher sem história, que no encontro de uma única noite concentra todas as promessas de amor dos homens, não importando sua pátria ou sua bandeira, ela serve igualmente aos dois lados nas batalhas. Anna é sempre uma promessa até o dia seguinte, quando tudo novamente se esvai. É uma personagem símbolo do esquecimento, sem dor, sem pátria, sem identidade e sem memória. Sua inserção na história de Bárbara é pelo silenciamento, na defesa de que o esquecimento forçado da própria história seria a forma mais eficaz de evitar a dor. Assim, seu apelo em deixar o passado pra trás, levando Bárbara de Porto Calvo após a execução de Calabar, vem na forma do discurso da autopreservação em que o apassivamento significaria o fim da tristeza, que vai desde o conflito mais íntimo, ligado ao amor até o comportamento político, em relação à forma de se encarar o lugar no mundo. Nesse sentido, Anna defende um discurso muito semelhante em duas cenas de caráter muito diverso. Na primeira, de sentido privado e pessoal, sozinha com Bárbara, que remexendo o sangue de Calabar em uma bacia revela a dor da viúva diante dos restos do marido assassinado, trazendo a experiência de sua própria vida com tentativa de convencer Bárbara, Anna defende o esquecimento:

se eu ainda me lembrasse o que senti, quando perdi pela primeira vez o homem que amei, talvez pudesse te dizer alguma coisa...Mas foi há tanto tempo... é triste dizer isso, mas nem tenho mais a certeza da cor de seus olhos...E no entanto eu estremezia de prazer, cada vez que ele me olhava...Como estremeço agora...só de lembrar...Eu nem te conheço direito...Mas talvez seja melhor assim... Senão iríamos lembrar juntas coisas que agora devem ser esquecidas...Coisas que você tem que esquecer... (CET., p. 43-44).

Em defesa do bem estar imediato, da sobrevivência adaptando-se sempre e nunca enfrentando a ordem, a personagem tem um grande número musical em prol do apassivamento em que o ritmo alegre da música embala a introdução de versos que defendem o desapego da dignidade e aceitação de todas as opressões diárias e extraordinárias, com um refrão repetitivo e convidativo, como forma de cativar o ouvinte a ignorar o discurso em nome da empolgação que o ritmo oferece:

Vence na vida quem diz sim.
Vence na vida quem diz sim.
Se te dói o corpo,
Diz que sim.
Torce mais um pouco,
Diz que sim.
Se te dão um soco,
Diz que sim.
Se te deixam louco,
Diz que sim.
Se te babam no cangote,
Mordem o decote,
Se te alisam com o chicote,
Olha bem pra mim.
Vence na vida quem diz sim,
Vence na vida quem diz sim.
Se te jogam lama,
Diz que sim.
Pra que tanto drama,
Diz que sim.
Te deitam na cama,
Diz que sim.
Se te criam fama,
Diz que sim.
Se te chama vagabunda,
Montam na cacunda,
Se te largam moribunda,
Olha bem pra mim.
Vence na vida quem diz sim,
Vence na vida quem diz sim. (*everybody*)
Se te cobrem de ouro,

Diz que sim.
Se te mandam embora,
Diz que sim.
Se te puxam o saco,
Diz que sim.
Se te xingam a raça,
Diz que sim.
Se te incham a barriga
De feto e lombriga,
Nem por isso compra a briga,
Olha bem pra mim.
Vence na vida quem diz sim,
Vence na vida quem diz sim (CET., p. 80-81)

Seja na tradição do drama dialogado, como conselho pessoal, ou na forma do *show* musical, como conclusão de uma cena e trazendo com humor e cinismo uma conclusão moral contrária à mensagem da peça, a personagem introduz a ideia de que a aceitação é a atitude política recomendável à sobrevivência. O *Vence na vida quem diz sim* aparece no espetáculo após a morte de Souto, quando o conflito entre Portugal e Holanda termina devido à separação de Portugal do domínio espanhol, transformando os que até então eram inimigos em aliados, apaziguando os conflitos que modificaram e terminaram com muitas vidas. O fim do conflito pela diplomacia e distanciado dos que se envolveram na guerra, é o fim das perspectivas para os que tinham na luta outra motivação que não o idealismo da construção de um mundo melhor. Seu fim, portanto, se configura em mais uma traição: a traição aos que acreditaram fielmente e sem questionamento em todas as justificativas dadas para a guerra, mas espera-se que, felizes pela paz, novamente ninguém questione suas razões, porque a história se desenvolve nas resoluções dos poderosos sem que o povo tenha o direito de questionar. Assim, a música cantada por Anna e acompanhada pelo coro dá conta de toda a base de desenvolvimento do enredo, pois é a aceitação que mantém a ordem, desestabilizada

quando alguém, em ato de desobediência, diz não. Souto é assassinado neste momento, porque finalmente não aceita a nova ordem estabelecida. Sendo um homem de guerra, rejeita a paz, recusa-se a fugir com Bárbara para construir outra vida, e é morto pelos holandeses.

A contaminação do conflito privado na esfera pública não aparecerá na peça apenas no conflito de Bárbara que seria essencialmente individual, em sua luta para se conciliar com a memória de Calabar e com o amor, mas que avança para a questão pública, à medida que neste processo de defesa de memória, ela luta contra a sociedade em que está inserida. Ela se dará ainda em outro sentido, contrário ao de Bárbara, como forma de elaboração de uma crítica política bastante contundente. Trata-se do personalismo das personagens que, sendo representantes do Estado, utilizam-se de sua autoridade e poder em proveito próprio.

O melhor exemplo desta interpenetração entre o público e o privado é a cena em que Mathias de Albuquerque e o oficial holandês acertam as condições de rendição de Porto Calvo e a entrega de Calabar. A cena, construída sobre uma tradição cômico-grotesca, própria do teatro cômico brasileiro,⁶⁰ acontece enquanto os dois comandantes, atacados por uma diarreia, estão sobre duas latrinas onde discutem os rumos da história em que o diálogo – “Mathias – Preciso... (começa a se contorcer de cólicas) ... cagar. Holandês – A história pode esperar (*CET.*, p. 22) – fala por si próprio. Mathias de Albuquerque considera o papel de representante no nordeste de Dom Felipe de Portugal e Castela como o aval para que ele torne-se o rei, e portanto a lei, de forma que suas ações não necessitam ser justificadas. Assim, o que é feito em benefício do reino pode ser motivado por suas vontades pessoais, em demonstração do desentendimento, ou de

⁶⁰ O elemento grotesco dialoga com a revista e com a chanchada, mas chega ao teatro brasileiro moderno como humor ácido e crítica mordaz especialmente por meio do Modernismo brasileiro. Nesse caso, é importante alertar para a grande importância que a montagem do *Oficina do texto O Rei da Vela* de Oswald de Andrade teve para a geração de Chico Buarque e Ruy Guerra.

desprezo, pelo significado da coisa pública. Portanto, após o acerto com o holandês sobre o destino de Calabar, Mathias canta:

Deixa eu falar.
Nem que seja só pelas derrotas que me fez amargar
Ou pelo açúcar que me fez perder,
Nem que seja injusta a glória
E a glória bagatelas,
Nem que seja só pra deixar
O meu nome na História,
Com meus vermes e mazelas
Eu condeno Calabar.
Por que quem vai quere saber
Que eu tive diarréia,
Saber que uma noite de cólicas agudas
Vale tanto quanto uma epopéia?
Para ser mais do que eu sou
Nestas guerras de Holanda,
Para que Mathias de Albuquerque lembre um nome
Que dói mais do que anda,
Só me resta a esperança de um traidor
Ligado ao meu destino.
[...] (CET., p.25-26).

O número musical é elucidativo em vários sentidos. Primeiramente pelos pronomes possessivos e na primeira pessoa do singular que deixam clara a personalidade contida no ato. Todavia são os versos “Saber que uma noite de cólicas agudas/Vale tanto quanto uma epopéia?” que melhor evidenciam a mistura entre público e privado que se substancia no caráter dramático/épico da própria estrutura dramatúrgica da obra. O seu problema – de nível pessoal mais elevado possível – vale tanto quanto a saga de um povo. O drama como conflito do que é eminentemente privado, na pessoa de Mathias de Albuquerque substitui o interesse coletivo, diante dos olhos do público.

A peça é sobre o passado colonial brasileiro, mas a referência à invasão das individualidades que se julgam “no tempo del’rey” na esfera pública é bastante

contemporânea. Os generais da ditadura – e até mesmo os de menor escala quando se julgavam representantes destes – eram a lei.⁶¹ Há ainda um terceiro aspecto que pode ser apreendido da música que é a declaração da personagem de que seu nome será mantido na história pelo uso de um traidor. É a construção de um bode expiatório utilizado como forma de, pela força da construção de um vilão, eleger um herói, mesmo que este não tenha nenhuma qualidade pessoal digna de tal título, revelando a artificialidade presente na elaboração das personalidades históricas que passam a habitar a memória histórica oficial.

Mathias de Albuquerque e o Frei, representantes do Estado na intersecção entre igreja e coroa, agem não apenas conforme a função a que são designados, mas conforme seus interesses pessoais, permitindo que o que é próprio à esfera pública favoreça à ordem privada. Em um sentido contrário, Bárbara projeta seu conflito particular na esfera pública quando contesta um discurso oficial que o Estado tenta estabelecer. Essas interpenetrações intencionais das esferas públicas e privadas serão expostas por meio da variação entre características próprias dos gêneros épico e dramático. A peça é construída sob influência da forma épica do drama, fragmentada, com cenas que se justapõem sem relação de causalidade, com discursos retirados de documentos, a construção e desconstrução de cenários aos olhos do público, mas com a inserção de outras cenas de caráter mais puramente dramático, com foco nos diálogos e nas ações de ordem psicológica. O desencadeamento das cenas será orientado, ainda, pela tradição do teatro musicado brasileiro, especialmente a revista, com números musicais individuais e corais coreografados, alguns apoteóticos como é o caso da última cena da peça (*CET.*, p.p. 91-93) e da entrada do “Brasil holandês” representado por Nassau (*CET.*, p.p. 49-57).

⁶¹ Neste caso o adjetivo contemporâneo não se refere apenas ao período de escrita. Não vivemos mais sob um Estado de exceção, como no período da ditadura. Porém, a irrupção da ação individual no que deveria ser de decisão pública é ainda uma realidade bastante presente em nossa sociedade.

O período de Nassau no Brasil não coincide com a época da traição e execução de Calabar. No entanto são ambos os fatos que permanecem mais vivos na memória histórica brasileira, o primeiro devido ao caráter exemplar da execução e a construção do nome de traidor pelo governo colonial, e o segundo fato devido ao projeto de urbanização iniciado por Nassau nos poucos anos que permaneceu no Brasil como governador do Brasil holandês e que figura até hoje na memória da população de Pernambuco como um período frutífero da colonização.⁶² Na obra, no entanto, a inserção de Nassau é uma crítica direta aos governos populistas do período pré-golpe que, com o apoio do povo por meio de uma política progressista com a construção de obras faraônicas, governava para o capital estrangeiro – a companhia das índias ocidentais – enquanto aprovava medidas de apelo popular. Assim, não é por acaso que Nassau pronuncia na peça a famosa frase de Juscelino Kubitscheck de que “realizará cinquenta anos em cinco” (*CET.*, p. 52). Por sua instabilidade e falta de direcionamento claro é tirado do poder acabando com o sonho de instaurar um Estado, que se não era desenvolvido para o bem do Brasil e dos brasileiros, baseava-se em um modelo externo de sucesso. Assim, a presença de Nassau trazia um elemento de discussão familiar ao público do teatro politicamente engajado no Brasil: o imperialismo.

O governador holandês entra em cena sempre acompanhado de um séquito de artistas, cientistas e engenheiros, e em uma crítica ao nativismo presente no discurso nacionalista brasileiro, elenca as maravilhas presentes nos trópicos, enquanto constrói obras adaptadas ao gosto europeu. Suas cenas são sempre em contato com o coro de moradores, em que a figura de um papagaio que só repete a palavra “oba” se configura na melhor representação do povo que os autores pretendem dar a seu texto. Ademais, a presença na obra do empenho de colonização holandesa no Brasil revela como,

⁶² Se há ligação entre as duas histórias é pelas indicações de que Bárbara tenha ido para o Recife após a morte de Calabar onde recebeu pensão do governo holandês para criação de seus filhos, o que aparece na obra.

independentemente do tipo de governo que ocasionalmente esteve no poder, tratava-se de uma disputa entre nações estrangeiras em que o território ou o povo brasileiro foram tratados como matéria prima de exploração, e que se a conduta dos governadores locais não estivesse de acordo com o esperado pelas metrópoles sua substituição poderia ser imediata, como acontece tanto do lado holandês como português.

Diferentemente de *Arena conta Tiradentes*, em que o povo aparece como a única possibilidade efetiva de promover a mudança diante do caráter elitizado do movimento, posto como uma massa pronta para a revolução necessitando apenas de um líder que a deflagraisse; na peça de Chico Buarque e Ruy Guerra, o povo é caracterizado, acima de tudo, como uma massa alegre e festiva que compõe as cenas de orgias e de carnaval, além das cenas de missa católica, sem envolvimento algum, sequer como possibilidade, no desenvolvimento do enredo. A crítica à atitude do povo é endossada pelo esquema público-privado do desenrolar do conflito, à medida que, ainda que se trate de um enredo histórico, centrado em uma guerra entre duas nações em território colonial, envolvendo questões de soberania e pátria, e portanto um enredo épico por excelência, o coro de vinte e oito atores, com possibilidade criação de um efeito significativo em um palco, não está presente em nenhuma virada de enredo.⁶³ Assim, uma massa numerosa de atores, representando os moradores, fazendo um carnaval, ou aplaudindo os discursos de Nassau, enquanto o desenvolvimento da guerra se dá pela conversa privada de comandantes, revela como o lugar do dramático suprimindo o épico expõe a crítica da arbitrariedade do poder individual ocupando o lugar da decisão coletiva, o que acontecia de forma flagrante, fora dos palcos, na sociedade brasileira.

A obra se volta contra toda a arbitrariedade do estabelecimento do governo ditatorial, na defesa não mais de um herói popular, mas de um herói anônimo,

⁶³ A afirmação é baseada em depoimento de Chico Buarque de Hollanda (1973) sobre a direção de Fernando Peixoto ser bastante fiel ao que propunha o texto dramaturgico, diferentemente da peça *Roda-Viva* completamente reformulada e ressignificada pela direção de José Celso Martinez Corrêa.

executado na calada da noite “para que não fale coisas que não devem ser escutadas” (CET., p.32) e em paralelo expõe as formas de colaboração pela omissão explícita, como a dos soldados e da igreja, ou de forma indireta como o restante da população em relação a quem obra não adota uma atitude paternalista, revelando como, embotadas pelo culto religioso ou pela festas promovidas pela Holanda, não questionam o quadro que se estabelece. Nesse sentido o herói anônimo é aquele tem percepções que por vezes contrárias ao pensamento popular, embora defenda o povo, justamente porque ele não aceita os discursos correntes mesmo que isso signifique seu próprio sacrifício.

A tensão entre a ordem, a contestação (no nível da ação e do discurso), e as consequências desses atos como desenvolvimento ficcional da História é, sem dúvida, a comunicação mais direta do texto com o momento no qual e para o qual ele foi escrito. Daí a incidência trágica sobre a montagem do espetáculo, pois no auge do período repressivo da ditadura, por versar sobre a transgressão fazendo, de forma simbólica e pelo uso da alegoria histórica, uma denúncia sobre a arbitrariedade da instauração do governo e da autoridade, bem como da construção dos discursos oficiais que os legitimam, a obra se constituía ela própria em uma transgressão, sendo não apenas proibida, mas condenada a desaparecer, já que o nome Calabar foi proibido de vincular na imprensa, bem como qualquer outra referência à peça. Assim, a personagem Bárbara, a transgressora da palavra, e guardiã da memória e do nome de Calabar, parece ocupar o lugar do oráculo e sentenciar o destino da obra:

cala a boca, Sebastião! Você não aprende a dizer esse nome. Tua língua enrola, Sebastião, você está babando. Você é incapaz de pronunciar Calabar. A voz sufoca, você tropeça. Você é um anão. Você está proibido de dizer Calabar. E não é só você. Estão todos proibidos. O povo está proibido. Eu proíbo a História de pronunciar esse nome (CET., p. 62).

Desse modo, a ficção cria, através da metáfora histórica, uma visão sobre o desenvolvimento da política brasileira nos anos próximos à escrita, por meio da ideia de

traição, que aparece nas múltiplas relações entre os personagens da trama. Mesmo entre personagens desenhados como antagonistas são reveladas contradições entre seus interesses pessoais, suas obrigações como chefe de Estado e seus sentimentos em relação à terra brasileira; de maneira que não há integridade em nenhum personagem. Deste modo, em meio a suas contradições, qualquer escolha que façam se caracteriza em uma traição a outro elemento de sua personalidade. A única personagem íntegra, que “não tinha dúvidas”, está ausente, emboscada pelo amigo, entregue pelo próprio comandante, torturada para declarar nomes e executada. Assim, a construção do traidor como caso exemplar e como bode expiatório se dá, assim como *Tiradentes*,⁶⁴ justamente por seu idealismo para o qual não há espaço na guerra colonial, por ser, entre todas as traições, a única possível de criar verdadeira instabilidade, já que negaria a ordem colonial em nome da terra. Portanto, a luta de Calabar (*CET.*) não deixa de ser uma luta envolvendo o problema de identidade, uma vez que o espectro da traição se desenvolve em torno da ideia de pertencimento, de fidelidade à população nativa e não àqueles que se autoproclamam seus proprietários, ou seja, a fidelidade à terra, ao Brasil, e não à política colonial: ou seja, um confronto – instituído sobre a noção de traição – entre a identidade nativa e àquela construída a força pela oficialidade.

“Para trair é preciso mostrar a coisa traída”: colonização e o problema da identidade

Segundo Walter Benjamin (1985), as disputas em torno da memória social se dão em consequência de que a história é escrita pelos vencedores, e sua memória é tomada como despojos de guerra. O rótulo de traição anexado ao nome de Calabar trata-se de um desses despojos, só revisto após a Independência. Em se tratando, todavia, não

⁶⁴ Há no texto uma flagrante aproximação entre as duas figuras históricas, pois após a morte de Calabar a sentença de seu esquartejamento é a mesma sentença de Tiradentes ordenada pela rainha Maria I.

de uma guerra colonial, mas de uma guerra travada na colônia, é possível considerar como vencidos também os brasileiros, que em todos os casos permaneciam sob domínio externo. A leitura de que Calabar (a personalidade histórica) agiu em nome de um sentimento patriótico é incentivada pela possibilidade de revisão da história que em Agrário de Menezes está associada à construção da identidade brasileira do período imperial, e que no século XX se não deixa de ter traços do nacionalismo de esquerda contra o imperialismo estrangeiro, se coloca principalmente sobre a própria ideia de revisão da história, se utilizando do passado para comentar o presente. O questionamento sobre a ideia de nação aparece nas duas peças e não está associado unicamente ao protagonista, até mesmo porque a ideia de vilania sugere uma bipartidarização da realidade que necessita a contrapartida do herói, daí, na peça, a percepção da personagem Bárbara, que, ao invés de relativizar as ações de Calabar, se questiona sobre a manipulação política da figura do herói e do vilão: “se é necessário chamar Calabar de traidor, que chamem Sebastião do Souto de herói” (CET., p. 85).

A heroificação de uma personalidade, assim como a construção da verdade histórica, depende fundamentalmente de quem a escreve. Assim, segundo as palavras de um liberal como Ferdinand Denis, Felipe Camarão e Henrique Dias, dois nomes usualmente lembrados na história das invasões holandesas, serão considerados heróis por contribuírem para a construção do Brasil na perspectiva da colonização. Já *O elogio da traição*, motivada por uma perspectiva social, busca revelar como a história dos vencidos passa por um processo de silenciamento, apresentando Dias, Souto e Camarão por meio da *Canção dos heróis*, em que uma a uma as personagens cantam as ações pouco heroicas que os fizeram chegar até os postos que ocupam entrecortados pela fala do Frei que, como representante da oficialidade portuguesa, louva-os através de todo tipo de preconceito contra as suas raças, revelando um verdadeiro desprezo por elas.

Será Bárbara novamente, como transgressora da palavra, que após a morte de Calabar, obriga os três soldados a saírem de seu silêncio complacente e revelarem o problema de consciência exposto pelo argumento da inevitabilidade dos acontecimentos para eximir-se das responsabilidades: “Lutamos...Cumprimos ordens superiores” (*CET.*, p. 37), e contra a fala do Frei, descortinando suas motivações, revela-os verdadeiros traidores de seus povos. Dias, em uma falta de interesse por tudo que não lhe diga respeito de forma imediata, supera sua condição de escravo por meio da guerra, exatamente como o Calabar de Agrário de Menezes. Solitário, ele aceita o discurso da ascensão social por meio do trabalho (discurso liberal da ampla competição capitalista) como forma de galgar uma condição de vida melhor que a de seus iguais, fechando os olhos à sua condição escrava. O distanciamento de sua ancestralidade e a falta de referência, que na peça de Menezes são responsáveis pelo desequilíbrio de Calabar e sua busca por marcas identitárias no estabelecimento da nacionalidade, são para Dias, em movimento contrário, sua fortuna, já que, sem nenhum senso de justiça em relação à condição de seu povo, a personagem pode virar um bom soldado. Para Camarão, embora suas raízes culturais façam parte de sua formação, ele prefere aculturar-se como forma de, adequando-se a cultura do invasor, evitar a própria morte e obter ganho pessoal. A cena termina, de forma bastante didática, com as três personagens cantando e formando a imagem dos “três macaquinhos de marfim”, cegos, surdos e mudos, ao que os rodeia, logo após o que aparece a imagem de Bárbara mexendo no sangue de Calabar.

O silenciamento das personagens é uma alusão evidente ao que se processava no Brasil, em que a censura não se instituíra apenas de forma arbitrária, mas a prática da autocensura e da colaboração por consentimento se tornou cotidiana (Motta, 2004). Assim, as personagens não são psicologicamente complexificadas de forma a poderem justificar a omissão diante das opressões, incoerências e injustiças do governo colonial

português como em Menezes. São, ao contrário, simplificadas para fazerem crítica à omissão presente na esquerda que não se mobilizou em prol de um contragolpe e, diante de uma situação que naquele momento parecia inexorável, criou suas próprias justificativas, bem como à população que pressionada pela situação econômica e política aceitava o discurso corrente pelo medo da repressão ou por conveniência. Assim, excluindo-se Bárbara, que luta para recompor o mundo de Calabar diante da ausência, cada personagem apresenta uma leitura simplificadora da realidade como forma de manter seus privilégios, ou mesmo de sobreviver, não se preocupando com o destino do coletivo e normatizando esse tipo de ação. Dessa forma, eles vão se tornando antagonistas de Bárbara, enquanto Calabar vai tornando-se um herói à medida que pensou na coletividade, na terra, em seu povo. Quando os autores desmistificam o título de herói que pousou sobre o nome de Dias e Camarão, lendo-os sob a perspectiva dos povos nativos e dos escravos, criam o heroísmo de Calabar, cujos atos se voltaram contra a ordem estabelecida, criando uma bipartidarização da realidade, uma vez que se há integridade no caráter de Calabar que se torna um herói, há necessidade de vilões para que haja conflito.

No debate entre Rosenfeld (1996) e Boal (1967) acerca do problema do herói e da construção de Tiradentes, ambos chegam à conclusão que o processo de mitificação prescinde a simplificação dos indivíduos, de modo a apontar apenas as características capazes de torná-lo herói, de forma que suas dúvidas, subjetividades e contradições são apartadas das obras ou podem torná-lo demasiado humano e comum, perdendo a áurea mítica. Assim, contra a simplificação que tornou Dias e Camarão heróis nacionais, por suas características guerreiras e por sua liderança nas batalhas, os autores, partindo do questionamento à unidade nacional, simplificam-nos por outro viés, como traidores de seus povos – negros e indígenas – por aceitarem a ordem estabelecida em um Brasil que

por ser construído pela dominação portuguesa não poderia ser democrático ou uniforme, já que apenas por meio do esquecimento da opressão que sofreram e da negação de suas identidades eles tornaram-se heróis. Afirma-se, portanto, que a unidade nacional é uma farsa que só se estabeleceu por meio da violência portuguesa, que negou o direito dos outros povos, de modo que qualquer personagem que seja herói ao lado dos portugueses só poderia se constituir um vilão de seu povo. Se a noção de pátria é construída com violência e silenciamento, há, especialmente nessa cena que desmistifica os “heróis” nacionais por desmistificar a unidade da nação um rompimento com um mito de democracia, ou de ampla colaboração entre as raças no Brasil, revelado por meio de Bárbara que, ao forçar a elaboração de um discurso onde havia silêncio, prova que não pode haver heroísmo onde não há convicção, apenas convivência.

A crítica à unidade nacional se trata, sem dúvida de uma revisão da História, no entanto é possível lê-la também como crítica ao nacionalismo no qual o governo ditatorial se apoiava, que excluía do projeto de Brasil os “terroristas”, que segundo o discurso oficial, seriam antipatriotas por defenderem um projeto comunista aliado à expansão soviética (Reis, 2004). Assim a ditadura baseava-se em um regime de repressão e exclusão enquanto se apoiava em uma campanha nacionalista cujo “pra frente Brasil” associado à campanha da Copa do Mundo de 1970, foi exemplar. A inserção desses personagens interrogados por Bárbara até que revelem a ruptura com suas raízes, a naturalização da violência sobre seus povos e a falta de solidariedade em seu projeto de ascensão social, vincula-se à canção *Vence na vida quem diz sim* que cria com ácida ironia no contraste entre o ritmo latino e os conselhos de aceitação diante de atos de violência uma crítica à individualidade passiva inclusa no projeto capitalista de ascensão social.

Diante da passividade das personagens oprimidas que desistem da liberdade coletiva em detrimento da salvação pessoal, os personagens trazem ao palco o fim do sonho coletivo barrado pelo golpe de 1964 e que, oito anos depois, já não se tinham ilusões de se tratar de uma breve intervenção. O regime já havia mostrado que a violência era prática instituída para sua manutenção e não dava mostras de que deixaria o Estado brasileiro. A peça, como resposta a um tempo que amargava a derrota e percebia a fragilidade que se constituía a oposição, apresenta os que, sem ousar contestar a ordem estabelecida, “vencem na vida” traindo a coletividade.

Em contrapartida ela heroifica a personagem que por optar pelo sonho coletivo foi assassinada, restando como luta possível a preservação de sua memória como heroica e libertária contra o estigma do traidor da pátria, para que ao menos na disputa pela história ele se preserve como exemplo de luta. O enredo se constrói sobre a ideia de ausência, onde o corpo mutilado de Calabar, exposto para servir de exemplo, paira como um problema de consciência para as demais personagens, pois a lembrança do que morreu pensando na coletividade é a marca da passividade dos que seguem vivendo, “dando o caso por encerrado”. Daí a perplexidade de Bárbara diante da vida que precisa levar sem Calabar, que emerge na fala: “Essa coragem é que me assusta. A de querer continuar viva.” (*CET.*, p. 79), e sua fala que se dirige aos espectadores, fugindo da ilusão cênica e se direcionando para realidade em que se vivia no momento: “não posso deixar nesse momento de manifestar um grande desprezo, não sei se pela ingratidão, pela covardia ou pelo fingimento dos mortais” (*CET.*, p. 47).

O fingimento era da população brasileira, da classe média frequentadora dos teatros que, mesmo com todos os “calabares” “executados na calada da noite para que não dissessem coisas que não deveriam ser ouvidas” (*CET.*, p. 32), seguiam vivendo, como os três macaquinhos de marfim, sem ver, ouvir, ou falar. O texto de Bárbara,

novamente retirado do *Elogio da Loucura*, reforça novamente a marginalidade de sua fala que recusa a ordem por meio da loucura, da irracionalidade, atitude possível diante de um presente que se queria negar ou que não se podia aceitar vivendo na racionalidade cotidiana.⁶⁵ Não há mais um pacto entre a obra e a plateia como havia ocorrido em *Arena conta Tiradentes*, que a despeito da autocrítica em relação ao procedimento da intelectualidade diante do fim do sonho revolucionário, adota uma postura paternalista em relação ao povo que não está presente como público do espetáculo, apartado da propaganda revolucionária pela violência ditatorial, mas que se tem como meta de alcance de um teatro nacional, popular e revolucionário e como única via possível de transformação e para quem se quer a transformação. Em *Calabar* o povo é retratado como massa ausente das transformações históricas, conforme se afirmou, ou pelas três personagens-representação do povo brasileiro no encontro das três “raças” – Dias, Souto e Camarão –, cuja racionalidade do pensamento conduz à atitude cínica e covarde de complacência e colaboração com o exército luso. Na esteira de um processo de fim de condescendência com a plateia iniciado pelo Tropicalismo através da afronta e da agressão, a peça não a acusa como responsável pela situação estabelecida com a violência que se viu no findar na década anterior, mas não a exime dos acontecimentos convidando-a a se juntar aos atores como um único coro. Pelo contrário, manifesta seu desprezo pelo fingimento, pelo silenciamento aceito pela população amedrontada.

O final do espetáculo pode ser bastante elucidativo, se comparado ao de *Tiradentes*. Nele Bárbara, mais uma vez, recorre ao *Elogio da Loucura* para, quebrando

⁶⁵ Harlom Souza (2011) enxerga a presença da loucura no texto como a recusa da ordem, como uma transgressão em nível psicológico à realidade dominadora. Assim, Bárbara tem lapsos de loucura em que busca a presença real de Calabar vendo-o nos rostos de outras pessoas e assumindo completamente o lugar da marginalidade na prostituição e na bebida no final da peça. Souto, quando recusa a nova realidade que se impõe, de fim da guerra e também seria apontado como louco, bem como Calabar, acusado de tal. A loucura seria então, assim como a traição, problematizada e relativizada, pois o comportamento normatizado seria absurdo como a formulação de Camarão: “É natural. Minha raça tem que acabar.” (*CET.*, p. 35). Dessa forma, sugere-se que a realidade é louca e os loucos, que a transgridam ou negam, são sãos; como os traidores são heróis e os heróis são traidores.

a quarta parede, dirigir-se ao público afirmando que “A história é uma colcha de retalhos. Em lugar de epílogo, quero vos oferecer uma sentença: odeio o ouvinte de memória fiel demais. Por isso, sede sãos, aplaudi, vivei, bebei, traí, oh, celebérrimos iniciados nos mistérios da traição” (CET., p. 93).

Não há uma conclusão possível e por isso não haverá respostas para o público. Se a história é disputa, uma colcha de retalhos costurada, rasgada e recosturada por muitas mãos, cabe ao espectador elaborar a sua conclusão. Mais uma vez o espetáculo termina com uma música que continua a tocar.⁶⁶ *O elogio da traição* são as muitas vozes que repetem “O que é bom para (...) é bom para o Brasil” (p. 93) em que a lacuna pode ser preenchida com todas as palavras, revelando a pluralidades de vozes e pensamentos em debate, mas que apontam dois aspectos: o que bom para o Brasil está sempre ligado a um elemento externo (Holanda, Luanda, Gabão, inglês...) ou a um grupo seletivo ou indivíduo (grego, troiano, fulano...), revelando que a questão da identidade brasileira é um debate constituído por muitas vozes e identificado com o exercício político, posto que se estabelece por meio de disputa.⁶⁷

O questionamento à unidade identitária baseado no problema racial apresenta-se na obra de Chico Buarque e Ruy Guerra como um questionamento da construção do Brasil como um país democrático, miscigenado e cordial, em que os problemas relacionados à identidade cultural e nacional das minorias é sublimado em prol do da constituição política do Brasil, promovendo uma proposição sobre a origem de seus problemas bem como se utiliza do momento histórico como uma alegoria do presente

⁶⁶ Em *Arena conta Tiradentes*, conforme foi relatado no capítulo anterior, a peça terminava com música sobre a morte de Tiradentes, que prosseguia com o fim da cena, afirmando que “o povo tem sete fôlegos”.

⁶⁷ Flora Sussekind (2007) nota que a presença dos coros no teatro de propaganda política e no teatro tropicalista é bastante diverso. O primeiro é marcado pela uniformidade sonora, pela coesão e pelo uso do refrão, sugerindo um convite à colaboração e à concordância do público, para que o espetáculo se torne um encontro de acordo entre vozes coletivas. Já o tropicalismo é marcado pelo ruído, pela dissonância de vozes, pelo desacordo e a pluralidade. *Calabar, o elogio da traição* não se trata de uma obra que se pode considerar em influência do tropicalismo, no entanto é possível perceber características que se formaram a partir de diálogos abertos por sua experiência. Os coros que misturam ritmos brasileiros e europeus, referências históricas com o momento presente e o formato da revista são algumas dessas características.

político. Na obra de Agrário de Menezes, conforme se propôs, a crise de identidade de Calabar é o principal problema político e social elaborado. A escravidão do negro no Brasil se alicerçou sobre um conjunto de violências físicas e simbólicas com o objetivo de legitimar sua inferioridade justificando a servidão, apartando-o do tecido social e o negando não apenas o papel de cidadão, mas o exercício de sua subjetividade. O conflito de Calabar (C.) denuncia, assim como a peça de Buarque e Guerra, que o encontro entre as três raças no Brasil foi violento e pautado pela dominação portuguesa, defendendo como única solução para a liberdade da pátria, a liberdade de seu povo. Ao revelar conflitos no projeto de identidade que uma geração de autores havia proposto, Menezes expõe a subjetividade de conceitos como a glória, a liberdade, o heroísmo e mesmo a noção de pátria, quando em nome dela se determina a vida de pessoas. Assim, a obra propõe, em meio ao conflito, diálogos que provocam instabilidade sobre essas noções, embora apresente uma leitura convencional e mesmo moralista defendendo a necessidade de tais valores, que se encontram em crise porque a sociedade excludente não é capaz de sustentá-los. Nota-se que o argumento da decadência dos valores aparece não como uma característica própria à sociedade brasileira, mas como uma degeneração dos tempos, em que a nobreza lusitana se extinguiu, não havendo mais propósitos cristãos ou humanitários em seu projeto de colonização ultramarina:

Vai, nobre mancebo;
Tão nobre como teus antepassados,
Como foram os lusos de outras eras!...
Os de hoje...oh! já não vivem para a glória;
Perverte-os a cobiça, a sede de ouro” (C., p. 94)

A contradição entre a defesa de valores e a percepção de que eles são corrompidos pela sociedade marcada pela dominação aparece na diferença de caracterização entre Calabar e outras personagens. Jaguarari problematiza o seu lugar de

indígena, revelando que o nome e a religião cristã lhe foram atribuídos para que fosse aceito pela mesma sociedade que lhe roubou a terra (C., p.168). Desse modo, por mais que haja na obra a imagem indianista da relação de vassalagem entre nativo e conquistador, Jaguarari não ousa negar os argumentos de Calabar sobre a injustiça e a espoliação da terra praticada pelo branco, e que aparece novamente na imagem da violação de Argentina. Ainda assim, a personagem é construída com a integridade de caráter de outros personagens indígenas que povoaram a literatura brasileira do século XIX, como um exemplo da permanência de valores que se perderam no projeto de civilização do português quando passou a ter uma relação exploratória com a terra onde conduziu a aventura expansionista. Jaguarari, como exemplo, mantém-se fiel à sua palavra de colaboração aos lusos, mesmo que não consiga desenvolver argumentos que se contraponham racionalmente aos de Calabar em relação ao direito sobre a terra. A fidelidade é, portanto, característica essencial da personagem, impossível de ser dissuadida por argumentos por mais sentidos que eles façam, compreendendo que, sendo a pátria constituída por uma relação firmada com os portugueses não pode traí-la, da mesma forma que mantém-se preso mesmo que não haja carcereiro, ainda que seu crime tenha sido defender a sua filha da violência de um português. Ou seja a palavra, a honra, e a consciência estão acima da avaliação racional do que possa ser justo:

Sou eu mesmo.
Os homens, como nós, não se regulam
Senão segundo as leis da consciência.
Quem me prende, mancebo, não é esta
Muralha, ou fortaleza; é, sim, a ordem
Que deu-me o general. Devo cumpri-la
Assim, neste lugar que me apontaram,
Embora triste, embora desgraçado,
Há-de Jaguarari passar seus dias,
Até cair no pó da sepultura!...(CET., p. 93)

Jaguarari vive em nome dos valores do passado que preserva mesmo diante de uma guerra destituída de valores ou motivações nobres, transformada em disputa territorial pelo direito exploratório, e mesmo em face da injustiça não pratica um ato considerado vil, mesmo que esse pudesse ser justificado, como é o de Calabar e seria o seu próprio, porque o indígena é orientado por esses valores que constituem a sua essência e não por um pensamento elaborado de acordo com uma avaliação racional da realidade. Essa crítica ao projeto exploratório no Brasil, no momento em que escreve Agrário de Menezes, não é exclusiva. A literatura pós-Independência, especialmente em Gonçalves Dias, é cheia da imagem de tribos guerreiras que combateram o invasor, ressaltando seu nativismo, o elemento selvagem, e o exotismo, em que a relação com a terra e o projeto coletivo indígena se misturava ao devaneio romântico de fuga da realidade imediata para vivência plena do subjetivismo (Amora, 1967). Em Calabar a presença indígena não é indicada nem pela luta contra o português e nem pelo encontro amoroso simbólico marcado pelo conflito da diferença cultural. Trata-se de um encontro marcado pela diferença entre um antigo projeto e uma realidade onde ele se desmoronou, em que o indígena detém os antigos valores desse pacto e que, embora existam lusitanos que também os mantêm, a sociedade colonial é orientada por uma nova realidade corrupta em que o nativo é desvalorizado e injustiçado, embora mantenha suas antigas qualidades. Na instabilidade decorrente do choque entre o passado e o presente, as personagens portuguesas “valorosas” serão Pedro Mendes, Faro e Mathias de Albuquerque. Este aparece em breve cena para também lamentar os rumos da guerra e os destinos da glória portuguesa afogada em cobiça: “Era outro o tempo, Faro, em que valia/Esse grande penhor de grandes feitos./O amor da pátria é hoje uma mentira!” (C., p. 124).⁶⁸

⁶⁸ Mathias de Albuquerque aparece no quarto ato do drama, antes da retomada de Porto Calvo. Na cena ele demonstra preocupação em preservar as famílias brasileiras que estavam sobre sua proteção enquanto

A caracterização dessas personagens como “nobres lusitanos” que guerreiam em nome da glória, da honra e da pátria se contrapõe a uma realidade onde tais valores perderam o caráter para tornarem-se “subterfúgios” em uma guerra sem sentido para os que nela combatem, alguns dos quais os buscarão no benefício próprio, ou na ideia de dever. Os dois soldados lusitanos que aparecem no início do espetáculo e do quarto ato, são apontados por Prado (1996) e Mendes (1986) como introdutores do elemento cômico característico do drama romântico, e de fato se utilizam do humor como forma de apresentar à peça um dado da realidade ordinária da guerra, pois são soldados comuns, pobres, retirados de suas casas para combater por dever, a quem os valores atribuídos à guerra não atingem:

1° soldado – Deixei meus filhos, minha mãe caduca,
Minhas redes, os peixes do meu rio,
As cópulas da saudade, e os ternos cantos
Em noites de luar a minha esposa
Fazia-me escutar!...E tu, mancebo,
Fala-me assim?...A glória quase nada
É pra o soldado!

2° soldado – então?...

1° soldado – fala da pátria,
Do dever e da honra. A glória é o sonho;
Que corre como um véu, sobre o cadáver
Do mísero soldado!

2° soldado – Não discorres
Bem neste ponto. O mísero soldado
Pode chegar a capitão ilustre
Por feitos de valor. Então a glória
Pode também acompanhar seu nome.

1° soldado – Emudeço. Nem mais quero dizer-te.

a tribo de Jaguarari vence os holandeses, revelando sua preocupação com os Brasileiros. Mathias não tem muita relevância na trama e parece ser inserido como dado histórico da peça, dada a sua importância no fato histórico.

Por glória ou por dever, somos na guerra.

É o mesmo. (C. p. 7)

Assim, a introdução da comicidade se dá porque as personagens não carregam a áurea trágica do combate uma vez que a guerra é ofício e não questão de honra, não se liga a sua subjetividade, mas apenas a sua ação exterior, de modo que elaboram uma crítica direta e mais eminente à guerra e ao fato de que seus valores se perdem nas ações cotidianas das batalhas. A guerra que se trava é, portanto, desprovida de sentidos “nobres” como a honra ou a glória, que são valores ligados ao passado, ao projeto de construção do novo mundo que se perdeu e que se concentram sobre alguns homens não contaminados pela cobiça e que já não fazem sentido naquela realidade. Homens que tangidos por esse sentimento, e não por sua origem, dão um caráter trágico ao drama por terem traços heroicos.

Calabar (C.) é responsável por expor o fim do acordo cavalheiresco de construção da nação, suplantado por um projeto ambicioso.⁶⁹ Essa percepção dá lugar a uma avaliação racional da realidade da colonização, embora seja inspirada irracionalmente pela rejeição amorosa que o induz a momentos de devaneio e fúria. A personagem cria um apelo à consciência dos espectadores de seu tempo, exigindo sua participação simbólica no imaginário do ideal de nação, uma vez que ele foi responsável por erguê-la por meio de seu trabalho.

A ruptura entre ação e o que a motivou também transparecerá nas personagens de Buarque e Guerra que, por serem caracterizadas pela aceitação e normatização de uma realidade absurda, por alguns momentos deixam escapar os questionamentos que reprimem por meio da loucura, como Souto, o no caso de Mathias de Albuquerque

⁶⁹ Calabar, entretanto não será o único a romper o acordo. Ele informa a Jaguarari que os Janduíf também lutam ao lado dos portugueses, informação que introduz um dado de realidade histórica, novamente necessário talvez mais a credibilidade histórica do texto, uma vez que é sabida a contribuição indígena ao exército batavo, do que a seu desenvolvimento, já que o acontecimento não modifica o desenvolvimento da trama.

como o pecado, que se configura como transgressão das orientações comportamentais da igreja católica que, ao lado do governo colonial, constituía o Estado, e portanto a ordem. Nesse sentido na inter-relação entre Igreja e governo, a formulação de um desacato à autoridade constituída (mesmo em pensamento, como no dogma católico) significa um pecado:

Mathias – Sim, padre, tenho sofrido esta tentação. Às vezes tenho hesitado em deixar o meu país à sua sorte, o que não é sorte sua...Padre, às vezes, peço em pensamento, e as palavras quase me traem. E eu quase me surpreendo a contestar as ordens que me chegam não sei de onde ou em nome de quem...

Feri – que Deus o perdoe.

Mathias – Oh, pecado infame, a infame traição de colocar o amor à terra em que nasci acima dos interesses do rei!

Frei – Que Deus...

Mathias – Me perdoe. Caso contrário eu não seria digno de enforcar um homem, brasileiro como eu, que se atreve a pensar e agir por conta própria. (*CET*, p. 31-32)

Mathias aceita a ordem que se estabelece em todos os níveis de relação e que constitui a sociedade brasileira de aceite e reprodução de uma realidade absurda determinada por uma instância superior ao lugar que se encontra e que a ruptura, ou a traição pode tornar-se perigosa como foi para Calabar. Dessa forma, ele, que mesmo como comandante compreende que é peça substituível na ordem colonial (e de fato é substituído) perpetua a conjuntura política. Portanto, o descompasso entre o seu pensamento, sua avaliação sobre a realidade, e sua ação é determinado pela condição de livre disputa que empurra os homens a pensarem em seu destino individual mesmo vivendo em coletividade, pois são todos peças substituíveis. A ruptura entre ação e pensamento aparece em paralelo à própria noção de identidade nacional cindida entre a natureza do trópico nas particularidades da terra brasileira e o olhar estrangeiro que determina o gosto e a orientação cultural em acordo com a cultura dominadora do colonizador, paradigma do Romantismo brasileiro após a Independência política, e que

aparece na canção *Fado tropical*, cujos versos “Ai, essa terra ainda vai cumprir seu ideal,/Ainda vai tornar-se um imenso Portugal” (CET., p. 15) dão conta de uma orientação que espera atingir como meta um ideal de civilização estrangeiro. Na obra o problema que, conforme aponta Luís Costa Lima (1989), se mantém presente em diversos momentos da história da arte no Brasil, entre a busca da autonomia da criação estética e a utilização de um modelo estrangeiro de referência cultural, aparece no momento em que a condição de dominação e dependência é evidente, para marcar a sua incidência no momento de exibição do espetáculo, ocultada em outros trajes. Na música, a contaminação das culturas do Brasil e de Portugal é apresentada sucessivamente até que os últimos versos revelem que ela é vertical, tendo como meta um ideal civilizatório que se configura na contraditória ideia de um Império Colonial.⁷⁰ Esse lugar instável entre o nacional e o importado se estabelece na mesma ordem que a instabilidade gerada pela essência brasileira de Mathias, que o faz pensar em sua terra, e a sua ação que segue a ordem estrangeira que “vem não se sabe de onde”, gerando a ruptura da personagem, que não estabelece um conflito em suas ações porque são prontamente reprimidas pela personagem. No número musical, o paradoxo entre nativo e estrangeiro constrói os versos musicados que se colocam entre monólogos falados, um deles um soneto, sobre a contradição entre ação e gesto. Reproduzo uma parte da música e o soneto, que dão conta de ilustrar o que é proposto:

[...]
Com avencas na caatinga,
Alecrins no canavial,
Licores na moringa.
Um vinho tropical.
E a linda mulata,

⁷⁰ A imagem do Império Colonial pode se referir tanto a Portugal se expandindo sobre o Brasil, diminuindo as fronteiras políticas entre ambos como veio a acontecer com a vinda da família real para o Brasil em 1808 separando a distância entre metrópole e colônia com o estabelecimento da corte na cidade do Rio de Janeiro; como pode referir-se ao Brasil que mesmo independente da metrópole seguia sendo determinada por ela como modelo especialmente no período colonial em que o rei era da família real lusa. Em ambos os casos todavia o signo da dependência permanece forte.

Com rendas do Alentejo,
De quem, numa bravata,
Arrebato um beijo.
Ai esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal.

[..]

Meu coração tem um sereno jeito
E as minha mãos o golpe duro e presto.
De tal maneira que, depois de feito,
Desencontrado eu mesmo me contesto.

Se trago as mãos distantes do meu peito,
É que há distância entre intensão e gesto.
E se meu coração nas mãos estreito,
Me assombra a súbita impressão de incesto.

Quando me encontro no calor da luta
Ostento a aguda empunhadura à proa,
Mas o meu peito se desabotoa.

E se a sentença se anuncia bruta,
Mais que depressa a mão cega executa
Pois que senão o coração perdoa.

[...]

Guitarras e sanfonas,
Jasmins, coqueiros, fontes,
Sardinhas, mandioca,
Num suave azulejo.
O rio Amazonas
Que corre trás-os-montes
E, numa pororoca,
Deságua no Tejo.

Ai esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
Ainda vai tornar-se um Império Colonial
(*CET*, p. 15-16).

As contradições propostas no soneto na “distância entre intenção e gesto” não deixam de conter bastante ironia em relação a um sentimentalismo que seria próprio ao espírito lusitano, que aparece no monólogo anterior em “Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dosagem de lirismo. Além da sífilis, é claro.” (*CET.*, p.14) e que caracteriza Mathias de Albuquerque como um homem que apesar de torturar e matar seus adversários é capaz também de declamar sonetos, negando a ideia de uma benevolência portuguesa própria ao sentimentalismo que o caracteriza. Se há tal distância em Mathias, como se pode concluir em confronto com a cena de confissão ao padre (e a confissão é o compartilhamento de sentimentos que se carrega na alma), não há nenhum movimento no sentido de aproximar-se de seu pensamento, reprimido sempre pela ação em nome de Portugal, mas que se configura em uma ação em seu próprio nome. Ao contrário de Mathias, Calabar mantém a unidade entre seu pensamento e suas ações que lhe confere um caráter heroico capaz de ser sustentado por Bárbara para opô-lo às demais personagens. No entanto em uma peça em que “a ação, alma do drama, é construída na trajetória da traição” (Souza, 2011, p.165), não será Calabar o responsável pela articulação de seu pensamento, de forma que seu heroísmo só existe para o outro, para aquele que é capaz de criá-lo e sustentá-lo de forma que a personagem se constitui em um herói ausente.

O tempo dos heróis: revendo o passado para contrariar o futuro

Toda história é remorso.

(Carlos Drummond de Andrade,
Museu da Inconfidência)

Calabar é uma personalidade histórica de um tempo distante do período colonial. Era um homem comum que por crer em uma melhor opção, para o Brasil, ou para si próprio, se opôs à colonização portuguesa e mudou momentaneamente o destino de uma guerra, permitindo que os planos de criação de um Brasil holandês se tornassem mais ambiciosos. Pouco se sabe sobre o homem, senhor de engenho, casado, mulato. É à personalidade histórica – o traidor – a que se tem acesso. Em cada uma das peças, dois “Calabares” adentram o campo da ficção e revelam que a pátria, a nação, ou o país, em suma, o ser brasileiro não se define de forma alheia aos indivíduos que compõe essa comunidade, ao revelarem subjetividades possíveis, que apesar de fazerem parte dessa coletividade, são dela excluídos. Para além da exclusão entretanto, o silêncio é o que conferiu as possibilidades de ficção de cada uma das obras, uma vez que tudo o que se sabe a respeito da personagem é elaborado por narrativas alheias. É nas múltiplas possibilidades de dar à personalidade conhecida do público um discurso que a sustente como personagem que as obras se processam. Para Chico Buarque e Ruy Guerra o próprio silêncio será o mote do espetáculo forjado como a disputa pela memória e pela voz de um personagem que já está morto mas não se enterra, permanecendo como um passado vivo, enquanto Agrário de Menezes percebe nesse silêncio a possibilidade de revelar um silenciamento proposital imposto ao seguimento da população que, transformada em propriedade, não tinha garantia de nenhum direito.

O Brasil Holandês configurou-se, como foi dito, em um período de invasão e de guerra na colônia, o que condiciona uma situação muito diferente de um período revolucionário, pois ainda que se pudesse considerar o domínio de um ou outro país mais vantajoso para o Brasil, não havia um pensamento ideológico que inspirasse aqueles que lutavam. Tratou-se de uma disputa territorial entre duas potências colonialistas por monopólio comercial, de modo que após a Independência era quase impossível tratar do período sem problematizar em seu contexto a ideia de nação, justamente porque seja qual fosse o lado vitorioso, o Brasil continuaria subjugado política e economicamente. Nesse sentido, mesmo durante o pós-Independência a utilização que se fez do período foi em relação à união das raças contra um invasor estrangeiro, ou seja, sobre a constituição populacional do Brasil que se tornaria independente. O retorno a esse passado feito pelas duas obras expõe como problematização a constituição de um país espoliado, visto como produtor de matéria prima, inclusive humana, pois seus habitantes foram postos a serviço de uma luta da qual não sairiam beneficiados como povo. Por isso a aparição de personagens que tiram dela proveito próprio, criticadas e culpabilizadas no *Elogio da traição*, e que em Agrário de Menezes têm a possibilidade de serem “desvilanizadas”, pois ainda que houvesse o problema moral nesse tipo de ação ela foi consequência das circunstâncias. Em ambas é possível observar também a ocorrência de personagens como Anna e os soldados lusos, marcas da desilusão em um tempo que não oferece expectativas ou valores. Em cada uma das obras portanto, o problema da busca pelo sentido na guerra irá se fundir à busca por um ideal de nação e de pátria com a qual as personagens consigam se identificar e na qual pretendem se inserir.

A afirmação da nacionalidade brasileira passou, desde suas primeiras elaborações, pelo nativismo, pela reivindicação do exotismo e da diversidade natural

como fontes da riqueza e singularidade nacionais. Na obra de Agrário de Menezes, descendente do pensamento romântico, o nativismo aparece com força, não apenas na imagem nacionalista que emana do texto como forma de caracterizar a grandeza do país de acordo com o imaginário da época, principalmente na tradição indianista, mas está presente sobretudo na caracterização da personagem. Calabar, é constituído por uma fúria patriótica e depois libertária, pela reintegração da terra aos brasileiros inspirada pela rudeza da natureza tropical em imagem que retorna frequentemente no texto, desde seu nascimento no interior da selva banhado pelas trevas. Curiosamente o texto de 1972, apesar de apontar críticas à visão idílica que se faz do Brasil enquanto se esconde seus problemas estruturais advindos da exploração irrestrita de seus recursos, também se apoia na união entre a Calabar e a natureza como forma de engrandecê-lo e construir sobre ele um aspecto heroico.

Os dois espetáculos constroem a imagem do Brasil vinculada com a terra e a natureza sobre o signo da mulher, em que a perda da pureza e a prostituição serão símbolos importantes. O sentimento que as personagens nutrem pelo Brasil, semelhante ao amor romântico, é um sentimento irracionalizado e essencial, determinante em sua constituição subjetiva, tornando-se a diretriz de suas ações na trama das obras. A incidência do amor nas duas peças não se dá como paixão fulminante responsável pela negação da realidade objetiva e do estar no mundo cotidiano, pelo contrário, o amor, embora apareça como um sentimento irracional, responsável pela perda da razão de Calabar (C.) e de Bárbara, é também o motor da clareza das personagens sobre os problemas da sociedade em que se inserem empurrando-os a sua oposição. Ele não é portanto uma reação ao mundo como negação, conforme a observação de Löwy e Sayre (1995) acerca das formas de oposição do romantismo à modernidade capitalista, mas um impulso de revolta. A fusão entre o amor e o nacionalismo como sentimentos que

compõe a essência das personagens e a mulher e a terra como a materialização da comunidade nacional serão a base simbólica das obras, constituindo seu caráter crítico e transformador em relação a sociedade brasileira, que se dá na exposição das contradições das personagens em relação a um *ethos* social estabelecido e sobre o qual se espera expor uma crítica. No caso do século XX, à forma passiva de aceitação da realidade política e no século anterior, à política escravocrata e suas violências reais e simbólicas que impedem o avanço social e a liberdade.

Assim, é possível notar nas obras uma desilusão em relação ao próprio tempo e que se dá em ambos os casos em consequência da desilusão em relação a um projeto de nação muito próximo ao momento de elaboração das obras mas sobre o qual se identificam restrições. A realidade brasileira será então criticada em um caso pela justaposição entre o épico e o dramático e no outro por um enredo trágico encampado por uma personagem típica do drama romântico. Isso propõe uma semelhança na forma de proposição de uma crítica à sociedade e à política de seu tempo e oferecem o engajamento político presente em cada uma das obras. Na obra de Menezes há um acerto de avaliação por parte do protagonista que gera um erro moral, havendo portanto um descompasso entre ação e pensamento que só aparece no herói do drama romântico. Calabar não é bom ou mal, como não é herói ou vilão. Ele é produto de uma sociedade excludente e de um país desigual que lhe negou as possibilidades de viver, em sentido pleno, a liberdade. Como conclusão:

Em sentido histórico a peça prega pela liberdade incondicional do homem, individual e coletivo: Em agrário de Menezes, sendo a natureza a própria pátria, ela será a condição da liberdade. Liberdade que serve ao homem em seu caminho para não ser dominado, em seu exercer-se plenamente como homem em união com o homem e com a natureza que o sustenta e inspira (Cafezeiro e Gadelha, 1996, p. 165).

Diferentemente do indígena que foi também explorado, mas que mantém o sentido de união e sua integridade subjetiva, o mulato, descendente do escravo tornado propriedade, teve roubada a possibilidade de se considerar parte integrante da nação brasileira com liberdade incondicional de seus direitos e vontades. É portanto um homem cindido, capaz de abrir mão de todos os valores em nome da vingança, utilizando-se da guerra, que seria uma batalha em nome da emancipação coletiva, para atingir objetivos particulares. No entanto, a ausência de valores é característica do tempo em que os homens, esquecidos do sentido nobre da aventura descobridora, foram degenerados pela cobiça. Calabar, portanto, deixa de ser um homem singular, mantenedor de uma nobreza do passado e passa a agir de acordo com a corrupção de seu tempo. Quando elabora uma crítica à falta de sentido na guerra colonial, a despeito das personagens que ainda o mantêm, e problematiza a imagem de união nacional estruturada sobre um passado mitológico no início da colonização, Agrário de Menezes elabora também uma crítica sobre a condição da opressão no Brasil, alertando para a sua permanência dos tempos coloniais até o momento em que se encontra, clamando pelo tempo da liberdade que só poderá se efetuar com a suspensão da exploração do trabalho escravo e suas conseqüentes injustiças sociais, de modo que afirma que o seu tempo é também de ausência de valores.

O Calabar de Chico Buarque e Ruy Guerra contém, conforme proposto, um descolamento entre ação e pensamento devido ao fato de que, fisicamente ausente da peça, não é ele próprio quem elabora seu discurso, mas sua esposa Bárbara que o defende contrariamente ao que a oficialidade pretende afirmar. Há nas demais personagens da obra contradições naquilo que fazem e falam porque necessitam defender uma coerência inexistente em uma guerra de interesse alheio em que há apenas autofavorecimento. Essa falta de coerência marcada pelo signo da traição aos valores

coletivos é a responsável pela perpetuação da corrupção presente na sociedade que mantém a ordem por meio da violência, com o assassinato de Calabar, e do terror, por meio da exibição pública de seu corpo mutilado. A peça portanto defende o comportamento coerente de Calabar, enquanto aponta, em um paralelo entre o momento histórico e o momento de emissão a falência de um projeto de união popular por medo, aceitação, covardia e individualismo. Cada personagem, destituída de qualquer valor, se encontra em acordo com o funcionamento da sociedade, menos Calabar, morto, e Bárbara, que luta não por esses valores mas pela memória do companheiro, afirmando-o herói justamente na crítica a essa sociedade. Nesse sentido, assim como em *Arena conta Tiradentes* defende-se a necessidade de um herói cuja coerência se baseie na defesa do nacionalismo voltado para o povo brasileiro e não para política momentânea, dotado da estreiteza de caráter que condicione um sentido em sua luta. Se na peça do Arena há a exaltação do herói como o condutor das massas em direção à libertação popular, em Calabar há sem dúvida o mesmo processo de exaltação ao qual se adiciona o elogio aos militantes que, mortos e perseguidos pela ditadura, mantiveram-se firmes no empenho da luta política, uma vez que a peça se constrói sobre a condução da disputa e preservação da memória, o que se relaciona principalmente ao fato de que se tratava de uma guerra e não de uma revolução.

A construção da personagem como um herói no sentido da exemplaridade de caráter e unidade entre aquilo que acredita e a ação que pratica incorre no mesmo problema de *Tiradentes* para o qual sinaliza Rosenfeld (1996) e que é pensado com frequência entre dramaturgos contemporâneos, aparecendo nas reflexões de Brecht, Dürrenmatt e no Brasil bastante problematizado na obra de Dias Gomes, especialmente no *Berço do Herói*: a pertinência desse tipo de personagem na modernidade. Conforme já explicitado, a cisão entre a subjetividade do indivíduo e a objetividade do Estado na

modernidade, segundo a visão de Hegel (2005), não permite a existência do herói porque este está submetido a uma infinidade de leis exteriores a ele e com as quais necessita regular seus procedimentos e adequar seus valores. O herói, entretanto, representa a identidade substancial do homem de forma que os valores em que se pauta não são elaborados externamente, mas fazem parte do seu ser. Na realidade moderna, entretanto, “a justiça e outros valores fundamentais já se articularam como necessidade separada, sem dependerem da individualidade peculiar e da subjetividade do caráter e da alma” (Rosenfeld, 1996, p. 30). Nesse sentido a complexidade da realidade moderna elimina a possibilidade de existência desse homem íntegro porque a elaboração de seus valores vem de um processo racional de avaliação, aceite ou negação desses valores que existem na sociedade independente e separadamente dele, sendo que suas ações são consequência dessa percepção e não de sua alma. A reconstituição do herói, portanto, só é possível em uma realidade mítica não atingida pela complexidade da realidade moderna, ou mistificada, em que a realidade passa por um processo de simplificação. Ambos os casos aparecem com frequência no teatro brasileiro da década de sessenta do século XX, aliado a afirmação nacionalista, justamente por ser uma época que aspira à reconstituição da unidade perdida (Rosenfeld, 1996).

Calabar (*CET.*), como afirmação do herói na busca por uma coerência de procedimento em um tempo complexo, como homem que mantenha a unidade entre ação e pensamento, é prontamente simplificado para que possa ser definido como um herói que coloca a luta por um país melhor acima de seus interesses pessoais. Essa simplificação se dará, entretanto, justamente na sua ausência, que impossibilita a contradição entre o seu procedimento e aquilo que Bárbara afirma a seu respeito, sem que seja necessário simplificar sua personalidade como ocorreu a Tiradentes. Por outro lado a ausência também significa uma crítica ao tempo presente que não era capaz de

abrigar o herói, empurrando-o ou à morte ou à resignação, o que aparece nas palavras de Nassau:

Alguma vez você sentiu que o teu destino é tão grandioso, tão dependente dos teus gestos e ações, tão maior do que o dos outros homens, que chega a assustar e ao mesmo tempo, e ao mesmo tempo te dá uma sensação intensa e um prazer indefinível, que você chega a pensar que tudo não é mais que um acesso passageiro de megalomania? Alguma vez? E depois, isso se repete, se torna o teu cotidiano e você passa a acreditar nele como o sentido maior da tua própria vida...(sorri). Até que um dia você descobre que nada está escrito a não ser nas tuas próprias ilusões e que o caminho que parecia irreversível deu um nó com você lá dentro (*CET*, p. 88).

A fala tem um tom perceptível de revisão da história recente, da certeza de construção de um país melhor com orientação de esquerda que vinha de um sentimento de vitória desde 1961, com grande movimentação dos trabalhadores e das classes populares em torno de projetos de reformas sociais, e que foi barrado com o golpe de 1964, a deposição de João Goulart e a falta de articulação da esquerda em prol da manutenção da legalidade. A peça aponta as ilusões em relação a esse projeto, que se via não ser tão bem articulado como se pensava, mas ainda assim afirmava o herói anônimo e ausente, mas que, motivado por convicções inabaláveis, quis, sozinho, afirmá-las mesmo que significasse a morte. A afirmação do herói, nesse sentido, não se configura na apresentação de um condutor do povo à revolução, mas uma personagem que se mantém fiel à defesa de um país melhor em um tempo de incerteza. Essa nuance de Calabar projetada no momento em que a peça foi escrita significa uma cobrança em relação à coerência, que fica clara nos dois números musicais que dão fim a obra. De um lado a canção *Cobra de vidro*, que afirma a permanência dessa memória marginal como um exemplo para história, perpetuado na memória dos vencidos, e de outro lado a canção *O que é bom para o Brasil*, bastante ácida ao visualizar um futuro em que permanece uma política populista que não encara de frente os problemas reais do país e incita a festa e o carnaval como forma de mascará-los.

Há, portanto, uma visão muito melancólica do presente em que se afirma a vitória do autoritarismo e a impossibilidade de viver sem liberdade de forma que a resposta à desilusão vem em uma perspectiva individual, na ideia de que resta aos que estão em desacordo com a situação, manterem-se firmes em relação às próprias crenças, não sucumbindo à resignação para se contrariar ao que prega o consultor da Companhia das Índias, personagem bastante representativa pois é o agente da companhia privada que está por trás da incursão holandesa no Brasil, de que “escrivão escreve. Assim como estudante estuda, cantor canta, ator atua, etc, etc, etc...” (CET., p. 91). Há a afirmação que o papel do artista como o do militante é o da revolta, da traição ao comportamento vigente, mesmo que se configure em loucura (daí o elogio da traição como um paralelo ao *Elogio da loucura*) e marginalidade. Desse modo, o herói, em diálogo com a proposição tropicalista de Hélio Oiticica, identificado à marginalidade, vem de uma posição bastante vanguardista em relação ao povo. Ele não é mais o condutor de suas aspirações coletivas em direção à revolução que vai redimir a história de opressão, ele, como “cobra de vidro”, planta as possibilidades de transformação com o exemplo de contestação que advém de seu caráter, visto que suas ações reais para a construção de um Brasil melhor não são sequer mostradas, sendo diferente até mesmo do povo que aceitou o domínio português ou holandês com a mesma passividade.

A redescoberta da marginalidade que é possível de ser notada até mesmo no retirar da história uma figura obscurecida por um rótulo imposto por uma política destituída do poder, a que se tem pouco acesso e localizada em um período distante da história colonial, e a exaltação de um vanguardismo político contido nessa figura que se aparta do povo na forma de agir, mas que, contraditoriamente age em sua defesa, pode ser interpretada por meio da percepção de Rosenfeld (1996) de que os artistas daquele momento buscavam, em um impulso que se iniciara com os românticos do século

anterior, buscar a unidade perdida. Em ambos os casos há uma crítica à política vigente que se instaura em um sentimento de revolta e perplexidade diante do presente aliado ao sentimento de esperança em relação a um projeto de futuro. A noção de rompimento é responsável por ambos os sentimentos, uma vez que a perplexidade se dá pela falta de valores existente entre os homens que compõe o tecido social e a esperança em um ou mais homens que, preservando-os, possam ser os exemplos para o futuro que se espera construir. As quatro peças aqui analisadas incorrem nessa mesma avaliação embora esses sentimentos apareçam de maneira diferente e em maior ou menor grau. Para Chico Buarque e Ruy Guerra, que escrevem em um tempo de supressão dos direitos democráticos, o sentimento de perplexidade se eleva sobre a esperança. As críticas da peça são bastante direcionadas aos acontecimentos próximos, ao mesmo tempo em que, no paralelo traçado entre os problemas de nacionalidade presentes e passados, no que diz respeito à dependência do país em relação a outras nações com projetos exploratórios, aponta para um estado de estagnação e permanência desses problemas. Mas é na confiança no ouvinte infiel, na reescrita do passado para compor o presente que os autores se fiam, ainda que enxerguem no herói anônimo a possibilidade de redenção dos erros do passado.

A defesa desse vanguardismo, que toma para si a responsabilidade da transformação coletiva, pode ser lida como um apoio aos grupos que optaram pela luta armada na luta revolucionária contra a ditadura e o capitalismo brasileiro, nas associações entre a ficção e a realidade que transformam a traição ou a subversão em mérito, vilões nacionais em heróis. No entanto, é possível perceber que há ainda na obra a percepção da realidade por meio de uma polarização, se não entre o bem e o mal, ao menos entre o certo e o errado. Há uma forte cobrança em relação à coerência de procedimento na revisão da história proposta pelos autores, que aparece na própria

ressignificação do signo da traição proposta pelo texto quando cerca as personagens de tal forma, como bem observa Harlom Souza (2011), que qualquer decisão significa uma traição a alguém ou a algum valor na rede de contradições em que se encontram, devido à falta de unidade de caráter. A obra portanto, apresenta uma crítica bastante esquemática à realidade quando propõe ressalvas aos personagens aos quais Bárbara tem possibilidade de questionar e exaltando o único personagem cuja inquirição não é possível por estar morto. Ao mesmo tempo em que se preocupa em revelar os usos e abusos do discurso oficial, cria ela mesma uma mitificação inquestionável sobre a personagem uma vez que o público é conduzido pelo discurso de Bárbara, simplificando a avaliação da realidade em procedimentos corretos ou errados.

O sentimento de unidade perdida que aparece nas contradições entre perplexidade e esperança, entre revolta, melancolia e sonho, aparecem em relação ao indivíduo, porém aquele que representa ou que substitui a vontade coletiva, a construção ou a redescoberta do povo brasileiro, impreterivelmente oprimido em ambos os momentos de foco dessa pesquisa. No *Calabar (C.)* de Agrário de Menezes a desilusão gerada pela dimensão da opressão também parece maior que os sinais de esperança sobre seu fim. A fala final da personagem pela liberdade da pátria no caminho para fora é muito mais um último desejo em que se agarra do que um sonho de que de fato ela possa vir a acontecer. Os dois sentimentos tomados de empréstimo do título da obra de Löwy e Sayre (1995) – revolta e melancolia – são presentemente identificados nas obras como componentes de caracterização dos personagens e no discurso proposto pelo texto dramático como um todo. As personagens, sendo revolucionárias ou “traidores” da ordem vigente, terão quase que necessariamente a revolta como guia de suas ações. No entanto, a avaliação ou reavaliação da história proposta pelas obras trazem esses elementos. Em Agrário de Menezes a melancolia é um componente

presente nas restrições que o autor apresenta à realidade política e social do Brasil. A obra não apresenta um processo de mitificação de personalidades históricas, uma vez que Calabar, protagonista do enredo, é a figura mais complexificada porque tem expostas todas as suas contradições. Em paralelo todas as outras personagens, históricas ou fictícias, apresentadas como heróis porque tem seu caráter simplificado, têm menor relevo na obra. Calabar justifica seu procedimento de maneira que a sociedade que o engendrou é culpabilizada, mas não se apresenta como solução uma ação política que repararia todos os problemas. A questão é exposta na maneira como ela forma indivíduos, como ela cria imaginários que produzem estigmas muito profundos que só podem ser modificados no exercício da liberdade de cada indivíduo e da sociedade como um todo, negando a violência e exercitando a virtude. Nesse sentido, se há a presença de uma moral cristã muito forte na obra, por outro lado ela não elabora respostas prontas sobre o problema exposto. Ela, portanto, vai muito mais além na exploração do problema da escravidão quando avança da avaliação da servidão para o problema do preconceito racial que ela gera como forma de manter a opressão, mostrando que suas raízes e consequências sociais são mais graves do que o problema do trabalho, de maneira que a abolição não pode ser considerada apenas pelo fim do trabalho servil, mas o fim de toda uma prática social envolvendo a escravidão. Nesse sentido, apesar de moralista, a peça é muito pouco maniqueísta à medida que não só oferece a possibilidade da defesa de Calabar, mas, por exemplo, revela por meio dos soldados o quanto o problema da nacionalidade e da honra é relativizado por conta da condição de domínio, ou quando questiona o direito do dominador no diálogo que apresenta entre Calabar e Jaguarari em que o caráter do indígena vence, mas os argumentos do mulato são todos aceitos. Assim, a moralidade presente no enredo apresenta uma percepção de que o mundo está corrompido, o que proporciona uma

visão da realidade carregada de melancolia e saudosismo de um tempo passado não corrompido pela cobiça.

O retorno ao passado colonial, longe de significar uma negação do presente no vivenciamento de um paraíso perdido, revela, em cada peça, uma perplexidade em relação à história do Brasil, em relação ao processo de formação do país marcado pela dominação. Em ambas as peças o dado da continuidade da exploração do povo brasileiro e da injustiça social é mais forte que a chave para mudança, o que ocasiona em um espírito de melancolia permeando-as, embora em cada caso sinalize-se a necessidade de mudança e a confiança nos valores da humanidade e na luta pela liberdade. Esses valores aparecem tanto no herói, que se sacrifica em nome do povo por acreditar na liberdade coletiva mesmo em uma situação de incerteza onde este povo aceita a dominação que lhe é imposta, quanto na desventura do mártir que, cego pela raiva, abre mão desses valores mas morre clamando pela mudança. Esses homens representam a luta e os equívocos do povo no caminho para a libertação, de modo que suas histórias apresentam uma triste esperança de que a mudança possa redimir o presente. A História, revisitada pelo teatro e revista por uma visão de mundo que busca a integridade do homem em sua sincera relação com a nacionalidade oferece a possibilidade de união do passado e do presente sob uma mesma condição para que ela possa com o coletivo da plateia ser reescrita com um novo final.

Possíveis conclusões de um diálogo

Uma conversa se caracteriza pela troca de ideias, pela exposição de opiniões. Às vezes ela procura um acordo que contemple diferentes escolhas, por vezes tem a intenção de transformar completamente o ponto de vista do outro na busca pelo convencimento, e pode ainda não ter qualquer intensão, e se constituir na livre exposição de conhecimentos, de experiências e de vivências.

Uma comparação é a observação de semelhanças, diferenças e correspondências. Como bem lembra Leyla Perrone Moisés (1990), a ideia de valor está agregada ao seu sentido, já que, na gramática, “o comparativo é ‘de superioridade’, ‘de igualdade’ ou de inferioridade” (p. 98). No ato de comparar estaria embutida, então, a atribuição de valor ao objeto comparado.

Por esse motivo acredito que, ainda que esse trabalho se constitua em um cruzamento entre quatro obras, em duas gerações, e dois temas históricos, ele significa mais uma interlocução entre quatro vozes do que uma comparação. Quatro discursos finalizados no todo que representam como obras artísticas, mas que estão sempre abertos às possíveis ressignificações que seus leitores ou espectadores possam criar. Por serem peças de teatro, suas possibilidades se multiplicam na medida em que estão sempre a espera de possíveis remontagens.

Vejo esse trabalho como a mediação de um diálogo possível favorecido pela distância temporal em que me encontro e que permite uma melhor apropriação de suas proposições, na medida em que posso enxergá-las na totalidade do contexto em que foram produzidas. Assim, a leitura das elaborações de cada uma delas é favorecida pelas outras, porque a interlocução enriquece o processo de entendimento de cada ponto de vista. Nesse sentido, percebo entre as obras, não semelhanças ou correspondências, e sim acordos e concordâncias na formulação de problemas diferentes, porque inseridos

em diferentes estágios da história do Brasil, bem como visões distintas na formulação de problemas comuns.

Há uma teia de relações sugeridas por esse diálogo, que se encontra nos possíveis “assuntos” que sugerem coerência a essa conversa. Nesse sentido, se a análise das obras pôde ser enriquecida por essa interlocução, ela também teve seus limites moldados por ela. Cada obra abria amplas possibilidades de análises em diversas frentes, mas elas foram conduzidas de acordo com um interesse central que as unia: a observação dos modos como elas ficcionalizavam os momentos históricos em uma estrutura dramática, de modo a criar uma relação representativa e criativa da história e de que maneira essa representação mimética (Lima, 1980) fazia um comentário crítico, tanto da história quanto da sociedade para o qual a obra se dirigia.

Desse modo, os “assuntos” condutores da análise, articulados no primeiro capítulo, são os nortes para as possíveis conclusões encontradas nesse diálogo. Possíveis porque absolutamente não se trata do esgotamento da questão. A própria ocorrência do teatro histórico no Brasil é uma questão ainda pouco investigada e com carência de bibliografia adequada, de maneira que essa pesquisa apenas sugere algumas inquietações sobre os limites da ficção e da história trabalhados pela dramaturgia e pelo teatro.

Se este espaço se constitui na finalização de um diálogo entre obras, ela tem um caráter conclusivo à medida que constrói arremates dos tópicos trabalhados ao longo da pesquisa, mas não chega a uma conclusão definitiva e incontestável. Há, sim, observações cruzadas a respeito de cada processo criativo que resultaram na percepção de que o uso da história e a crença no teatro como ferramenta de transformação social produziu sentimentos e visões de mundo próximas em cada obra.

A história é o elemento fundamental em todas as peças. Não apenas porque tenham se utilizado da “história crua” (Lima, 2006) como base para construção de seus enredos, mas porque no próprio processo de atualização do passado no presente, inerente ao espetáculo teatral, elas forçam a percepção das transformações históricas quando revelam as diferenças fundamentais do tempo que está sendo representado no palco e aquele em que o espectador está. Isso acontece mesmo nas peças do século XIX, em que a perspectiva de ilusão cênica é bastante forte, uma vez que o espectador conhece aquele passado e percebe que não se trata mais do tempo em que vive, porque muitas das questões ali presentes já foram superadas, como, por exemplo, a dependência colonial. Portanto o deslocamento dos tempos que o espetáculo proporciona explana a indelével marcha da história. Talvez por isso nas quatro peças o final contenha uma mensagem direcionada ao futuro. O que também se relaciona com a campanha de transformação da sociedade ou da política conjuntural adota pelos autores.

Seria principalmente nesse sentido que o teatro histórico, e especificamente as peças que são objeto desse estudo, promove um *continuum* no tempo (Benjamin, 1985). As demandas políticas que elas explanam e as mudanças do tempo encenado para o tempo da encenação são capazes de reavivar as transformações da sociedade, colocada em perspectiva histórica. Assim, as discussões levantadas por elas permanecem atuais em vários sentidos.

As peças de Castro Alves e Agrário de Menezes, por exemplo, propõem discussões sobre a situação social e identitária do negro desde o período colonial, e que permanecem em debate dentro do movimento negro e em nossa sociedade como um todo. A discussão da participação e do papel de negros no teatro, e nas artes em geral, permanece urgente e creio que compreendê-la no nascimento da dramaturgia nacional como projeto seja fundamental para pensar sobre essa situação hoje, uma vez que as

produções nacionais continuam sendo meios bastantes excludentes. Da mesma forma as peças da década de sessenta do século XX, ao discutir as contradições do que significa ser herói na modernidade e as maneiras de se opor contra a opressão de um Estado autoritário, parecem tomar nova força na conjuntura política por que passamos, em que políticas autoritárias e violentas começam a se avolumar contra os movimentos sociais, mesmo em um Estado dito democrático. Nesse sentido, compreende-se que as discussões levantadas pelas peças em sua unidade permanecem atuais na medida em que propõem debater questões próprias à cultura brasileira e que não estão superadas em nossa história. E, principalmente, elas se colocam contra o discurso dominante em um processo de “escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 1985).

É especialmente por esse sentido que essas peças são consideradas socialmente engajadas. Quando se colocam contra pensamentos dominantes presentes na sociedade, de maneira que mobilizam tanto uma memória de domínio propriamente histórico – quando selecionam fatos da história brasileira a serem dramatizados, contribuindo para a visão que se tem desses períodos; como mobilizam aspectos da memória coletiva em sentido social – como os mitos e os imaginários presentes na sociedade que servem a justificar opressões e determinar identidades por meio de silenciamentos e exclusões (Pollak, 1989).

É comum que, no processo de construção e fortalecimento de identidades, haja a criação de mitos em torno de fatos, de pessoas ou lugares, que passam a ser utilizados como símbolos de identificação de memória coletiva como se tratassem de fatos atemporais que acompanham a história de um grupo. Os dois fatos históricos ficcionalizados pelas peças deste *corpus*, foram relidos ao longo das transformações históricas do Brasil, tendo uma significação fundamental para construção de memórias responsáveis por afirmarem diferentes pensamentos políticos. São dois períodos sobre

os quais se construíram mitologias e sobre os quais a historiografia construiu amplos debates.

Calabar, por exemplo, é uma personagem histórica de comprovada existência, mas sobre a qual se tem pouca informação documentada. Entretanto, seu nome transformou-se em um símbolo de traição no período colonial que se perpetua até hoje. Durante o período de disputa territorial entre Portugal e Holanda a troca de um exército por outro entre soldados foi relativamente comum principalmente devido ao fato de grande parte dos combatentes eram “soldados alugados” de nacionalidade diversa que entravam na luta em troca do soldo (Mello, s.d). Entretanto, em torno de Domingos Fernandes Calabar, devido ao caráter de sua execução pública e exemplar, construiu-se uma mitificação que o tornou um grande traidor do reino português. Após a Independência, esse mito passa a perder importância porque sua condição de brasileiro passa a sobrepor a fidelidade ao reino português, e passa-se a questionar, inclusive, o caráter dessa fidelidade, visto que Portugal se encontrava no período sob domínio hispânico. O texto de Agrário de Menezes desmistifica a ideia de traição porque entende que a formação da identidade do indivíduo brasileiro passa pelas complexas relações de dominação entre as raças e, embora não chegue a defender que o gesto de Calabar não tenha sido uma traição, justifica as suas motivações, o que contribui para a desmistificação da personagem. A peça de Chico Buarque e Ruy Guerra vai mais além na desmistificação do discurso oficial que se perpetua ao longo da história ao questionar o mito da união das três raças contra a dominação estrangeira que haveria no período, propondo que o que seria perpetuado como uma traição teria sido em verdade um ato de desobediência frente ao poder opressor e exploratório da coroa portuguesa.

As peças sobre a inconfidência também propõem uma revisão da memória que se tem sobre esse período, talvez um dos mais utilizados ideologicamente. Hoje se

compreende a conspiração como um movimento libertário e Tiradentes como seu líder e herói nacional. Entretanto essa foi uma construção proposta após a proclamação da república como forma de afirmação do novo regime de governo que se implantava no Brasil, e Tiradentes escolhido como herói nacional por reunir características que se adaptariam à criação de um mártir compatível com a cultura brasileira (Carvalho, 1990). Até pouco tempo antes da instauração do regime republicano no Brasil, Joaquim José da Silva Xavier era uma personagem pouco conhecida na história. Assim, a peça teatral de Castro Alves sobre a Inconfidência não põe essa personagem em relevo, sendo outro inconfidente o protagonista da história. Já em *Arena conta Tiradentes*, o teatro de Arena opta por contar a história do mártir sob a perspectiva de sua origem popular, questionando as intenções libertárias da inconfidência.

Os dois períodos históricos trabalhados pelas peças contam com a presença de homens considerados heróis e vilões do país, categorias caras à percepção de valores concebidos na memória histórica de um povo, porque tanto o herói como o vilão são homens que reúnem características consideradas exemplos de virtude e de vício respectivamente. Essas construções, diretamente relacionadas aos processos de fabricação da memória, são muitas vezes elaboradas de maneira consciente, com o objetivo de relacionar uma personalidade empática a uma política que se deseja afirmar, como é o caso de Tiradentes; transformá-la em símbolo de luta de um povo, como Zumbi; ou mesmo como o que deve ser publicamente execrado, tornando-se exemplo de má conduta como Judas, Silvério dos Reis e Calabar. Quando uma obra de arte se debruça sobre heróis e vilões da história, ela manobra a memória sobre ele, ou porque corrobora com a visão coletiva que se tem sobre ele, ou porque a questiona, ou mesmo por humanizá-lo, retirando os adjetivos fixados sobre sua personalidade ao longo do tempo.

Essas obras, portanto, trabalham com as mitificações criadas sobre períodos e personagens históricos, propondo desmistificações sobre eles e em alguns casos, criando elas mesmas, novos mitos. Há uma memória histórica fortemente elaborada tanto em relação à Inconfidência quanto a presença holandesa no Brasil e que foi construída e reajustada devido às mudanças políticas ocorridas no Brasil.

Vê-se, por exemplo, que em Agrário de Menezes existe uma crítica à colonização portuguesa, no entanto ela é formulada como um desvio da aventura colonial original, de maneira que o patriotismo está presente como um valor geral que se perdeu, mas que se espera retomar em uma relação real de encontro entre as três raças em que a liberdade suplante a opressão, de forma não violenta. A ideia de conquista da liberdade é inspirada pelo domínio do pensamento, em uma percepção de que é preciso firmar uma consciência nacional libertadora por meio de homens que possam inspirá-la através de um modelo de conduta, e não por uma luta real. Não por acaso a inconfidência de Castro Alves será uma sequência de encontros conspiratórios entre intelectuais e clérigos, até mesmo no dia combinado para se operar a revolução. É a construção de um pensamento de liberdade na consolidação de uma independência feita sem ruptura. Esses mesmos momentos serão reconstruídos posteriormente não mais pelo signo da união. No século XX buscou-se as contradições existentes em cada fato para explorá-las de maneira a evidenciar que a opressão existe para beneficiar uma classe ou setor que precisa ser combatido.

Nesse aspecto é interessante observar que se tratam de dois fatos históricos em que não houveram ações radicais. As invasões holandesas, por se tratar de uma guerra colonial, e a Inconfidência, pelo fato de articular pensamentos de libertação que não chegaram a ser planejados em ações reais. No século XIX isso foi fundamental para afirmação da consciência patriótica unificadora e, no século XX, será fundamental para

que os autores pudessem explorar o sentimento de derrota de que partilhavam, pensando em suas causas, bem como nas possíveis ações posteriores a ela. Por esse aspecto a releitura da história que propõem já revela o pensamento geracional em que os autores se fundamentavam. Essas mudanças na abordagem da história revelam uma transformação de mentalidade na produção de memória sobre esses períodos. As proposições políticas da peça se encontram, ainda, no domínio da memória social, em que articulam os problemas específicos e diferenciados em cada século e que são basicamente os mesmos em cada obra de mesma geração, embora sejam abordados de maneira singular em cada uma. Esses domínios são cruzados a partir do processo de ficcionalização que articula de maneira mais ou menos evidente o pensamento de cada época.

Assim, afirmou-se que não apenas *Arena conta Tiradentes* ou *Calabar, o elogio da traição* seriam peças politicamente engajadas, mas também *Gonzaga ou a Revolução de Minas* e *Calabar (C.)*, porque, em um momento de transformação social, associaram às elaborações estéticas que propunham a libertação do setor mais oprimido, no encontro do drama romântico com o pensamento abolicionista. Não é, entretanto, apenas pelo fato de se conhecer o pensamento abolicionista e republicano de seus autores que afirma-se o pensamento progressista presente em suas obras, nem tampouco o fato de elas proporem a libertação dos escravos ou trazerem personagens negros entre as principais do enredo. Conforme se apontou, há algum número de peças com essas características ao longo do século XIX e que ainda assim não carregam uma perspectiva socialmente engajada, ainda que possam ter uma característica militante em prol da Abolição, porque essas peças corroboram com o pensamento de dominação, porque não dão voz ao oprimido, além de reforçarem diversos estigmas sociais sobre o povo negro e seus descendentes. Assim, se por um lado há uma argumentação contrária à política da

elite colonial que se esforça para garantir através de seus representantes parlamentares a política escravagista, por outro ele corrobora com a negação à subjetivação do negro e seus direitos na sociedade, dando continuidade às inúmeras opressões simbólicas que legitimam a opressão social.

Dentro desse contexto *Calabar (C.)* escrita cerca de trinta e cinco anos após a Independência, é apontada pela importância de ter sido a primeira peça escrita no Brasil a ter como protagonista uma personagem negra (Ferreira, 2013). Sua importância é ainda maior, porque ela não apenas traz um negro no papel principal, ela problematiza a própria formação da identidade desse personagem. A peça dá a entender que, muito longe de uma união entre as três raças na constituição do homem brasileiro, há um profundo estigma social que marca o homem negro e o delega sempre a ser desprezado por sua cor. A obra se coloca contra uma memória constituída no Brasil, desde os primeiros tempos da Independência, e reforçada principalmente após a Abolição, de que haveria no Brasil uma democracia racial devido às relações entre negros e brancos, que produziram uma população miscigenada. Ela expõe as reais desigualdades raciais existentes no Brasil e as profundas marcas que elas são capazes de produzir até mesmo no projeto de subjetivação dos indivíduos, principalmente quando desequilibra a principal forma de mascaramento deste problema no projeto de fabricação da identidade nacional que se criou naquele momento, através de um silenciamento imputado sobre a cultura negra e o trabalho escravo.

Gonzaga ou a revolução de Minas tem uma mensagem muito mais direta, devido principalmente ao seu caráter mais eminentemente militante que monta toda a estrutura dramática de maneira a revelar a iniquidade da escravidão de forma pedagógica, de fácil decodificação, que contrasta com seu rebuscamento textual de características líricas. Entretanto, ainda que de maneira pouco profunda, a peça contraria

alguns pré-conceitos estabelecidos sobre o escravo e a escravidão como instituição ou prática, principalmente no fato de construir parte do enredo sobre um escravo já liberto, mas que procura a sua completude como ser humano através da constituição de sua família. A busca de Luiz e Carlota particulariza um problema de ordem coletiva, no entanto, esse processo é também responsável por humanizá-los, o que se constitui em uma ação importante em uma sociedade que sistematicamente desumanizava o negro para justificar o processo de torná-lo propriedade. Por outro lado, ao minar a prática da escravidão de maneira a revelar que apenas uma política global era capaz de dar fim às crueldades de tal regime de trabalho, Castro Alves cria uma obra que se posiciona claramente a favor da Abolição irrestrita da escravidão, defendida de forma evidente e concreta como um projeto que contemplasse a totalidade dos escravos, relacionando a luta pela libertação ao movimento de emancipação política mais conhecido do período colonial, encampado pelos intelectuais de maior relevo da época. Ainda assim, a despeito de algumas desconstruções, é possível notar na obra alguns clichês e sentidos comuns em relação à figura do negro. O próprio fato de Luiz ser um fiel criado de Gonzaga, para sempre grato pela liberdade que lhe foi concedida, é o mais evidente. Desse modo, a preocupação da obra em construir um enredo simples, capaz de apontar para um pensamento elaborado pelo autor e que se pretende defender publicamente com uso do efeito catártico do melodrama, se por um lado é capaz de oferecer a humanização dos personagens, à medida em que torna seu sofrimento por uma causa nobre às vistas de seu público (a honra familiar) mais eloquente que a cor de sua pele, por outro lado ele não foi capaz de desconstruir outros estigmas sociais, pois o próprio enredo lida com esses clichês como forma de abrir um diálogo imediato com o público que já reconhece essa tipologia de personagem. Diante dessa contradição, sem dúvida, *Gonzaga* é uma peça socialmente engajada, por assumir a defesa da libertação, se

posicionar claramente contra uma política social cruel e abrir um espaço de subjetivação para um setor oprimido pela sociedade. Mas, nesse último caso, suas proposições são bastante limitadas por partirem de uma abordagem superficial do problema, ao atacar o cerne propriamente político e social da questão, sem pensar em suas consequências simbólicas, como elas afetam as produções de identidade desse povo, que na mensagem geral da peça, permanecem estigmatizadas e marcadas em sua subjetividade pela memória da servidão, da passividade e da dependência.

Em *Calabar (C.)*, no entanto, o problema da opressão é tratado por um outro ponto de vista, situado justamente nas representações simbólicas do povo negro feitas pela elite cultural brasileira, em que pesa sobre o negro e seus descendentes, não apenas aqueles marcados pela servidão, ou o silêncio e a invisibilidade ou o cativo. Assim o período das invasões holandesas é pertinentemente utilizado como forma de colocar em confronto os dois povos oprimidos pelo sistema colonial português para evidenciar a fabricação de memória em que se constituiu a imagem indianista do romantismo brasileiro, questionando, portanto, a tendenciosa construção identitária nacional, pós-Independência. É nesse sentido que se defende o engajamento social existente na obra, ainda que não haja um sentido propriamente militante. *Calabar (C.)* se utiliza de características estéticas do romantismo para criticar uma construção simbólica que muitos de seus autores se propõem a fazer. A imagem do indígena portador de valores perdidos pelos brancos em seu projeto civilizatório é a mais evidente, e é nela que Agrário de Menezes se baseia para construção da personagem principal. *Calabar* é contagiado por essa falta de valores e nesse processo o autor desmistifica as construções personalistas de heróis à medida em que a sociedade, carente desses valores não pode sustentá-los. Há nesse sentido um sentido saudosista, e a afirmação de que é a sociedade que precisa de mudança, conquistando a liberdade.

Conforme se discutiu, principalmente após a Independência, a arte foi vista como parte de uma missão civilizatória, existente não apenas no seu conteúdo moralizante e, muitas vezes pedagógico, mas em si mesma, na própria elaboração de uma tradição artística que colocasse o Brasil em passo com arte europeia. Esses autores, na esteira desse pensamento, colocam em discussão em suas obras a principal contradição que permeava a situação política do país naquele momento, a escravidão, se posicionando, entretanto, ao lado da classe mais oprimida. No entanto, a preocupação com o “bom acabamento” das obras, com o seu sentido literário e com uma mensagem bastante sóbria em relação a exaltação da nação, também pode ser observada nas obras e faz parte da afirmação nacional própria à época de escrita, visto que estes autores pertencem às primeiras gerações de uma nação independente. Nesse sentido, apesar das críticas elaboradas à sociedade, há uma visão de que a nação em si é um bem supremo conquistado pelo povo brasileiro.

O sentido de missão em que as obras estão inseridas um século depois entende a atividade artística de forma bastante diversa. Os autores das obras pesquisadas já não são mais poetas, nem mesmo dramaturgos de ofício. *Calabar (CET.)* é escrita por um músico e um cineasta. Em *Tiradentes* os autores são ligados ao teatro, mas nenhum dos dois exerce unicamente a escrita, estando ligados principalmente ao trabalho de cena. Nesse momento a arte não tem mais um fim em si mesma se ela não carregar um sentido libertador, um alerta para o público de sua condição política. No entanto, a maior parte do público consumidor dessa arte era constituído por pessoas de formação semelhante, o que veio a se tornar, inclusive, uma crise para o teatro naquele momento, sendo responsável pela transformação no trabalho de muitos artistas preocupados com o poder de propaganda do que produziam. Nesse sentido, é importante notar como as duas obras tratam de um processo de revisão e autocrítica em relação a própria relação que se

tinha ou se queria ter com o povo. Essa revisão, no entanto, é apenas na leitura política da realidade.

Arena conta Tiradentes se esforça pela construção de um espelho identitário para o povo brasileiro galgado em sua capacidade revolucionária e, principalmente, em sua capacidade de resistência e estímulo de esperança diante de realidades opressivas. Vê-se que esse modelo criado pelos autores parte de uma elaboração da realidade feita a partir de sua formação marxista em que a questão de classe suplanta todos os problemas relacionados à realidade. Assim, a Inconfidência é utilizada como uma alegoria que visa a dar conta de como o problema de classe é decisivo no sucesso ou fracasso de um momento revolucionário. No entanto, essa avaliação classicista é suplantada por um problema moral devido ao fato de a responsabilidade da revolução ser colocada em termos de caráter, já que, se Tiradentes fez um erro de avaliação ao permanecer ao lado dos inconfidentes burgueses, ele é ainda assim exaltado como um herói de classe e os demais vilanizados à medida em que não quiseram ficar ao lado do povo. A peça expõe a capacidade de repressão do Estado para se manter, defendendo a revolução de classe como a única possível de trazer liberdade ao povo, questionando veementemente a memória construída sobre a Inconfidência como um movimento libertário. No entanto, a obra elabora respostas a serem dadas ao povo, apresentado como uma unidade de trabalhadores explorados cuja completude só poderá ser alcançada a partir de uma revolução elaborada por líderes que lhes apontem o caminho, de modo que o engajamento social da obra está condicionado à atribuição, por parte dos autores, de uma função social de propaganda à arte que produzem.

A própria desconstrução da história oficial da Inconfidência elaborada pela obra é um elemento fundamental em sua constituição. Entre todas as obras aqui trabalhadas *Arena conta Tiradentes* é a que expõe mais abertamente os limites entre a ficção e a

realidade. Isso acontece porque no interior da dramaturgia os autores utilizam um recurso que expõe claramente a relação de fabricação existente nos discursos, assumindo que a história se desenvolve através de seu ponto de vista, e que este está comprometido com uma concepção popular e revolucionária. No entanto, a noção de opinião embutida na estrutura ficcional da obra não é exclusiva à construção do domínio histórico da obra, uma vez que a Inconfidência se estabelece como uma alegoria do momento de escrita, de forma que a leitura que os autores propõem da realidade é exposta em uma espécie de tese, em que o fracasso da revolução tem uma única razão. No domínio da história a crítica é bem fundamentada, porque se coloca contra um discurso dominante que se quer estabelecer como verdade, embora se trate de uma interpretação sobre o fato histórico. No entanto, a crítica sobre a própria conjuntura política é superficial, porque pretende se estabelecer como verdade, e articula uma avaliação esquemática de uma realidade complexa, na medida em que seu objetivo de “incitar uma ação” não permite uma leitura complexa das contradições da realidade. Entende-se, no entanto, que, naquele momento, essa crítica se configurava como uma ação de um grupo que enxergava a necessidade de se promover mudança através da arte e acreditava em seu poder.

As obras do século XX, ao trabalharem sobre a ideia de ficcionalização da história, contavam com uma ideia própria ao domínio historiográfico de que não existe uma única verdade, mas uma busca pela correta interpretação dos fatos, em que se embute a própria formação do historiador, que direciona as perguntas que ele elabora. Nesse sentido, a ficcionalização das obras é também influenciada por essa ideia de revisão da história que não aparecerá nas obras do século XIX. Para esses autores o trabalho de dramaturgia se concentrará na capacidade de enredamento do material ficcional com o que pertence ao domínio da história. É nos recortes, na importância

dada a um ou outro elemento, que se pode perceber a interpretação dos autores sobre os fatos históricos, que pode ser vista, por exemplo, conforme se discutiu, na escolha dos protagonistas ou das personagens da trama. Desse modo a própria escolha em dar voz aos que foram de alguma maneira oprimidos já revela uma importância política dos textos, especialmente, no caso de *Calabar (C.)* que deu possibilidade de “defesa” a um homem pré-julgado como vilão.

A relação entre o passado e o presente em *Gonzaga* e *Calabar (C.)* se dá na utilização que se faz do tempo colonial para sinalizar que, embora a liberdade política tenha sido conquistada com a Independência, elogiada como uma conquista da nação, a escravidão, principal problema social daquele momento, perdurava como uma herança colonial. E somente com sua superação o Brasil poderia se considerar uma nação de fato livre, pois não há nação livre se o povo é escravo. Assim, as peças sinalizam para essa continuidade entre passado e presente, utilizando os acontecimentos do passado como símbolos das transformações necessárias ao presente. As peças do século XX, também sinalizam para a continuidade entre passado e presente. No entanto, nos dois casos o fato histórico se desenha mais como uma alegoria do presente, sendo utilizado para se construir associações entre os dois tempos, o que pode ser justificado, em grande parte, pelo peso da censura sobre a criação.

Pode-se considerar, ainda, que o uso da colonização em cada obra, apesar da distância que as separa, liga-se ao fato de que há aspectos da sociedade brasileira que não se alteraram de maneira significativa. A dependência financeira do Brasil aos países economicamente desenvolvidos, o controle da política e da burocracia por um número reduzido de famílias da elite econômica, a falta de investimento no desenvolvimento social e a industrialização ligada ao capital estrangeiro parecem ser problemas que afetam ambas as épocas e tem sua gênese no período colonial e no projeto de nação

executado após a Independência. Nesse sentido, se por um lado a colonização aparece como uma paralela entre dois tempos, ou uma alegoria de um tempo de opressão e dependência para se falar de outras opressões, ela também representa o retorno a um tempo em que muitas das bases culturais e sociais brasileiras se ergueram.

Se em todas as obras a dimensão política se dá no cruzamento da revisão da memória factual histórica com a memória social na busca por se estabelecer uma memória dos vencidos, as peças do século XX tem essas possibilidades de trabalhá-las de forma explícita, porque, tanto a perspectiva historiográfica, como o horizonte dramático em que se situam, permitem a exploração dessa noção de revisão da história de maneira explícita na obra.

Assim *Calabar (CET.)* se estabelece sobre a noção de construção, disputa e reconstrução de discursos oficiais, de memórias, e de verdades. O contexto das invasões holandesas é utilizado de forma a apresentar correspondências entre aquela situação e a realidade contemporânea da escrita de maneira a revelar que a construção de discurso que se estabelecia naquele momento era bastante próxima à estabelecida naqueles anos de ditadura. A peça sugere inúmeras situações que se estabelecem como um paralelo entre esses dois tempos, gerando uma sensação de permanência de problemas na sociedade brasileira desde os tempos coloniais, em uma perpetuação de comportamentos. Se por um lado ela explora a forma como os discursos oficiais se estabelecem e defende a necessidade de se combatê-lo, reescrevendo a história sob a perspectiva dos que foram vencidos, por outro, devido ao fato da peça se utilizar de um passado conhecido para fazer críticas muito precisas a problemas momentâneos, ela evita a avaliação contextual e historicista do problema, o que gera a noção de imutabilidade e de um país sem história em que as mesmas relações se repetem.

Conforme se propôs, há em *Gonzaga e Arena conta Tiradentes*, mas também em *Calabar* (CET.) um sentido pedagógico (Rancière, 2012) na proposição de suas obras quando eles elaboram uma recriação da realidade em que aplicam respostas pré-formuladas à problematização da realidade que a obra propõe. É claro que nesse modelo é possível a discordância em relação a essa opinião, mas ela se baseia no questionamento à perspectiva inicial do autor ou à forma de desenvolvimento da linguagem, tornando, portanto, unilaterais as formas de percepção. Nesse sentido, defende-se aqui a proposição de uma arte que crie múltiplas formas de percepção da realidade, elaborando críticas menos restritas e mais aprofundadas à medida que a experiência do espectador é parte do processo perceptivo. Se em última instância, a arte politicamente engajada deseja construir uma ponte de comunicação com o espectador para alertá-lo sobre condições de mudança urgentes na sociedade, seria justo, e democrático, convidá-lo à participação da reconstrução da realidade proposta pela obra por meio de suas próprias experiências, de seu conhecimento particular e de seus mecanismos de percepção, deixando na obra janelas abertas para essa comunicação. Porque do mesmo modo que a realidade é complexa e tentamos apreendê-la aos poucos, em infinitos exercícios e trocas intelectuais, também deverá ser o processo mimético – em essência um processo criativo de representação deste mundo complexo – em que a colaboração na elaboração de dúvidas pertinentes pode ser mais fortuita que a afirmação de certezas débeis. Nesse sentido *Calabar* (C.) é uma obra mais abrangente, porque ela não se propõe a dar respostas aos problemas que levanta, além de formulá-los de maneira bastante profunda porque “desvilaniza” um indivíduo marcado por uma memória negativa, sem heroificá-lo em contrapartida, porque, se por um lado constrói um indígena no modelo heroico criado de forma tendenciosa pelo romantismo, por outro lado oferece argumentos contra a ação do próprio personagem e, se mostra um

“desvio” no projeto de colonização portuguesa, não olha com saudosismo para o passado, mas procura a mudança no futuro. A peça, sem dúvida, carrega uma mensagem moralista, no entanto ela desmistifica a realidade e é a única, entre as quatro a evitar a construção de mitos que se furtem a questionar uma parte da realidade.

Independentemente da conclusão a que cada peça chega no olhar que se direciona para a história, é fundamental a percepção de que, em todas elas, há um sentido épico como pano de fundo. Não necessariamente ligado à construção dramaturgica, especialmente em se tratando das obras do século XIX, mas, principalmente, devido ao fato de que mesmo quando se debruçam sobre uma história individual, todas elas abordam uma discussão sobre o destino da nação, sobre o futuro da história, e sobre um pensamento que precisa inspirar o povo nas transformações necessárias à sociedade, fugindo, portanto, do círculo privado próprio ao gênero dramático (Costa, 1998). Há, pois, uma interpenetração de gêneros, própria ao teatro histórico, em que se reconstroem memórias ficcionais individuais a partir de personalidades históricas, e memórias coletivas a partir de fatos passados.

Tanto nos dois “Calabares” como em *Gonzaga* a elaboração da memória individual se dará por meio da relação amorosa, em que no primeiro caso trabalha-se com os símbolos do amor e da terra projetados sobre uma personagem feminina, em que a vivência amorosa e da identidade nacional se interpenetram, e em *Gonzaga* o amor e a revolução revelam o mesmo impulso libertador. Já em *Tiradentes* o processo de mitificação da personagem resume sua identidade ao impulso revolucionário, de forma que não há construções imagéticas ou metafóricas nas ações e relações da personagem. Em todos os casos, portanto, a despeito das diferenças, há uma personagem que canaliza a representação coletiva de povo e que se sacrifica em nome da libertação que se espera atingir no futuro. Portanto todas as peças suplantam a noção de mártir sobre a de herói.

O herói seria aquele que contém em si uma gama de valores fundamentais baseados nos quais trava sua luta. O mártir, devido a sua gênese religiosa, seria aquele que se sacrifica em nome de uma causa, ainda que não signifique uma articulação fundamentada no sentido de alcançá-la. Portanto, o mártir existe, fundamentalmente, como um marco individualizado em nome de uma causa. Ele é menos um inspirador, como seria o herói, que apenas se completa no sentido da luta pela qual dedicou a vida, e mais um purgador da causa pela qual ofereceu seu sacrifício. Dessa forma, pode-se considerar que todas as obras trabalham com a noção de mártir, ainda que possam trabalhar em conjunto com a noção de herói, como o Calabar ausente (*CET.*) e *Tiradentes*. Em *Gonzaga*, há dois personagens que concentram a ação de martírio, Carlota e Gonzaga, e em *Calabar (C.)*, a personagem não é herói, mas torna-se mártir.

Todas as quatro peças, por motivos diferentes, e já discutidos, alertam para a necessidade de conquista da liberdade. No século XIX essa conquista se quer por uma via pacífica, na elaboração de uma consciência coletiva do povo brasileiro, de forma que o mártir é aquele que não necessariamente reúne essas características em elaborações conscientes e racionais, mas com o sacrifício purga todas as opressões históricas sinalizadas pela sobreposição de tempos da encenação do texto histórico e construindo a ideia de que as opressões atuais serão superadas como foram as do passado. Embora as peças do século XX defendam um enfrentamento direto na mudança da história, uma vez que seus personagens são revolucionários e soldados que combateram ou que desejavam combater efetivamente um poder constituído, o processo de martirização dessas personagens funciona exatamente desse mesmo modo. Assim, a exaltação da memória individual dessas personagens torna-se mais importante do que a avaliação dos erros e acertos de suas lutas, de maneira que, por um lado há uma reavaliação em relação ao comportamento do povo ou dos “revolucionários” dentro do

esquema de correspondência entre os dois tempos proposta por *Calabar* (CET.) e *Tiradentes*. Mas não há uma reavaliação da visão paternalista do povo, indicada na própria ideia de que alguém se sacrifica pela libertação dessa massa, como se ela se tratasse de uma categoria homogênea, sem contradições e que aspirasse a um único projeto de futuro que pudesse ser sistematizado no sacrifício de um indivíduo.

Dessa forma, portanto, nessas peças, assim como no século anterior, há a construção de uma unidade identitária, feita a partir da elaboração ficcional da memória de personalidades históricas exemplares, que tentam dar conta de uma unidade virtual, projetada pelos autores segundo sua concepção política. Tentava-se por meio das categorias nação, pátria ou povo, unir uma infinidade “homens e mulheres, em situações muito diversas” (Ricupero, 2004, p.26) em uma mesma comunidade que não necessariamente era capaz de se tornar de fato referência. Nem mesmo na categoria “povo”, pois ela tentava unir uma classe trabalhadora que, dada a complexidade de sua natureza, não necessariamente aspirava a um único interesse.

Há a necessidade de se construir uma unidade diante do sentimento de perplexidade por uma realidade desigual, opressora e atrasada que precisava ser superada. Esta superação se daria em uma marcha natural da história, que aparece nas peças como uma esperança bastante marcada por um sentimento melancólico, como se a crença no futuro fosse a única esperança restante. Vê-se, portanto, uma noção de que é necessária a construção de um futuro novo, que finalmente supere essas opressões que se arrastam desde o passado. Esse futuro se projeta na expurgação dessas opressões passadas, – que apelam diretamente para a memória histórica do espectador brasileiro que se vê como um herdeiro desse tempo, por participar da mesma comunidade nacional – e servem para mostrar que o homem brasileiro sempre se mantém firme na esperança de renovação. Assim, essas peças se esforçam em apresentar o aspecto histórico da

formação da identidade nacional e fundamentá-lo em uma tradição que compusesse uma forma de memória do povo brasileiro por meio de uma abordagem política da história.

Aproximando essa leitura de um contexto mais amplo, pode-se considerar que há duas características que merecem destaque na aproximação dessas duas gerações de autores. No entanto, primeiramente, é preciso esclarecer que ao tratar de duas gerações, considera-se Agrário de Menezes e Castro Alves como pertencentes a uma terceira geração romântica, em que a preocupação com as desigualdades sociais com o problema da escravidão e do lugar do negro na sociedade começa a se erguer. Nesse sentido, por um lado vê-se o olhar voltado para o oprimido, e a preocupação pela construção de uma noção de povo que supere essas desigualdades. Em segundo lugar, em ambos os casos têm-se a construção de um projeto para o Brasil, de forma que sua realização é sempre futura, mas inspirada em um elemento do passado pautado na memória histórica. Nesse sentido as quatro obras partilham características que foram associadas ao romantismo. Segundo Rosenfeld e Guinsburg (1978) “a arte romântica sonda o passado ou o futuro – a idade de ouro primitiva ou então a visão áurea do porvir – mas nunca a atualidade prosaica”. No entanto, nos casos destas obras a volta ao passado é como forma de oferecer meios de construção identitária que deem margem à ruptura com a condição exploratória, nunca como paraíso perdido, ou uma idade do ouro. No entanto, a relação que se quer com o passado carrega um elevado grau de subjetivismo, porque essa ruptura será inspirada por homens portadores de valores essenciais, que estão, em geral, ausentes entre os demais homens.

Há portanto, por um lado, um processo de ruptura em relação ao tempo presente e por outro o de construção de identidade. Uma identidade que reúna esses valores perdidos. No século XIX essa visão é baseada no ideal de cidadania, por um nacionalismo baseado na ideia de progresso e criação de um homem da *polis* (Candido,

2000). Entre os intelectuais de esquerda dos anos sessenta e setenta do século XX também há uma intenção de construção e ruptura. Ruptura com a sociedade capitalista, incapaz de gerar um modelo de civilização igualitário, especialmente em um país subdesenvolvido; e em contrapartida, a construção de uma identidade popular e nacional que contemplasse o homem do projeto revolucionário de Brasil (Ridenti, 2000). Pode-se ver, portanto em ambos os casos que o lugar de problematização do intelectual se estabelece nesse desencontro de uma mentalidade avançada com o atraso social (Schwarz, 2005b).

A ruptura com o presente, com uma sociedade atrasada e desigual, gera tanto projeções futuras esperançosas e proféticas, quanto um estado de melancolia e revolta (ou ambas) com o presente incapaz de realizar o esperado. Assim, é possível perceber, em ambos os períodos, características parecidas como o sentimento de desencanto, a sensação de unidade perdida, a projeção e a certeza de uma realização futura, o homem singular, capaz de representar a unidade entre pensamento e ação, a ideia do artista como aquele que fala em nome das aspirações do povo, além da procura por sua essência identitária.

Seria possível compreender, portanto, que, apesar de uma visão que não podia se colocar como anticapitalista, a escola romântica no Brasil se utiliza de formas de expressão características do romantismo europeu, na defesa de um projeto capitalista para o Brasil. É possível argumentar, como o faz Marcelo Ridenti, que “a sociedade brasileira do século XIX estava inserida em relações internacionais, compondo uma totalidade mais abrangente, que já era capitalista em sentido pleno; por isso era possível desenvolver o romantismo estético no Brasil, como de fato fizeram vários autores” (Ridenti, 2000, p. 49). Segundo argumento de Ridenti, pode-se afirmar que já se desenvolvia no Brasil uma mentalidade capitalista devido à introdução do país na ordem

mundial, visto que a produção econômica do Brasil era para exportação e não se configurava como uma economia familiar em que as relações do homem com a terra eram preservadas. Assim, se o Romantismo brasileiro desenvolverá características próprias que não podem ser lidas da mesma forma que se lê o romantismo europeu, porque aqui elas surgem de demandas diferentes que não se ligam ao choque produzido pela industrialização e urbanização; também não se pode descontextualizar a relação do Brasil enquanto nação incipiente com o desenvolvimento da economia e do comércio mundiais, que o transformava em um país à margem do capitalismo, mas participante de seu funcionamento em escala mundial.

Portanto, o fato de as características da arte romântica brasileira serem similares à arte produzida na Europa é, sem dúvida, consequência do fato de que a intelectualidade brasileira, buscou, desde sua origem, as civilizações europeias como modelo ideal de Cultura. No entanto, isso não significa que as características tidas como ideais tenham sido transferidas e adaptadas à realidade nacional produzindo uma arte pouco fértil de sentidos. Os produtos simbólicos eram outros porque a condição de brasileiro, e a marginalidade econômica e cultural em relação ao capitalismo mundial, produziu uma forma diferenciada de se posicionar diante dele. Não era pelas consequências diretas do capitalismo que o artista produzia um desencanto em relação ao mundo, mas por sua condição marginal que produzia uma sociedade desigual, dependente e sem referências sobre si própria, daí a busca por uma unidade mais do que perdida, inexistente. A condição de país dependente se perpetua ao longo do século XX. No entanto, nesse momento, o país já se encontra plenamente inserido em uma economia capitalista e bastante industrializado, embora de forma desigual. A crítica a essa realidade se aproxima da crítica romântica à modernidade (Löwy e Sayre, 1995) completamente voltada ao capitalismo, especialmente devido a posição de esquerda

desses autores. No entanto, se quer chamar atenção, sobretudo, para o fato de que a leitura das diferentes formas de exclusão promovidas pelo Brasil, como um país marginal e dependente, produziu uma forma semelhante de ficcionalização de sua história por essas duas gerações, influenciadas por um sentimento de desencontro com a própria realidade e a busca por uma unidade, por uma tradição de luta por transformações e por uma consciência nacional que pusesse a coletividade acima do interesse individual.

São dois momentos onde se quer uma transformação, porém em um deles uma transformação da consciência na elaboração de uma identidade nacional avançada em que se supere de uma vez os aspectos sociais e mentais ligados à colonização. De outro lado se quer uma revolução social, em que se supere a dependência econômica aos países imperialista e dê fim a exploração de classe existente no Brasil. Há, portanto, uma revisão desse presente, não apenas na forma de uma crítica pontual, mas na observação de que é preciso construir uma inspiração unificadora que dê bases à transformação. O retorno ao passado histórico não será, portanto, o vivenciamento de um paraíso perdido, mas essa inspiração para a mudança necessária, pois se o Brasil é um país de tradição opressiva, é também um lugar de luta pela mudança, do questionamento, e da revolta com esse estado, e principalmente o lugar de reconstrução de antigas esperanças.

Referências Bibliográficas

ALENCAR, José de. *O demônio familiar*. Belem do Pará: Unama, s.d. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=214675

AMORA, Antônio Soares. *O romantismo. Vol.II de A literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1967.

ANDRADE, Manuel Correia de. *Abolição e reforma agrária*. São Paulo: Ática, 1987.

ANTEPROJETO DO MANIFESTO DO CENTRO POPULAR DE CULTURA, 1962. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

ARISTÓTELES. Arte Poética. In *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

ASSIS, Machado de. *Correspondência*. São Paulo: Editôra Brasileira, 1995.

AZEVEDO, Elisabeth R. *Um palco sob as arcadas: o teatro dos estudantes de direito do Largo do São Francisco, em São Paulo, no século XIX*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2000.

_____. O Drama. In: *História do Teatro Brasileiro. Volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. FARIA, João Roberto. (Org.) São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *Presença ausente/ausência presente – índios e negros no drama brasileiro do século XIX*. Simpósio Nacional de História da ANPUH, n. XXVI, 2011, São Paulo. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300667190_ARQUIVO_TEXTO.pdf. Acessado em: 25 de junho de 2014.

BARRIVIERA, Alessandro. *Poética de Aristóteles: tradução e notas*. Dissertação (Mestrado em Linguística) Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BELLAROTTI, Carlos Roberto. *A construção do mito de Tiradentes: de mártir republicano a herói cívico na atualidade*. In: *Antíteses*. Vol.2, n. 3, jan-jun. de 2009, pp 201-221. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses>. Acesso em 20 de outubro de 2013.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1967.

_____. *O Teatro Engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOAL, Augusto e GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967.

_____. *Arena conta Zumbi*. Rio de Janeiro: SBAT, 1971.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. Artigos de Augusto Boal. In: BOAL, Augusto e GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967.

_____. *Do Teatro de Arena à estética do Oprimido: conversa com Augusto Boal*. 2007. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Douglas Tavares Borges Leal e Clóvis de Lima Gomes. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2009/05/do-teatro-de-arena-a-estetica-do-oprimido/>. Acessado em 23 de maio de 2014.

BORNHEIM, Gerd Alberto. *Brecht: A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BOSI, Alfredo. Imagens do romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BOTTON, Fernanda Verdasca e BOTTON, Flávio Felício. *Calabar, de Agrário de Menezes, os diversos grilhões da escravidão* In: *Todas as Musas*. Ano 4, Nº 2, Jan. -

Jun, pp 43 - 52, 2013. Disponível em: http://www.todasasmusas.org/08Fernanda_Verdasca.pdf. Acesso em 10 de outubro de 2013.

BRANDÃO, Tânia. Artes Cênicas: por uma metodologia da pesquisa histórica. In: CARREIRA, André et al. *Metodologia de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *Vida de Galileu*. In: *Teatro Completo*. V. 9. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BROOKS, Peter. The aesthetics of Astonishment. In: *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and Mode of excess*. New Haven: London: Yale University Press, 1995.

CAFEZEIRO e GADELHA. Romantismo: o drama da tirania. In: *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

CANDIDO, Antonio. O Nacionalismo Literário. In: *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975a.

_____. O romantismo como posição do espírito e da sensibilidade. In: *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975b.

_____. As formas de Expressão. In: *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975c

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.

CARLYLE, Thomas. *Os heróis*. São Paulo: Edições Melhoramentos, s.d.

CARVALHO, José Murilo de. *A Construção da ordem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003a.

_____. *Teatro de Sombras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003b.

_____. *A formação das almas - O imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTRO ALVES, Antonio de. *Gonzaga ou a revolução de Minas*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1972.

CORREA, Rosita Silverinha Paneiro. O teatro colonial brasileiro. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. Et alil. *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, Entourage produções artísticas, 1994. Pp. 17-43.

COSTA, Emília Viotti da. *A Abolição*. São Paulo: Global, 1982.

COSTA, Iná Camargo. Sinta o Drama. In: *Sinta o Drama*. Petrópoles, RJ: Editora Vozes, 1998. P.p. 51-74.

_____. Teatro e Revolução nos anos 60. In: *Sinta o Drama*. Petrópoles, RJ: Editora Vozes, 1998. P.p 183-191.

COSTA E SILVA, Alberto da. *Castro Alves: um poeta sempre jovem*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

DENIS, Ferdinand. Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil. Paris: Leconte et Durey, Libraires, 1826, p.p. 515-528 *apud* AMORA, Antônio Soares. *O romantismo. Vol.II de A literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1967. P.p. 59-63.

DURRENMATT, Friedrich. Problemas do Teatro. In: *O sócia; problemas do teatro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

EIRÓ, Paulo. *Sangue Limpo*. In:AZEVEDO, Elisabeth R. *Antologia do teatro romântico*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

FERNANDES, Florestan. *O mito revelado*. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, Folhetim, 6 de jun. de 1980. Disponível em: lastro.ufsc.br/?page_id=1302. Acesso em 11 de março de 2014.

FERREIRA, Ligia Fonseca. *O sonho sublime de um ex-escravo*. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Versão on line. Publicado em 1/12/2013. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/o-sonho-sublime-de-um-ex-escravo>

FICO, Carlos. *Além do golpe. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. *Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº 47, p.29-60 – 2004.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

FOSTER, E. M. *As Pessoas*. In: *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1974.

GOMES, A. de Freitas Dias. *O engajamento: uma prática de liberdade*. In: REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. Caderno Especial Nº 2. Teatro e Realidade Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Pp. 7-17.

_____. *O berço do herói*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

GUÉNOUN, Denis. *A Exibição das palavras: uma idéia (política) do teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

GUERRA, Ruy e HOLLANDA, Chico Buarque de. *Calabar, o elogio da traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. *Calabar, o elogio da traição*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008.

_____. *Cala boca Bárbara*. Entrevista de Chico Buarque e Ruy Guerra editada pelo DCE-PUC, Rio 1973. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_barbara.htm. Acessado em 28 de julho de 2014.

- GUINSBURG, J. (org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- GUINSBURG, J. e PATRIOTA, Rosangela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- GUINSBURG, J. FARIA, João Roberto e LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do Teatro Brasileiro. Temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.
- HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética a idéia e o ideal*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 2005.
- _____. *Cursos de Estética, volume IV*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- HOBBSAWN, Eric e RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de e PEREIRA, Carlos Alberto M. *Patrulhas Ideológicas. Marca Registrada*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- HOOK, Sidney. *O Herói na História*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1962.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama – o gênero e sua permanência*. Cotia: Atelê Editorial, 2000.
- JAMESON. Fredric. *O inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.
- KHÉDE, Sônia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

KIST, Ivete Susana. A tragédia e o melodrama. In: *História do Teatro Brasileiro. Volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. FARIA, João Roberto.(Org.) São Paulo: Perspectiva, 2012.

KOTHE, Flávio R. *O Herói*. São Paulo: Ática, 1985.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. E-book. Digitalizada por Digital Source.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e Modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

_____. Natureza e História nos trópicos. In: *O Controle do imaginário*. São Paulo: Forense Universitária, 1989.

_____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LOWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia. O romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da Rua do Ouvidor*. Brasília: Senado federal, conselho editorial, 2005.

MACIEL, Diógenes André Vieira. O teatro de Chico Buarque. In: FERNANDES, Rinaldo (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. P.p. 229-239.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.

_____. Arena conta Tiradentes. In: *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MAXWELL, Kenneth R. *A devassa da devassa. A inconfidência mineira. Brasil e Portugal [1750-1808]*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

MELLO, Evaldo Cabral de (org.). *O Brasil Holandês (1630-1654)*. São Paulo: Penguin Classics, 2010.

MELLO, José Antônio Gonçalves de. *Tempo dos Flamengos*. Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade Editora, s.d.

MENDES, Miriam Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro, entre 1838 e 1888*. São Paulo: Ática, 1982.

MENEZES, Agário de Souza. *Calabar*. Salvador: Thypographia e livraria Pedroza, 1858.

_____. *Calabar*. In: AZEVEDO, Elisabeth R. *Antologia do Teatro Romântico*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERQUIOR, José Guilherme. O fantasma romântico. In: *O fantasma romântico e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

MICELI, Paulo. *O mito do herói nacional*. São Paulo: Contexto, 1988.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

MOISÉS, Leyla Perrone. Literatura comparada, Intertexto e Antropofagia. In: *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. João Goulart e a crise de 1964 no traço da caricatura. In: REIS, Daniel Arão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *O golpe e a ditadura militar quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: Edusc, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966-1968). In: REIS, Daniel Arão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *O golpe e a ditadura militar quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: Edusc, 2004.

NEPOMUCENO, Eric. Artigo publicado in: *REVISTA CRISIS*. Buenos Aires, 1973. Disponível em:

http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/mestre.asp?pg=artigo_crisis.htm.

Acessado em 20 de junho de 2014.

NUNES, Marisa e PORTO, Joyce Teixeira. (orgs.) *Teatro de Arena. Cadernos de Pesquisa. Vol. 20*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. Versão Eletrônica. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/Teatro%20de%20Arena.pdf>. Acessado em: 25/05/2014.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Dramaturgos em cena: o(s) sentido(s) do engajamento no teatro*. Simpósio Nacional de História da ANPUH, n. XXV, 2009. Fortaleza. Disponível: <http://anpuh.org/anais/wpcontent/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0750.pdf>. Acessado em 9 de abril de 2014.

_____. *Arte e experimentação social: o teatro de combate no Brasil contemporâneo*. In: *Projeto História*. Volume 43, Jul. – Dez. Música e Artes, p.p. 367-388, 2011.

PASSOS, Alexandre. *Agrário de Menezes e o Romantismo*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1956.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PINASSI, Maria Orlandi. *Três Devotos, uma Fé, nenhum milagre: Nitheroy Revista Brasiliense de Ciências, letras e artes*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

POLLAK, Michael. *Memória e Identidade Social*. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. V. 5, N. 10, 1992. Pp 200-215. Disponível em: bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/276/showToc. Acessado em 4 de fevereiro de 2014.

_____. *Mémória, esquecimento, silêncio*. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

PORTELLA, Eduardo. *Literatura e realidade Nacional*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971.

PÓVOA, J. J. Pessanha. *Algumas Palavras ao Ilm. Snr. P. E. Martins Pereira – Bacharel pela Faculdade-jurídica de S. Paulo*. In: *REVISTA DRAMÁTICA*. São Paulo, 1860. – ed. fac-similar. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Academia Paulista de História, 2007.

PRADO, Décio de Almeida. O advento do Romantismo. In: *História do Teatro Brasileiro. Volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. FARIA, João Roberto.(Org.) São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *O Drama Romântico Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. A evolução da literatura dramática. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol. VI. Rio de Janeiro: Sul americana, 1971.

RANCIÈRE, J. Paradoxos da arte política. In: *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

REIS, Daniel Arão. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória. In: REIS, Daniel Arão; RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *O golpe e a ditadura militar quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru – SP: Edusc, 2004.

REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. Caderno Especial N° 2. Teatro e Realidade Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

REVISTA DRAMÁTICA. São Paulo, 1860. – ed. fac-similar. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Academia Paulista de História, 2007.

RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Resistência e mistificação da resistência armada contra a ditadura: armadilha para pesquisadores*. In: REIS, Daniel Arão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *O golpe e a ditadura militar quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: Edusc, 2004.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editra; Instituto Nacional do Livro, 1980.

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

_____. *Brecht*. In: *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. *A teoria dos gêneros*. In: *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROSENFELD, Anatol e GUINSBURG, J. *Romantismo e Classicismo*. In: GUINSBURG, J. (org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Sófocles & Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SALES JUNIOR, Ronaldo. Democracia racial: o não dito racista. In: *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 18, n. 2, 2006. P.p 229-258. Disponível em: www.revistas.usp.br/ts/article/view/12523/14300. Acessado em 22 de abril de 2014.

SALLES, Fritz Teixeira de. *Literatura e Consciência Nacional*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1973.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política, 1964-1969*. In: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005a. p.p 7 - 58

_____. "As idéias fora do lugar". In: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005b. p.p. 59 – 82.

_____. "Nacional por subtração". In: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005c. p.p 109-154.

SÓFOCLES. *Antígona*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.

SOUZA, Harlon Homem de Lacerda. *Dramaturgia Histórica no Brasil: Cala a boca, Bárbara*. Versão Digital. Crato -CE: Biblioteca Digital do Netlli, 2011. Disponível em: <http://netlli.files.wordpress.com/2011/12/brasil.pdf>. Acessado em 30 de junho de 2014.

STARLING, Heloísa Maria Murgel. "Coração americano. Panfletos e Canções do Clube da Esquina". In: REIS, Daniel Arão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *O golpe e a ditadura militar quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: Edusc, 2004. p.p 217 – 228.

SUSSEKIND, Flora. "Cidadão, sombra e verdade em Antígona" In: LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas de sombra*. 2ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. “Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60”. In: *Tropicália – Uma revolução brasileira*. Org. Carlos Basualdo. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004a.

_____. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.

THOMASSEAU, Jean-marie. *O Melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. In: *REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA*. Caderno Especial N° 2. Teatro e Realidade Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Pp. 69 – 78.