

Universidade Federal da Paraíba
Programa de Pós-Graduação em Letras

TRADIÇÃO E TRAIÇÃO NO DRAMA HISTÓRICO:
Calabar em revista, no teatro de Chico Buarque

João Pessoa – PB
2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Harlon Homem de Lacerda Sousa

TRADIÇÃO E TRAIÇÃO NO DRAMA HISTÓRICO:
Calabar em revista, no teatro de Chico Buarque

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba – PPGL-UFPB como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sandra Luna

João Pessoa – PB
2009

Banca Examinadora

PROF.^a Dr.^a SANDRA LUNA
Professora orientadora
UFPB

PROF. Dr. ELRI BANDEIRA DE SOUSA
1º Examinador
UFCG

PROF. Dr. ARTURO GOUVEIA DE ARAÚJO
2º Examinador
UFPB

PROF. Dr. RINALDO NUNES FERNANDES
Suplente
UFPB

João Pessoa, 02 de março de 2009

Resumo

Tradição e traição encontram, nesta pesquisa, um ponto comum: o drama histórico. Desde a Antigüidade Clássica o tema histórico é dramatizado. Essa temática assume importância significativa para a tradição dramática, na medida em que diversas formas do drama a têm utilizado. A dramaturgia sofreu muitas transformações, resultado de teorias e revoluções, ao longo dos séculos. Concepções, conceitos e categorias dramáticas, propostas por autores representativos da tradição ocidental, tais como Aristóteles, Hegel, Brecht, pensados em relação ao tema histórico, são aqui tomados como objeto de reflexão com o fim de se estabelecer um parâmetro teórico para a análise de *Calabar: o elogio da traição*. O drama histórico escrito por Chico Buarque e Ruy Guerra em 1973 reinterpreta a invasão holandesa ao nordeste brasileiro, ocorrida no século XVII, construída numa trama que é, a um só tempo, trágica, cômica, épica, revisteira. As personagens históricas, tais como Frei Manoel do Salvador, Maurício de Nassau, Mathias de Albuquerque, proferem diálogos e monólogos repletos de signos alegóricos que fazem as naus dos colonizadores europeus virarem tanques de guerra dos militares ocupantes do governo brasileiro durante a ditadura. A traição é apreendida sob perspectivas temáticas e formais. Tradição e traição compõem, assim, eixos de uma pesquisa voltada para a compreensão do drama histórico e de sua utilização no contexto do Brasil de chumbo.

Palavras-chave: Drama histórico – Tradição e Modernidade – Chico Buarque – Ditadura Militar – Traição

Abstract

Tradition and Treason find a common point in this research: the historical drama. Since the Classical Antiquity the historic theme is dramatized. This theme has a major importance to the dramatic traditions since various forms of drama have used it. Dramaturgy has suffered many transformations along the centuries, a result of theories and revolutions. Conceptions, concepts and dramatic categories, proposed by representative authors of the western tradition, like Aristotle, Hegel, Brecht, regarded in relation to historic theme, are object of reflections pointing to a theoretical parameter to the analysis of *Calabar: o elogio da traição*. The historical drama, written by Chico Buarque and Ruy Guerra on 1973, reinterprets the Netherlander invasion to Brazilian northeast, occurred in the 17th century, dramatizing it in a plot which is, at the same time, tragic, comic, epic and *revisteiro*. Historical characters like Frei Manoel do Salvador, Maurício de Nassau, Mathias de Albuquerque dialogues and monologues full of allegorical signs that make the Europeans navigators' ships turn into the war tanks of the militaries that occupied the Brazilian government during the dictatorship. Treason is understood under thematic and formal perspectives. Thus, Tradition and Treason compose the axis of a research turned to the comprehension of historical drama and its utilization to represent the period in lead Brazil.

Keywords: Historical drama – Tradition and Modernity – Chico Buarque – Military Dictatorship – Treason

*a Carmita, minha mãe
a José Homem, meu pai
a Hellen, minha irmã
a Michella, meu amor*

Agradecimentos

Agradeço à Professora Sandra Luna. Senhora de competência e ética inabaláveis, quicá inatingíveis. Sua generosidade intelectual (e paciência) deixa que este trabalho de pesquisa veja-se realizado. Profissional a quem presto minha mais alta admiração e respeito.

Em segundo lugar, agradeço a Deus, a Jesus Cristo. A fé, nessas horas, aparece como uma ferramenta indispensável para continuar tentando.

À dona Carmita, minha mãe. Ela e eu sabemos que, sem sua palavra, seu braço, seu carinho, seu apoio incondicional, a possibilidade do mestrado não seria mais do que um sonho distante.

Ao senhor José Homem, meu pai. A integridade e o espírito de inconformismo são heranças que recebi deste homem que jamais me faltou em momento algum. Sua mão sempre esteve estendida em todas as horas de alegria e dificuldade.

A Hellen, minha irmã. Menina-mulher dona de uma vontade de ferro. O exemplo que persigo em vários instantes de meu percurso.

A Michella, minha amada. A mulher que me resgatou de um poço profundo de mágoas e dúvidas. Com seu amor pleno, consegui trilhar a escuridão que me cercava. Agradeço a Michella, minha mulher e companheira, por ter-me mostrado a vida.

Agradeço a meu primo-irmão Wellington Utuari de Lacerda, pelo auxílio no momento mais difícil de minha estada em João Pessoa.

A Luís André, Rafael e Carlos Eduardo. Irmãos. Minha família em João Pessoa. Agradeço-os por suportar meu gênio, minhas rugas, meus rompantes de agonia e desespero. Enfim, agradeço por tudo que me fizeram durante esses quase dois anos de companheirismo em terras estranhas.

Ao professor Amador Ribeiro Neto, amigo e exemplo de profissional de Letras.

Ao professor Edson Soares Martins, o professor que me mostrou o caminho da pesquisa. Ombro amigo que me deu apoio nas horas amargas de desespero e dúvida. Meu orientador no curso de graduação foi e é peça fundamental na minha vida acadêmica.

À professora Adélia Bezerra de Meneses, pesquisadora a quem persigo a sombra. Seus trabalhos e amizade são tesouros prestimosos que carrego por toda a vida.

Aos amigos, dos bares e da Universidade, que, entre um café na praça da alegria, uma aula ou uma cerveja na praia, contribuíram substancialmente, de uma maneira ou de outra, para minha formação espiritual e acadêmica. Em especial agradeço à Rainério dos Santos Lima pela ajuda inestimável, sinceridade e honestidade com que sempre conversamos.

À coordenadora da Pós-Graduação, professora Liane Schneider, e à secretária do PPGL, Rosilene Marafon. Íntegras e sempre disponíveis às solicitações dos alunos. Em dois períodos como representante discente da área de Literatura e Cultura junto ao colegiado do PPGL, pude ver de perto a grandeza e humanidade destas profissionais.

A CAPES, pelo sustento.

“Odeio o ouvinte de memória fiel demais”
Bárbara; Loucura

Sumário

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I: DO DRAMA HISTÓRICO.....	17
1. O DRAMA HISTÓRICO ATRAVÉS DA HISTÓRIA	17
1.1. <i>O legado Clássico: origens do drama histórico.....</i>	18
1.2. <i>Tragédia e História na Idade Média</i>	28
1.3. <i>O teatro renascentista e o tragicômico na representação da História</i>	35
1.4. <i>O espírito da tragédia no drama burguês do Romantismo</i>	42
1.5. <i>A representação do cotidiano no Realismo e a libertação das formas no drama histórico do Século XX</i>	51
CAPÍTULO II: DRAMATURGIA E HISTÓRIA: REFLEXÕES TEÓRICAS	55
1. A REPRESENTAÇÃO DRAMÁTICA DA HISTÓRIA	55
2. A AÇÃO E O HERÓI	65
2.1. <i>A Ação dramática e representação da História</i>	65
2.2. <i>Herói dramático e representação do passado histórico</i>	73
2.3. <i>A Ação e o Herói no Teatro Épico de Brecht</i>	79
CAPÍTULO III: O DRAMA HISTÓRICO NO TEATRO BRASILEIRO DE	
AGRÁRIO DE MENEZES A CHICO BUARQUE	86
1. O DRAMA HISTÓRICO NO TEATRO “BRASILEIRO”	86
1.1. <i>Do Romantismo ao Teatro Moderno</i>	86
1.2. <i>O moderno teatro “brasileiro” representando a História.....</i>	100
2. O BRASIL, O TEATRO E CHICO BUARQUE.....	110
CAPÍTULO IV: TRADIÇÃO E TRAIÇÃO NO DRAMA HISTÓRICO:	
CALABAR EM REVISTA, NO TEATRO DE CHICO BUARQUE	127
1. A ORDEM CONTA A HISTÓRIA	128
2. A TRANSGRESSÃO TRAI A HISTÓRIA	148
3. AÇÃO E TRAIÇÃO	168
4. LOUCURA E TRAIÇÃO	185
5. “VOTAI”?!	197
CONCLUSÃO.....	206
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	210

Introdução

Dramaturgo: historiador ou juiz?

Paul Ricoeur¹ propõe uma reflexão sobre a função do historiador, emparelhando-o a um juiz. A partir dessa comparação, é possível pensar sobre a função do dramaturgo que se vale de temas históricos: seria ele historiador ou juiz? A pergunta, entretanto, não sugere uma resposta simples. O dramaturgo não é historiador, mas utiliza ferramentas próprias a este quando opta por desenvolver uma trama a partir de personalidades históricas e suas ações. O dramaturgo não é juiz, mas estrutura seu texto a partir de estratégias poéticas capazes de promover o julgamento de acontecimentos históricos causando, quem sabe, a condenação de heróis ou a absolvição de traidores. Ao produzir um texto dramático baseado numa temática histórica, o poeta constrói possibilidades de interpretação universais de um fato particular. Esta prática literária está arraigada à produção dramática ocidental desde a Antigüidade Clássica.

A dramatização da temática histórica acompanha as transformações ocorridas na dramaturgia ocidental ao longo dos séculos. Aproveitada pelo gênero trágico desde a Antigüidade Clássica, essa temática ocupa espaço importante na própria História do drama, tendo sido objeto de inúmeras tragédias através dos tempos. Revoluções no universo literário promovidas pelo Romantismo, provocadas pelo desabamento de velhas práticas políticas e sociais, trouxeram novas possibilidades de aproveitamento das formas dramáticas e engatilharam perspectivas as mais diversas na utilização da História pela arte. O século XX, aproveitando-se das conquistas anteriores, continuou gerando reflexões substanciais para a dramaturgia, desde a formulação de concepções estéticas inovadoras até a percepção de que a arte teatral teria uma função transformadora da sociedade.

¹ RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François [et al.]. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007. pp. 330-347.

No Brasil, a condição colonial, na política ou na estética, torna-se fator essencial para a representação de sua História pela dramaturgia nacional. A dependência da cultura européia imprime seus traços nos textos dramáticos, mesmo naqueles inspirados em temas locais, durante séculos. O romper das correntes ocorre no século XX e, ainda assim, os escritores que apresentam propostas fundamentadas no aproveitamento de formas populares são poucos. Entre os dramas históricos escritos no Brasil, está *Calabar*.

A peça *Calabar: o elogio da traição*, escrita por Chico Buarque e Ruy Guerra, foi construída a partir de fatos ocorridos no nordeste brasileiro, em meados do século XVII, quando os holandeses decidiram “descobrir o Brasil”. Em 1973, esse tema histórico chamou a atenção dos dois dramaturgos, num momento em que o país vivia um dos períodos mais negros de sua História recente. Talvez *Calabar* abrisse a probabilidade de julgar, entender, fazer ou desfazer a História, de regressar a um momento no passado, de desvencilhar-se das amarras da opressão e da repressão. O certo é que essa peça provoca o leitor/espectador a todo instante.

O título já causa estranhamento a uma sociedade cristã acostumada a “malhar o Judas” por seu comportamento traidor. Domingos Fernandes Calabar tornou-se uma personagem conhecida na História brasileira, quando deixou de servir às forças de “resistência” dos luso-espanhóis para lutar pelos holandeses na conquista do nordeste. Capturado numa emboscada à vila de Porto Calvo, Calabar foi julgado e condenado à morte na forca por crime de alta traição. O *elogio da traição* promete um momento de inversão na ordem preestabelecida. A ação dramática é construída a partir da sucessão de diálogos repletos de signos comprometidos com a dissolução de conceitos sobre o ato de trair. A própria forma parece alinhar-se ao mote da peça. As personagens, históricas ou não, entram em cena enunciando monólogos, canções populares, missas e

discursos populistas. Dentre as principais, Bárbara, a mulher de Calabar, é personagem significativa no desenvolvimento da trama. Difícil é conhecer alguém que não tenha escutado as canções *Cala a boca*, *Bárbara*, *Tatuagem* ou *Anna e Bárbara*, que fizeram fama longe da peça e são extremamente importantes para essa personagem. *Fado Tropical*, sublinhada por “melosas guitarras”, é outro exemplo de canção fundamental para a compreensão de *Calabar*, cantada pela personagem Mathias de Albuquerque. De todas as personagens importantes da peça, a única que não aparece é Calabar.

Esse drama histórico “subversivo” foi impedido de ser encenado em 1973. Publicado em livro, *Calabar* teve dez edições em quatro anos até que, em 1979, foi reescrito pelos autores e pôde, finalmente, subir aos palcos. Foi recebido de maneira nada elogiosa pela crítica da época. A peça, chamada de “desperdício de talento” ou “frouxa, informe, confusa, incapaz de desenvolver a própria idéia”, fechou um ciclo na obra de Chico Buarque, que não voltou mais à ribalta como dramaturgo.

Esta pesquisa tem pretensões voltadas para a análise desta que foi a mais polêmica peça de Chico Buarque escrita durante a ditadura militar. A base para nossa leitura parte da compreensão das formas do *drama histórico*, desde sua origem na tradição ocidental, e das especificidades que este tipo de tema comporta, partindo de teorias dramáticas aristotélicas e não-aristotélicas.

Para entender as formas do drama histórico, efetuamos um percurso iniciado na Grécia clássica, passando por períodos históricos e movimentos culturais, até chegarmos ao século XX. Obter uma compreensão diacrônica do drama histórico possibilita a percepção das transformações ocorridas entre a maneira de enxergar os acontecimentos históricos e a representação desses fatos pela dramaturgia, seja sublime, média ou baixa, ou na mistura de estilos. Entre a tragédia *Os Persas*, de Ésquilo, e o

drama *A Vida de Galileu*, de Bertolt Brecht, verificamos pressupostos teóricos, estéticos e históricos de importância fundamental para a reflexão sobre o drama histórico.

A tragédia *Os Persas*, de Ésquilo, é a primeira dentre as peças dramáticas remanescentes a trazer um tema histórico. Esta afirmação, entretanto, deve ser vista com cautela, pela exigüidade de textos clássicos sobreviventes. *Os Persas*, na versão de Ésquilo, trata da derrota de Xerxes na batalha contra os gregos. Além do tom sério e elevado da tragédia esquiliana, acreditamos importante conhecer esse provável primeiro texto dramático com tema histórico para marcar, já na origem dessa tradição, um momento de perplexidade: a visão ideológica de um vencedor dramatizando a dor do inimigo derrotado. Obviamente, não se pode revisar com detalhes uma tradição assim extensa e complexa. Em nosso percurso, frisamos a maneira como a História ou o discurso historiográfico desenvolve-se em relação à dramaturgia, destacando as linhas de força que contribuem para o entendimento do nosso objeto. Por exemplo, na Antigüidade Latina, o drama histórico define-se na História da dramaturgia de maneira significativa. O drama romano, baseado em acontecimentos nacionais, mantém-se atrelado à forma trágica. Nesse período, contudo, a concepção de tragédia começa a sofrer modificações vinculadas diretamente à temática histórica. Com o advento do cristianismo e, principalmente, com sua institucionalização, as definições de tragédia e de trágico vão estagnar-se perante os preceitos da moral cristã e das formulações teóricas empreendidas pelos latinos. Com isso se quer dizer que o legado Clássico é fundamental para entendermos a participação da temática histórica na História do drama.

Com a Idade Média, entramos em outro patamar. O esquecimento da tragédia, a construção de uma historiografia ainda comprometida com a religião, o desenvolvimento de um teatro popular, o quase desconhecimento das formas dramáticas

antigas são elementos definidores na manutenção da temática histórica junto à forma trágica que vai *renascer*. Este renascimento estará amalgamado ao teatro medieval, principalmente na Espanha e na Inglaterra. A Idade Média é também primordial para compreender-se o drama histórico e seu percurso na dramaturgia.

O drama histórico no Renascimento encontra realizadores definitivos: William Shakespeare e Lope de Vega. As transformações ocorridas desde a Antigüidade, passando pela Idade Média, irão reverberar com força tremenda nesse período. O gênio criador de Shakespeare alimenta-se das influências clássicas e populares medievais e provoca transformações importantes na dramaturgia e na temática histórica dramatizada. A formulação dos dogmas classicistas e suas implicações na dramaturgia completam esse período essencial ao desenvolvimento da representação da História na arte dramática.

Chegamos ao século XVIII para verificar como o Romantismo, ainda em fase de “gestação”, empreenderá sua participação na dramaturgia. O drama romântico, o tratamento da História, as implicações na construção de uma arte burguesa compõem um legado que não pode deixar de ser visitado. No Brasil, os dramas históricos, como o *Calabar* de Agrário de Menezes, começam a ser produzidos durante o período romântico. Com posturas ideológicas “libertárias”, os românticos brasileiros tentam construir a História de uma nação também no drama. Durante o Realismo, as modificações, no drama histórico, são poucas, mas abrem caminho para as inovações do século XX, as novas concepções e propostas teatrais. Essas inovações trazidas da Europa para o Brasil – que durante o Realismo ficou com as comédias “familiares” em lugar das tramas vinculadas ao passado – vão proporcionar a construção de um Teatro moderno. No início da década de 50 e nos anos posteriores, dramaturgos nacionais e

propostas *tropicalizadas* de dramaturgia completam a conjuntura na qual inserimos *Calabar: o elogio da traição*.

Estudamos teorias dramáticas aristotélicas e não-aristotélicas a fim de promover reflexões sobre o tema histórico na dramaturgia a partir das principais categorias dramáticas, tais como a ação e o herói. A distinção feita por Aristóteles entre Poesia e História, posteriormente retomada por Hegel, serve-nos como alicerce para investigar a relação entre ficção e verdade factual ou, mais precisamente, para examinar como a veracidade histórica se conforma à verossimilhança ficcional.

Estabelecidas as pilastras básicas com as informações acerca das formas do drama histórico e das categorias dramáticas associadas à temática histórica, voltamo-nos para o *corpus* central desta pesquisa: a peça *Calabar: o elogio da traição*. Realizamos um levantamento histórico-formal do Teatro de Chico Buarque para, enfim, dedicarmos nossa completa atenção à traição buarque-guerreana. *Calabar* é analisada a partir de reflexões sobre o Brasil colonial e de chumbo, sobre o drama, sobre posicionamentos ideológicos e suas implicações na História recente do Brasil. Examinamos como personagens tais como Frei Manoel do Salvador comportam-se diante de representantes do Estado como Mathias de Albuquerque e Maurício de Nassau; como Bárbara luta por Calabar e como essa personagem é construída dramática e poeticamente na trama da peça. A análise que fizemos procura ater-se mais que possível ao texto e às relações passíveis de serem construídas através dele.

Esperamos que, com esta pesquisa, possamos distinguir uma obra literária “frouxa, informe, confusa, incapaz de desenvolver a própria idéia” de uma obra que relaciona e trata seu mote não apenas como uma idéia, mas como tema determinante à sua estrutura, influenciando forma e estilo. Buscamos refletir também sobre como momentos específicos da História do Brasil são, na peça, dramatizados de maneira

moderna e original, mantendo vínculos fundamentais com a tradição ocidental. Sem dúvida, nesta pesquisa, fica patente a vontade de contribuir com os estudos dramáticos, com a fortuna crítica da obra de Chico Buarque e com a compreensão de um Brasil repleto de bons e maus traidores.

Capítulo I: Do Drama histórico

1. O drama histórico através da História

O texto dramático de temática histórica configura-se como uma maneira específica de representar a História. Sua natureza ficcional, regida por princípios próprios – como a verossimilhança, a causalidade etc –, não exige a trama de um referente externo particular, localizado no tempo e no espaço. O acesso à memória coletiva, à historiografia ou ao documento deixa que o chamado drama histórico revista-se de uma especificidade alheia aos textos puramente ficcionais.

A recriação da História direcionada para a cena reconstrói um momento vivenciado e/ou rememorado em uma época, e o exhibe. O passado é tornado presente. Essa “ressurreição” do passado está submetida, entretanto, a elementos ideológicos e poéticos tais, que é descartada completamente a leitura ingênua da fórmula “passado tornado presente”. Os problemas que cercam este tipo de representação da História devem ser analisados cautelosamente para que, diante de um texto desta natureza, seja possível realizar uma leitura satisfatória capaz de render um debate profícuo sobre o drama e a História representada pela arte.

A dramatização da História ocorre desde a Antigüidade Clássica. Com o passar dos séculos, as modificações conceituais no campo da Poética e na maneira de compreender a História influenciam o drama histórico e produzem um espaço de discussão sobre a capacidade transformadora da arte na construção de um passado ou da memória coletiva de uma nação.

Desde os *Persas*, de Ésquilo, a dramaturgia estabelece um vínculo com a memória e a historiografia, possibilitando uma perspectiva do passado mais próxima aos procedimentos artísticos que à verdade dos acontecimentos. Esta perspectiva de

recriação do passado pela dramaturgia sofre transformações ao longo dos séculos, ora procurando um vínculo maior com a verdade, ora questionando e transgredindo esta mesma “verdade”. Através de um corte diacrônico, é possível observar como o teatro tem enxergado a História. Em que medida os eventos históricos têm sido dramatizados nas formas do teatro? Como as relações históricas são absorvidas nas formas dramáticas? Como as personalidades históricas são enquadradas como personagens?

1.1. O legado Clássico: origens do drama histórico

As considerações de Albin Lesky² atribuem a Frínico, autor anterior a Ésquilo, a adequação de temas históricos à tragédia. Seriam suas *A Queda de Mileto* e *As Fenícias*, peças que retratam episódios da guerra contra os persas. Mas é a dramatização daquela guerra produzida por Ésquilo que sobrevive até hoje: *Os Persas*³. Lesky escreve:

O passo dado por Frínico, introduzindo acontecimentos históricos no teatro, pode parecer-nos agora mais significativo do que o foi na realidade. Para nós, mitologia e história são duas coisas nitidamente separadas, mas não o eram para os gregos daquele tempo em que o próprio mito significava história. Entre ambos os conceitos não existiam quaisquer fronteiras incisivamente traçadas que Frínico fosse obrigado a transpor. E todavia essa tragédia histórica, que tirou seu tema da história da época, não passou de um episódio dentro do drama clássico, um episódio certamente ao qual pertencem *Os Persas* de Ésquilo. (p. 88-9)

Três informações importantes podem ser depreendidas desta citação. Ao dizer que para os gregos do final do século VI início do século V a.C. o “mito significava história”, Lesky faz uma referência que deflagra reflexões importantes não apenas à temática histórica na tragédia clássica, mas à relação entre Literatura e História. Marcar com certa precisão o período ao qual o autor se refere é válido, pois Heródoto, o “historiador” deste período, pode ser enquadrado, como Frínico ou Ésquilo e outros

² LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

³ ÉSQUILO. *Os Persas*. Tradução: Maria José Carvalho. Disponível em: <http://www.lendo.org/a-tragedia-grega/>. Acesso em: 31 de março de 2008.

gregos, entre aqueles que não separam mito de história. A segunda informação depreendida é que, diferentemente de Tucídides, por exemplo, que já em meados do século V a.C. terá a fronteira entre fábula e fato bem melhor demarcada, Heródoto não pôde pensar a História como totalmente separada do mito. A História não tem um método ou um objeto claro nesse período, como afirma Luiz Costa Lima⁴. Esta informação corrobora a de Lesky e emparelha aqueles que podem ser chamados de “cronistas” da guerra contra os Persas. Assim, Frínico e Ésquilo, como diz Lesky, não precisaram “transpor” “quaisquer fronteiras incisivamente traçadas” para dramatizar esse tema histórico.

Ao colocar o aproveitamento do tema histórico na tragédia ática como “um episódio dentro do drama clássico”, o escritor austríaco oferece uma terceira informação. Ora, é sabido que o legado grego de tragédias conhecido pela modernidade é reduzido e que, de muitos textos, são conhecidos apenas os títulos das peças ou nem mesmo isso. Pensar na dramatização de eventos históricos como uma atividade relacionada aos primeiros tragediógrafos da Grécia é importante, primeiro porque provavelmente os demais autores, como Sófocles e, mais ainda, Eurípides, já terão o limite entre Literatura e História bem melhor marcado, assim como o terá Tucídides. Em seguida, porque dos demais textos de tragédia conhecidos, todos são fábulas construídas a partir de mitos. Vale dizer que ser construída a partir de um mito em nada diminui o valor político-ideológico que uma tragédia pode denotar, a única diferença é que, na fábula de tema histórico, este “valor” tem uma referencialidade revestida de um potencial universalizante.

A *mimese* do tema histórico é construída por uma referencialidade que dificulta a percepção do universal. Mas a dificuldade em notar “as grandes relações” na literatura

⁴ LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 52 ss.

que traz temas históricos é capaz de dissolver-se diante da habilidade do artista, quando suspende aquela facticidade e enxerga o universal. É o que acontece em *Os Persas*, de Ésquilo. A maneira como o tragediógrafo arranja o evento da derrota do poderoso Xerxes é símbolo da vitória coletiva, da união de um povo contra o inimigo. Uma breve reflexão sobre a peça pode revelar traços significativos do argumento que estamos construindo.

A tragédia de Xerxes tem início com uma longa narrativa feita pelo coro de anciãos persas em Susa. O coro enumera os heróis que formam o grandioso exército persa. Mesmo certos da superioridade de seus homens, os anciãos, com maus pressentimentos, perguntam-se ainda se tal força pode cair diante da “acerrada lança helena”. Com a chegada de Atossa, mãe de Xerxes, o corifeu expressa sua angústia diante da ausência de notícias da guerra. A rainha conta aos anciãos o conteúdo de sonhos ruins que tem tido, em especial um, no qual Xerxes é derrubado por uma mulher vestida à maneira dória (representando a Grécia) e, perante seu pai, Dario, rasga as vestes. O corifeu tenta interpretar o sonho de forma apassivadora, até que a rainha põe-se a perguntar sobre o inimigo: que objetivos leva Xerxes a combater os atenienses; que riquezas tem o inimigo; que senhor os comanda etc. Perguntas as quais o corifeu responde prontamente. Em seguida, entra um mensageiro com notícias da guerra. Respondendo às perguntas dos anciãos e de Atossa, o mensageiro narra a cruel derrota dos persas, descreve a queda dos heróis que acompanhavam Xerxes, as ordens precipitadas do rei causando a dizimação de seu grandioso exército. Ao ouvir as palavras do mensageiro, o coro e a rainha, arrasados e enternecidos, oferecem sacrifícios à terra para invocar a alma do poderoso Dario, o único que pode trazer esperanças aos persas. Quando a sombra do rei surge, o coro e Atossa começam, a seu pedido, a contar as desgraças nas quais seu povo caiu. A sombra de Dario, culpando a

imprudência e a juventude do seu filho, participa da dor e aconselha que jamais, nem com exército grandiosíssimo, os persas marchem contra Atenas. Com a saída da sombra, entra Xerxes. Segue-se um patético diálogo entre o rei esfarrapado e o coro. Ambos enunciam signos de luto, dor e consternação. A cada descrição de heróis perdidos, o coro e Xerxes entoam gritos de horror até o fim da tragédia.

A vitória da coletividade fica expressa na ausência de nomes dos heróis gregos, enquanto o coro de anciãos persas enumera, na primeira parte da peça, numa descrição épica, os heróis do numeroso exército Persa e seus aliados (LESKY, 2003, p. 102; ROSENFELD, 2006, p. 40). A ausência de heróis gregos representaria, além da crença na força coletiva e na superioridade da democracia, a relação com o divino. É justamente a *hybris*, a desmedida, de Xerxes, tentando demonstrar poder maior que os deuses, que o leva ao infortúnio. A ação simples, desta que seria a mais antiga tragédia grega sobrevivente, não demonstra escárnio dos gregos vencedores (entre os quais o próprio Ésquilo, que tomou parte na guerra) sobre os vencidos. Os lamentos de Atossa, mãe de Xerxes e rainha da Pérsia, do coro de anciãos, da sombra de Dario e, por fim, do próprio Xerxes, são signos patéticos que antes demonstram a necessidade de equilíbrio e humildade dos homens mortais perante o desígnio dos deuses. Esta leitura conforma-se às afirmações de que Ésquilo seria o tragediógrafo mais atento à ligação entre o humano e o divino (VIDAL-NAQUET, 2002, p. 222 ss.; LESKY, p. 103 ss.). A soberania do povo, representado pelo coro, em suas lamentações finais junto a Xerxes, além de grande beleza poética, deixa mais uma vez clara a seriedade com que Ésquilo constrói o drama da derrota dos Persas. Sobre a explícita crença na coletividade, Lesky escreve:

Assim compreendemos que, nesta obra, o individual passe inteiramente ao segundo plano e que nenhum dos heróis gregos seja mencionado pelo nome. Quem venceu foi a comunidade, basta pensar no modo como o drama histórico moderno, não menos que o romance, concentra seu interesse, sobretudo, e às vezes unicamente, nos motivos que dirigem o indivíduo. (p. 103)

É possível pensar que o infortúnio de Xerxes, além de celebrar a democracia, sirva como um “aviso” aos gregos para evitar a tirania e uma desgraça semelhante à dos persas ao tentarem equidistar-se dos deuses. Tal leitura da única tragédia grega sobrevivente com temática histórica destaca a efetividade ideológica que essa temática assume, sua factualidade sendo no texto completamente dependente do engenho natural do poeta na construção da fábula.

O legado Clássico oferece, além d’*Os Persas*, apenas mais um drama remanescente com temática histórica, a *Octavia*, pertencente à tradição latina. Podemos refletir sobre essa tradição, tomando como ponto de partida o que diz Sandra Luna, no livro *A Tragédia no teatro do tempo*⁵, no qual busca o fio condutor entre a Antiguidade Clássica e a Modernidade em relação à ação trágica. Esta contenda começara no livro anterior – *Arqueologia da Ação trágica*⁶ – no qual a autora apresenta um estudo sobre a ação trágica no legado grego. Ao estudar a Antiguidade Latina, LUNA esmiúça os elementos configuradores da tragédia romana, tanto aqueles “visivelmente” herdados dos gregos, como os desenvolvidos pelos próprios latinos. Em certo momento da argumentação, é antecipada uma reflexão profícua sobre o drama histórico. Pois,

Na tardia Antiguidade (...) talvez por conhecerem peças que não conhecemos, ou simplesmente por tomarem os mitos ancestrais por figuras históricas, ou por considerarem a tradição mítica como uma história anterior à “História”, fato é que alguns autores latinos tenderão a ajustar a definição de tragédia à idéia de representação de fatos históricos, sugerindo uma compreensão dessa relação entre Poesia e História a partir de critérios de veracidade, não de verossimilhança ficcional. (2008, p. 41)

É importante marcar o cuidado com que a pesquisadora enumera suas hipóteses. Os estudos humanísticos, no que se refere à Antiguidade, principalmente ao Teatro

⁵ LUNA, Sandra. *A Tragédia do Teatro do tempo*: das origens clássicas ao drama moderno. João Pessoa: Idéia, 2008.

⁶ LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica*: o legado grego. João Pessoa: Idéia, 2005.

antigo, não podem ser conclusivos. Os textos conhecidos, tanto do mundo grego quanto latino, são reduzidos diante do que se sabe que foi produzido na época. Ela continua:

Fato é que a tradição latina deixará vazar ao mundo moderno uma definição de tragédia associada à queda de grandes figuras históricas e não apenas heróis lendários, míticos. A pensar nesse reprocessamento “teórico-conceitual” do gênero trágico pelos latinos, quem ousaria afirmar que as chamadas “peças históricas” – as trágicas *Histories* de Shakespeare – não têm fortes raízes nesse passado? (2008, p. 41)

É diante desse questionamento que o exame da produção de uma dramaturgia com temática histórica vinculada à forma trágica e tratada como elemento fundamental a essa forma aponta para a tardia Antigüidade Latina. Margot Berthold, em sua *História mundial do Teatro*⁷, oferece informações gerais e valiosas sobre o teatro romano. O momento de apogeu da literatura dramática em Roma, para a pesquisadora, “corresponde aos séculos III e II a.C., quando prosperam as peças históricas e as comédias” (2006, p. 140). Mais adiante, fala-se de Gneu Névio. Nas palavras de BERTHOLD:

Névio foi o criador do drama romano, a *fabula praetexta* (assim nomeada por causa da vestimenta oficial dos pretores, os mais altos funcionários e servidores da República, que eram seus personagens e heróis centrais). [...] A glorificação dramática da história de Roma por Névio, especialmente em *Romulus*, sua peça mais famosa – que retrata a lendária fundação de Roma – trouxe grandes honrarias ao autor. Ele, porém, arriscou todas elas com suas comédias, nas quais se aventurava no campo das polêmicas locais e, fiel ao exemplo de Aristófanes, atacava políticos e nobres de sua época. (2006, p.141)

Luiz Fernando Dias Pita⁸ faz um levantamento bibliográfico interessante sobre a *fabula praetexta*. Em suas referências, assim como em Berthold, Gneu Névio é tido como o criador deste drama romano. Este “drama nacional histórico” trataria de temas históricos romanos de forma análoga à tragédia grega. Embora saibamos que o *mythos* do drama grego seja construído com base na verossimilhança e não nos fatos

⁷ BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução: Maria Paula v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2006.

⁸ PITA, Luiz Fernando Dias. *A “praetexta” Octavia e o pensamento de Sêneca*. Rio de Janeiro, Pós-graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ (Dissertação de Mestrado), 2006. Disponível em: www.letras.ufrj.br/pgclassicas/Pita.pdf. Acesso em: 26 de março de 2008.

históricos⁹, entendemos essa analogia entre a *praetexta* romana e a tragédia a partir de elementos como o tom sério, elevado, a representação de “famílias ilustres” etc. No entanto, conhecer uma análise formal das *fabulae praetextae* é impossível, pois segundo Bieler *apud* Pita: “Os poucos fragmentos que restam desta [refere-se ao título *Lupus* de Névio] como das demais peças “*praetexta*” (apenas se conserva a obra *Octavia*, atribuída a Sêneca) não permitem formular nenhum juízo sobre sua forma artística e estilo¹⁰” (PITA, 2006, p. 55). Citando outros estudiosos, Pita conclui que a *praetexta* trataria de um assunto nacional de “celebração patriótica” para festejar a vitória em grandes batalhas, por exemplo.

Horácio, na *Arte Poética*¹¹, após aconselhar os Pisões a versarem os “modelos gregos com mão noturna e diurna”, segue falando das invenções de gregos como Téspis e Ésquilo, mas, não deixa de citar as “tentativas” de seus compatriotas: “Nada deixaram de tentar os nossos poetas: nem foi o menor mérito a coragem de abandonar as pegadas gregas e celebrar os fatos nacionais, tanto dos que encenaram tragédias *praetextas* como dos autores de *togatas* [comédia com personagens latinas]” (p. 63) Sabe-se que o autor da *Epistula ad Pisones* escrevera seu “tratado” já no século I a.C, dois séculos depois de constatada a invenção do drama histórico romano.

Névio teria “inventado” o drama nacional no século III a.C. Segundo BERTHOLD “o século II a.C. gerou uma rica safra de produções dramáticas, ao longo da linha preestabelecida da *fabula praetexta* e da adaptação de temas gregos.” (2006, p. 144). Aqueles que se detiveram num estudo mais aprofundado da dramaturgia latina atestam que o público romano não era tão afeito à dramaturgia séria quanto os gregos às

⁹ Não é possível concluir que os dramas históricos de Frínico ou *Os Persas*, de Ésquilo, tenham exercido influência na *fabula praetexta* tanto pela quase inexistência (hoje) desse tipo de drama romano, quanto pelo conhecimento reduzido sobre tragédias gregas históricas. Nesse sentido, é mais seguro compreender a relação entre a *fabula praetexta* e a tragédia grega pelos elementos que conferem seriedade à temática.

¹⁰ “Los escasos fragmentos que quedan de ésta, como de las demás piezas de teatro “*praetextas*” (sólo se conserva la obra *Octavia*, atribuida a Sêneca) no permiten formular ningún juicio sobre la forma artística y el estilo.” [tradução nossa]

¹¹ HORÁCIO. *Arte Poética*. In: *A Poética Clássica*. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1990.

encenações trágicas. Os latinos preferiam as comédias, os mimos, as pantomimas, a luta de gladiadores, o derramamento explícito de sangue, o circo. As pesquisas que seguem o caminho da arte dramática na tardia Antigüidade Latina são unânimes ao destacar a instabilidade de uma dramaturgia séria naquele Império.

O latinista espanhol Sebastián Mariner Bigorra¹² sugere que a redução do gosto por uma dramaturgia séria pelos romanos seria causada por uma “prostração” diante de uma extensa hegemonia sobre vários povos e culturas em detrimento de uma cultura nacional. Mas para ele, os romanos não se “perderam”. Para o lingüista, a *fabula praetexta* é um dos símbolos da originalidade da literatura romana que quis fazer frente à soberania literária dos gregos. Mesmo adaptando os temas gregos (principalmente o ciclo tebano) para suas tragédias, os latinos “emularam” os modelos ao aglutinar elementos da narrativa épica e da tragédia e ao realizar a *contaminatio*¹³. Essas inovações seriam o símbolo de uma postura patriótica dos latinos para renegar aquela “prostração”. Para ele, o grande momento de originalidade e florescimento da dramaturgia latina seria a produção de Sêneca.

Sabe-se que Lúcio Aneu Sêneca escreveu tragédias (*Fedra*, *Medéia*, *Hércules Furioso*, etc) e que a ele é atribuída a *praetexta Octavia*. Não cabe aqui fazer uma análise minuciosa da produção senequiana ou mesmo de seu pensamento e época. Entretanto, seria importante tecer alguns comentários sobre este drama histórico.

A *Octavia*¹⁴ é composta por cinco atos. O primeiro ato tem os lamentos de Cláudia Otávia, preterida em favor de Pompéia pelo seu marido-irmão Nero. Seus

¹² BIGORRA, Sebastián Mariner. *Sentido de la tragedia en Roma*. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com>. Acesso em: 28 de março de 2008.

¹³ LUNA (2008) ao falar sobre a tragédia de Sêneca escreve: “[...] em *As Troianas*, Sêneca recorre à “contaminação” (*contaminatio*), fundindo duas tragédias eurípideanas – *As Troianas* e *Hécuba*, em um só drama [...] a *contaminatio* (dois ou mais dramas em um) sugere a ênfase que o teatro latino projeta sobre a ação com vistas a maximizar o “efeito” dramático” (p. 39, 41)

¹⁴ PSEUDO-SÊNECA. *Octavia*. Translated, with notes, by Watson Bradshaw. London: Swan Sonnenschein & Co.; Paternoster Square, 1902. Disponível em: <http://www.intratext.com/IXT/ENG1315/>. Acesso em: 29 de março de 2008.

lamentos são ouvidos pela Ama, que tenta consolá-la. Ao final deste ato, o coro enuncia apoio a sua Imperatriz. Sêneca, Nero e o Prefeito do Palácio dialogam no segundo ato. O filósofo tenta alertar o Imperador sobre suas faltas e erros no uso do poder. Este se tem como um deus, senhor de seus desejos e decisões. No terceiro ato, surge o fantasma de Agripina, mãe de Nero, falando de seus infortúnios por ter um filho tão cruel. Sai o fantasma e Otávia continua com suas lamúrias. O coro, aliado da descendente de Augusto, declara apoio ao defendê-la e promete vingança contra Nero. No quarto ato, Pompéia conta a sua Ama sobre visões ruins que tivera em sonhos. A Ama tenta acalmá-la, oferecendo uma interpretação favorável à nova preferida do Imperador. Na seqüência, um segundo coro, agora alinhado a Pompéia, canta a beleza de sua futura princesa, tal como a de Helena¹⁵, até chegar um Mensageiro, que informa sobre a revolta do povo em favor de Otávia e renega Pompéia. No último ato, Nero dá sua ordem ao Prefeito: que seja Otávia exilada para Pandatária e assassinada. O desfecho da peça traz a pesarosa sentença do fim da dinastia dos grandes césares. O coro, ao comparar o assassinio de Otávia com um sacrifício à Ártemis¹⁶, chega à conclusão de que Roma, diante de Ártemis, é diferente: enquanto a deusa requer estrangeiros para o sacrifício, Roma “regozija-se em assassinar seus próprios cidadãos”¹⁷.

A ação dramática simples, com um evidente investimento no *pathos*, dotando a personagem Otávia de empatia para a obtenção dos sentimentos de terror e piedade, marca, nesta peça, uma importância maior na caracterização das personagens: a oposição entre Otávia, descendente direta de Augusto e legítima mantenedora de sua

¹⁵ Parece interessante esta comparação de Pompéia a Helena – aquela que por ser preferida do príncipe troiano legou a sua nação um fim trágico!

¹⁶ Como no episódio de Orestes, filho de Agamêmnon, em Táuride. “[Orestes] foi capturado e esteve a ponto de ser imolado à deusa, segundo o costume do país: uma lei bárbara, editada pelo rei Toas, prescrevia que se imolassem a Diana [Ártemis] todos os estrangeiros que aborrassem naquelas costas.” In: COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Tradução: Eduardo Brandão. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

¹⁷ “But Rome is very different, she rejoices only in the slaughter of her own citizens!” [tradução nossa]. Esta é a última frase da peça!

dinastia, e Pompéia, comparada a Helena – destruidora de um reino; Nero, imprudente e desmedido, e Sêneca, sábio e conseqüente. Esta dramatização da morte de Otávia estabelece um ponto de vista de oposição ao reinado de Nero. Uma manifestação político-ideológica arranjada numa estrutura trágica de maneira que a prudência de Sêneca e a soberania da dinastia de Augusto, personificada em Otávia, recebem a adesão em detrimento de Nero. Até as falas da própria Pompéia são investidas de um *pathos* que pode dotá-la de certa empatia (inclusive Pompéia tem o apoio de um coro). Nero, seu caráter e sua maneira de reinar são os únicos “antagonistas” da peça.

A construção de definições de Tragédia aliando o final infeliz e estilo elevado à queda de figuras históricas sinaliza a influência daquela forma dramática criada por Nívio nos conceitos de trágico e tragédia esboçados por gramáticos latinos dos séculos posteriores. Ao refletir sobre a transmissão da tragédia, Sandra Luna cita uma passagem do gramático latino Aelius Donatus e seu conceito de tragédia: “toda comédia é de argumentos fictícios, e a tragédia freqüentemente pede veracidade histórica” (DONATUS *apud* LUNA, 2008, p. 89). A escritora comenta: “É possível que essa noção esquisita de *mimesis* trágica proposta por Donato tenha a ver com um gradual, mas sempre crescente, processo de aproximação da tragédia à vida real” (p. 89). Segundo LUNA, existem vários exemplos de textos latinos nos quais a palavra tragédia é associada a “episódios da vida real que se deixam apreender como infelizes, catastróficos, terríveis” (p. 89). A criminalização das personagens trágicas e sua punição, padrão de tragicidade explorado por Sêneca, serve para aumentar a relação entre tragédia e fatalidades ocorridas a pessoas de comportamento “vicioso”¹⁸. Fato é

¹⁸ A autora cita uma passagem de Boécio, que se apresenta como exceção a noção de “justiça poética” implicada nas definições de tragédia, na qual a “fortuna” surge como agente da infelicidade trágica. Segundo LUNA, tal consideração surtirá efeito nos séculos posteriores chegando a Chaucer e Shakespeare – que cria um teatro alheio a “justiça poética” (p. 90).

que, com o legado latino, a própria definição de tragédia assume como pressuposto a “queda de grandes figuras históricas” escrita em estilo elevado com final catastrófico.

Este excuro pelo legado Clássico é fundamental para perceber a importância que a temática histórica recebe na dramaturgia. Mesmo com apenas dois textos sobreviventes, é visível a efetividade político-ideológica que a referencialidade histórica arranjada na forma trágica pode provocar. Mais importante ainda é notar que a dramatização da temática histórica está vinculada à seriedade e grandiloquência da forma trágica, vínculo este que será determinante nas transformações sofridas pelo gênero sério nos séculos seguintes. A Idade Média apresenta-se como um contexto histórico-cultural que oferece contribuições definitivas para essas transformações.

1.2. Tragédia e História na Idade Média

Seguir os caminhos do drama histórico passando pela Idade Média é fundamental para compreendê-lo, não a partir de textos dramáticos de temática histórica, mas, da tradição dramática popular que floresce no tardo medievo e das concepções de tragédia e de construção da História deixadas pelos eruditos medievais. De imediato, três segmentos deste universo aprontam-se como interessantes: as festas populares; as crônicas historiográficas; os escritos dos lexicógrafos e gramáticos. Pensar os fatores constitutivos do mundo medieval, mesmo que de forma redutora, é uma empresa, no mínimo, impossível. Corre-se o risco de perder os pormenores que estabelecem a relação vital entre a Antiguidade e a Idade Média e suas influências para o Renascimento. Contudo, alhear-se completamente ao período medieval pode significar danos ainda maiores. Assim, rodeando-nos destes cuidados, adentramos o “século de mil anos”. Das páginas lidas sobre a Idade Média, a exposição de

BERTHOLD¹⁹ é incisiva no que diz respeito ao Teatro medieval. Para a pesquisadora ele

é tão colorido, variado e cheio de vida e contrastes quanto os séculos que acompanha. Dialoga com Deus e o diabo, apóia seu paraíso sobre quatro singelos pilares e move todo o universo com um simples molinete. Carrega a herança da Antigüidade na bagagem como viático, tem o mimo como companheiro e traz nos pés um rebrilho do ouro bizantino. Provocou e ignorou as proibições da Igreja e atingiu seu esplendor sob os arcos abobadados dessa mesma Igreja.

Assim como a Idade Média não foi mais “escura” do que qualquer outra época, tampouco seu teatro foi cinzento e monótono. **Mas suas formas de expressão não foram as mesmas da Antigüidade e, pelos padrões desta, foram “não-clássicas”.** Sua dinâmica desafiou a disciplina das proporções harmoniosas e preferiu a exuberância completa. É por isso que o teatro medieval é tão difícil de ser estudado, e é por isso que freqüentemente ocupa um lugar inferior no certame das formas rivais do teatro mundial. (2006, p. 185, grifo nosso)

Esta cisão apontada pela autora entre o Teatro Medieval e as formas clássicas são importantes para se compreender o conhecimento superficial que os pensadores medievais têm da Tragédia. Na verdade, compreender o caminho que fez a tragédia na Idade Média é tão importante quanto entender manifestações dramáticas como as alegorias e as moralidades medievais. Quem ilumina a trilha agonizante percorrida pela tragédia no medievo europeu é LUNA (2008). A pesquisadora reflete inicialmente sobre a tardia Antigüidade Latina, referenciando escritores patrísticos, como Santo Agostinho, que começam a instituir os caminhos da moral cristã. Essa moral vai totalmente de encontro às paixões desmedidas vistas nas personagens trágicas, principalmente pela maneira como a tragédia ou os heróis trágicos são tratados na tradição latina. Ainda segundo LUNA, não apenas essa “desconfortável” atenção às paixões seria obstáculo à permanência do drama, mas a “tragédia haveria ainda de enfrentar a rejeição cristã do corpo e da sexualidade” (p. 96). É, sobretudo, “a idéia da “presença” da tentação sugerida pela vivacidade, pela corporificação, pela materialização sensorial das emoções compartilhadas” existente no circo de gladiadores, como também no teatro,

¹⁹ *Op. cit.*

que marca essa interdição da arte dramática no início da era medieval. Analisando textos de eruditos representativos da tradição medieval, LUNA explicita os conceitos de tragédia cunhados por esses autores, considerando o conhecimento superficial que esses homens demonstravam possuir em relação ao teatro clássico:

[...] o bispo [Isidoro] de Sevilha enfatiza a relação da tragédia com os eventos tristes, embora nada afirme com respeito ao final catastrófico ou infeliz. Por outro lado, criminaliza o protagonista da ação trágica, ao tempo em que define seu *status* social – a tragédia cantaria os “feitos antigos e os crimes lutuosos de reis celerados”. Também se refere ao caráter “público” e “**histórico**” do acontecimento. Nada diz em relação ao alto estilo que a Antigüidade Latina associava à tragédia. Essas noções expressas por Isidoro acerca da tragédia ou do universo teatral, juntamente com a tradição instituída por Horácio, em sua *Arte Poética*, constituirão a base fundamental para a definição de tragédia na Idade Média. (2008, p. 106, grifo nosso)

O teatro estaria fadado ao desaparecimento, não fosse sua própria efetividade. A depender da rígida moral cristã instituída pelos pais da igreja ou das definições lacunosas de eruditos, a arte dramática não resistiria à Idade Média. Mas o povo, com sua tradição e costumes, fez o teatro reviver. A própria Igreja percebeu a eficácia doutrinadora que a dramatização de episódios bíblicos poderia propiciar. Destarte, a relação entre os costumes populares e a cristianização da Europa cria o cenário para as novas representações, e para a sobrevivência da arte teatral.

A partir dos séculos IX e X, as representações de celebrações importantes da religião Católica como a Páscoa, limitavam-se a uma cerimônia de adoração da cruz. No decorrer de cinco séculos, os mistérios da Paixão de Cristo serão envolvidos numa representação formada de numerosos elencos e exuberantes cenários (desenvolve-se também a dramatização do Natal). A saída do teatro do interior das igrejas em direção ao pátio e às praças públicas (a partir do século XII), nesse período, foi fundamental para o desenvolvimento da arte teatral da Idade Média. A separação progressiva entre Igreja e Teatro nos séculos seguintes fez com que este se tornasse “terreno”, mundano. As representações religiosas, tiradas dos Evangelhos, eram cada vez mais secularizadas.

Desenvolve-se um teatro popular, principalmente com a exploração do mimo e o aprimoramento da arte do ator. Surge “o Carnaval e a representação camponesa, a farsa, a *sottie*, a alegoria e a moralidade” (2006, p. 186). Assim, Margot Berthold introduz o Teatro Medieval.

Os poetas, atores, músicos, saltimbancos estabeleceram-se ao longo da Idade Média e mantiveram vivas as tradições do mimo que vêm desde a Antigüidade. Com alguns privilégios nas cortes e até nas Igrejas, os bardos são peça essencial no desenvolvimento do teatro popular medieval. Os cortejos noturnos e “demoníacos” da família *Herlechini* (protótipo do Arlequim da *Commedia dell’Arte*) são renegados pela Igreja, mas na cultura popular, os “demônios” burlescos acompanham as mascaradas, as festas de colheita e estavam presentes na praça pública durante os festejos. As mascaradas e burlas dos bufões engendradas com as lendas e superstições culminam nas representações teatrais dos autos profanos no século XV.

O carnaval é a manifestação da cultura popular por excelência, do mundo anglo-germânico à França e Ibéria, Itália e etc. Com linguagem “rudimentar”, temas políticos, morais, lendários, ou o “triunfo da astúcia feminina sobre a erudição” são avidamente explorados nos autos de carnaval. Semelhantes ao carnaval são a farsa e a *sottie* em sua forma corrosiva de crítica cômica. A farsa, mais afeita à sátira social, não apresenta muita diferença com a *sottie*. Apenas “os heróis da farsa são truões em trajes comuns ou cortesãos – os heróis da *sottie* são gente comum ou da corte em trajes de bobo” (2006, p. 257). Menos corrosivas ou preocupadas com os fatos políticos, as peças camponesas traziam o riso fácil ao palco com os bobos, palhaços e sua “sabedoria atemporal”. É o prenúncio da *Commedia dell’Arte*.

As alegorias e moralidades desenvolvem-se na França e, principalmente, na Inglaterra do século XV (Gil Vicente, no século XVI, representa a versão portuguesa

dessas formas). Temas morais personificados e representados com uma grande estrutura cênica constituem as moralidades que, com as alegorias, ainda hoje têm um remanescente original – o *Everyman* (Todo mundo) – que liga o teatro medieval à atualidade com maestria.

Nesta descrição do teatro medieval caberia ainda um momento de reflexão sobre a comédia, o riso. Mikhail Bakhtin²⁰, no conhecido estudo sobre o contexto de François Rabelais, oferece informações indispensáveis sobre a cultura medieval (e renascentista). Em sua pequena história do riso, o pesquisador russo diz:

O riso da Idade Média visa o mesmo objeto que a seriedade. Não somente não faz nenhuma exceção ao estrato superior, mas ao contrário, dirige-se principalmente contra ele. Além disso, ele não é dirigido contra um caso particular ou uma parte, mas contra o todo, o universal, o total. Constrói o seu próprio mundo contra a Igreja oficial, seu Estado contra o Estado oficial. O riso celebra sua liturgia, confessa seu símbolo da fé, une pelos laços do matrimônio, cumpre o ritual fúnebre, redige epitáfios, elege reis e bispos. [...] O homem medieval sentia no riso, com uma acuidade particular, a vitória *sobre o medo*, não somente como uma vitória sobre o terror místico (“terror divino”) e o medo que inspiravam as forças da natureza, mas antes de tudo como uma vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem, o medo de tudo que era sagrado e interdito (“tabu” e “maná”), o medo do poder divino e humano, dos mandamentos e proibições autoritárias, da morte e dos castigos de além-túmulo, do inferno, de tudo que era *mais temível que a terra*. Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo. Na verdade essa vitória efêmera só durava o período da festa e era logo seguida por dias ordinários de medo e de opressão.²¹ (1998; p. 76, grifos do autor)

Um outro “segmento” da Idade Média a ter relevância para a produção do drama histórico é a Historiografia medieval. Sabe-se da importância concedida à crônica medieval, principalmente no Romantismo, na construção de uma dramaturgia nacional *moderna*. No Portugal do século XIX, por exemplo, as crônicas medievais e humanistas terão papel fundamental na busca por uma identidade nacional. Alexandre Herculano,

²⁰ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. 5 ed. São Paulo: HUCITEC, 2002.

²¹ Diante desta citação fica difícil pensar como a *catarse* trágica teria efeito nesse contexto já trágico (e pouco “catártico”) da Idade Média.

escritor e historiador deste período, é dos que mais se empenharam na leitura e compilação dos textos medievais. Em sua tese, Ana Vasconcelos²² oferece informações detalhadas sobre a importância de tais textos na dramaturgia histórica lusitana. Assim, a representação do cotidiano medieval registrado em tais crônicas mostra-se peça importante nesta exposição.

Rogério Forastieri da Silva²³ traça uma história da historiografia desde a Antiguidade Clássica até deter-se, na segunda parte de sua tese, na criação da *École des Annales* e da chamada Nova História. Ao passar pela Idade Média, Forastieri, assim como Harry Barnes²⁴, destaca a ligação intrínseca entre “história sagrada” e “história profana”. Teologia e história caminham obrigatoriamente juntas, desde as “pregações” de Paulo de Tarso – e a necessidade de universalizar o cristianismo – aos escritores patrísticos, como Santo Agostinho. Estes “pais da historiografia cristã” (como também Isidoro, o bispo de Sevilha) vão impor seu método durante todo o medievo. Entre os séculos V e IX, a temática desta historiografia centra-se no relato da formação de reinos “bárbaros” (visigodos, francos e lombardos), mas, sempre subordinando os acontecimentos mundanos à vontade divina²⁵. Forastieri completa:

A consolidação das monarquias medievais corresponde também à intensificação de registros de eventos em anais e torna-se cada vez mais comum cada corte possuir um cronista. Os cronistas inspiravam-se nos modelos consagrados, especialmente das *histórias eclesiásticas*, e procuravam construir uma narrativa mais elaborada do que a redação árida dos anais. Tais crônicas constituem o acervo fundamental para a ulterior construção das respectivas “historiografias nacionais” no ocidente europeu, especialmente no caso da França, Inglaterra, Espanha, Portugal e Itália. (2001, pp. 37-8, grifo do autor)

²² VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de. *O Drama Histórico português do século XIX (1836-56)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; FCT, 2003. (Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas).

²³ SILVA, Rogério Forastieri da. *História da Historiografia: capítulos para uma história das histórias da historiografia*. Bauru: EDUSC, 2001. (Coleção História)

²⁴ BARNES, Harry. *A History of Historical Writing*. 2 ed. rev. Nova Iorque: Dover publication, 1963.

²⁵ AUERBACH, no livro *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, estabelece a categoria da representação *figural* que se constitui a partir da relação entre o texto da bíblia e acontecimentos históricos. Cf. AUERBACH, Eric. p. 62 ss.

A construção das chamadas “historiografias nacionais” mencionadas pelo autor coincide com o início do Humanismo, no século XV. Mesmo neste período de revisão do pensamento europeu, durante o Renascimento, Barnes assinala que, ao menos no que tange a historiografia, a renovação acontece apenas na busca pelos textos da Antigüidade e no fim da “fixação” eclesiástica medieval, “[...] o Humanista”, diz Barnes, “era uma pessoa de interesses e ideais intermediários entre o pensador escolástico medieval e o filósofo moderno social cético²⁶” (1963, p. 99).

O posicionamento político-religioso, construído na historiografia medieval, influenciaria os motivos da Literatura, principalmente romântica, criando espaço para o surgimento de heróis nacionais que, munindo-se de poderosas vontades objetivas como a religião e a nação, alicerçam a afirmação de uma ideologia “nacional” em nova formação. A moral cristã, constituinte daqueles heróis, funciona como um grande arcabouço temático para a construção da vontade subjetiva no drama moderno.

A Idade Média configura-se como um mosaico, uma mistura de culturas e ideologias, não diferente de qualquer período. Mas, é incalculável, pode-se arriscar, a influência exercida pelas várias manifestações medievais em vários campos do conhecimento e vida humana. Positivos ou negativos, os efeitos da era medieval sobre os períodos posteriores são fundamentais. Na dramaturgia, entretanto, não é prudente qualificar tais efeitos como positivos ou negativos. Mesmo a “morte” da tragédia clássica neste período é superada pelo ressurgimento das tragédias shakespearianas, por exemplo, na sua forma particularmente única que une a tradição clássica e a cultura popular medieval. Sobre a cultura oficial deste período e a transição para o Renascimento, fala melhor Bakhtin:

A cultura oficial da Idade Média elaborou-se ao longo dos séculos, teve seu período criador e heróico, foi universal, onipenetrante; ela

²⁶ “The Humanist was a person intermediate in interests and ideals between the medieval Scholastic thinker and the modern sceptic and social philosopher” [tradução nossa]

envolveu e atemorizou todo o universo, cada fragmento da consciência humana, apoiada pela organização única no seu gênero que foi a Igreja católica. No renascimento, a formação feudal chegava ao fim, mas o poder da sua ideologia sobre a consciência humana tinha ainda excepcional força. (1998, p. 238)

1.3. O teatro renascentista e o tragicômico na representação da História

O Teatro Elizabetano floresce no século XVI à sombra do Renascimento, da Reforma Protestante (e de seus arautos Puritanos) e do “Barroco Protestante”. A influência da cultura popular medieval e o legado da Antigüidade Clássica vão ora aproximar-se ora distanciar-se. Mas, em sua dinâmica, esse momento histórico oferece ao mundo um dos maiores artistas de todos os tempos: William Shakespeare. Suas tragédias, comédias e dramas históricos legarão fonte inesgotável para as futuras gerações.

No *Guide to Shakespeare* da Enciclopédia Britânica²⁷ encontram-se informações sobre o período e a obra do dramaturgo elizabetano. Sob o cetro de Elizabeth I, a Inglaterra viu momentos definitivos para a sua constituição como nação autônoma e poderosa diante do mundo ocidental. As vitórias sobre a temida Armada Espanhola em meados do século XVI, o estabelecimento de uma religião desvinculada do Papa e o investimento na cultura humanista frente às já “renascidas” culturas do continente (como Itália, por exemplo) são fatores essenciais para o surgimento de uma arte criativa e dinâmica. Não livre de opositores, advindos principalmente das linhas puritanas da nova religião, o Teatro inglês supera as mais diferentes adversidades e mantém-se como uma forma lucrativa e elevada de divertimento. As *play houses* (casas de teatro) espalham-se por Londres, às margens do Tâmis, e por toda a Inglaterra. Os atores usufruem profissionalismo e suas companhias são protegidas e patrocinadas por nobres

²⁷ Disponível em: <http://www.search.eb.com/shakespeare>. Acesso em: 10 de abril de 2008.

“mecenas”. Desde o mais humilde cidadão à Rainha em pessoa frequentam os teatros. Uma bandeira hasteada no dia da apresentação era o sinal do que seria representado naquela tarde: a cor branca significava uma comédia; preta, uma tragédia; amarela, um drama histórico.

Passados poucos anos nesse pululante cenário teatral, em fins do século XVI, chega à cidade de Londres um jovem escritor: William Shakespeare. Notável pela sua criativa obra dramática, Shakespeare traz uma formação que representa o espírito do renascimento inglês. As fontes latinas (como Ovídio e Sêneca), a cultura popular medieval, o ideal humanista, as crônicas medievais, a unidade nacional e individual, enfim, tentar arrolar as fontes de um escritor como Shakespeare é dificultoso diante da heterogeneidade de sua produção. Seus dramas históricos são motivo de intensas polêmicas. Divididas em tetralogias, suas oito peças com temática histórica nacional representam a vida de reis, mas, não obrigatoriamente sua queda, “própria” à forma trágica. Dentre as tragédias, algumas foram baseadas nas biografias escritas pelo historiador grego Plutarco, *Vidas Paralelas* – existindo as que trazem representações de figuras históricas, tais como Julio César, Cleópatra e Marco Antônio.

Michael Hattaway, em artigo contido no livro *The Cambridge Companion to Shakespeare's history plays*²⁸, disserta sobre os aspectos introdutórios que envolvem os dramas históricos do autor elizabetano. A primeira discussão levantada é sobre o gênero destas peças. As “peças problemáticas” (*problematic plays*) surgem em sua rotulação como “históricas” ou “tragédias”. Segundo Hattaway, as estruturas dos textos variam entre traços cômicos ou trágicos, algumas trazendo elementos que inviabilizam uma rotulação específica. Seria como a tão rememorada fala de Polônio em *Hamlet*, quando

²⁸ HATTAWAY, Michael. *The Shakespearean history play*. In: _____ (org). *The Cambridge Companion to Shakespeare's history plays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Disponível em: assets.cambridge.org/97805217/72778/sample/9780521772778ws.pdf Acesso em: 10 de abril de 2008.

da chegada dos atores: “os melhores atores do mundo, tanto para a tragédia, como para a comédia, a história, a pastoral, a pastoral cômica, a pastoral histórica, a histórica trágica, a pastoral tragicômica-histórica, a ação indivisível ou o poema continuado [...]”²⁹. Há um traço cômico contido nas *histories* de Shakespeare (e do teatro elizabetano) explicado por Hattaway que denota a influência popular medieval nessas peças:

[..] O drama na Inglaterra antes das primeiras décadas do século XVI era quase totalmente cerimonial e produzido sob os auspícios das instituições religiosas. Dramatizações das histórias bíblicas e das vidas de santos que conhecemos como ‘mistérios’ e ‘milagres’ respectivamente – poucas dessas últimas sobreviveram. Aquelas que eram escritas para infundir as doutrinas cristãs de ética, ‘moralidades’, eram alegóricas, geralmente dramatizando a batalha entre as personificações de virtudes e vícios para a alma humana. (O conflito entre o Chefe de Justiça e Falstaff para obter a lealdade do príncipe Hal é um resíduo desta forma.) Ambos, mistérios e moralidades, misturam o elevado e o cômico, dor e alegria – como as *histories* de Shakespeare.³⁰ (2002, p. 06)

Seguindo o ensaio de Hattaway, tem-se uma reflexão sobre as relações entre “verdade e realismo”. O autor cita as ocorrências de anacronismo nas peças históricas shakespearianas, numa patente recriação (criação poética) da História. Baseadas em peças de outros autores como Marlowe, nas *Crônicas de Inglaterra, Escócia e Irlanda* (*Chronicles of England, Scotland, and Ireland*) de Raphael Holinshed, as obras históricas de Shakespeare são construídas com posicionamentos políticos que podem ser associados ao pensamento de Maquiavel. Não há, assim, uma obrigatoriedade de verdade histórica. O dramaturgo construía a trama baseado em seus posicionamentos político-ideológicos, respeitando ainda algumas instituições, mas, impondo seu juízo

²⁹ *Apud* BERTHOLD, Margot. *Op. cit.* p. 313.

³⁰ “Drama in England before the first decades of the sixteenth century was almost entirely ceremonial and produced under the auspices of religious institutions. Dramatizations of biblical history and of saints’ lives we know as ‘mysteries’ and ‘miracles’ respectively – few of the latter have survived. Those that were written to instill Christian doctrines of ethics, ‘moralities’, were allegorical, generally dramatizing a battle between personified virtues and vices for the soul of mankind. (The conflict between the Chief Justice and Falstaff for the allegiance of Prince Hal is a residue of this pattern.) Both mystery and morality play mingle the grandiose and the comic, pain and laughter – like Shakespeare’s histories”. [tradução nossa]

sobre algumas “conclusões” acerca dos períodos históricos que fabulava. Esta é a dinâmica que constitui a representação da História pela arte, ou pela dramaturgia.

Esse mesmo componente cômico no tratamento dramático da História poderá ser encontrado no teatro espanhol do chamado *siglo de oro*, com destaque para Lope de Vega escritor de dramas e de uma “arte poética” que trata do drama histórico. Vê-se na Espanha dos séculos XV e XVI (e XVII) uma riqueza extraordinária de arte. É a literatura produzida neste período que vai cristalizar o chamado *siglo de oro* espanhol. Além de Miguel de Cervantes e seu *Don Quijote* e do aclamado Calderón de la Barca, o século de ouro legou um dos principais representantes do espírito renascentista europeu: Félix Lope de Vega Carpio e sua vasta obra literária.

O filólogo alemão Karl Vossler é considerado um dos maiores especialistas quando o assunto é o século de ouro espanhol e Lope de Vega. Em uma de suas obras, estão reunidos apontamentos vários sobre a literatura espanhola deste período. Vossler³¹, de forma breve, tece uma contextualização social e artística da Espanha do século XVI. Seus apontamentos, em alguns pontos, coincidem com algumas informações já oferecidas neste trabalho, quando se falou sobre a Idade Média e o Renascimento. A forte influência popular da cultura medieval aliada às novas descobertas e caminhos pautados nos textos da Antigüidade continuam sendo as pilastras básicas para compreender-se o renascimento espanhol. Quando trata do “*idioma y los estilos*”, o filólogo escreve:

Na literatura e na fala do século de ouro podem-se distinguir três graus ou escalas de usos lingüísticos: estilo popular, estilo clássico e estilo culto [cultista]. Ainda que os três tenham existido simultaneamente, o último prevaleceu mais tarde, na época que os italianos chamam barroca, enquanto o classicismo na Espanha teve um papel relativamente secundário e breve³². (1941, p. 30)

³¹ VOSSLER, Karl. *Literatura Española: siglo de oro*. México: Editorial Seneca, 1941.

³² En la literatura y en el habla del siglo de oro se pueden distinguir tres grados o escalones de usos lingüísticos: estilo popular, estilo clásico y estilo culterano. Aunque los tres existían simultáneamente, el último prevaleció más tarde, en la época que los italianos llaman barroca, mientras el clasicismo en España tuvo un papel relativamente secundario y breve. [tradução nossa]

Colocando-se entre o estilo popular e o clássico (pensando que o cultismo vigorará com mais força no século XVII), a dialética renascentista na Espanha pode ser percebida claramente, já na linguagem. Mais adiante, o filólogo empreende uma defesa da arte espanhola que, diferente de algumas literaturas (como a francesa), não abandona as formas populares da Idade Média. Ao contrário, diz Vossler, “Apesar da destruição do feudalismo, apesar do triunfo do absolutismo e do individualismo, seguiram crescendo forte e ricamente os gêneros literários da Idade Média³³” (1941, p. 50). Sua unidade nacionalista ante Estado e Igreja Católica é fator fundamental para a sua arte. No que tange aos motivos heróicos, Vossler é enfático: três são os heróis espanhóis – Dom Quixote, El Cid e Dom Fernando. O personagem de Cervantes não é um modelo de herói propriamente dito, mas, sua paródia. Entretanto, na paródia vê-se “*los caracteres esenciales del ideal heroico*” (p. 99) El Cid é herói por excelência. Um herói afastado da paródia quixotesca; Dom Fernando, o mais humano de todos, é aquele que resguarda um dos motivos principais do heroísmo espanhol: a honra. A honra espanhola é descrita por seus comentadores literários como o motivo mestre dos conflitos na sua literatura (cf. Hegel. *In: Cursos de Estética. Poesia.* p. 265).

Karl Vossler destaca como imprescindível para o florescimento do *siglo de oro* espanhol a liberdade de expressão (não que não houvesse censura), a capacidade de exprimir-se fora de moldes ou modas, a naturalidade com que escreviam autores como Cervantes, Tirso de Molina e, seu mestre, Lope de Vega. Este poeta e dramaturgo é modelo do renascimento espanhol, neste sentido. Suas comédias são motivo de celebração deste espírito criador que une cultura popular e arte clássica. Em 1609, Lope de Vega escreve sua “Arte Poética” e imprime o que servirá de porto para vários

³³ a pesar de la destrucción del feudalismo, a pesar del triunfo del absolutismo y del individualismo, siguieron medrando recia y ricamente los géneros literarios de la Edad Media [tradução nossa]

escritores de seu tempo e de épocas posteriores, não apenas na Espanha³⁴: *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (Arte nova de fazer comédias neste tempo).

Juan Manoel Rozas³⁵ analisa o texto lopesco desde a sua veracidade autógrafa até seu sentido didático. Após discutir as versões publicadas do *Arte nuevo*, Rozas estabelece uma revisão da crítica e, em seguida, elabora sua leitura sobre a estrutura e composição daquele poema. Para ele (que associa diversas vezes esta “estética lopesca” a *Epístola ad Pisones* de Horácio³⁶) a carta escrita em 389 versos brancos, dirigida à Academia de Madrid, pode ser dividida em três partes: I) Prólogo; II) Doutrina ou Arte nova; III) Epílogo. Segundo o autor, no prólogo e epílogo existe uma motivação semelhante. Ele diz do tom humilde ou irônico com que Lope de Vega se dirige aos acadêmicos e demonstra seu conhecimento da tradição clássica. A segunda parte, a doutrina ou arte nova propriamente dita, pode ser dividida em: 1) conceito de tragicomédia; 2) as unidades; 3) divisão do drama; 4) linguagem; 5) métrica; 6) figuras retóricas; 7) temática; 8) duração da comédia; 9) uso da sátira: intencionalidade; 10) sobre a representação.

Nesta pesquisa sobre o drama histórico, torna-se interessante, principalmente, a concepção lopesca sobre a tragicomédia, segundo Rozas, dos versos 157 a 180:

Elíjase el sujeto, y no se mire
(perdonen los preceptos) si es de reyes,
aunque por esto entiendo que el prudente
Filipo, rey de España y señor nuestro,
en viendo un rey en ellos se enfadaba,
o fuese el ver que al arte contradice,

³⁴ Para um maior aprofundamento nesta questão cf. *LOPE DE VEGA: ESTUDIOS REUNIDOS EN CONMEMORACIÓN DEL IVº CENTENARIO DE SU NACIMIENTO*. Departamento de Letras. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1963.

³⁵ ROZAS, Juan Manuel. *Significado e doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=8314>. Acesso em: 15 de abril de 2008.

³⁶ Já o estudioso Jesús González Maestro, diferente de ROZAS, aproxima o texto de Lope de Vega da *Poética* de Aristóteles. Para ele, Lope de Vega assim como Aristóteles eleger a ação como a alma do drama e que os demais elementos (elocução, pensamento e caracteres) são dispostos em torno da ação. In: MAESTRO, Jesús González. *Aristóteles, Cervantes y Lope: el Arte nuevo. De la Poética especulativa a la Poética experimental*. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=9953>. Acesso em: 15 de abril de 2008.)

o que la autoridad real no debe
andar fingida entre la humilde plebe.

Esto es volver a la comedia antigua
donde vemos que Plauto puso dioses,
como en su Anfitríón lo muestra Júpiter.
Sabe Dios que me pesa de aprobarlo,
porque Plutarco, hablando de Menandro,
no siente bien de la comedia antigua;
mas pues del arte vamos tan remotos,
y en España le hacemos mil agravios,
cierren los doctos esta vez los labios.

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasifae,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho:
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.³⁷

A noção de tragicomédia estabelecida nesta “estética lopesca” propõe a mistura de um estilo grave, elevado, que retrata a realidade (história de grandes homens) com uma parte cômica (gente do povo, quotidiano)³⁸. Mesmo que o rei não goste da “sua” imitação no palco, não representá-lo seria um regresso à comédia antiga e não garantiria a emulação – tão buscada pelos renascentistas. A irônica relação entre os estilos de Sêneca e Terêncio e o Minotauro, representa uma “nova arte” capaz de deleitar o público. É neste estilo que foram escritas *Fuente Ovejuna*, *O Caballero de Olmedo*, *El mejor alcaede*, *el rey* e outras peças nas quais a representação de fatos ou personagens históricos é mesclada a motivos e conflitos fictícios ou temas populares.

³⁷ VEGA, Lope. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, dirigido a la academia de Madrid*. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=18890>. Acesso em: 15 de abril de 2008. Uma versão em português pode ser encontrada em BORIE, Monique et al. *Estética Teatral: textos de Platão a Brecht*. Tradução: Helena Barbas. 2 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. Transcrevemos: Eleja-se o assunto, e não se olhe / (perdoem os preceitos) se é de reis, / ainda que por isto entendo que o prudente / Filipe, rei de Espanha e senhor nosso, / ao ver um rei daqueles se enfadaria: / ou fosse por ver que à arte contradizia, / ou porque a autoridade real não devesse / andar fingida entre a humilde plebe. // Isto é regressar à comédia antiga / onde vemos que Plauto colocou deuses, / como no seu *Anfitríón* mostra a Júpiter. / Sabe Deus quanto me custa aprová-lo, / porque Plutarco, falando de Menandro, / não diz bem da comédia antiga. / mas dado que da arte estamos tão afastados / e em Espanha lhe fazemos mil agravos, / desta vez cerrem os lábios. // O trágico e o cômico misturados, / e Terêncio e Sêneca, ainda que sejam / como outro Minotauro de Pasifae, / farão grave uma parte, a outra ridícula; / que esta variedade deleita muito. / Bom exemplo nos dá a Natureza / que de tal variedade retira a beleza.

³⁸ Ver, p.e., VEGA, Lope de. *Fuente Ovejuna*. Madrid: Jorge A, Mestas, 1999.

Nos tempos posteriores, Lope de Vega será lembrado de diversas formas. Aqueles que seguem o estilo de Calderón de La Barca refutam as comédias lopescas. Na Alemanha, os românticos que elegem Shakespeare e Calderón de La Barca, ora refutam ora buscam na obra ou na biografia de Lope de Vega, a “fênix de los ingenios” (fênix dos gênios) um modelo para sua tempestade e ímpeto.

A tradição dramática nos séculos seguintes será marcada, primeiramente, pelas influências do barroco, cristão e protestante, e depois pelos dogmas do classicismo francês. Contudo, como a dramatização da História nesses períodos permanece atrelada às convenções inspiradas na tragédia clássica, o Romantismo adianta-se como um movimento cultural fundamental para nossa argumentação, que busca acompanhar as transformações no drama histórico. Assim, torna-se importante observar as realizações práticas e teóricas do século XVIII para a dramaturgia – evidentemente voltando-se para o drama histórico – e para o Romantismo, período em que o drama histórico começará a tomar um rumo diverso da tragédia, mas ainda guiado por seu espírito.

1.4. O espírito da tragédia no drama burguês do Romantismo

O Romantismo pulsa sobre a liberdade do espírito e ao som das revoluções. As mudanças sociais, econômicas e estéticas promovidas desde o século XVIII na Europa formam o período de efervescência que caracteriza este movimento artístico e cultural. A crença no homem, no seu espírito livre, reverbera na literatura produzida na Alemanha, Inglaterra e França, que são os principais centros de formação cultural no século XIX. A emergência da classe burguesa traz transformações essenciais à arte dramática, em contribuições como as de Lessing e Diderot. Os Românticos potencializam essas transformações, segundo LUNA (2008), produzindo tantas modificações no gênero dramático que George Steiner declara terem os românticos produzido a “morte da tragédia”.

Para Steiner, as causas que convergem para a morte da tragédia enquanto gênero literário estão patenteadas nos próprios manifestos românticos, que se colocam em oposição frontal à tradição mais antiga da arte trágica. Por um lado, a tragédia teria sucumbido a partir de um rebaixamento temático e estilístico, consequência do apelo romântico à linguagem prosaica, ao aproveitamento temático da vida cotidiana em seus aspectos mais banais e ao rebaixamento dos personagens, postulados, segundo Steiner, incompatíveis com a tradição das nobres tragédias. (p. 190)

Fato é, conclui LUNA, que se a tragédia morreu no romantismo, “sua alma reencarnou imediatamente no drama burguês” (p. 195). A “reencarnação” da forma trágica no drama burguês é fator importante na mudança de foco em dramas com temática histórica. Enquanto na tradição que examinamos, as definições de tragédia delimitavam a ação séria à dramatização da vida “de reis e nobres”, personagens de *status* social elevado, no Romantismo essa característica essencial à Tragédia, conhecida também como “cláusula dos estados”, é simbolicamente destituída em nome de uma nova arte e sociedade. Antecipando-se à Revolução francesa, os dramaturgos irão decapitar os Reis ainda em meados do século das luzes.

A razão é a palavra de ordem do século XVIII. Peter Szondi faz uma breve análise deste período destacando suas nuances. Em anotações de aula, na forma de ensaios, publicadas postumamente sob o título *Teoria do drama burguês [século XVIII]*³⁹, ele destaca quatro pensadores, em três contextos: George Lillo na Inglaterra; Diderot na França; e Lessing e Mercier na Alemanha.

Para refletir sobre a teoria do drama burguês do século XVIII, Szondi diz que não é possível seccionar teoria e prática (ou *práxis*). Ele atribui essa impossibilidade ao pragmatismo e normatismo da poética de início e meados desse século, maior do que “a poética idealista e especulativa do final do século XVIII e início do XIX”, que tinha a intenção de reger a produção de obras futuras (quanto à forma); e à natureza

³⁹ SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (Coleção Cinema, Teatro e modernidade)

“programática e polêmica” da teoria do drama burguês que é escrita pelos próprios dramaturgos. Tal natureza se aplica à “crítica à tragédia classicista e heróica e a apologia do novo gênero dramático” (2004, p. 25-26). Szondi alerta que, ao debruçar-se sobre as obras e as teorias, podem ser vistas várias discrepâncias entre elas. Recorrendo a Oskar Walzel (mesmo criticamente), ele diz da relação entre essas discrepâncias e as “intenções capitais do Iluminismo” – “a luta pelo bem-estar de progresso da humanidade, por um lado, e o *esprit de recherche et d’observation* [espírito de pesquisa e observação] (Marmontel), por outro” – que influenciariam, por exemplo, a teoria e prática de Diderot. Szondi salienta, ainda, a diferença entre o público dos textos dramáticos e o dos textos teóricos.

Estas condições são específicas ao desenvolvimento, produção e execução do drama burguês no século XVIII. Mais adiante, SZONDI fala da importância da sociologia da literatura nesta sua pesquisa e da sua relação “com a crítica literária e com a história da poética”. Ao citar um conceito do jovem Lukács sobre o drama burguês, que seria “o primeiro a se desenvolver a partir de uma oposição consciente de classes”, Szondi questiona tal definição, tendo em vista os textos que propõe analisar ao longo de sua pesquisa. Pois, “muitas vezes nem os heróis dos dramas burgueses são burgueses, e sim aristocratas”. Pensando sobre as obras produzidas até meados do século XVIII, o crítico elimina a existência de uma “oposição consciente de classes”, mas, nas décadas posteriores, a definição de Lukács pode ser verificada. Entretanto, o novo gênero já se manifesta sem esta oposição. Assim, faz-se necessário pensar sobre “a relação entre a teoria do drama e a produção dramática, por um lado, e a realidade social, por outro” (p. 29).

Em seguida, o autor passa a discutir a questão terminológica do drama burguês. Definir esta forma, segundo Szondi, parece uma tarefa improfícua. Tanto no tocante à

condição social dos heróis, dita anteriormente, quanto ao estabelecimento conceitual desta forma na poética dos gêneros como intermediária entre a tragédia e a comédia tradicionais (tal como a comédia comovente [*comédie larmoyante*]). “Desse modo”, conclui o crítico, “parece-me ainda mais acertado [...] tentar elucidar a questão através da discussão teórica, tal como foi conduzida no século XVIII” (2004, p. 30). Nesta esteira, verifica-se como “se não o primeiro, pelo menos um dos primeiros documentos” de teoria do drama burguês no século XVIII a dedicatória e o prólogo de *O mercador de Londres* escritos por George Lillo em 1731. Ao analisar a dedicatória escrita por Lillo a Sir John Eyles, Szondi destaca quatro pontos:

Lillo afirma: 1) que a poesia trágica é de todos os gêneros o mais útil; 2) que o objetivo da tragédia, excitar as paixões, tem a tarefa de corrigir (ou punir) as que são criminosas por natureza ou por sua desmesura; 3) afirma Lillo que a grandeza da poesia trágica depende da extensão de seu campo de influência e 4) que a limitação a personagens nobres (Gottsched) apenas teria sentido se somente estes estivessem expostos aos infortúnios provocados por vícios ou fraquezas, o que implicaria a tese de que o efeito almejado da tragédia só pode ocorrer entre os membros daquela condição a que pertence o herói trágico (p. 33)

A primeira afirmação de Lillo, segundo Szondi, justificaria a necessidade de um drama burguês. Já as demais são resultado da conhecida leitura desviante da *Poética* aristotélica empreendida pelos pensadores desde o Renascimento, e esta é uma crítica feita por Szondi. A natureza catártica da tragédia não teria sido mencionada por Aristóteles como um efeito corretivo ou punitivo das paixões criminosas. Quando o estagirita coloca a “grandeza como característica da ação que a tragédia imita”, Lillo interpreta esta grandeza como dependente “do número de homens que uma tragédia é capaz de influenciar”. E, finalmente, a necessidade de semelhança entre a condição social do herói e dos espectadores do drama para que este surta efeito é totalmente contraditória, diz Szondi, às postulações de Aristóteles.

Partindo para o prólogo, o autor identifica proposições semelhantes e outras contrárias às da dedicatória. No prólogo, Lillo volta a mencionar a necessidade de semelhança entre heróis e espectadores para o efeito do drama. Em seguida, na dedicatória, Lillo diz que, ampliando-se o âmbito do efeito trágico, este poderá surtir efeito também nos burgueses. Já no Prólogo, a idéia do efeito trágico é compreendida pela concentração no lamento. Diz Szondi: “se o acento recaía, nos séculos XVI e XVII, sobre o temor e o terror, os quais, principalmente na França de Luís XIV, despertavam admiração, então se transfere no XVIII para a compaixão”. (p. 36)

A estética do efeito no século XVIII pressupõe a aproximação entre personagem e público. Baseado na comoção como efeito, Lillo escreve um drama burguês desenvolvido num tempo passado (anos de 1580). Szondi destaca que Lillo rompe com a tradição histórico-literária ao deixar de representar a “desgraça Real” para representar uma “desgraça privada”, mas mantém o elo com esta tradição, ao usar o tempo histórico.

Nesse contexto da “morte da tragédia”, a teoria e *práxis* de Denis Diderot são muito mais significativas para o drama burguês, principalmente no que tange à “cláusula dos estados”. Szondi inicia seu artigo sobre o iluminista francês discorrendo primeiramente sobre aquele que seria seu precursor: Corneille. Na obra *Don Sanche*, Corneille esboça uma teoria sobre um novo gênero, a *comédie heroique*. Assim, em 1650, o dramaturgo “quebra” a tão cultuada, principalmente na França classicista, “cláusula dos estados”. Além da *comédie heroique*, Corneille fala sobre a *tragedie bourgeoise* e, baseando-se na *Poética* de Aristóteles, refuta a cláusula. Seu princípio sobre o efeito dramático está relacionado ao fato de as *dramatis personae* serem humanos, antes de serem reis ou príncipes. Desta maneira, Corneille abriu espaço para a *tragedie domestique et bourgeoise* que encontra em Diderot o seu legitimador

principal. Szondi analisa com detalhes as contribuições do escritor da *Encyclopédie* à teoria do novo gênero, como *genre serieux*, também nas suas contradições entre teoria e prática (inclusive na vida do autor). Entretanto, destacamos os elementos principais desta contribuição. Os dois textos importantes nos quais se encontram as teorias de Diderot são o diálogo *Conversações sobre O filho natural* (1757) e o *Discurso sobre a poesia dramática* (1758). As idéias principais de Diderot, segundo Szondi, giram em torno dos conceitos de *tableau* (quadro) e *verité* (verdade) contra a *decence* (decência) classicista. Assim, ele defende o novo gênero contra a *tragédie classique* tanto na forma e no conteúdo como na linguagem que, no novo gênero, é escrita em prosa e dá atenção à “linguagem de gesto, à forma da pantomima” (SZONDI, 2004, p. 106). O princípio de Corneille é usado por Diderot. Ao comparar as cenas de Clitemnestra na tragédia de Racine *Ifigénie*, o *quadro* de uma camponesa e uma cena d’*O mercador de Londres*, o iluminista está buscando o efeito catártico trazido pelos seres humanos. Na hora da dor, Clitemnestra não é uma rainha, é uma mãe. Os sentimentos podem ser manifestados por qualquer pessoa independentemente de sua classe social.

Lessing será um dos mais importantes pensadores da dramaturgia no século XVIII. Szondi afirma que, por mais que Lessing não tenha escrito um panfleto sobre o drama burguês, em seus escritos sobre teatro ele trata indiretamente dos “dois novos tipos de *genre serieux* – a comédia séria e a *tragédie domestique*”. Suas reflexões sobre o conceito de catarse serão essenciais para a constituição do drama burguês. Na leitura que Sandra Luna⁴⁰ faz da *Dramaturgia de Hamburgo* são colocados os principais pontos do pensamento de Lessing. Principalmente suas “interpretações acertadas” da *Poética* de Aristóteles e sua contribuição para o estabelecimento do drama romântico. Szondi, neste sentido, diz que Lessing “fez mais pelo novo gênero do que certamente

⁴⁰ LUNA, Sandra. *Op. cit.* 2008. p. 158 ss.

qualquer outro dramaturgo do século XVIII” (p. 143). Nos textos do dramaturgo, Szondi verifica que ele compreende o novo gênero – a comédia séria ou a tragédia doméstica – na medida em que este “tem a vontade de suprimir o privilégio das linhagens reais, tal como estabelecido na cláusula dos estados” (p. 146). Esta concepção será, segundo Szondi, diferente de Lillo e Diderot porque Lessing “considera [...] que a supressão da cláusula dos estados foi um ato imediato de expansão da burguesia, como também a abolição de outros privilégios” (p. 147). Já Mercier, para o autor da *Teoria do Drama Moderno*, contribui com a forma do drama burguês ao conferir-lhe um estatuto político. O drama deve ter uma utilidade para a burguesia, denunciar os opressores, enfim, o burguês é um cidadão. Neste percurso entre esses autores do século XVIII, a partir da mão arguta de Peter Szondi, é possível compreender as bases que fundamentam o Romantismo na Europa. Sandra Luna oferece um inventário desta produção dramática no contexto europeu. Note-se o número significativo de dramas históricos produzidos no período:

Um inventário simplificado das obras produzidas pelos românticos europeus trai com muita efetividade uma vocação artística fortemente dirigida na época para o teatro: o mais célebre dos seus precursores, William Blake, tentou o teatro, escrevendo parte de um *Eduardo III* e um *Prologue to King John*; Wordsworth, no momento crucial de sua carreira, buscou o drama em *The Borderers*. Walter Scott publicou quatro peças: *Halidon Hill* (1822), *Macduff's Cross* (1823), *The Doom of Devorgoil*, *A Melodrama* (1830), and *Auchindrane* (1830); Coleridge escreveu *The Fall of Robespierre* em parceria com Robert Southey, além de ter escrito sozinho duas peças, *Remorse* e *Zapolya*; Southey compôs *Wat Tayler*, um poema dramático, dentre outras peças; Leigh Hunt publicou suas *Scenes from an Unfinished Drama*; Byron escreveu oito peças, dentre as quais destacam-se *Manfred* (1817), *Cain* (1821), *Marino Faliero* (1821), *Sardanapalus* (1821), *The Two Foscari* (1821), *Heaven and Earth* (1823); Shelley traduziu cenas de Goethe e de Calderón, além de ter escrito *The Cenci*, *Prometheus* e *Hellas*. Keats investiu em um *Otho the Great* e começou uma peça intitulada *Stephen King*. E não foram apenas os ingleses que tentaram a tragédia. Goethe, Schiller, Victor Hugo, Musset, Stendhal, além de outros reconhecidos autores do século XVIII e XIX vivenciaram esse sonho de revigoração do teatro, via-de-regra inspirados por um culto sacralizador à arte de Shakespeare, entendida e anunciada como modelar ao teatro do futuro. (2008, p. 188-189)

Influenciados por essas transformações, os portugueses tentam desenvolver seu drama romântico nacional. Os dramaturgos lusitanos, embora não tenham ofertado à teoria do drama grandes inovações, servem a este trabalho como amostra da literatura nacionalista desenvolvida no Romantismo e da importância fundamental do drama histórico. Naquele país, partindo das reflexões de Ana Isabel Vasconcelos, percebe-se uma verdadeira “institucionalização” do drama histórico.

Almeida Garret e Alexandre Herculano são, sem dúvida, os expoentes desta temática em Portugal. Além de produzir seus dramas históricos, eles se colocam como peça fundamental para a concepção deste tipo de drama no Teatro lusitano. Em sua tese *O drama histórico português no século XIX*⁴¹, Vasconcelos detalha a importância destes autores. Destacando o período de 1836 a 1856 como o momento em que o drama histórico floresce em Portugal, a autora relata em pormenor a atividade teatral daquele país – os debates, os concursos, as apresentações, a construção de teatros, as disputas entre as casas de espetáculos. No ano de 1835, segundo VASCONCELOS, dar-se-á o início do Romantismo em Portugal. Em 1857, há em Portugal “uma estratégica demolição paródica do drama histórico” (BUESCO *apud* VASCONCELOS, 2003, p. 23). A autora compreende o drama histórico como um gênero sério no qual o material histórico é fielmente representado (ou o máximo possível) na fábula. Desta concepção compartilham os autores daquela época, como Alexandre Herculano, que procuravam nas crônicas medievais e humanistas o assunto para seus dramas.

Talvez por entenderem (os românticos portugueses) que seu modelo, Shakespeare, baseou-se nas crônicas humanísticas de seu país (entre outras coisas) e talvez pela necessidade de afirmação nacional, os dramas históricos eram escritos com a necessidade de “plena” veracidade histórica. Esta afetação pode ter muitas explicações,

⁴¹ *op. cit.*

entre as quais, o gênero sério – modelarmente a tragédia – vinculada desde a Antigüidade tardia à História; as crônicas historiográficas, que tomavam como modelo os anais eclesiásticos e a doutrina escolástica (a verdade universal cristã).

Os historiadores portugueses do século XIX começavam a buscar e organizar os documentos de seu país em livros de História. Entre os mais destacados está Alexandre Herculano, que compila em seis livros a História de Portugal da Idade Média ao Renascimento. Deste período, os dramaturgos recolhem o que consideravam “acontecimentos-chave” e que Ana Isabel Vasconcelos organiza em: Formação da nacionalidade; Crise Dinástica; Época de transição; Período Sebástico; Restauração e Administração Pombalina (este no século XVIII).

A partir destas temáticas e da análise que a pesquisadora empreende de alguns dramas percebe-se a organização formal comum a este período: a tragédia burguesa. Em outras peças, percebe-se a concepção trágica, compreendida desde a Antigüidade tardia – a representação de reis e sua queda –, com o efeito concentrado não no temor (ou terror) mas, como diz Peter Szondi para o drama do século XVIII, na comoção. Um exemplo é *Dom Sancho II* de José Freire de Serpa Pimentel de 1846. A influência dos programas do século XVIII e dos prefácios do Romantismo francês (como o prefácio a *Cromwell* de Victor Hugo), que dotam Shakespeare como o modelo do romantismo, influencia, obviamente, a tessitura das ações dramáticas – a inexistência em alguns dramas das unidades de tempo e lugar, por exemplo⁴². Em relação à linguagem e ao aproveitamento da temática histórica, existe uma rigidez marcante na produção destes dramas. A legislação da censura teatral, diz Vasconcelos, exigia não apenas o decoro na linguagem e o respeito às instituições, mas, julgavam “o mérito de arte e propriamente

⁴²São motes dos autores românticos portugueses, por um lado, as inovações formais empreendidas pelos autores renascentistas. Por outro, a visão nacionalista ou ideológica marcadamente pessoal, e por isso crítica, que há nas *histories* de Shakespeare não é pensada pelos românticos lusos. A busca por uma identidade nacional na literatura romântica parece ter turvado um posicionamento crítico daqueles autores.

literário que na mesma peça possa haver” (Estatutos, 1841: art. 68º, § 2º *apud* VASCONCELOS, 2003, p. 211). Desta maneira, erigiu-se a dramaturgia histórica nacional portuguesa do Romantismo.

Conclui-se, portanto, que no drama romântico europeu, a temática histórica assume importância fundamental. As relações históricas começam a ser dramatizadas de maneira diferente, sob outra ideologia – a burguesa. A contaminação das formas, promovida em germen no Renascimento, proporciona uma revolução nas artes. O Romantismo abriu as portas para novas possibilidades que vão reverberar durante todo o século XIX e início do século XX.

1.5. A representação do cotidiano no Realismo e a libertação das formas no drama histórico do Século XX

O Realismo estabelece-se na Europa na segunda metade do século XIX. As transformações formais e temáticas promovidas durante o Romantismo consolidam-se nesse novo período. A sociedade, porém, passa a ser analisada detalhadamente. Os “exageros românticos” cedem à experiência científica, à crítica aos costumes da sociedade burguesa, cedem à “realidade”. Os românticos voltavam os olhos para a História com uma efusão de dramas históricos, o Realismo no teatro, segundo BERTHOLD⁴³, procura compreender o seu próprio tempo:

Compreender os tempos e sua realidade significa também ver o homem em sua vida quotidiana, em seu meio ambiente e seus compromissos sociais. Como afirmou Alexandre Dumas Filho, era tarefa do teatro realista desnudar o abuso social, discutir o relacionamento entre o indivíduo e a sociedade e, tanto no sentido literal quanto em outro mais elevado, mostrar-se como um *théâtre utile* (teatro útil) (2006, p. 440)

O drama e a comédia são as formas utilizadas pelos realistas para construir suas “experiências sociais”. O cotidiano e as situações do mundo contemporâneo seriam

⁴³ *Op. cit.*

as maiores preocupações desses dramaturgos realistas. João Roberto Faria⁴⁴ destaca a semelhança entre o drama e a comédia por esta “não ter como objetivo primeiro provocar o riso” (1993, p. 25). Ele continua: “a comédia realista preocupou-se em primeiro lugar com a pintura dos costumes, evitando na medida do possível as situações violentas, as tensões agudas, o sentimentalismo [...]” (p. 25). Décio de Almeida Prado⁴⁵ escreve: “o tema da liberdade, primeiro para as nações, depois para os indivíduos, cede lugar à idéia burguesa de ordem, de disciplina social.” E completa: “Se o núcleo do drama romântico era frequentemente a nação, passa a ser, no realismo, a família, vista como célula mater da sociedade” (2003, p. 78).

A compreensão realista de “seu meio ambiente e compromissos sociais” não se restringia, contudo, às câmaras familiares. O drama com temática histórica, embora exíguo, é produzido nos moldes realistas, ou seja, mesmo o drama histórico é produzido com fins de representação “realista” dos ambientes e dos costumes.

No lugar de “*la nature et le vrai*”, como no tempo da Ilustração e ainda no teatro de Goethe, a nova palavra de ordem era “*lê milieu et la réalité*” – o meio e a realidade – e isto se aplicava não apenas à peça de costumes contemporânea, mas também ao drama histórico. Para *Théodora*, cuja ação se passa em Bizâncio, Sardou expressamente pediu um “ambiente tão correto, do ponto de vista arqueológico”, quanto os produzidos para modernos interiores. (2006, p. 441)

Margot Berthold cita um drama histórico do escritor realista Victorien Sardou. Dedicado a várias formas dramáticas, entre a farsa e a ópera, Sardou, além de *Théodora*, escreveu outros dramas históricos como: *Fernando*, *Patrie!*, *La Haine* etc. O drama *Pátria!* é apresentado por Barret Clark:

“*Pátria!*” foi apresentado originalmente em 18 de março de 1869 no Théâtre de la Porte Saint-Martin em Paris. Devido a alguns acidentes, ele não foi visto na Comédie Française até 1901. Enquanto isso, ele

⁴⁴ FÁRIA, João Roberto. *O Teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva, 1993 (ESTUDOS, 136)

⁴⁵ PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. 1 reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

foi visto na Itália, Bélgica, Alemanha, e nos Estados Unidos. [...] Apesar de este drama não poder ser assumido como sendo típico de todo o trabalho de Sardou, a peça é representativa de grande parte de sua obra. Sardou nunca foi um dramaturgo de “tese”, mesmo assim ele raramente escreveu tendo apenas como objetivo a cena. Ele tratou, como dissemos, religião, moral, política, e questões históricas, mas ele nunca, como Dumas Filho, tentou deliberadamente apresentar e provar uma tese. “*Pátria!*” é, antes de tudo, um entretenimento dramático, mas ele apresenta ao mesmo tempo alimento para reflexão: a luta entre a paixão humana e o amor pela nação pode ser tida como o resumo dramático de todo o conflito. Usando como magnífico pano de fundo a humilhada Flandres sob o jugo cruel dos espanhóis, com o Duque de Alba em seu comando, ele concebeu uma peça de patriotismo, amor, e morte que é tão comovente quanto no dia em que foi escrita. Mesmo assim, o conflito, por si, seu significado psicológico, nunca avança em detrimento da peça [...] Sardou foi, em primeiro lugar, um dramaturgo, em segundo, um pensador; Dumas Filho foi primeiro um grande pensador, e um bom dramaturgo a despeito de seus sermões, suas teses, e seus *raisonneurs*⁴⁶ (1915, p. XV-XVI).

Embora, segundo CLARK, Sardou escape a algumas propostas realistas como a “peça de tese”, a encenação prima pela análise minuciosa do comportamento e do meio. Os cenários, das montagens realistas, eram criados para reproduzir “perfeitamente” a época e o ambiente. Estas são as principais contribuições do Realismo para o drama histórico.

Enquanto no Realismo havia ainda uma possibilidade de “retorno ao passado”, no Naturalismo cresceu a urgência em retratar os oprimidos. A denúncia, a luta contra a burguesia convencional toma a ribalta. No drama naturalista,

⁴⁶ "Patrie!" was originally performed on March 18, 1869, at the Porte St.-Martin Theatre in Paris. Owing to a number of accidents, it was not seen at the Comedie Francaise until 1901. Meantime, it had been seen in Italy, Belgium, Germany, and the United States. [...] While this drama cannot be assumed as being typical of all Sardou's work, it is representative of a great part of it. Sardou was never a "thesis" dramatist, yet he rarely wrote solely for the sake of the play. He treated, as we have said, religious, moral, political, and historical questions, but never did he, like Dumas fils, deliberately attempt to set forth and prove a thesis. "Patrie!" is primarily a dramatic entertainment, but it presents at the same time food for thought: the struggle between human passion and love of one's country may be taken as the dramatic epitome of all struggle. Taking for his magnificent background the down-trodden Flanders under the cruel subjection of the Spaniards, with the Duke of Alba at their head, he conceived a play of patriotism, love, and death that is still as moving as on the day it was written. Yet the struggle, per se, its psychological import, is never thrust forward to the detriment of the play [...] Sardou was first a dramatist, and second a thinker; Dumas fils was first a great thinker, and a good dramatist in spite of his sermons, his theses, and his *raisonneurs*." [tradução nossa] In: CLARK, Barret H. *Introduction*. In: SARDOU, Victorien. *Patrie!: an historical drama in five acts (eighth scenes)*. Translated from the French by Barret H. Clark. New York: Doubleday page & company, 1915.

o próprio quarto estado erguia sua voz, uma voz de acusação, sofrimento e revolta. Tolstoi, Gorki, Gerhart Hauptmann desceram aos bairros dos oprimidos e humilhados. A coletividade, mais que o indivíduo, era agora o herói do drama [...] A denúncia da ordem social existente assumiu um gume revolucionário. Ela foi afiada pelos expressionistas e, mais ainda, no teatro proletário e político após a Primeira Guerra Mundial. (BERTHOLD, 2006, p. 451)

As questões sociais contemporâneas tornam-se um importante tema para a dramaturgia no final do século XIX e início do XX. Na maneira de representar a História através do drama, haverá uma mudança significativa no início do século XX com as novas propostas de Erwin Piscator e, em seguida, Bertolt Brecht. É significativa da maneira como Brecht representa a História, a peça *A vida de Galileu*⁴⁷, que traz a recriação do passado com uma proposta didática característica do Teatro Épico empreendido pelo dramaturgo alemão e da qual trataremos adiante sob perspectivas teóricas.

Podemos, então, concluir este capítulo, considerando como, desde *Os Persas*, de Ésquilo, a dramaturgia utiliza a temática histórica. Da tragédia grega ao teatro didático de Brecht, a representação da História ocupa lugar de destaque na dramaturgia ao longo da tradição ocidental. As transformações formais, demonstradas nessas páginas, ocorridas principalmente na tragédia, apresentam razões nem sempre estéticas. A ideologia, que acompanha a arte, exerceu função importante nessas modificações.

A partir do Naturalismo, com os olhos voltados para os oprimidos, a arte preocupa-se em manifestar-se drasticamente. Essa postura, aliada às transformações históricas e político-ideológicas, privilegia a construção de novas possibilidades dramáticas e de encenação da História. Na liberdade teatral do Século XX, a História poderá ser cômica, trágica ou farsesca.

⁴⁷ BRECHT, Bertolt. *Vida de Galileu*. Tradução: Roberto Schwarz. In: _____. *Os fuzis da Senhora Carrar, Vida de Galileu e Mãe Coragem e seus filhos*. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. (Teatro Completo, v. 6)

Capítulo II: Dramaturgia e História: reflexões teóricas

1. A representação dramática da História

A ficção é construída a partir da realidade, mas regida por princípios próprios, que determinam sua significação. Ao compreendermos que a representação da História no drama pertence ao ficcional, sendo, portanto, regida pelos princípios deste, a especificidade que este tipo de criação pode vislumbrar é a referencialidade que a aproxima de uma realidade sensível ou de um acontecimento localizado. A memória e a historiografia, enquanto narrativas de reconfiguração de um evento particular, apresentam uma funcionalidade dirigida para fidelidade em relação à verdade. A literatura, enquanto discurso ficcional, estabelece um vínculo com a funcionalidade atribuída aos outros tipos de representação do passado quando utiliza ferramentas próprias àquelas, como, por exemplo, o acesso ao documento e/ou ao testemunho. Em dramas históricos, a ficção, embora alicerçada pela verossimilhança, mantém uma referência permanentemente associada ao passado, ao particular. A questão principal que a representação do passado realizada no campo do ficcional suscita é a indagação sobre como este passado, moldado nos princípios da poesia, é representado. Para entender essa relação complexa entre ficção e realidade, não se pode fugir às considerações sobre a *mimesis* desenvolvidas pelos gregos. A discussão que o filósofo grego Platão estabelece na *República*⁴⁸ oferece-se como ponto de partida para se entender como a literatura, ou a poesia, pode ser percebida na sua relação com a realidade e, assim, refletir como se configura a recriação do passado histórico efetuada pela poesia.

⁴⁸ PLATÃO. *A República*. In: *Diálogos*. Tradução: Leonel Vallandro. 24 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996 (Clássicos de Bolso)

Ao buscar um tipo de educação ideal para os jovens, no livro II, Platão considera a influência que determinados temas podem exercer sobre estes jovens e “a maneira de desenvolvê-los” (p. 58). A primeira investida do filósofo contra a poesia dirige-se à linguagem alegórica. Este uso da linguagem torna a poesia algo inconveniente para a educação dos jovens, uma vez que eles não saberiam discernir o que é alegórico do que não é. Numa segunda investida, ele diz que, quando representam deuses e heróis, paradigmas de justiça, com atitudes efeminadas, ignominiosas, baixas, os poetas estão apresentando temas que devem ser censurados num Estado ideal. A poesia deve ser interdita, ainda, por alimentar emoções que, diante da racionalidade, são ruins, impróprias ao equilíbrio do homem. Entretanto, no livro III, Platão permite que, num Estado em que cada cidadão tem seu ofício próprio (p. 62 ss.), sejam executadas narrativas simples, textos poéticos nos quais o poeta não imita outras pessoas fazendo-se “passar” por elas ou pondo palavras em suas bocas. As duas outras maneiras, a poesia imitativa (própria à tragédia e comédia) e a mista (própria à epopéia), devem ser abandonadas, sendo que a mista deve abandonar apenas a maneira imitativa, permanecendo a narrativa simples. No livro X, o filósofo trata da *mimesis* (imitação). Neste livro, a arte do poeta é vista como afastada da “idéia” e da “realidade sensível”. Este afastamento liga a poesia a um mundo de aparências, duplamente afastado do ideal, sendo, então, inadmissível num Estado ideal. Deste modo, o poeta, que falta com a verdade, e sua arte devem ser expulsos da República.

Exposta de maneira geral, a argumentação de Platão sobre a poesia apresenta o caráter de fingimento e ainda inconveniência que a arte imitativa pode trazer. Em resposta aos argumentos platônicos, no livro IX da *Poética*⁴⁹, Aristóteles escreve:

[...] não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível

⁴⁹ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. São Paulo: Ars Poética, 1993.

segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia ainda que dê nomes às suas personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu. (51a 36, p. 209)

Levando-se em conta a noção platônica de *mímesis* e sua relação com a “idéia” e a utilidade, detendo-se na dramaturgia, que é uma arte mimética, rejeitada por Platão, as colocações do estagirita são determinantes para compreender como a dramaturgia representa o passado. Examinando parte por parte, a primeira colocação tornou-se uma máxima no pensamento ocidental: “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer”. Aristóteles rejeita uma visão que submete o poeta a qualquer compromisso com os fatos, pois, usando dos postulados de necessidade e verossimilhança, visa a poesia o que poderia acontecer. Mais adiante, ainda no livro IX, Aristóteles escreve:

[...] o poeta deve ser mais fabulador que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações. E ainda que lhe aconteça fazer uso de sucessos reais, nem por isso deixa de ser poeta, pois nada impede que algumas coisas que realmente sejam, por natureza, verossímeis e possíveis e, por isso mesmo, venha o poeta ser o autor delas. (51b 27, p. 209)

Ora, mesmo que o poeta use “sucessos reais”, estes sucessos devem adequar-se aos postulados de verossimilhança e necessidade, tornando-se, portanto, da responsabilidade do poeta, da poesia. Enquanto Platão distancia a *mímesis* da realidade sensível, Aristóteles, ao entender o *mythos* (ação dramática), que é uma construção artística, como *mímesis* (imitação) de uma *práxis* (ação), estabelece uma relação de contigüidade entre arte e realidade. Contudo, ao vincular a poesia à “verossimilhança e

necessidade”, Aristóteles anula a obrigatoriedade de prender-se ao real. No Livro XXV, o filósofo diz:

O poeta é imitador, como pintor ou qualquer outro imaginário; por isso, sua imitação incidirá num destes três objetos: coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais parecem, ou quais deveriam ser. Tais coisas, porém, ele as representa mediante uma elocução que compreende palavras estrangeiras e metáforas, e que, além disso, comporta múltiplas alterações, que efetivamente consentimos ao poeta. (60b 08, p. 226)

Este excerto confere ao poeta competência para transformar a linguagem e alterá-la conforme seja a necessidade da arte. Mais adiante, lê-se: “Com efeito, na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade” (61b 09, p. 227). A poesia escapa às regras imputadas à História e distingue-se dela, pois deve antes persuadir para garantir seu efeito, e não revelar um evento particular preso à “realidade” e à “verdade”.

Lendo novamente o excerto do livro IX destacado inicialmente, a última parte é igualmente significativa: “Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério que a História, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular”. O filósofo explica que, ao conferir pensamentos e ações de uma tal natureza, conforme a verossimilhança e a necessidade, convenientemente à natureza de um indivíduo, a poesia se torna universal; por tratar de indivíduos e fatos que realmente aconteceram, como Alcibíades e o que lhe aconteceu, a História é particular. É recomendável não perder de vista que a *Poética* aristotélica trata principalmente da tragédia (embora aborde a epopéia e mencione a comédia). Destarte, no pensamento aristotélico, como já destacado, mesmo que a ação (*mythos*), numa forma ideal, use de acontecimentos reais, históricos, estando submetida à verossimilhança e necessidade, ela objetiva o universal. No livro XXIII, Aristóteles trata da poesia épica e trágica. No início, ele distingue a poesia épica das narrativas históricas:

Também é manifesto que a estrutura da poesia épica não pode ser igual a das narrativas históricas, as quais têm de expor não uma ação única, mas um tempo único, com todos os eventos que sucederam nesses períodos a uma ou a várias personagens, eventos cada um dos quais está para os outros em relação meramente casual. [...] e, por outro lado às vezes acontece que em tempos sucessivos um fato venha após outro, sem que de ambos resulte comum efeito. (59a 20, p. 223)

Tal descrição deixa ver a *causalidade* inerente à poesia quando, na ação, os fatos devem acontecer um *por causa* do outro obedecendo à verossimilhança e à necessidade, perfilados no todo (princípio, meio e fim) e na grandeza (magnitude), tanto na epopéia como na tragédia. A narrativa histórica é diferente por que, tendo por fundamento o tempo (a época, o período), deve narrá-los numa relação “*meramente casual*”, não direta, ou narrá-los “um após outro”.

Para a Poesia está a causalidade assim como para a História está a casualidade. Aqui está constituída uma diferença básica entre essas duas maneiras de representar o passado. Neste ponto, as questões levantadas anteriormente devem ser retomadas. Primeiro: na concepção de Aristóteles, não há um caráter de inconveniência na arte imitativa. Segundo: o caráter universal da poesia, mesmo que trate do que “realmente aconteceu”, reforça a relação entre a representação da História e a interpretação alegórica.

O entendimento aristotélico da relação entre Poesia e História sedimenta-se como das mais importantes contribuições para o pensamento ocidental. Embora tenha saído de circulação logo após a morte do filósofo⁵⁰, o texto da *Poética* voltará a ser conhecido no Renascimento e será determinante em sistemas estéticos da modernidade. Sua influência será evidente, por exemplo, em algumas reflexões do filósofo alemão G.W.F Hegel, que traz mais elementos às questões propostas. A despeito dos ecos de

⁵⁰ Cf. LUNA, Sandra. *A Tragédia no Teatro do Tempo: das origens clássicas ao drama moderno*. João Pessoa: Idéia, 2008. p. 54 ss; LIMA, Luiz Costa. *op.cit.* p 202 ss.

idéias aristotélicas no pensamento hegeliano, as contribuições do filósofo alemão fazem avançar muito a discussão entre Poesia e História.

Hegel inicia sua exposição sobre a Poesia nos *Cursos de Estética*⁵¹ a partir de uma hierarquização das artes, quais sejam, a arquitetura, a escultura, a pintura, a música e, por fim, num patamar superior, a poesia. A base para essa hierarquia é a relação entre forma e conteúdo na sua disposição com o espírito. Enquanto a arquitetura tem uma forma exterior, a escultura, além dessa forma, tem um conteúdo em si mesma, imanente. A pintura “rebaixa a exterioridade real da forma ao fenômeno mais ideal da cor e faz da expressão da alma interior o centro da exposição” (p. 11). Enquanto estas artes apresentam uma exterioridade, a música vai para o extremo oposto; na harmonia dos sons ela é plenamente subjetiva, não possui “forma intuível”. Já a Poesia é “a totalidade que unifica em si mesma os extremos das artes plásticas e da música em um estágio superior, no âmbito da interioridade espiritual mesma” (p.12). Incurrendo no risco da simplificação, esta síntese da concepção dialética de Hegel a respeito das artes é suficiente para compreender como o filósofo discorre sobre a *arte discursiva* (a poesia).

Para Hegel:

O conteúdo da arte discursiva é todo o mundo das representações configuradas ricamente em fantasia, o espiritual que existe junto a si mesmo que permanece neste elemento espiritual e, quando sai para uma exterioridade, usa-a apenas como um signo diferente deste conteúdo mesmo. (p. 15)

Compreende-se que, mesmo com uma forma – a palavra –, a arte discursiva é a representação subjetiva do exterior que volta para este exterior transformada. Por conta dessa universalidade da arte discursiva, ela tem “um campo imensurável e mais amplo que o das artes restantes”, pois “a poesia envolve e permite que sejam configurados por ela todo o conteúdo, todas as coisas espirituais e naturais, as ocorrências, as histórias, os

⁵¹ HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética: Poesia*. Tradução: Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p. 201 (Clássicos 26).

atos, as atividades, os estados interiores e exteriores” (p. 17). Ora, se a arte discursiva abrange o universo das representações através das palavras e, se a própria poesia “permite que sejam configurados” todos os conteúdos, naturais ou espirituais, inclusive as *histórias*, então a História ou a historiografia está circunscrita pela arte discursiva. Imediatamente, o filósofo alemão distingue, na arte discursiva, a linguagem poética da prosaica. Para ele, a poesia não está condicionada à representação interior, pois deve “confiar as suas configurações à expressão lingüística” e, semelhante ao que vão dizer posteriormente os formalistas russos⁵², é diferente da prosa:

Por um lado, a saber, ela [a poesia] deve já dispor o seu configurar interior de tal modo, que ele possa se submeter completamente à comunicação lingüística; por outro lado, ela não pode deixar este elemento lingüístico mesmo como ele é usado pela consciência comum, porém deve tratá-lo poeticamente, a fim de se diferenciar do modo de expressão prosaico tanto na escolha e na posição quanto no som das palavras. (p. 21)

A partir desta compreensão, o lugar da historiografia na arte discursiva está colocado. Hegel, ao dispor a escrita da História como prosaica, assim mais próxima da verdade científica (p. 20), propõe, contudo, *um* lado artístico para este discurso. De um lado, estando a História submetida a narrar o que aconteceu e como aconteceu, ela está distanciada da arte livre. Entretanto, há um lado artístico relacionado à eloquência, embora secundário. Hegel distingue a historiografia da arte livre:

Na historiografia, o prosaico residia principalmente no fato de que [...] a forma efetiva do mesmo deveria aparecer todavia acompanhada multiplamente de circunstâncias relativas, sobrecarregada de contingências e contaminada por arbitrariedades, sem que o historiador tivesse o direito de transformar esta Forma da realidade pura e simplesmente pertencente à efetividade imediata. (p. 43)

Embora Hegel negue ao historiador a transformação dos eventos, em momento anterior de sua argumentação, ele destaca a realização de uma ordenação na disposição

⁵² Sobre a noção de estranhamento (que também irá servir a Brecht) cf. CHICLOVSKI, Viktor. *A arte como procedimento*. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4 ed. Tradução: Ana Maria Ribeiro Filipouski et alii. Porto Alegre: Globo, 1978, p.p. 39-56.

dos eventos representados pelo historiador. Este, por mais que se esforce na garantia de fidelidade ao evento “tem, todavia, de acolher este conteúdo variegado dos acontecimentos e dos caracteres na representação e, a partir do espírito, recriá-lo e expô-lo para a representação” (p. 38). O filósofo alemão percebe a ficcionalidade do discurso histórico, mesmo que atribua esta “recriação” aos historiadores antigos, como Heródoto e Tucídides e aproxime seus relatos de “obras clássicas da arte discursiva”.

Ao escrever sobre o uso da História pela arte poética, Hegel não perderá de vista noções como a unidade de ação, a verossimilhança e a necessidade inerentes à arte poética (épica ou dramática). Ele segue:

O ofício desta transformação é pois uma tarefa principal da arte da poesia, quando ela, segundo sua matéria, adentra ao terreno da historiografia. Neste caso, **ela tem de descobrir o núcleo e o sentido mais íntimos de uma ocorrência, de uma ação, de um caráter nacional, de uma individualidade histórica que se destaca, porém remover as contingências circundantes e as obras secundárias indiferentes do acontecer, as circunstâncias e os traços característicos apenas relativos e para isso colocar no seu lugar elementos por meio dos quais a substância interna da coisa possa transparecer claramente, de modo que a mesma encontre nessa forma exterior transformada a sua existência adequada de tal maneira que o razoável em si e para si se desenvolva e se revele na sua efetividade correspondente a ele em si e para si.** (p. 43, grifos nossos)

Essa digressão assemelha-se à idéia de Aristóteles acerca do universal da Poesia e do particular da História. Quanto à necessidade de estruturação do material histórico com base nos princípios da poesia, as argumentações dos dois filósofos novamente aproximam-se, pois, para o alemão, há a necessidade de adequar o material histórico a uma unidade de ação verossímil e plausível de acordo com a verossimilhança (não com a veracidade) e de encontrar a “substância interna adequada” no evento histórico para que este assuma um potencial universalizante. Ele continua:

Ela [a poesia] pode ainda ir mais adiante a esse respeito se ela não faz do Conteúdo e do significado do acontecimento histórico efetivo o seu conteúdo principal, mas sim algum pensamento fundamental em maior ou menor grau aparentado com ele, em geral uma colisão

humana, e usa fatos e caracteres históricos, o local etc. mais apenas como uma vestimenta individualizadora. (p. 43-4)

Hegel não perde de vista que, sendo a arte poética uma arte livre, ela pode aproveitar-se do material histórico como lhe aprouver, tanto buscando num acontecimento um eixo unitário ou unicamente aproveitando uma situação histórica. Mais adiante, ele caracteriza as paixões, as ações, os conflitos humanos, ocorridos na realidade como acontecimentos históricos, porque reais. Então a relação da Poesia com a História seria inescapável.

A partir da concepção hegeliana da representação do passado efetuada pela História ou pela Poesia é possível reestabelecer a segunda questão que tem norteado esta exposição, sobre o caráter alegórico da representação do passado efetuada pela dramaturgia. Erich Auerbach⁵³ entende, como Hegel, a historicidade das paixões, ações e conflitos humanos. Ele escreve: “O modo de observar a vida do ser humano e da sociedade humana é fundamentalmente o mesmo, quer se trate de assuntos do passado ou do presente” (2004, p. 395). O autor trata do historicismo ocorrido na segunda metade do século XVIII, que afeta a literatura européia de maneira a fazê-la afastar-se “do realismo do presente” e a adotar assuntos históricos ou poético-fantásticos.

Embora Auerbach deixe claro seu objeto como o “realismo aplicado a temas coetâneos” (p. 396) ele deixa algumas marcas que permitem cogitar, ainda, uma especificidade na literatura com temática histórica. No mesmo ensaio sobre o drama de Schiller *Luísa Miller*, que desencadeia o exame do Romantismo, principalmente alemão, o filólogo antepõe o realismo contemporâneo ao realismo histórico. Estes dois “realismos” só são possíveis, segundo ele, quando se superou “aquilo que chamamos separação de estilos, a segregação entre realismo e alta tragédia” (p. 396). Esta

⁵³ AUERBACH, Erich. *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (ESTUDOS 02)

separação é cultivada principalmente no Classicismo francês que, mesmo ao trazer personagens históricos, não focaliza o prático e o objetivo, mas o sublime e o geral. E o sublime para os franceses classicistas está, sobretudo, na “maneira totalmente moralista de ordenar os acontecimentos políticos” (2004, p. 339).

Ora, ao compreendermos a historicidade como a maneira crítica de o homem perceber seu presente e relacioná-lo ao passado, a representação do passado pela dramaturgia, ou pela Literatura, requer um posicionamento, como diria Auerbach, objetivo-problemático que cultive o sensório⁵⁴ no histórico podendo, assim, apreender o universal do particular. Desta forma, mesmo que o modo de ver a sociedade humana usando assuntos do passado ou do presente seja fundamentalmente o mesmo, o recurso ao particular pela arte distancia-se da captação sensorial ou mesmo figural⁵⁵ da realidade pela potencialidade alegórica ou metafórica de interpretação deste particular passado pelo particular presente. Aliada a essa potencialidade, há a ligação entre verossimilhança e veracidade que o drama histórico abrange diferentemente a partir do acesso a outras formas de representação do passado, que “legitimam” a referencialidade: a memória e a historiografia.

A discussão sobre a imitação em Platão e Aristóteles, passando por Hegel e Auerbach, encontra aqui um encerramento. A “função de ordem” da *mimesis*, que diferencia as concepções de Platão e Aristóteles e atestará a universalidade da poesia

⁵⁴ Sensório ou sensorial é uma categoria aplicada por Auerbach nos seus ensaios que traz à representação da realidade elementos cotidianos, tenham eles características baixas ou sublimes.

⁵⁵ O Figural ou Figura para Auerbach: “estabelece uma relação entre dois acontecimentos ou duas pessoas, na qual um deles não só se significa a si mesmo, mas também ao outro e este último compreende e completa o outro. Ambos os pólos da figura estão separados temporalmente, mas estão, também, como acontecimentos ou figuras reais, dentro do tempo. Ambos estão contidos no fluxo corrente que é a vida histórica, e somente a sua compreensão o *intellectus spiritualis* da sua relação é um ato mental” (2003; p. 62). Assim, quando a arte representa o passado, em nossa abordagem, ela não estabelece uma relação figural, pois o segundo pólo (presente) é significado pelo primeiro (passado). O segundo está ausente, textualmente, o que descaracteriza o figural e caracteriza o alegórico. A noção de alegoria vista aqui está em HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006. Ver também: XAVIER, Ismail. *Alegoria, modernidade, nacionalismo*. FUNARTE, 1984. (Doze questões sobre cultura e arte)

sobre a particularidade da história, segundo Paul Riccoeur⁵⁶, “explica, além disso, porque o prazer que temos com a imitação é uma espécie de prazer que o homem encontra ao aprender. O que nos dá prazer, no poema, é uma espécie de clarificação, de transparência [...]” (p. 68). Esta transparência intrínseca à poesia, conseguida a partir da “função de ordem” é que permite confrontar os discursos de uma memória coletiva ou de uma historiografia produzindo uma fábula que reordena, senão reinventa a História.

2. A Ação e o Herói

2.1. A Ação dramática e representação da História

A ação dramática, mesmo quando construída a partir de uma temática histórica, é regida por certos princípios poéticos que a constituem. Aristóteles arrola elementos fundamentais para a ação na tragédia grega. Ao dispor os elementos constituintes da tragédia, o *mythos* (que será entendido como ação) é o primeiro deles, sendo seguido pelo “caráter, eloquência, pensamento, espetáculo e melopéia” (50a 08, p. 206). Essa classificação já apresenta a importância da ação para o texto dramático. Ainda no livro VI da *Poética*, Aristóteles diz:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídos pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade tem por efeito a purificação (*katharsis*) dessas emoções”. (49b 24, p. 205)

Nesta definição geral, Aristóteles dispõe a ação como parte essencial da tragédia. Outra importante informação é o efeito que é inerente, segundo o filósofo, à representação trágica, a *katharsis*. Ao lembrarmos das argumentações de Platão acerca da poesia, segundo as quais a arte poética seria nociva aos homens por alimentar

⁵⁶ RICCOEUR, Paul. “Entre retórica e poética: Aristóteles”. In: _____. *A metáfora viva*. 2 ed. São Paulo: Loyola, 2005. pp. 17-75.

emoções, a *katharsis* aristotélica põe-se como um importante contra-argumento, pela utilidade positiva que vislumbra na poesia, pois, ao incitar emoções de “temor e piedade”, a tragédia, arte imitativa, as purifica. Adiante, o filósofo apresenta uma definição mais específica, detendo-se em outros elementos que constituem a ação:

E como a tragédia é imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento (porque é segundo estas diferenças de caráter e pensamento que nós qualificamos as ações), daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que determinam as ações: pensamento e caráter; e, nas ações [assim determinadas], tem origem a boa ou a má fortuna dos homens. Ora o mito é imitação de ações; e por mito entendo a composição dos atos; por “caráter”, o que nos fazer dizer das personagens que elas têm tal ou tal qualidade; e por “pensamento”, tudo quanto digam as personagens para demonstrar o que quer que seja ou para manifestar sua decisão. (49b 35, p. 206)

Para Aristóteles, “a tragédia é imitação de uma ação e, através dela, principalmente, [imitação] de agentes” (50b, p. 207). A ação é novamente afirmada como o eixo fundamental do texto dramático. Quanto ao caráter, Aristóteles é enfático: “o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade.” Na tragédia

as personagens não agem para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações, por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa [...] sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres. (50a 20, p. 206)

Essa importância cedida à ação para a efetividade do texto dramático é essencial para pensá-la em relação à História. Quando Aristóteles conceitua a ação dramática como a *imitação* de ações (*práxis*), “e de vida”, ele demonstra a ligação óbvia da poesia com a realidade. Assim, sendo a História narrada a partir de eventos, particulares que sejam, ela apresenta *ações* que podem ser reformuladas e representadas como ação

dramática. A escolha desta categoria para refletir sobre a relação entre Dramaturgia e História demonstra tanto a interligação que há entre os dois discursos⁵⁷ como, principalmente, a maneira efetiva como o drama pode recontar a História. Vale salientar ainda que deter-se na ação *trágica* é vital para perceber essa relação.

Dita a essencialidade da ação para a tragédia, Aristóteles dedica-se a demonstrar o que constitui a ação dramática. Para que a ação seja completa, ela deve adequar-se a um *todo* e a uma *grandeza*. Por *todo*, o filósofo diz do princípio, meio e fim. A adequação a este *todo* é essencial para perceber os princípios de causalidade e necessidade que conferem verossimilhança à ação dramática. Pois, princípio – “é o que não contém em si mesmo o que quer que siga **necessariamente** outra coisa, e que, pelo contrário, tem depois de si algo com que está ou estará **necessariamente** unido” [grifos nossos]; Fim – “é o que naturalmente sucede a outra coisa, **por necessidade** ou porque assim acontece na maioria dos casos, e que, depois de si, nada tem” [grifo nosso]; Meio – “é o que está depois de alguma coisa e tem outra depois de si” (50b 26, p. 207). *Grandeza* ou magnitude é a extensão da ação, que não deve ser nem pequena nem grandíssima e sim “bem apreensível pela memória”, ou seja, um meio-termo para que o *belo* seja garantido. É possível entender que esta argumentação de Aristóteles sobre o *todo* da ação apresenta uma ligação opositiva com sua concepção de narrativa histórica como já foi descrita em momento anterior. Para seguir o raciocínio de reformulação da matéria particular da História pela universalidade da Poesia a partir da construção da ação dramática, é necessário apresentar a idéia aristotélica de unidade de ação:

⁵⁷ Como vai ponderar Nietzsche no texto *II Consideração Intempestiva sobre a utilidade da História para a vida*, o historiador deve trabalhar como o dramaturgo: “Se o valor de um drama residisse somente no grande pensamento com o qual ele termina, o próprio drama seria apenas um longo e penoso rodeio para alcançar este fim. Eu espero, portanto, que a importância da história não venha a residir nestas idéias gerais, como sendo suas flores e seus frutos, mas que seu valor consista sobretudo em variar inteligentemente um tema conhecido, talvez totalmente gasto, uma melodia banal, para alçá-lo ao nível de um símbolo universal e fazer assim perceber no tema original todo um mundo de profundidade, de poder e de beleza.” (p. 124) In: NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre história*. Apresentação, tradução e notas: Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005 (Coleção Teologia e ciências humanas; n. 34).

Uno é o mito, mas não por se referir a uma só pessoa, como crêem alguns, pois há muitos acontecimentos e infinitamente vários, respeitantes a um só indivíduo, entre os quais não é possível estabelecer unidade alguma. Muitas são as ações que uma pessoa pode praticar, mas nem por isso elas constituem uma ação una. (...) tal como é necessário que nas demais artes miméticas una seja a imitação [Aristóteles utiliza exemplos da *Iliada* e *Odisséia*], quando o seja de um objeto uno, assim também o mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo. (51a 16, p. 208)

Sandra Luna⁵⁸ chega a seu comentário a respeito da unidade de ação na *Poética* partindo do efeito trágico, a *katharsis*. Ela destaca a importância que Aristóteles cede ao início *in medias res*, no meio de coisas importantes, para a unidade da ação e a obtenção do efeito trágico. Pois “começando a ação num ponto estratégico, as causas que engendraram a catástrofe não mais podem ser alteradas e essa terrível imutabilidade da ordem das coisas passadas contribui poderosamente para acentuar o sentido trágico da ação.” (p. 242). A idéia do início *in medias res* sugere a necessidade de o texto dramático atribuir ao evento a ser representado *um* ponto importante para seu desenvolvimento. Reside aqui um primeiro elemento que terá influência direta do posicionamento ideológico incluso no drama histórico. Aquele ponto importante e sua resolução, como a própria expressão deixa perceber, fixará o ponto de vista pretendido e executado, ou seja, as relações percebidas na História, transformadas em relações causais, manifestam uma forma de interpretação de eventos que podem revelar uma atribuição de importância direcionada ideologicamente. A ação é construída sob um ponto de vista seletivo (ou excludente) que reduz os vários acontecimentos da situação histórica a uma relação de causa e efeito, estabelecendo vínculos lógicos capazes de

⁵⁸ A leitura da *Poética* de Aristóteles nesta pesquisa tenta fundamentar-se nos argumentos elaborados pela professora publicados em seu livro: LUNA, Sandra. *Op.cit.* 2005.

provocar a reflexão das motivações do espectador/leitor sobre suas escolhas políticas, ideológicas etc.

Aristóteles ainda classifica a ação dramática em simples ou complexa. Sendo complexa aquela que possui a peripécia e o reconhecimento, é importante, para compreender esta classificação, recorrer, primeiro, ao capítulo X da *Poética*:

Dos mitos, uns são simples outros complexos, porque tal distinção existe, por natureza, entre as ações que eles imitam. Chamo ação “simples” aquela que, sendo una e coerente, do modo acima determinado, efetua a mutação de fortuna, sem peripécia ou reconhecimento; ação “complexa”, denomino aquela em que a mudança se faz pelo reconhecimento ou pela peripécia ou por ambos conjuntamente. (52a 11, p. 210)

No capítulo seguinte, diz Aristóteles: “Peripécia é a mutação dos sucessos no contrário”, “reconhecimento, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para a amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita” e “A mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia” (52a 22, p. 210). Peripécia e reconhecimento, tais como concebidos por Aristóteles, são determinantes para o efeito trágico.

Pensadas juntas, ação dramática e temática histórica assumem importância relativa. Não existe, como já dito, qualquer especificidade na estrutura do drama histórico. Entretanto, a temática histórica pode suscitar efeitos na recepção a partir da ativação da memória coletiva⁵⁹ de um determinado povo. Estes efeitos estão ligados diretamente à unidade de ação (pelo início *in medias res*, a trajetória do herói etc.).

⁵⁹ Para Jacques LeGoff, “A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. In: LEGOFF, Jacques. *História e Memória*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1994. p. 423. Sobre a memória coletiva, Vernant diz: “a memória, enquanto se distingue do hábito, representa uma invenção difícil, a conquista progressiva pelo homem do seu passado individual, como a história constitui para o grupo social a conquista do seu passado coletivo” In: VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Pensamento entre os gregos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 135.

Albin Lesky⁶⁰ descreve o episódio ocorrido quando da apresentação da tragédia *A Queda de Miletos* de Frínico, antecessor de Ésquilo. Ao dramatizar um episódio recente e ainda vivo na memória dos helenos, o tragediógrafo foi multado e teve seu texto proibido. Este exemplo ilustra o efeito de temor e piedade, catártico, de uma tragédia, potencializado junto à dura lembrança de um passado recente (verossimilhança construída a partir da veracidade), numa batalha perdida, ocorrida num espaço próximo.

As proposições de Aristóteles, como mencionadas anteriormente, quando colocada a relação entre Literatura e História, terão um reaproveitamento considerável na modernidade, principalmente nas reflexões de Hegel. Em suas considerações sobre a poesia dramática, o filósofo alemão fundamenta-se em proposições encontradas na *Poética* aristotélica. Ao que interessa neste momento, a ação dramática, Hegel traz a noção de *conflito*, que denota importância fundamental para a teoria do drama:

O agir dramático não se limita à simples execução tranqüila de uma finalidade determinada, e sim repousa pura e simplesmente sobre circunstâncias, paixões e caracteres colidentes e, desse modo, conduz a ações e reações que, por seu lado, tornam novamente necessário um acordo da luta e da cisão. O que vemos, por isso, diante de nós, são os fins individualizados nos caracteres vivos e nas situações ricas de conflito, fins que se mostram e se afirmam, intervêm e se determinam mutuamente – tudo no instante de uma exteriorização recíproca – bem como o resultado final fundamentado em si mesmo de toda esta maquinaria humana, em seu querer e realizar, cujos movimentos, contudo, se entrecruzam e se solucionam em repouso. (2004, p. 201)

A dialética hegeliana, nos seus *Cursos de Estética*, apresenta uma hierarquia das artes. Na *Poesia*, o filósofo estabelece uma relação dialética em que a poesia dramática é a síntese resultante da poesia épica e da lírica. A poesia dramática “reúne em si mesma a objetividade da epopéia com o princípio subjetivo da lírica”, pois “na medida em que expõe em presença imediata uma ação em si mesma acabada como ação decisiva, efetiva, igualmente decorrente do interior do caráter que realiza”, ele completa “bem como em seu resultado da natureza substancial dos fins dos indivíduos e das colisões”

⁶⁰ *Op. Cit.*

(p. 200). A partir desta concepção, Hegel estabelece os parâmetros concernentes à poesia dramática. Semelhante ao que fez Aristóteles, o alemão aproxima a poesia dramática à épica quanto à centralidade da ação. Hegel define como a “verdadeira lei inviolável” da poesia dramática, a unidade de ação:

A ação dramática reside essencialmente num agir *colidente*, e a verdadeira unidade apenas pode ter seu fundamento no movimento total, para que a colisão, segundo a determinidade das circunstâncias, dos caracteres, dos fins particulares, igualmente se apresente adequada aos fins e aos caracteres, bem como supere sua contradição. [...] no fim determinado, que soluciona colisões, pode sem dúvida novamente ser dada a possibilidade de novos interesses e conflitos; a colisão *única* contudo, da qual se tratava, tem de encontrar a sua realização na obra por si mesma acabada. (2004, p. 208-9)

A unidade de ação e a noção de conflito em Hegel, quando pensadas em relação à sua concepção acerca do aproveitamento da História pela Poesia, assemelha-se às idéias aristotélicas de universal e particular. O filósofo alemão entende como matéria histórica quaisquer motivos apreendidos do mundo ontológico. O poeta pode aproveitar tais motivos apenas “como vestimenta individualizadora” para a construção da ação, ou, como foi visto, o poeta pode tratar de eventos históricos mesmos, para isso ele deve encontrar um eixo unitário e conferir ao particular um potencial universalizante. Na poesia dramática, é possível dizer que o eixo unitário deve articular-se em um “movimento de progressão”, baseado num “agir colidente” até a catástrofe final, no caso trágico, ou até a dissolução dos conflitos, no caso cômico (há de lembrar-se que Hegel explora também a forma cômica, nesta sua dissertação sobre a poesia dramática). Este movimento de progressão tem uma organização determinada, assim como o *todo* para Aristóteles. Segundo Hegel, após citar o estagirita:

Na efetividade empírica certamente toda ação contém pressuposições variadas, de modo que é difícil determinar em que ponto tem de ser encontrado o início propriamente dito; mas na medida em que a ação dramática reside essencialmente sobre uma colisão determinada, o ponto de partida adequado irá residir *naquela* situação a partir da qual, todavia, deve se desenvolver, no decurso ulterior, aquele conflito, embora ele ainda não tenha irrompido. (p. 211, grifo do autor)

É o mesmo início *in medias res*, descrito anteriormente, agora adequado ao *conflito* hegeliano. Para refletir sobre a motivação ideológica contida na escolha de um momento importante, a partir da concepção hegeliana de ação, é interessante pensar sobre a seguinte passagem: “os fins, que entram em conflito na ação dramática e solucionam sua luta, devem possuir como base ou um interesse universal humano ou então um *pathos* que, no povo, para o qual produz o poeta, é um *pathos* válido, substancial” (p. 217). É preferível, diz o filósofo, que, na ação dramática, o universal humano seja privilegiado a “direções temporais e nacionais determinadas” porque, desta forma, o drama não se tornaria uma obra “passageira”. Ou seja, a “vestimenta individualizadora” ou o tema histórico transformado em eixo unitário é aceito pelo filósofo, mas, desde que o universal humano seja colocado em evidência.

Um caso interessante a ser ainda dito sobre a ação dramática com temática histórica é o caráter épico que esta matéria pode trazer ao drama. Segundo Peter Szondi, que se detém no drama moderno⁶¹, “O drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si.” (2001, p. 30) Em seguida, coloca o aspecto desta condição do drama na ausência do autor e na passividade do espectador. Outro ponto tido pelo teórico é que o “drama é primário”:

essa é uma das razões pelas quais a **peça histórica sempre resulta “não-dramática”**. A tentativa de levar “Lutero, o reformador” aos palcos implica a referência à história. Se se conseguisse mostrar, na situação dramática absoluta, Lutero chegando à decisão de reformar a fé, o feito seria o drama da Reforma. (...) Sendo o drama sempre primário, sua época é sempre o presente. O que não indica absolutamente que é estático, senão somente que há um tipo particular de decurso temporal no drama: o presente passa e se torna passado, mas enquanto tal já não está mais presente em cena. Ele passa produzindo uma mudança, nascendo um novo presente de sua antítese. O decurso temporal do drama é uma seqüência de presentes absolutos. Como absoluto, o próprio drama é responsável por isso; ele funda seu próprio tempo. Por esse motivo, cada momento deve conter em si o germe do futuro, deve ser “prenhe de futuro”. O que se torna possível

⁶¹ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno* [1880-1950]. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

por sua estrutura dialética, baseada por sua vez na relação intersubjetiva. (2001, p. 32, grifo nosso)

O drama moderno, na concepção de Szondi, surge no Renscimento e é uma “determinada forma de poesia teatral” (p. 27) que excetua as peças religiosas da Idade Média e as peças históricas de Shakespeare; está fundamentado na esfera das relações intersubjetivas que garantem a existência e mostram a necessária exclusão de qualquer influência externa. (p. 29 ss). Se o dramaturgo não tiver plena consciência da unidade de ação dramática, ao escolher um tema histórico, ele está se distanciando desta Forma, aproximando-se à épica. Na dramaturgia aristotélica, a temática histórica está circunscrita à verossimilhança, como já visto. Entretanto, não será um gênero dramático “fechado” (Cf. ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 2006).

A partir da citação de Szondi, a possibilidade de aproveitamento de uma temática histórica na construção da ação dramática, na modernidade, é direcionada para os traços de expressão épica contidos nesta construção. O que, parece claro, não inviabiliza a universalidade, própria à arte poética, neste tipo de ação. Na concepção de Brecht, por exemplo, a historicidade da fábula é imprescindível. Mas o teatro brechtiano é anti-aristotélico, filia-se a outra tradição dramática que terá, contudo, importância fundamental na dramaturgia ocidental do século XX. Na tradição não-aristotélica e, sobretudo, brechtiana, um posicionamento político-ideológico, no texto, e sua percepção serão imprescindíveis.

2.2. Herói dramático e representação do passado histórico

A ação dramática não está alheia às outras categorias do drama, mas o herói parece ser a categoria que mais inextrincavelmente coliga-se à ação. É a sua trajetória, suas ações, colidindo-se com as ações contrárias, que determinam o movimento de progressão e a efetividade do drama. O herói progride por força de uma vontade,

subjetiva ou objetiva, construída sobre valores (éticos, morais, políticos, sociais, divinos etc.) que são estabelecidos ou estabelecem o assunto da trama. Para refletir sobre o herói no drama histórico, é necessário detalhar os constituintes desta categoria.

O erro, voluntário ou involuntário, ligado ao destino e à desmedida do herói, é entendido como traço fundamental da ação dramática nas tragédias gregas. Segundo Aristóteles, o erro (*hamartia*) deve ser o causador do infortúnio na trajetória do herói, mas este infortúnio não deve ser motivado por maldade ou vileza do protagonista. No livro XIII da *Poética*, o filósofo elabora uma argumentação para chegar à constatação sobre a *hamartia*. Na tradução de Eudoro de Souza, Aristóteles descreve, nesse livro, a “situação trágica por excelência” visando à obtenção do “efeito próprio da tragédia”. Numa ação complexa, com peripécia e reconhecimento, a mais bela, o tipo de homem que deve ser representado, para causar temor e piedade, não deve ser aquele “muito bom” que passe “da boa para a má fortuna”, pois essa situação “não causa temor nem piedade, mas repugnância” (52b 35, p. 212); não deve ser aquele “muito mal” que passe “da má para a boa fortuna”, esta é a situação menos trágica, sempre segundo Aristóteles, já que “não é conforme aos sentimentos humanos, nem desperta terror e piedade” (53a, p. 212). Ainda no caso do “homem mau”, a ação não o deve representar passando da dita para a desdita. Mesmo que esta situação “satisfaça os sentimentos de humanidade”, não provoca as emoções trágicas. O filósofo completa:

Porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso, pelo que, neste caso, o que acontece não parecerá terrível nem digno de compaixão. Resta portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro [*hamartia*]; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres. (53a 05, p. 212)

Da idéia de *hamartia* surge uma discussão sobre a maneira como esse erro é cometido, voluntária ou involuntariamente, e, ainda, se ele é resultado de uma situação ou de uma falha moral da personagem. Sandra Luna (2005) tece uma argumentação sobre a natureza desse erro. Tendo à mão outros tratados de Aristóteles, a pesquisadora busca entender como o estagirita categoriza o erro, uma vez que este tipo de questão, “sobre ação e responsabilidade” (p. 264), era debatido entre os pensadores daquela Grécia. Concluindo que o filósofo de Estagira distingue entre *akrasia*, “ações cujos resultados maléficis são imputáveis aos agentes”, e *hamartia*, “aquelas cujos agentes não são passíveis de culpa” (p. 266), Luna entende que, na *Poética*, Aristóteles não dispôs o erro e a catástrofe resultante como uma afirmação de “justiça poética”. Para ela a *hamartia*

engendra um ato nocivo, prejudicial, embora cometido por ignorância, por não estar o agente atento a alguma circunstância crucial (o instrumento, o objeto, o efeito da ação etc). Nesse sentido, como diz Aristóteles, a catástrofe não seria uma punição por um comportamento vil, mas simplesmente o resultado de uma ação maléfica, porém involuntária, que se revelará trágica. (p. 267)

Entre o entendimento de erro intelectual involuntário ou falha moral como desencadeador da mudança na fortuna do herói, surgem as interpretações dos comentadores da *Poética* de Aristóteles no caminhar dos séculos. Tentando esclarecer a noção de erro contida no tratado do estagirita, Luna atenta para a essencialidade da ação para a tragédia. Ou seja, se Aristóteles submetesse a *hamartia* a uma falha no caráter da personagem ele teria desviado seu foco da ação, para ele, a alma da tragédia. Entretanto, a noção de falha trágica não pode ser abandonada, principalmente quando pensarmos na modernidade.

A vontade move o herói em sua trajetória. Na tragédia grega, as ações humanas estariam presas a determinações divinas, implicando numa “meia-vontade”, como pensam Jean-Pierre Vernant e Vidal-Naquet, segundo Luna. Para a pesquisadora,

“mesmo em casos em que o erro provém da *hamartia*, do erro involuntário, é a perseguição de um objetivo [...] que leva o herói a agir” (2008, p. 222). As intervenções divinas não anulam as escolhas do herói, mesmo na tragédia grega. Todavia, a “modernidade confere um tratamento diferenciado a essa categoria” (LUNA, 2008, p. 223), pois o indivíduo moderno, guiado pela razão, tem plena consciência e poder sobre suas ações. Luna continua: “o herói moderno revela-se, então, representação poderosa, porquanto, calculada e efetiva de sua consciência, assume-se como a própria fonte dos atos que pratica e pelos quais é responsável” (p. 224).

Livre das potências divinas, o herói moderno tem sua trajetória (a ação) como, no dizer de Hegel, “a vontade executada, que ao mesmo tempo é algo *sabido*, tanto no que se refere à sua origem e ponto de partida no interior quanto no que se refere ao seu resultado final” (p. 203). A esta diferença, que trará muitas vezes a noção de “justiça poética” (condenada por Hegel) para a catástrofe final, interessa aqui a natureza da vontade, se subjetiva ou objetiva, que incitará o herói na sua trajetória ao infortúnio. Para Hegel, há uma diferença entre os conteúdos determinados na tragédia clássica e na romântica (moderna). “Na poesia romântica”, diz o filósofo, “é a paixão pessoal, cuja satisfação apenas pode concernir a uma finalidade subjetiva, em geral o destino de um indivíduo e caráter particulares (...)” (p. 246); na tragédia clássica é objeto o “direito ético da consciência em vista da ação determinada, a legitimidade do ato em si e para si mesmo” (p. 246). É a vontade subjetiva, mais concernente ao herói moderno, que sustenta a existência de uma falha no caráter deste herói. A vontade objetiva, dos heróis da Antigüidade, garante o conflito trágico e assegura a *hamartia* como entendida anteriormente – erro intelectual.

Para o herói da Antigüidade, na sua vontade objetiva, dois conceitos são fundamentais ao conflito trágico: *até* e *hybris*. Novamente segundo Luna (2005), *até* e

hybris são “noções recorrentes na estruturação” (p. 313) das tragédias gregas. *Até*, “uma força sobre-humana que compele as pessoas a agir erroneamente” (p. 313) atuaria como um “apassivador do erro trágico”, ou seja, o erro já estaria anunciado. Diante de um herói moderno que “pode fazer seu próprio destino”, a *até*, maldição imputada pelos deuses, dificilmente pode ser aplicada, pois, ao herói da Antigüidade marcado pela *até*, não é facultada a “modificação” do seu fim ou fim de suas gerações descendentes. Mas o anúncio que atenuaria o erro vê seu poder apassivador diminuído por um “traço caracterizador dos grandes heróis”, a *hybris* (p. 314) – um excesso no comportamento, uma “arrogância que ultrapassa os limites do lícito, responde, em certo sentido, pela responsabilidade do herói sobre a catástrofe que o abate” (p. 314). Embora a *hybris* seja um conceito grego, a trajetória do herói moderno também se revela norteadada pela desmedida, mesmo que esse herói possa “mudar seu próprio destino”, no gênero dramático sério, sua trajetória está fadada ao fim trágico.

O herói, como ficou claro na “situação trágica por excelência” descrita por Aristóteles, “nem é vil e malvado”, “nem se distingue muito pela virtude e pela justiça” (53a 07, p. 212) para que o efeito trágico seja obtido. A empatia é um outro fator importante para a efetividade do herói que age. A piedade, decorrente da ação representada, só é possível se houver alguma identificação entre a personagem e o espectador/leitor. Como exemplos deste homem intermediário, que não é “vil e malvado” e que cai no infortúnio “por força de algum erro”, Aristóteles cita Édipo e Tiestes, “que gozam de grande reputação e fortuna”. A partir de um conteúdo universal humano, empático, concernente à Tragédia, que Hegel descreve como “o amor familiar dos cônjuges, dos pais, dos filhos, dos irmãos, igualmente a vida do Estado, o patriotismo dos cidadãos, a vontade do dominador (...)” (p. 235), extrai-se as situações trágicas por excelência. Nos eventos particulares, e nas pessoas particulares, da História,

adequados à representação dramática, são encontradas predominantemente, neste tipo de temática, essas motivações descritas por Hegel. Conteúdos subjetivos que servem aos conflitos modernos, como o amor, a honra, a traição etc., não demonstram especificidades próprias na estrutura do drama, seja histórico ou não. Quando muito, estes conteúdos subjetivos podem ser efetivados a partir de elementos estruturais específicos. A traição, por exemplo, pode servir como um eficaz modo de inversão da ação (peripécia) e/ou de reconhecimento.

Quando refletimos sobre a influência da memória coletiva na construção de um herói histórico, e, sobretudo, na recepção desse herói, existem alguns pontos que podem ser discutidos. A construção da empatia, da adesão ao personagem, tratando-se de uma personagem histórica, particular, pode ser ineficiente se as ações dessa personagem não corresponderem às expectativas fixadas na memória do público pelo discurso histórico. Por outro lado, por exemplo, na tragédia *Os Persas*, o sofrimento de Xerxes foi representado por Ésquilo para o público ateniense. Pela carga patética depreendida do drama é difícil pensar que a dor do Imperador persa tenha trazido a “satisfação dos sentimentos de humanidade” aos espectadores gregos que sofriam com a ameaça oriental. É nesse ponto que a motivação ideológica, o grau de ficcionalidade, do texto dramático, aproveitando-se de um evento particular, assume importância fundamental. No caso d’*Os Persas*, a ênfase na *hybris* de um mortal tentando igualar-se aos deuses estabelece uma motivação ideológica que *parte* do evento histórico, mas objetiva, alegoricamente, uma situação universal.

A temática histórica no drama oferece um alicerce, diferente da narrativa mítica, que, na sua particularidade, vincula o que realmente aconteceu com o que “está acontecendo”. A construção da empatia, nesse caso, submete-se tanto à motivação ideológica quanto à memória coletiva.

Um outro ponto que pode ser discutido à luz da relação entre memória coletiva e motivação ideológica, em um herói, é a vontade que move as ações da personagem. A natureza subjetiva ou objetiva desta vontade é efetivada a partir do que “realmente aconteceu”, ou seja, chega-se ao efeito pretendido, de maneira mais efetiva, se a natureza da vontade for relacionada à estabelecida pelo discurso histórico, acionado pela memória coletiva.

Esta discussão vincula-se a uma exposição de Paul Ricoeur⁶² encontrada em um ensaio sobre o que ele chama de “memória manipulada”. O filósofo escreve:

No plano mais profundo [da ideologia], o das mediações simbólicas da ação, a memória é incorporada à constituição da identidade por meio da função narrativa. A ideologização da memória torna-se possível pelos recursos de variação oferecidos pelo trabalho de configuração narrativa. E como os personagens da narrativa são postos na trama simultaneamente à história narrada, a configuração narrativa contribui para modelar a identidade dos protagonistas da ação ao mesmo tempo que os contornos da própria ação. (2007, p. 98)

Este excerto pode facilmente ser adequado ao drama e demonstra como a relação entre memória coletiva, ideologia e construção da personagem, no nosso caso, dramática, têm função importante na maneira como o discurso histórico e a personagem histórica são desenvolvidas na trama fictícia.

2.3. A Ação e o Herói no Teatro Épico de Brecht

A dramaturgia “fechada”, para usar a categorização de Anatol Rosenfeld⁶³, ou “rigorosa”, é a que se baseia em princípios como a verossimilhança, a causalidade, a unidade de ação, a empatia etc. Na “contramão” desta tradição, no início do século XX, Erwin Piscator, com o *Teatro Político*, inicia modificações significativas na maneira de fazer teatro. Segundo Peter Szondi⁶⁴ “a fórmula básica das tentativas de Piscator (...) destrói a natureza absoluta da forma dramática, permitindo que um teatro épico se

⁶² RICCOEUR, Paul . *Op. Cit.* 2007

⁶³ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

⁶⁴ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

desenvolva.” (p. 130). Szondi diz que “o drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si.” (p. 30). A maneira de Piscator representar as condições históricas trata o drama não como um “microcosmo”, mas como “parte de um todo” em que as relações, os conflitos estabelecidos no palco têm ligação direta com a sociedade e com suas condições políticas e econômicas. Esta modificação, realizada ao vincular a representação “ilusionista” do palco às condições materiais do mundo “real”, quebrando a ilusão, abre a perspectiva, como diz Szondi, para o teatro épico. Embora Anatol Rosenfeld marque influências *épicas* (narrativas) ou líricas que “interferem” no rigor da forma dramática pura já nas tragédias gregas, são as formulações teóricas de Bertolt Brecht, vinculadas a idéias propostas na revista política de Piscator entre outros, no seu Teatro Didático ou Teatro Épico, que empregam uma sistematização e um “objetivo” para o uso de recursos épicos na dramaturgia. Nos seus escritos sobre teatro⁶⁵, Brecht formula conceitos para a efetividade deste teatro:

[o teatro épico] narra um acontecimento; faz do espectador uma testemunha e desperta-lhe a atividade; força-o a tomar decisões; proporciona-lhe visão do mundo; é colocado diante da ação; é trabalhado com argumentos; são impelidos para uma conscientização; o homem é objeto de análise; o homem é suscetível de ser modificado e de modificar; tensão do decurso da ação; cada cena em função de si mesma; os acontecimentos decorrem em curva; nem tudo na natureza é gradativo; o mundo, como será; o homem deve; [põe] seus motivos; o ser social determina o pensamento. (2005, p. 31)

No texto *Notas sobre a Ópera “Ascensão e queda da cidade de Mahagonny”*, Brecht formula inovações que a forma épica de teatro deve trazer para a ópera. Para o alemão, a principal contribuição do teatro épico para a ópera é a “separação radical dos elementos”: a palavra, a música e a representação. Nesta forma de teatro “foi preciso dar uma maior independência” à música, por exemplo. Para o alemão “a música é a mais

⁶⁵ Os textos de Brecht referenciados aqui se encontram todos em: BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução: Fiana Pais Brandão. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

valiosa contribuição para o tema”, assim, a música desta “nova” ópera tem as seguintes modificações essenciais: “a música facilita a compreensão do texto; interpreta o texto; pressupõe o texto; assume uma posição; revela um comportamento.” (2005, p. 32)

No texto *A nova técnica da arte de representar*, Brecht vai destacar o que ele chama de *efeito de distanciamento*, na arte do ator: “é condição necessária para se produzir o efeito de distanciamento que, em tudo o que o ator mostre ao público seja nítido o gesto de mostrar” (2005, p. 104). Aqui temos dois conceitos fundamentais ao teatro épico: o distanciamento e o gesto, também conhecido por *gestus*. Jameson⁶⁶ estuda o método Brecht em detalhes. Ele explica estes dois conceitos:

[o *gestus* é] o operador de um efeito de estranhamento no sentido próprio; e em particular que o estranhamento deriva na superposição de cada um destes significados sobre os demais, mostrando-nos, por exemplo, como um movimento involuntário de mão poderia, em certas circunstâncias (...), contar como um fatídico ato histórico, com conseqüências sérias e irreversíveis. (p. 139)

Os dois conceitos estão ligados (distanciamento e *gestus*). Rosenfeld (2006) diz:

O ator épico deve “narrar” seu papel, com o “gestus” de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele. Por uma parte da sua existência histriônica – aquela que emprestou ao personagem – insere-se na ação, por outra mantém-se à margem dela. Assim dialoga não só com seus companheiros cênicos e sim também com o público. Não se metamorfoseia por completo ou, melhor, executa um jogo difícil entre a metamorfose e o distanciamento, jogo que pressupõe a metamorfose. Em cada momento deve estar preparado para desdobrar-se em sujeito (narrador) e objeto (narrado), mas também para “entrar” plenamente no papel (...) (p. 161)

No *Pequeno Órganon para o teatro*⁶⁷, Brecht apresenta algumas de suas reflexões políticas, teóricas e práticas sobre o teatro. No que se refere à temática histórica na dramaturgia, o dramaturgo é explícito:

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as idéias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações

⁶⁶ JAMESON, Fredric. *O Método Brecht*. Tradução: Maria Silvia Betti. Revisão Técnica: Iná Camargo Costa. Petrópolis: Vozes, 1999.

⁶⁷ In: BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução: Fiana Pais Brandão. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. pp. 125-166.

se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto. [...] Tal contexto tem de ser caracterizado na sua relatividade histórica. Ora, isto significa uma ruptura com o nosso hábito de despojar das suas diferenças as diversas estruturas sociais das épocas passadas, de maneira a fazê-las aproximarem-se mais ou menos da nossa, a qual, por sua vez, adquire, por meio desta operação, o caráter de algo sempre existente, portanto, eterno. (p. 142)

A proposição de teatro de Brecht é explicitamente político-ideológica. O teatro é um tipo de diversão que deve servir ao propósito de modificação da sociedade. A “ilusão”, própria à dramaturgia aristotélica, tem de ser quebrada. Trazendo aos palcos temas de épocas passadas, o dramaturgo deve atualizar as relações sociais. Aqui, depreende-se a noção de alegoria, que vai ser importante para o teatro brechtiano. A *alegoria* funciona como um *gestus*. O professor norte-americano Fredric Jameson⁶⁸, escreve:

a alegoria consiste em retirar de uma dada representação a sua auto-suficiência de significação. Essa retirada pode se caracterizar por uma insuficiência radical da própria representação: lacunas, emblemas enigmáticos e congêneres; mas com mais freqüência, particularmente nos tempos modernos, ela assume a forma de uma pequena cunha ou janela em uma representação que pode continuar a ter seu próprio sentido e parecer coerente. (1999, p. 169)

E, sobre a peça histórica:

A peça histórica é particularmente alegórica e antialegórica ao mesmo tempo, pois ela evidentemente pressupõe uma realidade e um referente histórico fora dela mesma, dos quais ela se reivindica, com insistência mais ou menos sutil, a iluminação e, por conseguinte, a representação interpretativa: ao mesmo tempo o simples fato histórico parece enquadrar este círculo e encerrar o processo, sugerindo que se a representação minimamente representa alguma outra coisa, isto é, o evento histórico real, então tudo o que ela significa é isso e nada mais deve ser acrescentado a título de interpretações suplementares. (1999, p. 70)

As formulações brechtianas propõem uma apresentação do drama, não apenas de temática histórica, que possibilite a apreensão das relações históricas, políticas, econômicas, ideológicas etc, existentes na ação dramática em consonância com o

⁶⁸ JAMESON, Fredric. *Op. cit.*

“mundo real”. Na peça *Vida de Galileu*⁶⁹, por exemplo, as ações do cientista florentino, ao longo de sua vida pessoal e intelectual, são interpostas por alusões que podem ser compreendidas tanto do ponto de vista da fábula, no século XVII, como do ponto de vista “atual” (seja no início do século XX ou neste século XXI). Esta possibilidade de interpretação do texto, diga-se de passagem, não é exclusiva desta peça ou do teatro de Brecht ou de qualquer teatro épico, ela pode ser verificada em qualquer texto literário. Não se trata aqui apenas da natureza “ambígua” do texto artístico, mas da possibilidade de leituras ideológicas e históricas de qualquer texto. Por exemplo, *O Édipo Rei*⁷⁰ de Sófocles tem a ação construída a partir de um mito, mas é totalmente possível ler esta peça e adequá-la, talvez, à relação do ser humano com seu destino (isso pode ser elevado à relação entre Estado e povo). *Antígona*⁷¹ é um outro exemplo claro (e podem ser vários) desta possibilidade de leitura atualizadora e ideológica que qualquer texto literário pode promover. Mas, a proposta de Brecht torna esta “possibilidade de leitura atualizadora e ideológica” explícita (não apenas com o *agitprop* socialista dos anos vinte do século passado) de forma teorizada e praticável em qualquer momento, texto ou visão ideológica. Em todo caso, não se pode negar a influência da teorização brechtiana e de suas implicações políticas para o Teatro Ocidental do século XX. Um outro fator importante é a possibilidade de utilização unicamente estética das propostas de Brecht. Não há a obrigatoriedade de transformação ideológica ou política numa montagem que se diga brechtiana. Há momentos específicos nos quais a arte necessita de um confronto com a realidade na tentativa de transformá-la. Em outros momentos, a exibição estética pode prescindir de qualquer pretensão política ou social por parte do autor ou

⁶⁹ BRECHT, Bertolt. *Vida de Galileu*. Tradução: Roberto Schwarz. In: _____. *Os fuzis da Senhora Carrar, Vida de Galileu e Mãe Coragem e seus filhos*. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. (Teatro Completo, v. 6)

⁷⁰ SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Tradução do grego, introdução e notas: Mario da Gama Kury. 12 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

⁷¹ Idem. *Ibidem*.

encenador. O drama histórico, ao representar a História, no entanto, com sua referencialidade localizada no tempo e no espaço e com a possibilidade de interpretação alegórica, constitui-se como obra portadora de um conteúdo político-ideológico imanente, quer aliene ou transforme o passado. Se pensarmos com Walter Benjamin, na Tese II *Sobre o conceito de história*⁷², “foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente” (1994, p. 223). Esta “frágil força messiânica” está diretamente ligada à rememoração, ao exercício de busca do passado tão próximo a um drama que represente o que foi. A maneira de mostrar, ou mais precisamente, *encenar* o passado ou um passado mostra uma ligação com uma não-rejeição à qual se junta a noção, segundo Jeanne Marie Gagnebin⁷³, de rememoração em Benjamin ou a sua exigência, como diz a pesquisadora:

A exigência de rememoração do passado não implica simplesmente a restauração do passado, mas também uma transformação do presente tal que, se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja ele também retomado e transformado. (2004, p. 16)

A esta noção de “restauração do passado” e “transformação do presente” coliga-se o conceito de *cesura*, interrupção, que, ainda com Gagnebin, tem

uma função dupla: em primeiro lugar, criticam uma concepção trivial da relação histórica, em particular uma relação de causalidade determinista, tão fácil de estabelecer *a posteriori*; a essa causalidade achatada opõe a intensidade de um encontro súbito entre dois (ou mais acontecimentos que, de repente, são (com)preendidos pela interrupção da narração e se cristalizam numa significação inédita: processo de significação baseado na semelhança repentinamente percebida entre dois episódios, que podem estar distantes na cronologia, e, ao mesmo tempo, baseados em suas diferenças reveladoras de uma inserção histórica distinta. (2004, p. 105-6)

⁷² BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito da História*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (obras escolhidas, v. 01)

⁷³ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2 ed. 1 reimp. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Destarte, uma representação da História estabelecida na forma dramática tem esta *cesura*, construída alegoricamente, municiada de força reveladora quando “vemos” a história duplamente, no palco e na vida, mas que também carrega dialeticamente, uma vez que a “força messiânica” é frágil, a possibilidade de vazio de significação, de impossibilidade de transformação, de esquecimento.

Capítulo III: O drama histórico no teatro brasileiro de Agrário de Menezes a Chico Buarque

1. O drama histórico no teatro “brasileiro”

1.1. Do Romantismo ao Teatro Moderno

É no Romantismo que a representação da História irá estabelecer-se ou concretizar-se no teatro “brasileiro”. O refúgio da família real portuguesa criou o ambiente propício para o “progresso” da ordem civilizatória de modelo europeu na colônia. A criação da independência e o enriquecimento de alguns colonos começam a fustigar a invenção de uma nação. E uma nação precisa de passado, de memória. O índio – como o selvagem cavaleiro-cristão brasileiro –, o sertanejo etc. são identidades que representarão o povo brasileiro na literatura, segundo PESAVENTO⁷⁴. Ela escreve:

O complemento destas representações de identidade criada pela literatura seria dado pela fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1838, que se incumbiu da tarefa de constituir a fala autorizada sobre o passado: construir uma memória nacional, homogeneizar as diferenças e fornecer marcos de referência para os cidadãos. (1998, p. 25)

Mas a literatura prescinde de autorização para falar do passado. A construção de uma memória e de um passado da nação brasileira, de seus heróis, já pelo drama romântico, é marcada pela transgressão legada à arte.

O fato é que no teatro romântico “brasileiro” à comédia são reservados temas cotidianos de crítica política, social, moral etc.; a representação da História concretiza-se no drama sério, herdeiro da tragédia. É assim que alguns dramas históricos preencherão o teatro romântico: *Sangue Limpo* (1861) de Paulo Eiró; *O Jesuíta* (1861) de José de Alencar; *A voz do pajé* (1860) de Bernardo Guimarães; *Gonzaga ou A Revolução de Minas* (1867) de Castro Alves; *Fernandes Vieira ou Pernambuco*

⁷⁴ PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Contribuição da História e da Literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional”. In: LEENHARDT, Jacques et PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Editada da UNICAMP, 1998. pp. 17-39. (coleção momento)

Libertado (1845) de Luís Antônio Burgain; *Cobé* (1852) de Joaquim Manoel de Macedo; *Calabar* (1858) de Agrário de Menezes; entre outros. Está ligada a estes temas, como dito anteriormente, a necessidade de invenção ou construção de uma nação independente, de uma identidade própria. Aliados a esta necessidade estão preceitos da estética romântica como a valorização do passado.

As transformações estéticas e sociais anunciadas pelos alemães ainda no século XVIII são os motivos propulsores do Romantismo europeu. A inovação formal, com o objetivo da “obra total”, que unia diversas formas literárias ou não-literárias (como a historiografia) iria marcar este movimento. A França será a divulgadora maior dessa estética na América. Os elementos que constituem este estilo ou realidade cultural provindos da Alemanha e absorvidos e desenvolvidos pela França e outros países da Europa e, mais tarde da América, segundo Shirley MARTINS⁷⁵, são

o investimento aprofundado na liberdade das formas poéticas, o culto nostálgico às civilizações exóticas e de tempos progressos, a representação problematizada do Eu, o rebaixamento do status dos protagonistas, a inclusão de temáticas sociais, o nacionalismo. Inspirando os autores românticos alemães, assim como seus seguidores, os românticos ingleses, ideais libertadores que culminariam no movimento revolucionário na França acabaram por se infiltrar no âmbito literário, como delineadores de um mundo que se situava numa dimensão transgressora e utópica. (2008, p. 25)

MARTINS escreve ainda:

Nesse momento de renovação das formas literárias, o romance, o drama, o poema, a escrita da história, a crítica literária, o romance de viagens e a novela são reinventados.

Dentre as características que sublinham essa reformulação das formas literárias, pode-se destacar o apreço dos românticos pela **historiografia**. Essa historiografia é marcada pelas preocupações dos românticos em evocar o passado e em celebrar o presente revolucionário. (2008, p. 34, grifo da autora)

⁷⁵ MARTINS, Shirley. *Dramaticidade e tragicidade nas adaptações filmicas de Carmem de Mérimée*. João Pessoa, Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (Dissertação de Mestrado), 2008.

A representação do passado efetuada pelo drama histórico no romantismo “brasileiro” justifica-se não apenas pela evidência da nação brasileira, mas por uma forte influência européia. A criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro junto a proposições da estética romântica e a urgência de uma pátria propiciam o cenário para que os dramaturgos evidenciem “os problemas políticos, sociais, morais, psicológicos e religiosos” (1996, p. 148) como escrevem CAFEZEIRO e GADELHA⁷⁶, e ainda, marcando uma diferença em relação aos europeus, produzindo dramas com “fortes traços de racionalismo e de busca da análise de acontecimentos muito mais voltados para aspectos sociais da vida do que para os aspectos do subjetivismo individualista” (1996, p. 151). Isso mostra que não eram tão raras as peças de conteúdo nacional no drama romântico “brasileiro”. Mas que conteúdo nacional? Todos os dramas históricos que arrolamos acima trazem conteúdos que abordam acontecimentos ocorridos no Brasil e que questionam as relações sociais, étnicas e econômicas próprias ao Brasil do século XIX. Como, por exemplo, também evidenciado pelo crítico Décio PRADO⁷⁷, Paulo Eiró, em *Sangue Limpo*⁷⁸, que questiona a escravidão de maneira contundente no seu prefácio ao drama:

Todos sabem de que elementos heterogêneos se compõe a população brasileira, e os riscos iminentes que pressagiam essa falta de unidade. Não é somente a diferença do homem livre para o escravo; são três as raças humanas que crescem no mesmo solo, simultaneamente e quase sem se confundirem; são três colunas simbólicas que, ou hão de reunir-se, formando uma pirâmide eterna, ou tombarão esmagando os operários. (2006, p. 308)

⁷⁶ CAFEZEIRO, Edwaldo et GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; EDUERJ; FUNARTE, 1996.

⁷⁷ O crítico comenta o mesmo excerto: “Não se poderia colocar com maior clareza o problema, quer do abolicionismo, que ainda não entrara na ordem do dia, quer da relação entre brancos, negros e indígenas” (p. 164) Cf. PRADO, Décio de Almeida. “O drama histórico nacional; Agrário de Meneses, José de Alencar, Paulo Eiró, Castro Alves”. In: _____. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1994. pp. 143-198. (DEBATES 273)

⁷⁸ EIRÓ, Paulo. *Sangue Limpo*. In: AZEVEDO, Elizabeth R. (org). *Antologia do teatro romântico*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção dramaturgos do Brasil) pp. 305-424.

A preocupação com a emancipação do Brasil, seja como nação autônoma, seja como “filha” de Portugal, será a mola propulsora desses dramas históricos. Destacamos um acontecimento-chave da formação do Brasil: a invasão holandesa no século XVII, representada em dois desses textos, para demonstrar a preocupação em apresentar uma dívida aos portugueses ou uma vingança aos dominadores/invasores.

O texto de Luís Antônio Burgain, como apontam CAFEZEIRO E GADELHA, é raro (p. 145). Utilizamo-nos da leitura que esses autores fazem do drama *Fernandes Vieira ou Pernambuco Libertado*, que trata da invasão flamenga:

A decantada nacionalidade já é problemática, pois considera invasor apenas os flamengos, tomando posição favorável aos portugueses, também invasores. [...] O índio de Burgain (e o seu Calabar é índio) é interesseiro e vingativo e o seu amor por Maria está antes do interesse nacional. Maria ama Afonso e é amada por Calabar, que, ao sentir-se desprezado, passa a apoiar os holandeses, motivo por que é considerado traidor. Mas Calabar apenas vinga o seu desprezo e, como índio, pouco se incomoda com os moralismos patrióticos. Maria também é vingativa: veste-se de soldado para, ao lado dos lusitanos, vingar a morte dos pais e também salvar da morte o seu pai adotivo e protetor. Tudo, aqui, é válido quando em defesa dos portugueses. O preto Henrique Dias e o índio Filipe Camarão entram em cena apenas para dar notícia das batalhas e são considerados grandes heróis. [...] Em Burgain, tanto o preto quanto o índio expõem-se segundo a norma culta do discurso do autor; mais precisamente, uma pretensa linguagem nobre da tragédia (ou do drama?). Manifesta-se o caráter ambíguo desta peça: quanto à linguagem, aproxima-se do romantismo, ao mesmo tempo em que seu moralismo remete ao iluminismo. (1996, p. 145-6).

Escrita no início do Romantismo e, como apontam os críticos, ainda influenciada por uma razão iluminista, a peça de Luís Antônio Burgain representa a História apoiando-se em ideais pouco “nacionalistas”, se compararmos sua perspectiva à que Paulo Eiró, por exemplo, terá das relações entre brancos, índios e negros no Brasil colonial. A ligação filial com os portugueses guia a maneira de representar a invasão dos holandeses e deixa a desejar uma visão crítica da sociedade colonial e seus prejuízos para a “pátria” brasileira, já em “independente” construção. Não muito diferente deste, mas com um ponto de vista mais problematizador e mais próximo de uma

independência perante os patrícios portugueses, é o drama *Calabar*⁷⁹ de Agrário de Menezes.

O escritor baiano Agrário de Menezes escreveu o drama *Calabar* em 1856 submetendo-o a um concurso aberto pelo Conservatório Dramático do Rio de Janeiro. Décio de Almeida Prado⁸⁰ traz e comenta uma carta escrita pelo dramaturgo “que serve de prefácio à peça”:

[A carta] explica a posição do autor, quer perante o teatro em geral, quer perante seu texto. A matéria dramática de *Calabar* – escreve ele – “escolhi-a nacional e histórica”, em obediência à proposta do Conservatório mas também de acordo com os seus próprios princípios estéticos. O teatro, segundo ele, modifica-se de época para época e de nação para nação, revelando-se “tanto mais fecundo quanto mais original, tanto mais vigoroso quanto mais nacional”. O drama “dirige-se à inteligência em ordem a instruir, e dirige-se ao coração em ordem a moralizar”. Tem por objetivo “a universalidade dos povos, porém depois de ter instruído e moralizado o corpo de sua nação”. “Esta, devemos reconhecer, é uma das grandes idéias da escola moderna” – ou seja, do romantismo, embora o chamado realismo já despontasse nos palcos da França. O erro de Corneille e Racine, como dos tragediógrafos do século XVIII, teria sido o de ocuparem-se com Édipo e Agamenon, não com heróis nacionais franceses. Quanto à relação entre história e teatro, nunca é de estreita fidelidade: “não há poesia lírica, épica ou dramática, sem a intervenção toda poderosa de uma faculdade, que não tem papel a representar na história, e que se chama imaginação”. Deve-se apenas ter cuidado para que não haja abuso dessa liberdade poética, evitando-se as “aberrações monstruosas de Alexandre Dumas e de [Victor] Hugo”. “Em tudo e por tudo o *juste milieu* é o partido mais conveniente às operações do espírito. Eu, liberal em política, liberal em literatura, distingo naquela as utopias dos demagogos, nesta, o que poderíamos chamar – devaneios ultra-românticos.” (1995; p. 147)

Estas posturas de Agrário de Menezes, ora citadas, ora parafraseadas por PRADO, falam de uma filiação que pende “para o romantismo mas saudosa do bom senso clássico” (p. 147) do autor baiano. Neste sentido, o crítico paulista diz da composição de *Calabar*, escrita em cinco atos e decassílabos brancos, aproximada mais da tragédia que do drama romântico. De romântico esse drama tem o potencial transgressor e revolucionário, que instiga um debate até hoje silenciado pela

⁷⁹ MENEZES, Agrário de. *Calabar*. In: AZEVEDO, Elizabeth R. (org). *Antologia do teatro romântico*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção dramaturgos do Brasil) pp. 03-186.

⁸⁰ *Op. Cit.*

historiografia brasileira. Sobre o tema, CAFEZEIRO e GADELHA falam com propriedade:

Calabar, de Agrário [de] Menezes, não é uma peça sobre um traidor. Ela lança perguntas e problemas sobre a traição. Indagações que se estendem aos conceitos de pátria e nacionalidade, amor e liberdade; e nos remetem à tentativa de perceber o homem em sua totalidade. (1996, p. 159)

A maneira de representar o episódio de Calabar efetivada por Agrário de Menezes enquadra-se na postura de dramaturgos românticos em questionar a soberania dos portugueses sobre o Brasil – mais exceção do que regra, o comportamento de Bourgain na dramatização da invasão holandesa é exemplo da importância da ideologia que influencia na categorização de figuras históricas como “heróis” ou “traidores”. Como já salientado, a necessidade de construir uma nação independente tem como alvo principal a antiga Metrópole ou a própria Europa. Alguns escritores ainda promovem ataques sutis até contra a Igreja. A ação da peça é definida por Calabar, por sua trajetória. Um herói trágico guiado pela vontade subjetiva em conflito direto com o amor e a glória. Este conflito é delineado quando Faro, soldado português, conta a Calabar que ama alguém. O capitão diz:

Calabar:
 Que dizes, Faro?...
 (*acentuando a palavra*)
 Amor! Amor no peito do soldado!...
 Meteoro fatal que os olhos cega,
 Como o clarão ignífero do raio!...
 Amor!...
 (*olhando a furto para Argentina*)
 Extingue-o, se no peito o sentes!
 (*com animação*)
 Ama o zunir das balas no combate!
 Ama, como eu, o lampejar dos ferros,
 O fumo asfixiante das bombardas,
 O estrondo do canhão, o pó cinzento
 Que o exército levanta, o horror e o pranto,
 O sangue e a morte!...
 (*mudando de tom*)
 E a glória! E a glória, Faro!
 Ama, como eu, a glória e a liberdade;
 E a pátria!...

(*ironicamente*)
 A pátria! A liberdade!...
 (*com amargura*)
 Engano!

Mentira tudo!...

Faro:
 Calabar!... e dizes?...

Calabar:
 O que disse, não sei... não sei... confesso.
 Apenas... que... já vem chegando a hora
 De acompanhar os nossos para a guerra!
 Apresta-te, mancebo! (2006, p. 22-3)

O conflito “interno” já está posto, como indicam tanto a fala reticente do soldado como as rubricas do autor. Neste momento descrito, Faro ainda não falou que a pessoa a quem ele ama é Argentina. Calabar nutre um amor secreto pela índia que, ao saber do amor dos dois, é exposto. Quando das negativas da índia, que também ama a Faro, Calabar decide-se pela traição. Aquele que renega o amor, proibido ao soldado, e acentua a glória e a liberdade, está apaixonado e disposto a soterrar a glória, mas não a liberdade. O tom irônico com que a personagem fala em pátria e liberdade é manifesto da postura libertária do Romantismo. Como há pátria e liberdade, se são colonos submetidos ao mando de uma outra nação? Eis a ironia de Calabar.

Ainda no primeiro ato, Calabar é tentado por um desconhecido para, através de suborno, lutar pela causa holandesa. O brasileiro nega, mas diante da fuga de Faro e Argentina, ele decide-se a trair. No segundo ato, Calabar vai aos flamengos pronunciar sua decisão, recebida com regozijo pelos soldados. No ato terceiro, o herói traidor vai à fortaleza onde se encontra o índio Jaguarari, amigo de Calabar e pai pretensamente morto de Argentina, mantido preso pelos lusitanos por ter matado um soldado aliado. Ao saber das novas armas do amigo, o índio o renega. Calabar fala “amargamente”:

A pátria! A pátria!... é sempre vil escrava!
 Vítima da cobiça e da rapina,
 Nós pugnamos por ela, e os lusitanos
 Suplantam-lhe a cerviz, como senhores.

Os meus somente são os brasileiros;
Sois vós, vós os indígenas da terra,
Senhores natos de um país imenso,
Reduzidos a servos estrangeiros!...

Jaguarari:
Calabar! Calabar!...

Calabar:
 Não me respondes?...
Que jus tem ao Brasil os holandeses?
Nenhum, dirá; nenhum, direi contigo;
Pois assim são também, os lusitanos.
Aventureiros ambos, alentados
Só pela sede de ouro e de riquezas,
Ambos querem mandar pela conquista!
Holanda e Portugal são nesta guerra
Abutres esfaimados que se agarram
Por sugarem o sangue do gigante!...
(2006, p. 101-2)

É notória a crença romântica no indianismo e na criação de uma raça brasileira, representada em *O Guarani* de José de Alencar. Mas, diferente do romance, não são os portugueses aqueles que devem unir-se ao índio. Os mulatos, como Calabar, são aqueles que têm a legítima soberania, assim como os índios. Não se pode esquecer que a motivação do herói é ter Argentina como sua mulher. Entretanto, o teor mordaz das palavras legadas tanto a portugueses como a holandeses é patente do nacionalismo de MENEZES. No último ato da peça, Calabar, preso e condenado à morte, enuncia duas falas repletas de significação romântica exacerbadamente libertária e nacionalista. Sintomáticas também de que a opção estética é influenciada pela ideologia política quando a dramaturgia representa a História.

Ainda não!... Só falta-me uma hora!...
E como corre o tempo!... subitâneo,
Como a luz do relâmpago!... Veloce,
Mesmo quando é contado como eu conto,
Minuto por minuto!... E o que é a vida?...
Minuto na extensão da eternidade...
Relâmpago fugaz, que brilha e morre
Entre os roucos rugidos da tormenta!...
 (pequena pausa)
Só resta-me uma hora!... Tanto tempo
De paz e de ventura sobre a terra
Não teve Calabar!... nascido apenas,

Fui atirado ao seio da indignação
 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 o meu futuro,
 Gemia e soluçava!... A juventude
 Não me apontou mais leda!... Ao começá-la,
 Veio logo da morte a foice horrenda
 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 jasmíns 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!...

(ergue-se)

Não há lugar no mundo pra mulato
 Além do que lhe aponta o cativo?!...
 Era grande a injustiça... revoltei-me!
 Quis também ser partícipe dos gozos
 No opíparo banquete da existência...
 Cabeça e brado foram instrumentos,
 Que em toda a luta sempre me serviram;
 Cabeça e braço deram-me a vitória!...
 Caí, por fim... Porém o que é que importa?
 Eu deveria cair, agora ou logo,
 Ou hoje ou amanhã, ou cedo ou tarde...
 É do homem cair ante o destino;
 Cumpru-se o meu...

(mudando subitamente de tom)

Cumpru-se?... quem o disse?...

(dando dois passos)

Quem disse que eu deveria retirar-me
 Das cenas deste mundo?

(ouve-se o rufo de tambores)

(2006, p. 157-8)

Mesmo longa a citação, é dever quase patriótico dar voz a uma personagem que foi silenciada por séculos. Calabar entoa seu discurso ante a morte impregnado de retórica romântica: o individualismo de quem, revoltado, deseja “também ser partícipe dos gozos / no opíparo banquete da existência”; o misticismo de um futuro negro (ou

mulato) pressentido pela mãe; o desapego à vida, “minuto na extensão da eternidade”. Um homem que, condenado a morte por alta traição, fala: “Cabeça e braço deram-me a Vitória!”. A traição é levemente relativizada, posta à prova em toda a peça. No entanto, ao romântico brasileiro, trair “abutres” lusitanos ou holandeses é dever patriótico; trair o amor é crime expurgável apenas com a morte. Depois da sentença, Calabar diz:

(mordendo os ferros)

Subir ao cadafalso!... Miseráveis!...
 Que eu não possa quebrar estas algemas!...
 Que eu não levante o braço um só momento!...
 Que eu não encontre um ferro neste cárcer!...
 Iria esmigalhá-los nessa praça,
 As turbas e o carrasco! De um só golpe,
 Derrubaria a máquina de morte,
 Que para mim houveram levantado!!...

(pausa)

Matias d’Albuquerque e os seus sequazes
 Aplaudem com prazer o meu suplício,
 Como espetáculo digno de ser visto!!...
 Lá vem a multidão apressurada,
 Confusa e curiosa, a procurar-me!...
 O sacrifício é belo, é majestoso!...
 Correm todos a ver como o cutelo
 Sobre a vítima cai; como decepa
 Uma cabeça humana; como rola
 Pelos tintos degraus do cadafalso!...
 Então alguns sorriem de contentes;
 Outros, mais compassivos, se retiram
 Pra contarem aos filhos uma história,
 Que acaba num exemplo sanguinoso!...

(exclamando)

Homens, que me enxotastes atrevidos
 Da lauta mesa, em que vos assentáveis;
 Mulheres, que zombastes do mulato,
 Porque ousou mostrar-vos a sua alma
 Em êxtase de amor; sede malditos!!...

(pausa)

Estou cansado já de tanta lida...
 Morrer, sim, é melhor. Que val o mundo?...
 Quem não provou nenhum dos seus prazeres
 Não pode ter saudades dos seus males...
 Ela... também... parece-me que é morta...

(com amargura)

Morta!... morta Argentina!... Desgraçado!
 Que idéia, Calabar, que idéia horrível
 Vem perseguir-te à beira do sepulcro?!...

(com sentimento)

Noutro tempo eu a vi, bela e formosa,
 Cheia de vida, rica de esperanças!...
 Quem disse que morreu?! Não é possível.

Perderem sua luz tão lindos olhos...
 Perderem sua cor tão rubros lábios...
 Parar, emudecer, e ficar fria,
 E não soltar um riso, uma palavra,
 E deitar-se depois num chão de vermes!...
 E pra sempre dormir!... Oh! Impossível!...
 Argentina não morre, não... A terra
 Não pode consumir tanta beleza!
 Ela vive!... ela vive, eu bem o sinto...
 Vive para chorar a minha morte!...
 Vive para ajuntar as minhas cinzas!...
 (*como caindo em si*)
 Missérrimo de mim!... É tudo um sonho...
 Talvez, soando a hora do suplício,
 Em concerto infernal, para bradar-me:
 Maldição! Maldição!...
 (*cai no tamborete*) (2006, pp. 159-161)

O discurso do herói ante a morte é repleto de signos patéticos. O sofrimento de um homem que traiu pela pátria e pelo amor é marcado por um ódio exangue. E acima do amor pela pátria está o amor pela índia Argentina, que está “morta”. É interessante que no último ato da peça a índia enlouquece quando vê Faro, seu amor, morto e Calabar aprisionado. A loucura que afeta o pivô da traição é a morte em vida. Morte sofrida pelo herói que esboça a esperança de que ela vive para chorar a sua morte, para ajuntar suas cinzas. Ou seja, para resguardar a memória de Calabar e, talvez, fazer como os “compassivos” da turba que “se retiram / Pra contarem aos filhos uma história, / Que acaba num exemplo sanguinoso!...”. Mas Argentina está louca, morta. Ao herói resta bradar suas últimas palavras: “Argentina!... Argentina!... adeus ó mundo!...” (p. 186); “Pátria!... Pátria!... conquista a liberdade!...” (p. 186); “Deus! Oh! Deus!... recebei-me em vossos braços!” (p. 186). A reconciliação com Deus dá-se depois do perdão que a louca Argentina o oferece. O amor perdoa a traição. A traição acaba redimida pela morte e pelo amor. O tema deste drama é antes a liberdade que a traição ou um tipo de traição necessária para a liberdade e o amor. É um drama histórico romântico nacionalista e moralista.

O Teatro brasileiro pouco representará o passado histórico durante o Realismo e as primeiras décadas do século XX. Como diz PRADO: “Se o núcleo do drama romântico era freqüentemente a nação, passa a ser, no realismo, a família, vista como célula mater da sociedade” (2003, p. 78). José de Alencar é dos principais representantes deste teatro realista no Brasil. Em fins do século XIX, a cena nacional, ou do sudeste brasileiro, encontra realização principalmente na comédia de costumes, marcada como tradição teatral desde Martins Pena, e no teatro musicado com a opereta, a mágica e as revistas de fim de ano.

O teatro de revista merece aqui uma maior atenção, na medida em que deixará traços que marcarão a obra do autor que estamos estudando. A *revista* é entendida aqui através do estudo de Neyde Veneziano⁸¹, que se debruça sobre o período estendido entre 1859 e 1965 considerando o surgimento, “apoteose” e decadência desse teatro no Rio de Janeiro e São Paulo. Nas primeiras décadas da República, a Revista será o gênero teatral mais difundido no sudeste brasileiro. As duplas de autores, a presença da música – o teatro de revista é componente importante para o desenvolvimento da música popular brasileira –, o “abrasileiramento” das técnicas européias (principalmente portuguesas e francesas) e, mais tarde, do cinema americano, a representação de tipos brasileiros, a sátira, a crítica social e política, a comédia, as cenas ligeiras, o apelo popular (por vezes, pornográfico) constituem este gênero que, como distingue a autora, não é um teatro do povo, mas é feito para o povo (p. 19). É na segunda parte de seu trabalho que Neyde Veneziano irá apresentar os elementos que constituem a forma deste gênero:

Mesmo como uma mistura de musical e comédia (ou farsa), fragmentado como chegou aos nossos dias, o gênero não foge de uma estrutura pré-estabelecida, cujo significado está implícito na própria denominação: re-vista, re-visão. Esta estrutura, no entanto, que nos primórdios obedecia a normas muito mais rígidas, vai, paulatinamente, sofrendo alterações no seu andamento, afastando-se

⁸¹ VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes; Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

do modelo de *revue de fin d'année*, para chegar a uma sucessão de quadros aparentemente desconexos que se encaminhavam para um final apoteótico.

Mas, se o gênero se impôs, se ao ouvirmos o rótulo *Teatro de Revista*, transportamos-nos para uma determinada maneira do fazer teatral, é porque, obviamente, há uma estrutura e convenções específicas que caracterizaram, com todos os direitos, a forma deste fazer teatral. [...]

A revista de ano brasileira [...] consistia num resumo crítico dos acontecimentos do ano anterior. Às vistas do público, desfilavam os principais fatos do ano findo relativos ao dia-a-dia, à moda, à política, à economia, ao transporte, aos grandes inventos, aos pequenos crimes, às desgraças, à imprensa, ao teatro, à cidade, ao país. Era uma história miniaturizada sob o painel anual, em linguagem popular, teatralizada. Equilibrava-se entre o registro factual e a ficcionalização cômica. (1991, p. 87-8)

Embora trate de aspectos de representação da História, o Teatro de Revista brasileiro continua a marca característica do nosso Teatro com a dramatização dos costumes da sociedade. Depois do Romantismo, poucas serão as peças brasileiras com temas voltados para a recriação da História que demonstrarão relevância para a crítica. Antes do Teatro de Arena, com *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, destacamos apenas uma peça que trata da representação da História de maneira peculiar e crítica: *O homem e o cavalo* de Oswald de Andrade.

Segundo CAFEZEIRO e GADELHA⁸² a peça de Oswald é fruto de uma intensa convivência do modernista com as teorias marxistas e um teatro socialista. Aqui, a luta é contra os dogmatismos impostos de todos os lados nos anos 30 do século XX: a religião, o comunismo stalinista, o nazi-facismo etc. Os críticos escrevem:

Em *O Homem e o cavalo*, a História, os mitos e os desafios da modernidade. Nove quadros de trânsito pela civilização ocidental e seus impasses. Religião e opressão, fábula, verdade e ironia. Passado, presente e futuro refundidos num único espaço: caldeirão de Medéia a triturar as experiências humanas e recriar novas substâncias. Fecundada pelo mito, a História caminha criando a verdade que a fábula persegue, numa ação, no entanto, dissimuladora. O homem e o cavalo entrelaçam-se e, na cavalgada, os símbolos da verdade dão lugar à verdade sobre os símbolos.

Construir o céu na terra; este parece ser o desafio de Oswald: domado o cavalo, o homem é o projeto viável. E o teatro torna-se (já sendo) o lugar privilegiado do mito que se quer em processo de desnudamento; verdades que a representação revela.

⁸² *Op. Cit.*

A revista empresta a *O Homem e o cavalo* a sua estrutura de quadros que, embora seqüenciados, são independentes. (1996, p. 401)

Como mostram os críticos, a discussão sobre o passado e sobre a verdade da História é o ponto que Oswald desenvolve naquela peça. Como salienta Sábato Magaldi⁸³, o texto do modernista encaminha-se para a utopia de um mundo socializado que ainda acompanhava a militância de esquerda, à qual o dramaturgo alinhava-se. A ideologia é a ferramenta que possibilita a recriação do passado, criando novas verdades ou destruindo as verdades da História. Mesmo dissociada da tradição dramática brasileira, como salienta MAGALDI, a peça *O Homem e o cavalo* de Oswald de Andrade alimenta de maneira interessante o debate sobre a representação da História efetuada na dramaturgia brasileira. A maneira séria ou sublime com a qual os dramas românticos traziam a História com características nacionalistas esbarra na antropofagia modernista de Oswald, na deglutição da peça *Mistério-bufo* de Maiakóvski, onde a sociedade tradicional e sua História são recontadas com sátiras e ironias, mesmo que carregadas de uma utópica e por vezes ingênua teleologia “marxista” (Cf. MAGALDI, 2005, pp. 13-20).

MAGALDI e CAFEZEIRO e GADELHA divergem ao estabelecer a forma desta peça de Oswald de Andrade. O primeiro fala em “aproximações com o teatro medieval” ou com “o teatro épico de Brecht”, ressaltando a tradição popular de *O homem e o cavalo*. Os segundos rotulam a peça como uma Revista. É sabido que o teatro brasileiro da segunda metade do século XIX e meados do século XX, no eixo Rio-São Paulo, tem como uma das principais formas o Teatro de Revista. Os modernistas de 22 e, principalmente, Oswald de Andrade, com o manifesto antropofágico, escolhem as manifestações da cultura popular brasileira como mola mestra de uma nova arte, desvincilhada das formas e temas europeus. Pensar a História

⁸³ MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2005. (ESTUDOS, 159)

e representar o passado, mesmo com ponto de vista político-partidário arraigado a uma ideologia panfletária, como faz Oswald em sua peça, é característico dessa vontade de emancipação artística. O teatro de Oswald de Andrade, em que se destacam *O Rei da Vela*, *A morta* e *O homem e o cavalo*, fornece elementos fulcrais para o desenvolvimento de um teatro moderno “brasileiro” com vistas à produção de uma arte autêntica e de vanguarda.

Utilizar uma forma popular na representação de uma temática tratada pela tradição (européia) de maneira séria é fato importante para as propostas vindouras no teatro nacional – mesmo que alguns críticos valorizem a dramaturgia sob um prisma que escanteia as manifestações mais próximas do popular. Naquilo que é conhecido como “moderno teatro brasileiro”, a Revista está em segundo ou terceiro plano, como escreve Décio de Almeida Prado, ao oferecer um panorama dos acontecimentos teatrais ocorridos no sudeste brasileiro entre 1930 e 1980⁸⁴. Neste período, a cena brasileira modifica-se, “aprimora-se”. Artistas europeus, que fugiam das grandes guerras, instalavam-se no Brasil e ajudavam o Teatro a modernizar-se. Na década de 40, surge o Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC. O Teatro Oficina e O Teatro de Arena garantem, na São Paulo dos anos 50, 60 e 70, um cenário teatral de inovações dramáticas e técnicas por um lado, e de intensa motivação ideológica, por outro. Outro grupo, filiado ao Teatro de Arena, começa em 1964 a *arte de protesto* no Brasil, o Opinião do Rio de Janeiro. O teatro “brasileiro” passa a conhecer Brecht e seu Teatro Épico.

1.2. O moderno teatro “brasileiro” representando a História

“Teatro moderno brasileiro” é uma nomenclatura que, para ser utilizada, requer cuidados. Três fatores são importantes para a “invenção” deste teatro: as mudanças

⁸⁴ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro brasileiro moderno*. 2 ed. 2 reimp. São Paulo: Perspectiva, 2003. (DEBATES, 211)

políticas e econômicas na década de 1940 propiciam um ambiente cultural capaz de estabelecer novas práticas teatrais importando (ou utilizando), principalmente, material humano e artístico europeu afinado com novas formas de teatro que, lá, já traziam o nome de moderno desde o fim do século XIX; o consumo desse teatro importado cria uma conjuntura, aliada com as posturas políticas e artísticas de dramaturgos e atores brasileiros, adequada à promoção, criação e encenação de peças nacionais ajustadas às formas modernas de teatro; o ambiente de superprodução nacional deixa abertas possibilidades de criação e encenação de peças nacionais que abordam temas pertinentes às condições sociais e políticas do Brasil num período de efervescência cultural como, por exemplo, os primeiros anos da Revolução de 1964. Em todo caso, essa evolução do teatro, descrita pelos críticos, tem as luzes voltadas para o eixo Rio-São Paulo – o que não estimula uma descrição do tipo *pars pro toto*, ou seja, é difícil nomeá-la como uma evolução do teatro *brasileiro*.

Iná Camargo Costa⁸⁵ aponta o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) como a primeira empresa de teatro do Brasil a adequar suas encenações a um teatro moderno. “Mas, bem entendido, teatro nos termos indicados; primeiro, enquanto forma desvinculada de seus pressupostos sociais e, segundo, enquanto prática regressiva nos próprios países de origem” (1998, p. 35). COSTA escreve que os “sintomas” que culminaram com a criação dessa primeira empresa de teatro moderno “são o **Teatro de Brinquedo**, as peças de Oswald de Andrade, o **Teatro do Estudante**, **Os Comediantes** e os amadores paulistas **GUT** (Grupo Universitário de Teatro) e **GTE** (Grupo de Teatro Experimental)” (1998, p. 12, grifos da autora).

Os Comediantes do Rio de Janeiro situam-se como importantes lutadores por uma nova proposta artística na ribalta brasileira. A contribuição deste grupo para a

⁸⁵ COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópoles: Vozes, 1998.

modernidade do teatro buscando as propostas européias encontram em Ziembinsky, como encenador, e em Nelson Rodrigues, como dramaturgo, um braço forte para sua luta. Na visão de CAFEZEIRO e GADELHA:

Nelson Rodrigues e Ziembinsky não perderão o caráter de renovadores do teatro brasileiro se considerarmos que: 1) do ponto de vista do texto *Vestido de Noiva* tem um antepassado próximo a *Amor*, de Oduvaldo Vinna (montado dez anos antes pela Companhia Dulcina-Odilon), quanto aos planos de tempo e espaço em que se estrutura a narrativa e também do ponto de vista da linguagem; além disso os Andrades Mário e Oswald já haviam realizado na década de 30 uma dramaturgia francamente moderna, embora ainda inédita (no palco) em 43; 2) a encenação de Ziembinsky tem suas possibilidades de diálogo com a platéia porque, antes dela, um público já conquistara algumas chaves, capacitando-se para decifrá-la. (1996, p. 481)

O caráter de novidade e de renovação não pode ser, entretanto, negado à peça *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues. Destarte, em 1943, conta-se, junto a algumas manifestações da década de trinta, um rompimento com as velhas formas de teatro e a construção e incorporação de novas formas. O caminho para o profissionalismo do TBC, com a figura essencial de Franco Zampari a sua testa, está sendo calçado. Esta companhia vai marcar o passo, a partir de 1948, para a incorporação definitiva das novas técnicas e textos providos dos Estados Unidos e da Europa. Em 1955, um novo marco será dado, a encenação da peça *A moratória* de Jorge Andrade no Maria Della Costa enceta, segundo Iná COSTA, a incorporação das técnicas estrangeiras num texto nacional. A “nacionalização” das inovações promovidas pela modernidade européia dará um passo decisivo, no entanto, com dois textos: *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri em 1958 no Teatro de Arena e a encenação de *O pagador de promessas* de Dias Gomes, direção de Flávio Rangel pelo TBC, em 1962. Estes marcos são centrais para o estabelecimento do conceito e realização de um teatro moderno no sudeste do Brasil.

Segundo Alberto Guzik⁸⁶ a crise tebeceana desencadeia o surgimento de outras companhias (ou a crise é desencadeada por isso). Assim surge um dos mais importantes grupos teatrais do país: o teatro de Arena ou, mais tarde conhecido como *o Arena*. Esta companhia apresenta três momentos distintos: primeiramente, quando lança um teatro popular e “volante” com o intuito de construir público e repertório; quando consegue sua sede própria e tem descaracterizada sua proposta primeira; quando chega dos Estados Unidos, o dramaturgo Augusto Boal e inicia um percurso para uma estética política neste grupo. Seu marco maior na história do teatro brasileiro é a promoção de um novo autor e um texto de temática “de esquerda”: *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri. Iná Camargo Costa fala que um conteúdo progressista, mesmo numa forma dramática (mas não totalmente Épica), coloca o Brasil “esteticamente à altura do processo histórico” (p.38)⁸⁷. Este tipo de iniciativa coloca o Arena, em oposição ao primeiro TBC⁸⁸, como um motivador da dramaturgia nacional.

Segundo o pesquisador Edelcio Mostácio⁸⁹, o grupo Oficina de São Paulo segue o movimento de novidade no teatro começando suas atividades no período de efervescência intelectual do governo JK. Com algumas aproximações ao Arena, na maioria das vezes infrutífera, mas que influenciaram muito sua dramaturgia, o Oficina vai constituir importância fundamental, principalmente com a promoção de novas técnicas e montagens no teatro paulista. Armando Sérgio da Silva⁹⁰ destaca a influência norte-americana do *Actors' Studio* no Oficina, que começava a profissionalizar-se, sempre como uma escola-laboratório. É um dos seus integrantes principais, o diretor José Celso Martinez Corrêa, que terá papel essencial nesse período.

⁸⁶ GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986. (ESTUDOS, 90)

⁸⁷ COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

⁸⁸ Como afirma Alberto Guzik, só no início da década de 60 o TBC assume um repertório nacional já embalado pelo sucesso do Arena. (1986, p. 181)

⁸⁹ MOSTÁCIO, Edelcio. *Teatro Político: Arena, Oficina e Opinião* (uma interpretação da cultura de esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

⁹⁰ SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. Perspectiva: São Paulo, 1981. (DEBATES, 75)

Na década de 60, surgem os CPC's (Centros Populares de Cultura), que pregam uma arte popular e vão ter como um dos principais articuladores o escritor Oduvaldo Vianna Filho. Neste momento, as propostas dos principais grupos são de um teatro do povo, para o povo. Temas de cunho “comunista” e grande engajamento na cultura de esquerda do país. Em 64, quando do golpe militar, surge, no Rio de Janeiro, o grupo Opinião, que, por não ter registro, conta com a ajuda do Arena. Naquele ano é lançado o *Show Opinião* dirigido por Augusto Boal (Arena) com “elenco” formado por cantores “populares” (João do Vale, Zé Kéti e, inicialmente, Nara Leão – depois Maria Bethânia). Esse show é como uma resposta da esquerda contra o golpe, mas, salienta MOSTÁCIO, as repostas da esquerda neste início de ditadura não passam de retórica. No entanto, é com o Opinião que teremos a *protest song* estadunidense e o início de uma *arte de protesto*.

Em 1967, o Oficina terá importância “revolucionária” para o teatro. A montagem de *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade é ferramenta importante para o início de uma “revolução estética” na cultura brasileira: o tropicalismo. José Celso Martinez Corrêa escreve para o programa da peça um “manifesto” deixando claros alguns pontos que realçam a importância de Oswald para aquele momento:

O *Oficina* procurava um texto para a inauguração da sua nova casa de espetáculos que ao mesmo tempo inaugurasse a comunicação ao público de toda uma nova visão do teatro e da realidade brasileira.

[...] E o aqui e agora foi encontrado em 1933 no *Rei da vela* de Oswald de Andrade.

Senilidade mental nossa? Modernidade absoluta de Oswald? Ou pior, estagnação da realidade nacional? [...] Oswald nos deu no *Rei da vela* a forma de tentar aprender através de sua consciência revolucionária uma realidade que era e é o oposto de todas as revoluções. *O Rei da vela* ficou sendo uma revolução de forma e conteúdo para exprimir uma não-revolução. [...] A peça, seus 34 anos, o fato de não ter sido montada até hoje, enfim tudo fez com que captássemos as mensagens de Oswald e as fizéssemos nossas mensagens de hoje. [...]

A falta de medo da inteligência de Oswald, seu anarquismo generoso, seu mau gosto, sua grossura são os instrumentos para captar a vida do homem recalcado do Brasil, produto da economia escrava e da moral desumana que faz milhões de onanistas e pederastas, com esse sol e

essas mulheres... para defender o imperialismo e a família reacionária.
(CORRÊA *apud* COSTA, 1996, p. 169)

José Celso será o grande representante deste movimento artístico no teatro. É a montagem de um texto “mediocre” (como diz Mostácio, mas que é tratado de forma diferente por Iná Camargo Costa) de Chico Buarque, *Roda-viva*, que em 1968 irá marcar uma nova postura na cena brasileira, vindo diretamente ao encontro da “cultura de esquerda” do Arena. Depois de vários problemas com a censura e divergências internas, os principais grupos firmadores do teatro nacional, como levantados por MOSTÁCIO, chegam ao fim. A repressão do governo ditatorial impede a continuação destes grupos. É o momento da chamada contracultura e do “vazio cultural”, período em que a produção teatral brasileira entra em declínio e num quase apagamento. Segundo o autor, temos a quase que total falta de obras-primas nacionais em cena.

A renovação estética e cultural do Brasil durante o século XX introduz novas possibilidades de pensamento acerca do povo brasileiro pelos seus dramaturgos. A reinterpretção da História, dos documentos e da memória coletiva encontra fôlego em várias obras do período que vai do início desta moderna dramaturgia até seu “epílogo” no início da década de 1980. Neste ponto, é possível falar de algumas obras tidas como essenciais para pensar a recriação da História feita pela dramaturgia no Brasil neste período: *O Santo Inquérito* (1966) e *A Revolução dos Beatos* (1961) de Dias Gomes; o ciclo *Marta, a árvore e o Relógio* de Jorge Andrade; *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967) de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri; *Calabar: o elogio da traição* (1973, 1980) de Chico Buarque e Ruy Guerra.

O ciclo *Marta, a árvore e o relógio*⁹¹ de Jorge Andrade tem início com a peça *As confrarias*, passando por *A Moratória* e terminando com *O Sumidouro*. São dez peças que representam fatos e personagens históricos. Em *As confrarias*, por exemplo, a ação

⁹¹ ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. 2 ed. 1 reimp. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção textos, 01)

se passa no século XVIII, em Minas Gerais. Todo o ciclo atravessa os séculos até (provavelmente) a década de 60 do século XX. Em *O Sumidouro* a ação é dividida entre o escritório do dramaturgo Vicente e seus personagens que remontam às primeiras bandeiras com a personagem histórica Fernão Dias (século XVII). Algumas delas, como *As Confrarias*, aproximam-se do drama ou escapam à forma épica. Já em *O Sumidouro*, por exemplo, “o caráter épico se radicaliza fortemente”, diz Anatol Rosenfeld⁹², pois “o personagem dramaturgo Vicente surge em função mediadora, como o narrador que ao mesmo tempo evoca, comenta e distancia a ação dos bandeirantes” (2007, p. 613)

Em seus textos, comentam os críticos, existe a busca pelo seu próprio passado e a procura pelo sentido da vida. Embora essa “caracterização” da obra de Jorge Andrade filie-o a uma concepção individualista de dramaturgia, ao criar sua obra sob aspectos históricos, ele abraça as correntes sociais e coletivas do drama no século XX. Diz Rosenfeld:

Todo o ciclo é, de fato, a incessante procura de quem, na medida em que encontra, mormente em que se encontra a si mesmo, se torna “filho perdido”, filho pródigo que *não* volta. Não é mero acaso que as últimas palavras da última peça do ciclo se refiram a esta busca: “Procurar... procurar... que mais poderia ter feito...?” Debruçado sobre a realidade paulista e brasileira e seus aspectos históricos, sociais, morais e psicológicos, o autor tende na recriação e interpretação deste mundo a variadas formas de realismo, desde o psicológico até o poético (pondo de lado uma peça de rigor quase clássico como *Pedreira das Almas*). É um realismo maleável, capaz de assimilar recursos expressionistas e simbólicos e abrir-se a processos do teatro épico e antilusionalista. (2007, p. 600)

Rosenfeld debruça-se, também, em outro livro⁹³, sobre nove peças de Dias Gomes, autor que o crítico destaca pela sua estética social “não-ajustada” e que representa em suas obras um “empenho conseqüente e pertinaz por valores político-sociais – por valores humanos, portanto – mercê da visão crítica de um homem que não

⁹² ROSENFELD, Anatol. *Visão do ciclo*. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. 2 ed. 1 reimp. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção textos, 01). pp. 599-617

⁹³ ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

está satisfeito com a realidade do Brasil e do Mundo” (1996, p. 55). Ao buscar uma filiação desta preocupação política de Dias Gomes com *Os Persas* de Ésquilo, *As Troianas* de Eurípides, *Macbeth* de Shakespeare, *Os Bandoleiros* ou *Guilherme Tell* de Schiller (quase todos dramas históricos), Rosenfeld parte para a análise de *O Pagador de Promessas*. Junto a esta crítica, ele põe o drama histórico *A Revolução dos Beatos* e, mais adiante, *Dr. Getúlio, sua vida, sua glória* (escrita em parceria com Ferreira Gullar). Sobre *A Revolução*, o crítico diz:

A ação se passa em 1920, quando o Padre Cícero contava cerca de 75 anos. Ainda na plenitude da sua força carismática, atrai inúmeras romarias a lugares longínquos (sic!), reunindo em juazeiro [do Norte] massas ansiosas de amparo sobrenatural e cura milagrosa. Um telão com um mapa do Ceará – tal como também usado por Piscator no seu teatro popular – explica através de uma estatística (milagres: 1302; escolas: 2; crianças sem escolas: 94% etc.) [...] A ampla seqüência de 14 quadros, de grande riqueza e movimentação cênicas, com cantos dos beatos aguardando a bênção do “Padrim”, danças dos romeiros e do santo animal, segundo o bailado dramático do boi-surubim, com fogos de artifício, explosões de frenesi de fanáticos, moribundos aleijados, faz surgir, comparável a uma pintura primitiva, o ambiente tosco e colorido, o mundo místico dos romeiros. (1996, p. 63-64)

É destaque, ainda, o aproveitamento dos tipos (cangaceiros e jagunços) e situações (a exploração indiscriminada da fé) que o dramaturgo representa em sua peça.

Sobre *Dr. Getúlio, sua vida sua glória*, o crítico diz:

Dr. Getúlio é, sem dúvida, em escala internacional, uma das mais brilhantes peças políticas da atualidade. Os versos funcionam às mil maravilhas, pela precisão, pela graça, pelo sabor popular e coloquial, e a exposição histórica, por mais que se possa divergir de algumas interpretações e simplificações, é extremamente sagaz, procurando apresentar uma imagem objetiva e crítica do estadista Getúlio e da sua política contraditória, sem omitir quer os lados negativos, quer positivos da sua conduta nos últimos anos de seu regime. Os eventos trágicos, nas duas faixas da ação [o presidente da República – Getúlio – é o presidente de uma escola de Samba – Simpatia], não impedem o desenvolvimento humorístico dos diálogos e de muitas cenas, devendo realçar-se o precioso anacronismo que ocorre a Getúlio na hilariante e maliciosa discussão com o embaixador norte-americano, ao lhe chamar a atenção sobre a invasão da República Dominicana. (1996, p. 80)

O Santo Inquirito é, diferentemente das duas anteriores (mais ligadas ao teatro épico, não necessariamente brechtiano). Configurada como uma tragédia, conta a história de Branca Dias, julgada pela Inquisição no século XVIII, que demonstra uma “profunda fé cristã, cuja sinceridade e inocência, em choque com o dogma rígido, com a linguagem hermética e as suspeitas sinuosas da Inquisição, acabam envolvendo-a em mal entendidos que lhe agravam cada vez mais a situação precária de neta de cristãos-novos” (1996, p. 76)

O Teatro de Arena participa da cultura paulista com fortes raízes ideológicas, políticas e sociais que se querem de “esquerda”. Seus projetos sempre trazem um teor de denúncia contra a burguesia e de afinidade às lutas sociais. A partir de 1961, o Arena entra numa auto-avaliação. A encenação de obras nacionais não é satisfatória pela carência de autores nacionais. Assim, começa o período de nacionalização dos clássicos. Segundo Cláudia de Arruda Campos⁹⁴, durante esse período, parte do grupo do Arena funda o CPC (Centro Popular de Cultura) com o intuito de criar público e de conscientizar as massas de seu processo histórico. Com a criação do Núcleo 2 do Arena (grupo que viaja o país com encenações a baixo custo) e a intensificação das discussões promovidas nos Seminários de Dramaturgia debatendo sobre a dramaturgia nacional e sobre o contexto político vivido no Brasil, na América e no mundo, o grupo do Teatro de Arena, também próximo à nova música popular brasileira, leva à cena em 1965 a peça *Arena conta Zumbi* de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal e música de Edu Lobo. Baseado no livro *Gamga Zumba* de João Felício dos Santos faz “uma recriação poética” do período de surgimento do Quilombo dos Palmares e da luta dos negros pela liberdade. Próximo ao Teatro didático e popular – épico – esta é a porta de entrada da recriação da História do Brasil com objetivos de crítica ao presente e de “instigar” o

⁹⁴ CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988 (ESTUDOS, 104)

público com a luta de seus antepassados. Três anos depois, o Arena repete a receita, desta vez com uma inovação técnica. *Arena conta Tiradentes* (cujo tema já é trabalhado no show *Opinião* de 1964) escrita pela mesma dupla de *Zumbi*, além do mesmo objetivo em trazer da História motes e situações para explicar e transformar o presente, a grande novidade é o *Sistema Coringa* de Augusto Boal. A peça é encenada em 1967. A esquerda brasileira já começara a ensaiar protestos contra o governo ditatorial. Já o sistema coringa aparece como uma ferramenta de solução para a realização de um teatro a baixo custo (popular) e político, social. Este sistema, vinculado às propostas épicas, mas também clássicas, é sintetizado por Campos: “O Sistema prevê a aplicação de quatro técnicas básicas: 1) a desvinculação ator/personagem; 2) o ecletismo de gênero e estilo; 3) a narração coletiva; 4) a música como suporte de conceitos” (1988, p. 120). Quanto à proximidade com uma estrutura clássica, fala, mais uma vez, Cláudia Campos:

Além das técnicas, Boal propõe uma estrutura fixa para os espetáculos, exatamente a que se vê em *Arena conta Tiradentes*: dedicatória; explicações; distribuição, em episódios, de cenas breves, ligadas pelos comentários do coro; entrevistas e, por fim, exortação. [...] A tragédia clássica compunha-se de cinco partes dialogadas (prólogo, três episódios, êxodo) separadas por quatro cantos do coro (párodos e três estásimos). Em *Tiradentes*, os cinco episódios que contém são delimitados pelas Explicações que, portanto, funcionalmente substituem os cantos do coro, aqui empregados para dividir as cenas (1988, p. 121)

A necessidade de um herói como Tiradentes para Augusto Boal⁹⁵ se justifica pela luta empreendida por um homem contra a opressão. Ele escreve que “não somos um povo feliz” e, por isso, “precisamos de heróis, precisamos de Tiradentes” (2005, p. 301), ou seja, é preciso buscar no passado um referente “mítico” (mas não místico, como salienta) para instigar o público de uma peça de teatro levada à ribalta em 1967 (passados três anos da “Revolução” de 31 de março) a lutar contra a opressão. O Brasil

⁹⁵ Cf. BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 7 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005.

precisa recriar a História sob a perspectiva dos oprimidos. Esta é a proposta de Augusto Boal e Guarnieri.

Em 1973, Chico Buarque e Ruy Guerra escrevem um drama histórico, numa proposta político-ideológica próxima à de Boal e Guarnieri, mas também de combate aos atos repressivos do governo ditatorial (mais incisivos na década de 70), com o título *Calabar: o elogio da traição*. Os dramaturgos constroem uma trama sobre acontecimentos da invasão holandesa ao nordeste brasileiro no século XVII. A censura proibiu, entretanto, a apresentação da peça. “Engavetada”, *Calabar* volta ao público em 1979. Esta peça é parte constituinte da dramaturgia buarqueana, voltada para as questões sociais, a crítica política etc. É significativo que toda a obra dramática de Chico Buarque esteja associada às lutas populares contra a Ditadura Militar. Durante os anos de chumbo, de *Roda-viva* a *Calabar*, essa dramaturgia foi construída sobre fortes bases de poesia e política.

2. O Brasil, O Teatro e Chico Buarque

O Teatro “brasileiro” Moderno, durante a ditadura militar, passou por várias modificações e sofreu influências marcantes. Um dos dramaturgos que participaram deste momento, Chico Buarque, mais destacado por suas canções, escreveu quatro peças que traduzem esta época de maneira específica: *Roda-Viva*⁹⁶, escrita em 1968, ficou marcada no cenário teatral brasileiro, não pela sua qualidade dramática, mas pela forma de representação proposta pelo diretor José Celso Martinez Corrêa. *Gota d’Água*⁹⁷, escrita em 1975 com Paulo Pontes, marca o fim de um período compreendido, segundo

⁹⁶ BUARQUE, Chico. *Roda-viva*: comédia musical em dois atos. Texto transcrito para o I Ciclo de Leituras Dramáticas do CEEAD – Centro de Estudos da Escola de Arte Dramática de São Paulo.

⁹⁷ BUARQUE, Chico e PONTES, Paulo. *Gota d’Água*: inspirado em concepção de Oduvaldo Viana Filho. 26 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

o professor Diógenes Maciel⁹⁸, pelo conteúdo nacional-popular existente nas produções dramáticas do sudeste brasileiro. *A Ópera do Malandro*⁹⁹, de 1978, é caracterizada pela maneira como retrata, alegoricamente, “o esgotamento de um regime político e de uma forma de governo autoritária que não conseguiram acompanhar os movimentos sociais (...)” como escreve Adriano Rabelo¹⁰⁰. Por fim, *Calabar: o elogio da traição*¹⁰¹, escrita em parceria com Ruy Guerra em 1973 e reescrita em 1980, ficou na História como a peça censurada que teve a própria notícia da censura, censurada. Ou, como escreve Elizabete Sanches Rocha¹⁰², “A peça de Chico Buarque e Ruy Guerra mostra que a ficção pode ter muito a dizer sobre a verdade dos acontecimentos” (p. 204).

O exame das formas da dramaturgia buarqueana passa pelas influências que vão desde um teatro não-dramático até a tragédia. O conteúdo é sempre pautado por uma crítica social e política ferrenha contra o sistema. Chico Buarque, visto através de sua obra, musical e dramaturgic, é fruto do engajamento político buscado por artistas e intelectuais brasileiros desde a década de 50 e principalmente nas décadas de 60 e 70. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda¹⁰³ o país estava, utilizando uma expressão de Roberto Schwartz¹⁰⁴, “irreconhecivelmente inteligente”. A cultura brasileira desenvolveu-se em vários setores, como a música, o teatro, o cinema e as artes plásticas. A produção artístico-cultural modernizava-se e construía suas formas pautadas, principalmente, na busca por representar o Brasil de maneira autêntica e original, o que

⁹⁸ MACIEL, Diógenes André Vieira. *Ensaio do Nacional-Popular no Teatro Brasileiro Moderno*. João Pessoa: Editora Universitária – UFPB, 2004.

⁹⁹ BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. São Paulo: círculo do livro, 1978.

¹⁰⁰ RABELO, Adriano de Paula. *O teatro de Chico Buarque*. São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (Dissertação de Mestrado), 1998.

¹⁰¹ BUARQUE, Chico e GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. São Paulo: Círculo do Livro, 1974. e _____. *Calabar: o elogio da traição*. 30 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. (texto reformulado)

¹⁰² ROCHA, Elizabete Sanches. *O Elogio da Liberdade: procedimentos estéticos em Calabar*. Franca: UNESP-FHDSS, 2006 (Série Teses e Dissertações, n. 14).

¹⁰³ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura e participação nos anos 60*. 10 ed. São Paulo: Brasiliense, 1999. (Coleção tudo é história, 41)

¹⁰⁴ SCHWARTZ, Roberto. *Cultura e Política: 1964-1969*. In: _____. *O Pai de Família e outros estudos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

significava, quase fatalmente, um olhar para os problemas sociais e políticos que gritavam por mudança.

As conquistas políticas e a sensação de mudança promovidas no início da década de sessenta pareciam apontar para uma reforma profunda na estrutura política brasileira. O poder crescente de forças políticas alinhadas a uma ideologia socialista trazia, ao menos para uma elite de esquerda, possibilidades de construção de um país democrático e justo. Em abril de 1964, qualquer possibilidade de democracia e justiça era enterrada nos porões dos militares. Naquele ano, entretanto, não era possível medir a que patamares de barbárie o Estado de Opressão poderia chegar. Até então, o país inteligente sucumbia a “um espetáculo tragicômico de provincianismo” (1999, p. 13), como escreve HOLLANDA:

Repentinamente o “Brasil inteligente” aparecia tomado por um turbilhão de preciosidades do pensamento doméstico: o zelo cívico-religioso a ver por todos os cantos a ameaça de padres comunistas e professores ateus; a vigilância moral contra o indecoroso comportamento “moderno” que, certamente incentivado por comunistas, corrompia a família; o ufanismo patriótico, lambuzado de céu anil e matas verdejantes – enfim, todo o repertório ideológico que a classe média, a caráter, prazerosamente é capaz de ostentar. (1999, p. 13)

Os artistas mantiveram suas conquistas formais. A música popular brasileira desenvolvia-se, o cinema estava *novo*, o teatro garantia o aspecto vanguardista encabeçado pelas iniciativas do Arena e do Oficina. As restrições políticas e a ausência de liberdade de expressão já davam mostras, mas eram dribladas das maneiras possíveis. Até que veio 1968. Para o então presidente da França, o General Charles de Gaulle, 1968 seria assim¹⁰⁵:

O que será 1968? O futuro não pertence aos homens e eu não posso prevê-lo. Os versos de Verlaine: “Meu Deu, meu Deus! A vida está aqui, simples e tranqüila. Podem evocar a imagem de um lar em paz, não de um povo em movimento”. Eu acredito, no entanto, que no

¹⁰⁵ Discurso transcrito de vídeo publicado em razão dos quarenta anos do maio de 68 na França. Disponível em: <http://especiais.globonews.globo.com/68/category/video/>. Acesso em: 15 de janeiro de 2009.

geral a menos que tenhamos grandes reviravoltas no universo, nossa situação continuará a progredir e todos poderão tirar vantagem dela.

O povo moveu-se: em Praga, em Berlim, em Paris, nos EUA, no Brasil. Naquele ano ocorreram manifestações por liberdade sexual ou pelos direitos humanos, nos países democráticos, e por liberdade de expressão no Brasil. A arte, segundo Zuenir Ventura¹⁰⁶, no Brasil “em 68 era assim”:

não podia viver sem a política, e a presença desta tornava o casamento suspeito – uma incômoda contradição mesmo para um tempo que se alimentava delas. Por tudo isso, o ano seria classificado por um crítico como tendo sido “o mais trágico de toda a história do teatro brasileiro”. (2008, p. 85)

O autor refere-se ao grande escândalo gerado pela montagem realizada por José Celso Martinez Corrêa, e pelas agressões cometidas pelo CCC (Comando de Caça aos Comunistas) contra os profissionais, da peça *Roda-Viva* de Chico Buarque. Luiz Antônio Giron¹⁰⁷ comenta o depoimento de um dos integrantes do CCC sobre as agressões:

Para o comandante do CCC, o ataque foi um “ato patriótico”. Acha que teve tanto êxito quanto a peça. Nesse aspecto, repete uma frase de José Celso: “Foi um gesto cultural. Antecipou o AI-5 e cortou a via subversiva que o teatro estava seguindo.” Diz Flaquer: “O objetivo era realizar uma ação de propaganda para chamar a atenção das autoridades sobre a iminência da luta armada, que visava a instauração de uma ditadura marxista no Brasil.”

Esse “ato patriótico” do CCC é uma amostra do tipo de política, de grupos aliados ao Estado, que se vivia no Brasil de Chumbo. A “via subversiva” da peça de Chico Buarque é garantida, na crítica feita pelo autor e maximizada pelo diretor, numa ação centrada nas relações entre o artista e a Indústria Cultural. Benedito Silva é construído pelo empresário (Anjo) para ser um sucesso da música brasileira. Para tanto, ele muda até seu nome. Ben Silver, a estrela do iê-iê-iê, tem sua carreira ascendente obstruída por conta de seu casamento com Juliana, descoberto e noticiado pela imprensa

¹⁰⁶ VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. 3 ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

¹⁰⁷ GIRON, Antônio. *Comando de caça aos Comunistas diz como atacou Roda viva em 1968*. Disponível em: www.chicobuarque.com.br. Acesso em: 12 de janeiro de 2009.

(Capeta), que representa a opinião pública. Mesmo com os subornos do Anjo ao Capeta, o estrelato de Ben Silver, que tenta fazer sucesso com canções de protesto com conteúdo nacional sendo chamado de Benedito Lampião, afunda-se. A “morte” de Benedito, no final da peça, não impede que Anjo e Capeta continuem suas manobras: Juliana, agora Juju, torna-se a mais nova estrela da música popular. Enquanto isso, Mané fica imóvel numa mesa de bar.

Para Iná Camargo Costa¹⁰⁸ o entendimento de *Roda-viva* deve ser separado entre texto e encenação. No texto, a realização de um teatro épico. Na encenação, a mistura anárquica de propostas européias *tropicalizadas* pelo diretor. Para a cultura brasileira, a encenação tropicalista empreendida por José Celso é um divisor de águas que vai influenciar, tanto quanto o filme *Terra em transe* de Glauber Rocha, artistas de vários segmentos. A importância cedida à montagem ofusca o texto, que é rotulado por alguns críticos, como Yan Michalski¹⁰⁹, de “roteiro”. Iná Costa realiza uma leitura do texto buarqueano encontrando nele elementos importantes da estética brechtiana. A comédia em dois atos representaria, para a escritora, uma “continuidade à reflexão estética sobre os problemas levantados pelo *Opinião*”:

Enquanto o *Opinião* expunha os problemas do músico popular brasileiro enfrentando a organização da indústria cultural nos “pré-históricos” tempos do rádio [...] *Roda-viva* tenta expor o novo patamar de desenvolvimento dessa mesma indústria a partir do aparecimento da televisão. (1996, p. 178)

A narrativa feita pela cena e música que explicam o texto, o distanciamento, o didatismo, a denúncia que marca a necessidade de transformação encabeçam os elementos textuais, segundo Costa, que filiam a comédia de Chico Buarque à maneira épica de teatro. O posicionamento do autor frente aos problemas sociais e políticos do

¹⁰⁸ COSTA, Iná Camargo. *Adeus às armas*. In: _____. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

¹⁰⁹ Cf. MICHALSKI, Yan. *Primeira Crítica*. Disponível em: www.chicobuarque.com.br. Acesso em: 12 de janeiro de 2009.

Brasil do final da década de sessenta e a adequação desses problemas à estética épica são notados pela autora já no prólogo da peça:

O prólogo de *Roda-viva* tenta, como no cinema, enquadrar a realidade que constitui o *pano de fundo* do fenômeno a ser examinado. Assim, a rubrica pede uma cena na qual o “povo esfarrapado entra em procissão entoando canto religioso”, cujas letras dizem, de acordo com a prática do período, coisas como: Aleluia / falta feijão na nossa cuia / falta feijão pro meu voto / devoto. Esse prólogo indica que o dramaturgo estreado já captara muito bem as lições do teatro épico, entendendo que, além do texto, a cena e a música fazem parte da narrativa com iguais direitos. Aqui, podemos dizer que Chico Buarque estava alguns pontos adiante de críticos e censores, que não atinaram com a narrativa além-texto de *Roda-viva*, concluindo que o dramaturgo apenas esboçara um roteiro ou não decodificando as imagens cênicas por ele propostas. (1996, p. 178-9)

A leitura de Iná Costa pressupõe um “comportamento” formal e temático que acompanhará a produção dramática de Chico Buarque e corrobora a leitura de Adélia Bezerra de Meneses¹¹⁰ para as canções, do mesmo período, no que tange a esse “comportamento” temático. Enquanto nos primeiros anos de sua produção musical, o jovem Chico, autor de *A Banda*, vivia uma nostalgia baseada num tempo lírico e irreal – período nomeado por MENESES de “lirismo nostálgico” – a partir de 1968, principalmente, a produção musical do compositor de *Apesar de você* será pautada nas canções de protesto abertas para a utopia e crítica:

A proposta dessas canções será a de mudança do presente – só que aqui se tratará de uma alteração quase apocalíptica, de caráter irreversível – e não de uma momentânea suspensão da realidade, como se viu no lirismo nostálgico. Pois agora o tempo parece ter adquirido para Chico sua dimensão histórica e, portanto, irreversível. (2002, p. 67-8)

A crítica social “quase apocalíptica” de *Roda-Viva* tratada de forma cômica e construída em estilo épico conduz a ação a um esvaziamento de esperanças. Mané está inerte. Além de sambista não cooptado pela Indústria Cultural, ele é o intelectual falido em sua arte e ideologia. O povo esfarrapado e esfomeado, aviltado em seus direitos, é

¹¹⁰ MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política nas canções de Chico Buarque*. 3 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

manipulado pelos Capeta e Anjo que surgem no cenário cultural, mas também político, econômico, doméstico etc. A irreversibilidade da *Roda-viva* é mantida pela “morte” de Benedito da Silva e, o “nascimento” de Juju que vem ao mundo da fama com o destino selado. A comicidade agressiva abre as portas para uma dramaturgia sem forma definida, mas igualmente “apocalíptica”, quando critica o sistema opressor.

Como antecipado pelo “heróico” comandante do CCC, em 1968, o Estado de Opressão decreta o Ato Institucional nº 5. Meses depois, em 1969, sob o chicote do general Médici, é publicado o decreto 477, que limita as ações de trabalhadores, professores e estudantes. Essas atitudes do Estado inauguram, segundo Maria Helena Moreira Alves¹¹¹, o “terceiro ciclo de opressão”:

O terceiro ciclo caracterizou-se por amplos expurgos em órgãos políticos representativos, universidades, redes de informação e no aparato burocrático de Estado, acompanhados de manobras militares em larga escala, com indiscriminado emprego da violência contra todas as classes. Os desafios ao Estado por parte das classes médias, especialmente o movimento estudantil, convenceram as forças de repressão da existência de áreas de “pressão” em todas as classes. Desse modo, as campanhas de busca e detenção em escala nacional estenderam-se a setores da população até então não atingidos. (2005, p. 172)

Enquanto os trabalhadores tinham os salários minimizados, uma elite gozava o “milagre econômico”. O país era vendido em larga escala para as multinacionais. Minorias organizadas viam a luta armada como única saída contra a opressão. O período entre 1969 e 1973 é um dos momentos mais brutais da História recente do Brasil. O projeto do governo Médici, conhecido como “Brasil Grande Potência”, era movido pelos interesses da elite industrial e das multinacionais que exploravam o território brasileiro. Os movimentos populares, inclusive a classe média, que ao poucos abandonava o apoio ao Estado de Segurança e Desenvolvimento Nacional, junto ao movimento estudantil, organizado clandestinamente, desenvolviam-se em dois pólos:

¹¹¹ ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru: EDUSC, 2005.

aqueles que buscavam a redemocratização e melhoria das condições básicas de vida através de manifestações pacíficas e políticas, junto ao partido de “oposição” credenciado pela ditadura – o MDB – e aqueles que partiram para a luta armada. Alguns movimentos de guerrilha destacaram-se como o Movimento Revolucionário 08 de outubro, o MR-8; a Aliança de Libertação Nacional (ALN) fundada por Carlos Marighela; e a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) liderada por Carlos Lamarca, Capitão desertor do exército. Havia um “estado de terror” protagonizado pela ditadura. A censura prévia, a tortura institucionalizada e outras maneiras de terrorismo complementavam o aparato repressivo do Estado.

Em 1972, Chico Buarque e Caetano Veloso gravaram um disco *Caetano e Chico juntos e ao vivo*¹¹². Uma das canções executadas por Chico Buarque foi *Anna de Amsterdam*, os dois cantores executam também a canção *Anna e Bárbara*. Estas músicas faziam parte de uma nova peça do compositor de *Fado Tropical* intitulada *Calabar: o elogio da traição*. Desta vez, o músico fez parceria com o cineasta Ruy Guerra. A peça, produção independente da companhia de Fernando Torres e Fernanda Montenegro, seria a mais cara, até então, do teatro nacional¹¹³. Em 1973 os autores, em entrevista para o DCE-PUC, falaram sobre a peça que estava para ser lançada:

CHICO. Há uma diferença de seis anos de Roda viva para Calabar. Para mim, nessa faixa de 20 a quase 30 anos a gente muda muito. Calabar é um trabalho bem mais elaborado. Roda viva foi escrito, assim, em um mês, um mês e pouco, e praticamente remontado e reestruturado. Calabar, nós começamos a fazer em agosto/setembro do ano passado [1972], foi um ano de trabalho, de mudar no meio, começar tudo de novo. Não que a gente tenha entregado o texto fechadíssimo. É um trabalho mais denso, e, por outro lado, também é um trabalho que exigiu pesquisas. É um tema histórico. Não é um tema de televisão como Roda viva, um tema de experiência pessoal. E depois, é um trabalho feito em parceria, o que já muda muita coisa. [...]

RUY. Antes de Calabar, a gente se preocupou mais com a traição; parece que Calabar veio com a preocupação da traição. E a traição é

¹¹² BUARQUE, Chico e VELOSO, Caetano. *Chico e Caetano juntos e ao vivo*. 1972

¹¹³ Cf. MACIEL, Diógenes. *O teatro de Chico Buarque*. In: FERNANDES, Rinaldo de (org). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2004. pp. 229-239.

um negócio que a gente pode bater em vários níveis. Pode bater num nível inteiramente metafísico. Pode bater num nível inteiramente circunstancial. Pode bater num nível ideológico [...] a traição... ou a fidelidade, hoje, é um negócio que você encontra em todas as áreas do comportamento. Se você quiser debater até num nível pessoal, você encontra um conceito de traição. (2005, pp. 09-11)

Quando estava tudo pronto para o lançamento do espetáculo, a censura, que já o havia liberado, suspendeu a encenação para revisar o texto. A notícia da censura foi censurada. Calabar tornou-se um nome proibido. O disco com as canções da peça foi lançado com o lacônico título *Chico canta*¹¹⁴. Como escreve Fernando Peixoto¹¹⁵, diretor da peça, “Acabou Calabar” (2005, p. 14).

As ações da censura, dos gabinetes de informação do exército e da marinha eram cada vez mais intensificados. Qualquer movimentação do “inimigo interno”, como era conhecida qualquer pessoa que parecesse estar contra o governo ou que tivesse uma opinião contrária ao regime, era severamente punida. A tortura institucionalizada, o terror como um todo afastava o apoio ao governo de alguns setores da população, como a classe média, a Igreja Católica e o próprio partido de oposição, MDB (que até então fazia uma oposição de fachada) opunha-se abertamente ao governo. ALVES escreve:

No final de 1973 a oposição aprendera a utilizar os canais formais de participação política para atuar mais eficazmente ao nível da política formal. Além disso ela começou, em aliança com a Igreja Católica, a organizar um amplo movimento social de base pela defesa dos direitos humanos e dos direitos econômicos e sociais fundamentais. Começava a constituir-se, assim, a área de atividade oposicionista [...], e que chegaria ao primeiro plano da cena política especialmente depois de 1977. (2005, p. 219)

Em 1975, Chico Buarque, em parceria com Paulo Pontes, escreve *Gota d'água* “uma tragédia carioca”. Na apresentação da peça há uma leitura, feita pelos autores, que traz informações sobre o contexto no qual a peça se insere:

Podemos [...] esboçar as preocupações fundamentais que a nossa peça procura refletir. A primeira e mais importante de todas se refere a uma

¹¹⁴ BUARQUE, Chico. *Chico canta*. 1973.

¹¹⁵ Cf. PEIXOTO, Fernando. *Dois vezes Calabar (datas)*. In: BUARQUE, Chico e GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. 30 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. pp. 13-16.

face da sociedade brasileira que ganhou relevo nos últimos anos: a experiência capitalista que se vem implantando aqui – radical, violentamente predatória, impiedosamente seletiva – adquiriu um trágico dinamismo. O santo que produziu o milagre é conhecido por todas as pessoas de boa-fé e bom nível de informação: a brutal concentração da riqueza elevou, ao paroxismo, a capacidade de consumo de bens duráveis de uma parte da população, enquanto a maioria ficou no ora-veja. Forçar a acumulação de capital através da drenagem de renda das classes subalternas não é novidade nenhuma. Novidade é o grau, nunca ousado antes, de transferência de renda, de baixo para cima. Alguns economistas identificados com a fase anterior afirmam que a saída era previsível, mas, de tão radical, impensável, dado o grau de pauperismo em que já vivia a maioria da população. No futuro, quando se puder medir o nível de desgaste a que foram submetidas as classes subalternas, nós vamos descobrir que a revolução industrial inglesa foi um movimento filantrópico, comparado com o que se fez para acumular o capital do milagre. (1996, p. xi)

A ligação entre arte e política, como observou Zuenir Ventura, é uma necessidade desse período. Frente às instituições que construíam uma face positiva do Brasil, a arte de protesto afirma-se como um importante veículo, não de divulgação de uma ideologia de esquerda, mas de denúncia de um estado de coisas que propendiam para o total esmagamento da sociedade brasileira ou, mais propriamente, do povo. Segundo Diógenes Maciel¹¹⁶, *Gota d'Água* é dos textos dramáticos que, mesmo não sendo originalmente destinado ao público popular, traz à tona questões totalmente direcionadas, inclusive na linguagem, ao povo.

A peça é uma adaptação da tragédia grega *Medéia* de Eurípides. A concepção de adaptar o texto clássico a um subúrbio carioca foi de Oduvaldo Vianna Filho, morto à época do espetáculo dedicado à memória do dramaturgo. *Gota d'Água* conta com uma estrutura trágica, mas traz elementos épicos brechtianos – tão requisitados na arte de protesto do teatro brasileiro – que completam o tom de denúncia e necessidade de transformação ao texto. A personagem Joana, a Medéia da favela, traz em si os elementos patéticos e tem sua trajetória construída, com reconhecimentos e peripécias, para o final desditoso. É uma personagem trágica por excelência.

¹¹⁶ *Op. Cit.*

Divida em dois atos, *Gota d'Água* tem sua fábula construída num conjunto habitacional de propriedade do senhor Creonte. Jasão, compositor do mais novo samba de sucesso, deixa sua mulher, Joana e seus dois filhos para casar-se com Alma, filha de Creonte. Possuída pela ira, diante da traição, Joana entrega-se a um profundo desespero: contra Jasão, mas, principalmente contra Creonte, pai de Alma, e o poder corruptor e cooptador do dinheiro e do sucesso. A última arma de Joana para vingar-se de seus inimigos é o assassinato de seus dois filhos e o suicídio. A ação principal é permeada pelas mulheres do conjunto habitacional, amigas de Joana, e pelos homens, sempre no bar, “amigos” de Jasão. Destaca-se a figura do mestre Egeu. Padrinho dos filhos de Jasão e Joana, homem honrado e cumpridor do seu dever, Egeu é a voz da razão sempre disposto a ajudar a quem precisa e a lutar pela dignidade de todos. Na leitura de Diógenes MACIEL¹¹⁷, o primeiro ato

terá como espaços privilegiados os ambientes públicos, a lavanderia e o bar, por onde circulam os moradores da Vila do Meio-Dia, discutindo os destinos de Joana e Jasão. É através desses personagens que se construirão conflitos e posições dissonantes, através dos discursos diferenciados entre homens e mulheres. Fala-se sobre tudo: dinheiro, dificuldades domésticas e de relacionamento. As mulheres são partidárias de Joana, enquanto os homens julgam Jasão sob a esfera da praticidade – ele só está fazendo o que qualquer um faria, aproveitando uma chance de melhorar de vida. (2004, p. 130)

A junção de elementos épicos e dramáticos numa linguagem popular sustenta a “tragédia carioca”, aliando a trajetória da heroína às preocupações políticas e sociais concernentes à época – os prejuízos do milagre econômico e a cooptação do artista. A mistura de elementos da tragédia euripidiana *Medéia* rende um monólogo que une tradições das mais diversas:

O pai e a filha vão colher a tempestade
A ira dos centauros de pomba-gira
Levará seus corpos a crepitar na pira
E suas almas a vagar na eternidade
Os dois vão pagar o resgate dos meus ais
Para tanto invoco o testemunho de Deus,

¹¹⁷ *Op. Cit.*

A justiça de Têmis e a benção dos céus,
 Os cavalos de São Jorge e seus marechais,
 Hécate, feiticeira das encruzilhadas,
 Padroeira da magia, deusa-demônia,
 Falange de Ogum, sintagmas da Macedônia,
 Suas duzentas e cinqüenta e seis espadas,
 Mago negro das trevas, flecha incendiária,
 Lambrego, Canheta, Tinhoso, Nunca-visto,
 Fazei desta fiel serva de Jesus Cristo
 De todas as criaturas a mais sanguinária
 Você, Salamandra, vai chegar a sua vez
 Oxumaré de acordo com mãe Afrodite
 Vão preparar um filtro que lhe dá cistite,
 Corrimento, sífilis, cancro e frigidez
 Eu quero ver a sua vida passada a limpo,
 Creonte. Conto co' a Virgem e o Padre Eterno,
 Todos os santos, anjos do céu e do inferno,
 Eu conto com todos os orixás do Olimpo!
 (1996, p. 89)

A maldição preparada para Creonte e sua filha Alma é realizada a partir, não só do sincretismo religioso da cultura brasileira, como também da mistura de elementos da cultura clássica. A forma trágica, em *Gota d'Água*, é dotada de características épicas que possibilitam a leitura tanto da desdita de Joana como da desdita do povo brasileiro.

Gota d'Água unia-se, pois, às demais “peças de resistência” do seu tempo, levantando e assumindo a bandeira do nacional-popular. No entanto, o seu objetivo de representar o povo, as classes subalternas, realizava-se em duplo sentido, tanto em cima do palco como atrás das coxias. Os conflitos dos moradores da vila residencial carioca, oprimidos pelo poder financeiro de Creonte, trazidos à cena pelo texto de Chico Buarque e Paulo Pontes, representavam a realidade nacional sua contemporânea, discutindo o sistema de habitação e a violência cotidiana, trágica por excelência; por outro lado, todas as desigualdades sociais discutidas pelo texto apareciam numa peça que não se dirigia ao povo, afastado das salas de espetáculo por conta do alto preço dos ingressos, cujos lucros ficavam para os produtores que pagavam, desigualmente, os salários para vários atores e técnicos. (2004, p. 163)

MACIEL, na citação acima, deixa claro seu posicionamento diante de uma dramaturgia, ou de um drama, popular no tema, mas cruel atrás da cena. O sistema opressor estava (está?) inserido em todas as áreas e quadros da sociedade brasileira. Durante a década de setenta, a “cultura do medo” imposta pelo Estado de Opressão era menos arrasadora que a desigualdade social impressa no silêncio dos brasileiros. Nos

anos seguintes a 75, a sociedade civil organizada começava a obter vitórias na política, segundo ALVES¹¹⁸:

Disponíveis os canais políticos, prontos os grupos organizados e legítimos da sociedade civil a socorrer as vítimas, e ampliada a publicidade de tais movimentos, já não prevalecia o sentimento de que qualquer iniciativa estava fadada ao fracasso. As pequenas vitórias obtidas alimentaram a esperança e uniram as pessoas numa causa comum, reduzindo ainda mais o sentimento de descrença e isolamento. Rompera-se o ciclo da “cultura do medo”. A esperança manifestava-se na coletividade e no amplo apoio de que se davam conta os integrantes da oposição. A atividade no terreno da política formal – aqui definida como o uso eficiente dos canais institucionais e das redes existentes – foi uma das formas mais importantes de superar a barreira da “cultura do medo” (2005, p. 270).

A possibilidade de luta armada, tão “próxima” no início da década de 70, foi completamente desmantelada pelo Estado de Opressão e pelos grupos “organizados e legítimos” da nação. Setores da Igreja, a OAB (Ordem dos Advogados do Brasil), a ABI (Associação Brasileira de Imprensa), o MDB tomaram a dianteira dos movimentos pela liberdade de expressão, pelo fim da opressão, pela igualdade. Setores que, historicamente, pouco tiveram participação nas lutas sociais e nas reivindicações do povo.

Três anos depois do sucesso de *Gota d'Água*, em 1978, Chico Buarque escreve a *Ópera do Malandro* – Baseada na *Ópera dos Mendigos* de John Gay (1728) e na *Ópera dos Três Vinténs* de Bertolt Brecht e Kurt Weill (1928). Dividida em dois atos, ela traz uma introdução, dois prólogos (1º e 2º atos), um epílogo e um epílogo do epílogo. A linguagem metateatral sugerida na introdução (também na cena 07 e no *intermezzo*, no final do segundo ato) assegura, em termos brechtianos, o efeito de distanciamento e ainda sugere um estado de permanência do tipo de relações sociais mantidas entre as personagens, também, entre os atores. Na introdução, temos a figura do “produtor” que apresenta o “autor” da peça, João Alegre, e a “presidente da Associação Morada da Mãe

¹¹⁸ *Op.cit.*

Solteira”, que receberá, num gesto beneficente do autor, a bilheteria do espetáculo, Dona Vitória Fernandes Duran – que representaria ela mesma na trama. No *intermezzo*, as personagens, agora como “atores”, interrompem a peça e iniciam uma discussão sobre o final da trama, que deveria ser um *happy end*, mas transforma-se num “ato político” contra a corrupção e exploração do proletariado. Numa divisão entre estrelas e figurantes, a discussão é encerrada com a cooptação do autor pelo produtor (que “dá” um carro a João Alegre) e o final “ensaiado” é realizado.

Os prólogos e o epílogo do epílogo são protagonizados pelo “autor” da Ópera do Malandro. João Alegre batuca uma caixinha de fósforos sozinho no palco. As três canções executadas por ele manifestam uma relação direta com a estrutura da peça “que está para começar”. Na primeira canção, as relações comerciais em diversas esferas são apresentadas a partir do consumidor final (o malandro), que não paga pelo produto consumido (cachaça) e ocasiona um efeito em cadeia desestruturando a engrenagem do capitalismo até o último grau (os Ianques), mas que, ciclicamente, retorna para o malandro, que é “autuado e condenado culpado pela situação”. No segundo prólogo, no início do segundo ato, Alegre canta *Homenagem ao Malandro* que figura uma generalização da malandragem. O malandro é o político, o burguês, etc. Já o malandro legítimo “não existe mais” “parece que até trabalha, mora lá longe e chacoalha num trem da central”, ou seja, o malandro vira povo. No “epílogo do epílogo”, o malandro, provavelmente aquele que foi preso na primeira canção ou o que “chacoalha num trem da central”, é um defunto encontrado em estado de putrefação, como indigente. Aqui se pode ler a descartabilidade do “malandro” (povo!) para o sistema, que não necessita dele para que as engrenagens funcionem ou, antes, precisa da ausência do “malandro” para seu funcionamento.

O conflito principal da peça, na ação, é o envolvimento de Teresinha Fernandes Duran com Max Overseas. É a partir do embate entre dois mundos diversos que se desenrolam os conflitos menores. Esse embate, percebido como alegoria, garante o que chamamos de ponto de vista universalizante das relações econômico-sociais do capitalismo tardio na periferia de um país periférico. O pequeno artigo de Luís Werneck Vianna, *O americanismo: da pirataria à modernização autoritária (e o que se pode seguir)*¹¹⁹, constante na edição da peça, serve como apoio para essa leitura. A partir do que se colocou como conflito principal, podem-se estabelecer dois planos de visão dos conflitos da peça: no mundo de Teresinha: tradição, família e propriedade (qualquer relação com a TFP¹²⁰, não é mera coincidência); no mundo de Max: contrabando, corrupção e libertinagem. Estes dois planos, inicialmente opostos, aproximam-se e acabam por fundir-se, no entanto, um novo conflito se estabelece.

As personagens Duran, Vitória e Teresinha demarcam um universo representante das relações burguesas. Pai, mãe e filha (respectivamente) apresentam uma família tradicional, com raízes européias, que se mantém à margem da sociedade elitista por conta dos negócios “não-convencionais” do chefe da família. Duran, além de agiota, administra vários prostíbulo na Lapa e supre sua família com os lucros da exploração das prostitutas que agencia, mantém e, até, prepara para o trabalho. Max e seus sócios, comparsas, são os malandros típicos do subúrbio carioca do início do século XX. O contrabando de produtos importados dos Estados Unidos (e, aqui incluímos até o nome adotado por Sebastião Pinto – Max Overseas) e a distribuição desses produtos pelos comparsas preservam a vida libertina levada pelo Malandro com as prostitutas. Dois elos entre esses planos são de importante valia para a trama da peça:

¹¹⁹ In: BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. São Paulo: círculo do livro, 1978. pp. 5-15.

¹²⁰ A Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade. Fundada em 1960 pelo jornalista Plínio Correa de Oliveira, esta organização opera em nome dos ideais burgueses e contra qualquer forma de pensamento que sugira a inversão da ordem patriarcal e mercantilista. Mais no site: www.tfp.org.br

o delegado Chaves é corrompido (e se deixa corromper) por Max, seu velho amigo, e por Duran; as prostitutas funcionárias de Duran têm grande apreço pelas “qualidades” de Max. Uma outra personagem que poderia ser vista como um elo, mas que é preferível colocá-la como um duplo, transitando livre entre os dois planos, é Genival – a Geni – pois ela conta com a confiança de Duran e de Max.

No desfecho da ação, os dois planos convergem. Teresinha, símbolo do espírito do capital burguês, demite os comparsas do marido e transforma o esquema de contravenção de Max numa empresa de importações com mão-de-obra assalariada. O “trabalho” de Max, pautado na longa amizade com os demais, realizado de forma “artesanal”, entra nos tempos do progresso, da industrialização. Teresinha convence o pai de que seu “trabalho” está fadado ao esquecimento e à ruína. O discurso do “progresso” empreendido pela filha faz com que Duran (que não falava com a filha, numa separação simbólica entre o velho e o novo tipo de exploração do trabalho) e Vitória cedam e é realizado novo casamento entre Max Overseas e Teresinha Duran, desta feita na Igreja (outra instituição burguesa). É importante ainda salientar que, quando há a invasão das prostitutas de Duran e dos comparsas de Max (que são igualados, como patrões) para realizar uma passeata contra a corrupção e exploração do trabalho, o delegado Chaves “se esconde”. Entende-se que o representante do poder opressor do Estado (lembre-se, ditatorial) sucumbe ao poder do povo.

A leitura dupla desta peça corresponde não apenas a uma postura analítica, mas a um período em que o mundo dividia-se em dois (pós-guerra: bloco comunista de um lado e bloco capitalista do outro) olhando para o início desta divisão (a segunda guerra mundial) a partir de um país periférico cliente do capitalismo tardio.

Entre a *Ópera do Malandro* e a “nova” montagem de *Calabar: o elogio da traição*, o Brasil obteve avanços em relação ao Estado de Opressão. Em 1979 é

promulgada a Lei de Anistia e, neste mesmo ano, é iniciada a reforma partidária que acabava com o bipartidarismo. A opressão é garantida agora pela manutenção do “arroxo” salarial, pela inexistência do direito à greve aos trabalhadores, pela manipulação do sistema eleitoral. Esse estado opressor sugere que a esperança não venceu o medo. A democracia brasileira começa, ainda assim, a surgir no horizonte.

“Entre 15 e 21 de agosto de 1979”, Fernando Peixoto, Chico Buarque e Ruy Guerra encontram-se para retomar a peça *Calabar*, que, diante das transformações políticas, mas também culturais, precisa passar por uma “análise crítica e autocrítica”. Em 24 de fevereiro de 1980, a nova peça estréia no Teatro São Pedro.

Calabar: o elogio da traição não apenas mostra como, segundo Elizabete Sanches Rocha “a ficção tem muito a dizer sobre a verdade dos acontecimentos”. Esta peça suscita uma discussão sobre a construção do acontecimento, sobre a ficção, sobre a verdade e, principalmente, sobre a traição. Como uma ação é, e como ela é contada? Quem conta? Quem age? As questões alcançam um nível formal e temático nos quais a representação dramática da História é vista a partir de uma *tradição* que tem a mesma raiz etimológica de *traição*¹²¹.

¹²¹ Ver as palavras “tradição” e “traição” no *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 09 de dezembro de 2008.

Capítulo IV: Tradição e Traição no drama histórico: *Calabar* em revista, no teatro de Chico Buarque

Se fazeis questão de saber por que 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 charlatães, aos intrujões e aos bobos da rua. (1973, p. 13)

“Plenamente iluminada, Bárbara levanta-se e veste-se, calmamente, cantando *Cala a Boca, Bárbara*”. Após a canção, a personagem enuncia a fala supracitada. Esta fala é significativa para toda a peça *Calabar: o elogio da traição* escrita no início da década de 1970 por Chico Buarque e Ruy Guerra. A partir dessa fala, percebe-se: o diálogo com outro texto, neste caso, o *Elogio da Loucura* de Erasmus de Rotterdam; um tom transgressor e anárquico nas palavras; a relação conflitante entre tipos de discurso; o contexto político no qual a peça está submersa; o passado histórico representado pela fábula. O elemento que guia e fundamenta toda a peça, é a traição. A traição percebida em vários níveis, temáticos ou mesmo estruturais. Este elemento guia permite uma visão peculiar do modo de representar a História e do próprio ato de representação do passado.

Há uma seriedade impressa no início da peça por um ambiente religioso, quando o “sininho de sacristia” antecede as “vozes” do frei Manoel do Salvador e coro de fiéis, emprestando ao drama uma aura sublime, elevada:

Abre o pano. Escuridão completa. Sininho de sacristia.

FREI (*off*): *Agnus dei qui tollit peccata mundi...*

MORADORES (*off*): *Miserere nobis.*

FREI (*off*): *Agnus dei qui tollit peccata mundi...*

MORADORES (*off*): *Miserere nobis.*

FREI (*off*): *Agnus dei qui tollit peccata mundi...*

MORADORES (*off* – cantando com órgão o *Miserere nobis*):

Miserere nobis

Miserere nobis

Misere

Renó
Bis
Misere
Renobis
Miserere nobis

A seriedade já é sublimada na canção entoada pelo coro de moradores. Existe aqui o diálogo com outro texto. O título da canção *Miserere Nobis*, uma litania católica, é homônimo de uma outra canção, contemporânea à peça, do cantor Gilberto Gil gravada no disco *Tropicália*, de 1967. A referência é necessária, tanto pela aproximação temática, de crítica ao regime ditatorial e de “súplica” por tempos melhores, como pelo jogo entre *ordem* e *transgressão*. A canção de Gilberto Gil é marcada por um ritmo contagiante junto ao conteúdo político. A peça trai o leitor, alternando momentos de seriedade quase trágica e de um baixo-cômico grotesco. As aproximações entre a canção do tropicalista e a canção-oração entoada pelo coro de moradores param aqui, o que importa neste momento é a alternância entre ordem e transgressão. Esta alternância é efetivada, principalmente, na relação entre as personagens Frei Manoel do Salvador e Bárbara. Essa efetivação entoa o contraste entre modos de representar a História.

1. A ordem conta a História

A vontade de seriedade ou ordem imprime um ritmo na ação das personagens Frei Manoel do Salvador, Mathias de Albuquerque, Henrique Dias e Filipe Camarão. Sob o signo da dominação, pelas armas e pelo discurso, estes agentes aparentemente configuram-se como antagonistas, em relação ao eixo heróico, impregnados de fórmulas ideológicas avessas a uma postura de libertação ou de transgressão de um regime imposto. Característico destas fórmulas é o primeiro discurso do Frei Manoel do Salvador, ainda fora de cena:

[Fala entrecortada por Mathias de Albuquerque] Era o Brasil antes da chegada dos holandeses a mais deliciosa, próspera, abundante, e não

sei se me adiantarei muito se disser a mais rica de quantas ultramarinhas o Reino de Portugal tem debaixo de sua coroa e cetro. [...] O ouro e a prata era sem número e quase não se estimava; o açúcar, tanto que não havia embarcações para o carregar. [...] O fausto e aparato das casas era excessivo, porque por mui pobre e miserável se tinha o que não tinha seu serviço de prata [...] As mulheres andavam tão louças e tão custosas que não se contentavam com os tafetás, chamalotes, veludos e outras sedas, senão que arrojavam as finas telas e ricos bordados [...] e eram tantas jóias com que se adornavam que pareciam chovidas em suas cabeças. [...] Tudo eram delícias [...] e não parecia esta terra senão um retrato do terreal paraíso [...] Pérolas... rubis... esmeraldas... diamantes [...] Neste tempo se meteu com os holandeses um mancebo mestiço mui esforçado e atrevido chamado Calabar. E levou consigo uma mameluca chamada Bárbara e andava com ela amancebado. (1973, p. 8-11)

O Frei representa o discurso do dominador (bem parecido com seu “correspondente histórico” – o Frei Manoel Callado, que escreveu uma crônica da ocupação holandesa intitulada *O Valeroso Lucideno*¹²² [O Valoroso Lusitano]). A peça buarque-guerreana incorpora trechos dessa obra num intenso diálogo entre a palavra poética e a palavra histórica. Comparar a crônica representativa da ocupação e a representação teatral do acontecimento passado não é o objetivo aqui. O uso direcionado de trechos da crônica à construção da trama fictícia dispensa comparação, pois a *causalidade* que rege as falas do Frei Manoel do Salvador (personagem) difere da pretensa *casualidade* – uma vez que o discurso do padre é parcial e interessado – do discurso do Frei Manoel Callado (personalidade). Voltando à peça, vê-se nessa apresentação do Brasil duas leituras: uma histórica e uma alegórica.

Sérgio Buarque de Holanda¹²³ esclarece o alcance de um discurso que representava o Brasil, em seus primeiros anos, como o Éden. A adequação de motivos edênicos às terras descobertas constitui antes o pensamento dos navegantes europeus do que a construção intencional de um discurso para a exploração e colonização do Novo Mundo. O imaginário europeu referente às terras longínquas reveste as terras

¹²² CALADO, Manuel. *O Valeroso Lucideno*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987 (02 Volumes) (Série Reconquista do Brasil 102, 103)

¹²³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 6 ed. 3 reimp. São Paulo: Brasiliense, 2007.

americanas ou “Índias” com um rol atrativo de motivos que vão desde a promessa de grande riqueza até a existência de um paraíso terrestre.

É possível inferir que, no Brasil dos primeiros séculos, atração, tradição e traição são motivos relacionados ao comportamento e representados na literatura de viagens ou das histórias e autos produzidos nesta terra. Atrair-se, pela grandiosidade e beleza, pelas riquezas e pela crença no terral paraíso, é comum aos homens europeus, colonos e conquistadores, diante da Terra de Vera Cruz. Essa atração coliga-se a uma tradição iniciada por Cristóvão Colombo em associar o que viu, quando de sua chegada às terras americanas, aos textos conhecidos e às figuras imaginárias ou que compunham o imaginário europeu pós-medieval. A associação, ou identificação, das terras descobertas com aquelas percorridas por Marco Pólo ou pelos santos apóstolos que estiveram no oriente, como São Tomé, perduram na literatura produzida no Brasil. Fato é que a atração inicial fundamentada por uma tradição foi sequenciadamente traída com os assassínios, massacres e aprisionamentos de terras, gentes e almas. A traição completa esta tríplice, composta de uma polissemia tortuosa: traídas as imaginações; traídos os índios, exterminados ou escravizados (espiritual ou fisicamente); traídos uns aos outros, os invasores, pela simples perspectiva e cobiça de grande riqueza.

Voltando à fala da personagem, vê-se que as riquezas e imagens edênicas do Brasil são descritas no pretérito – antes da chegada dos holandeses. Os flamengos, para o frei, são arautos do mal e símbolos do castigo, como ele diz:

Entrou nesta terra o pecado, foram os moradores dela esquecendo-se de Deus e deram entrada aos vícios e sucedeu-lhes o mesmo que aos que viveram no tempo de Noé, que os afogaram as águas do universal dilúvio, e como a Sodoma e Gomorra, que foram abrasadas com o fogo dos céus. (1973, p. 13)

A partir de uma interpretação histórica da mentalidade do europeu humanista, realizada por Sérgio Buarque de Holanda, abre-se um caleidoscópio de associações entre o tempo interno da peça e o tempo contextual. A crença na grandiosidade do

Brasil e a associação espiritual com os acontecimentos, fruto de uma historiografia mística, constroem um discurso oficial que regeu o período colonial (entre o século XVI e XVIII, antes do pensamento iluminista chegar às nossas terras). O Frei, que representa o discurso da Igreja, é símbolo desta oficialidade. Oficial é o discurso que caracteriza o Brasil pela sua riqueza e beleza, que valoriza sua potencialidade, que o torna “o país do futuro” sempre em busca de um milagre. Como escreve Sérgio Buarque de Holanda, “a procissão dos milagres há de continuar assim através de todo o período colonial, e não interromperá a Independência, sequer, ou a República” (2007, p. 334). Essa ininterrupta “procissão de milagres” que configura o discurso colonial “repete-se” nas propagandas do governo ditatorial, encontrando uma representação alegórica na fala do Frei: o milagre econômico. A política desenvolvida no governo Médici entre 1970 e 1973, tendo à testa o ministro Delfim Neto, buscava construir um “Brasil Grande Potência”¹²⁴. Parece interessante que um dos pilares deste plano tenha sido o incentivo aos latifundiários para a agro-exportação (modelo já pré-concebido, diga-se de passagem, durante a colonização). O discurso do Frei estabelece o ufanismo que tanto será encontrado ao longo dos séculos no Brasil. Ufanismo castrador e limitador, cego às necessidades e às diferenças de nossa sociedade.

Seguindo a trajetória do Frei durante a primeira parte da peça, verifica-se a manutenção de uma representação da História sempre direcionada ao olhar do dominador lusitano e que prevalece em interpretações oficiais. Observe-se os comentários do eclesiástico para Mathias, quando Henrique Dias e Filipe Camarão apresentam-se como heróis:

Corte de luz para Henrique Dias, Sebastião do Souto e Filipe Camarão, que se apresentam cantando a Canção dos heróis. Ao fundo, Frei e Mathias.

¹²⁴ MACARINI, José Pedro. *A política econômica do governo Médici: 1970-1973*. Nova Economia, Belo Horizonte, v. 15, n. 6, p.p. 53-92, setembro-dezembro de 2005. Disponível em: www.face.ufmg.br/novaeconomia/sumarios/v15n3/150303.pdf. Acesso em: 19 de dezembro de 2008.

Dias (cantando)

O meu nome é Henrique Dias,
Se a memória não me falha.
Ganhei os dias de nome
No negrume da batalha.
Troquei os pés pelas mãos,
Um olho por uma medalha.
Fiz das tripas coração
E da camisa, mortalha.

Frei (para Mathias)

Este sim, é um herói. Negro na cor porém branco nas obras e no esforço. Inclusive, V. Ex.^a já notou como ele está ficando um pouco mais claro?

Camarão (cantando)

Minha graça é Camarão.
Em tupi, Poti me chamo.
Mas do novo Deus cristão
Fiz minha rede e meu amo.
Bebo, espirro, mato e esfolo
No ramerrão desta guerra.
E se eu morrer não me amolo,
Que um índio bom nunca berra.

Frei

É isso mesmo. Precisamos aproveitar os nossos recursos naturais. A velocidade do índio, os canoeiros da Amazônia... Este índio nasceu entre os selvagens tapuias, que são uns analfabetos e antropófagos e hereges e traidores, e é hoje o mais leal soldado que El Rei tem nesta guerra. Recebeu o título de Dom e um nome de homem civilizado: Dom Antônio Filipe Camarão, Cavaleiro do Hábito de Cristo.

(1973, pp. 20-21)

A questão étnica, a concepção de herói nacional, a lealdade impregnam o discurso, não apenas do frei, mas das outras personagens (Dias e Camarão). A representação do negro subjugado e submisso ao modelo do dominador. O herói negro, para ser herói é “branco nas obras e no esforço”. O índio, expatriado e mutilado na própria terra, é um “recurso natural” a ser aproveitado e é herói apenas quando está alienado de sua condição primeira, sendo “civilizado”.

A personagem Frei Manoel do Salvador é central em toda a peça. Suas falas estão sempre impregnadas de conteúdo ideológico “oficial”. Sua função desde o início do texto, como apresentador dessa ideologia, assemelha-se à função do *compère* do

teatro de revista. Neyde Veneziano¹²⁵ e Delson Antunes¹²⁶ definem o *compadre* da revista de forma semelhante, segundo ANTUNES: “O compadre (*Compère*) – convenção fundamental na revista de ano – era o mestre-de-cerimônias, o maior responsável pelo andamento do espetáculo, ao conduzir e costurar o fio de enredo.” (2004, p. 17). Os autores destacam o caráter predominantemente cômico do compadre e sua relação imprescindível com o público. A associação que ora se faz entre a peça *Calabar: o elogio da traição* e algumas convenções do Teatro de Revista têm resguardo na postura dos dramaturgos, Chico Buarque e Ruy Guerra, em filiar seu drama a um teatro popular – como o faz Oswald de Andrade – ou, antes, a várias formas de teatro – numa verdadeira mistura de formas e estilos – como mais uma aplicação do elemento guia: a traição. Destarte, frei Manoel do Salvador pode ser caracterizado como o *compère* da revista, mas com elementos próprios à trama e que traz para o público o já conhecido “discurso da ordem” ou discurso oficial. Outro momento interessante, ainda na primeira parte da peça, a ser destacado nesta leitura é quando Frei e Mathias falam sobre a confissão de Calabar, antes da execução:

Mathias

E ele confessou?

Frei

Por três horas. Com muitas lágrimas e compunção de espírito. No meu entender, com muito e verdadeiro arrependimento de seus pecados, segundo o que o juízo humano pode alcançar.

Mathias

À merda com o juízo humano. Quero saber se Calabar apontou nomes.

Frei

Bem, fez certos apontamentos de dívidas e obrigações, e de boa quantia de dinheiro que os do Conselho Supremo dos holandeses lhe devem do seu soldo e de algumas peças de ouro e de prata, e alfaias de seda que no Arrecife tem, para que dali se paguem algumas dívidas em que está obrigado.

Mathias

Os nomes?

Frei

¹²⁵ Cf. VENEZIANO, Neyde. *Op. Cit.* p. 116.

¹²⁶ ANTUNES, Delson. *Fora do Sério: um panorama do teatro de revista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

E me mandou que entregasse esses apontamentos a sua mãe, Angela Alvres, o que eu pontualmente farei.

Mathias

Frei, o que quero saber...

Frei (solene)

Às três horas da tarde se tornou a reconciliar com as mesmas lágrimas e mostras de arrependimento. Foi quando o ouvidor, na minha presença e na do escrivão, lhe perguntou se sabia que alguns portugueses haviam sido traidores, e tratavam com o inimigo secretamente, levando-lhe ou mandando-lhe avisos do que entre nós se fazia. Ao que ele respondeu que muito sabia e tinha visto nesta matéria.

Mathias

E deu os nomes?

Frei

Não.

Mathias

Como não?

Frei

Disse que de presente não se atrevia a furtar o tempo que lhe restava da vida a ocupar-se a fazer autos e denúncias por mão de escrivão.

Mathias

Isso veremos.

Frei

Excelência, cuidado. Segundo o que me disse Calabar, os grandes culpados não estão na arraia-miúda. O que ele me deu licença que lhe contasse são coisas pesadas, que eu gostaria de tratar consigo em particular.

Os dois se encaminham para um canto escuro, os moradores entoam o refrão de miserere nobis;

Segredos da confissão, mesmo “sob licença”, são revelados ao governador. A aliança entre Igreja e Estado efetua-se alegoricamente. Embora, durante a ditadura militar, muitos componentes do clero tenham assumido uma postura combativa ao governo, a Instituição apoiou a intervenção militar diante da ameaça comunista que sombreava o governo João Goulart. Isso, para não falar da aliança permanente entre a Igreja Católica e o Estado Português (e Ibérico) durante a colonização do Brasil. As falas do Frei nesse excerto demonstram a “proximidade”, nesse caso, da personagem ou da Igreja ao Estado¹²⁷. Quando é notório que há traidores no alto escalão, Mathias fala:

¹²⁷ Em *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda relaciona a natureza de instituições como o Santo Ofício e as ditaduras com a mentalidade dos homens de estirpe ibérica. Essa relação funciona para corroborar a nossa proposta de aproximação entre Igreja e Estado. HOLANDA escreve: “As ditaduras e o Santo Ofício parecem constituir formas tão típicas de seu [dos povos ibéricos] caráter como a inclinação à anarquia e à desordem. Não existe, a seu ver, outra sorte de disciplina perfeitamente concebível, além da

“Frei, que não se toque mais nesse assunto para não levantar poeira, porque muitos desgostos e trabalhos podem vir daí. Isto já são assuntos de Estado e não da igreja.” (1973, p. 50). O discurso da ordem imprime-se. A verdade é silenciada, a página virada. Na segunda parte da peça, a Igreja trai o Estado lusitano, mas não trai o Estado. O Frei Manoel do Salvador alinha-se ao novo governador de Pernambuco, Maurício de Nassau. É o mesmo frei que, no início da peça, travou um diálogo nada amistoso com um Holandês. Nesse diálogo o frei é incisivo com o batavo, que profana os cálices sagrados:

Holandês

Brindemos à América holandesa! De Nova Amsterdam a Buenos Aires! (*Os moradores respondem ao brinde com euforia.*)

Frei (levantando-se)

Senhor! Maior agravo e injustiça não se pode fazer aos católicos romanos: o profanar os vasos sagrados nos quais se consagra o sangue de Cristo no sacrifício da missa. Basta essa só injúria para que os moradores não tenham por firme vossa amizade e promessas.

Os moradores, subitamente cabisbaixos, retomam em surdina a canção Miserere nobis. O holandês joga fora o vinho, toma o cálice pelo pé e beija-o, depositando-o em seguida sobre a mesa, respeitosamente.

Holandês

Frei, perdão. Que fique entre nós dois. Eu mesmo sou católico romano e se sirvo ao holandês na guerra é apenas por interesse. Se oculto a minha verdadeira religião é para não perder meu cargo. Porque como militar prestei três juramentos de fidelidade: à Companhia das Índias, aos Estados Gerais Holandeses e ao capitão-general. E se me faço protestante é porque ainda me devem muito do meu soldo (*pausa*). Mas assim que me pagarem hei de ir a Roma buscar o perdão do papa pela culpa em que caí. (1973, pp. 15-16)

A referência à traição religiosa que o holandês comete, crença submetida à sobrevivência (ou ao capital), atenua o ânimo do frei. Mas é clara a aversão do padre aos que se põem contrários à fé católica. Entretanto, diante do príncipe Nassau, o frei é mais maleável:

Frei (volta-se para o outro lado)

Que pessoa maravilhosa! O sangue real de onde procede o inclina ao bem. (*para Nassau*) Perdão. Mas o príncipe sabe que eu sou um

que se funde na excessiva centralização do poder e na obediência” (2007, p. 39). Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. 27 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

homem enfermo de corpo e algumas vezes me será necessário estar despido e outras gemer e chorar e não quero que me entrem por a porta sem bater, seus criados e familiares, e me vejam descomposto no traje, o que me seria mui penoso.

Nassau

Oh...

Frei

Convém que eu viva fora de sua casa, onde todos notem meu modo de proceder e sejam todos fiscais de minha vida e costumes, porque ainda que eu ande a comer meninos...

Nassau (compreensivo)

Ora, Frei... Por quem sois. Assim sendo, pelo menos venha morar dentro das fortificações. Vou mandar construir-lhe uma casa vizinha ao palácio (para o engenheiro). Uma casa com oratório aqui para o Frei Manoel.

Frei (após beijar a mão de Nassau, em voz alta)

Está restaurada no Brasil a liberdade de culto, graças ao Príncipe Maurício de Nassau!

(1973, pp. 84-85)

O frei é convidado pelo príncipe a morar na sua casa. O motivo da recusa reveste-se de comicidade e ironia exibindo um comportamento criminoso do religioso. A última fala é significativa da total ausência de convicção do padre, contraposta à “indignação” no início da peça. Ou, antes, demonstra a submissão, já vista, da Igreja diante do Estado (possível depois da ameaça protestante – ou comunista). Na cena da Restauração do reino de Portugal, com a ascensão de Dom João IV, o comportamento solícito do frei repete-se, mesmo quando Nassau interrompe a santa missa com seu discurso populista. Existem mais dois diálogos centrais na caracterização do frei Manoel do Salvador e de seu “discurso da ordem” que apresentam uma maneira peculiar de representar a História. A manipulação da memória, ou dos próprios acontecimentos, suscita uma questão meta-histórica: como a História é construída sob a égide da verdade por homens que detém, e querem continuar detendo, o poder espiritual e temporal em detrimento das minorias? A traição, neste ponto, sai de uma esfera temática, relacional e assume uma perspectiva crítica junto à construção do próprio discurso que representa o passado. O frei Manuel do Salvador manipula a História, Chico Buarque e Ruy Guerra

manipulam a História. Em dois outros momentos, no final da peça, o frei irá manifestar-se, com Nassau e o Consultor e com Bárbara¹²⁸.

Outra personagem que irá simbolizar o que chamamos aqui de “discurso da ordem” é Mathias de Albuquerque, o governador lusitano da capitania de Pernambuco. O representante do Estado e dos interesses de Portugal e Castela. No início da peça, Mathias está em cena, indicado apenas pelas rubricas, enquanto o frei, fora de cena, enuncia seu discurso sobre o Brasil antes da chegada dos holandeses: “Luz em crescendo sobre Matias de Albuquerque, que se barbeia, um escrivão a seus pés. Um vulto num instrumento de tortura. Gemidos e coro de moradores servem de fundo ao sermão do Frei.” (p. 08) e

Mathias, rosto ensaboado, navalha na mão e bandeira rubro-verde servindo-lhe de babador. Um vassalo segura um espelho que o reflete de corpo inteiro. Mais adiante o escrivão, pena de pato na mão. Noutro canto, dois soldados apertam o garrote sobre um prisioneiro louro, que solta um grito lancinante. Soldados adormecidos; fuzis ensarilhados; tudo sugere um acampamento militar. (p. 08)

O ambiente sublime que antes indicamos com a missa do frei é quebrado pela imagem baixa do governador, que se barbeia demonstrando pouca importância a um símbolo pátrio. Alternando com a fala do frei que ainda está fora de cena, Mathias “dialoga” com o escrivão:

Mathias (apontando a navalha para o escrivão)
Calabar...
Mathias
Não! (*pausa*) Capitão Domingos Fernandes Calabar (*estala a língua*).
Ponha major.
Escrivão (anotando)
Major Calabar.
Mathias
Arraial do Bom Jesus. Ano da Graça de 1635...
Mathias
Major Domingos Fernandes Calabar. Eu, Mathias de Albuquerque, governador e comandante supremo das quatro capitânicas nordestinas de Pernambuco, Itamaracá, Paraíba e Rio Grande, muitos avisos vos tenho feito que não vos fieis nesses malditos luteranos e calvinistas. E repito: é a última vez que vos escrevo! Prefiro não considerar a

¹²⁸ A análise destas falas será realizada nas próximas secções.

resposta negativa que me destes. E se voltardes aos serviços d'El Rei, honras e bens vos serão devolvidos, pecados e dívidas vos serão perdoados. (*Encara o torturado como se se dirigisse a Calabar.*)
Tendes a minha palavra.

Mathias

Por que é que ele foi pra lá?

Mathias

Por que é que ele foi pra lá?

Mathias

Por que é que ele foi pra lá?

Era um mulato bonito, pêlo ruivo, sarará.

Guerreiro como ele não sei se haverá.

Onde punha o olho punha a bala.

Onde o mangue atola, o pé firmava.

Bom de briga, de mosquete e de pistola,

Lia nas estrelas e no vento.

Tendo a mata no peito e peito atento,

Sabia dos caminhos escondidos,

Só sabidos dos bichos desta terra

De nome esquisito de falar.

Eu lhe dei minha confiança

Em matéria de navios e de guerra.

E ainda me pergunto,

Sem resposta pra me dar,

Por que é que ele foi pra lá?

Era um mameluco, louco, pêlo brabo, pixaim.

Pra que falar dos seus dois metros de alto,

De seus olhos claros de assustar.

Capitão aqui, major passou no salto.

Levou o seu saber para os flamengos.

E nem sei se cobrou o que era de cobrar.

Eu lhe ofereci perdão em engenhos e patente

Se quisesse voltar.

E afoito o rebelde, em língua de serpente,

Mandou-me recusar,

Como um bicho esquisito destas terras

Que pensa um jeito impossível de pensar.

Por que é que ele foi pra lá?

(1973, p. 09-11)

No momento em que o frei descreve o ambiente no qual se desenvolverá a ação, Mathias de Albuquerque apresenta o que pode ser o conflito principal da peça: a deserção de Calabar. O discurso das duas personagens é revestido da oficialidade do Estado. O diálogo (monólogo) pode significar o processo de cooptação de forças pelo Estado. E ainda, oferece uma caracterização da personagem-título dotada de elementos heróicos sempre pontuada pela dúvida: “por que é que ele foi pra lá?”. Que

pensamento (“impossível”) teria feito Calabar assumir as armas holandesas? Não há como responder. O governador irá voltar à cena quando feito o cerco a Porto Calvo, ajudado pelo traidor Sebastião do Souto (e pelo Frei) e pelos heróis Dias e Camarão: “*A luz se concentra em Mathias, que tem o olhar fixo nas próprias mãos.*” Segue um monólogo, uma ode às mãos:

Esfregai-vos, minhas mãos de orgia!
Ejaculai, ó mãos de estrangular!
Alegria, minhas mãos, é dia
Que é a noite de Calabar.¹²⁹ (1973, pp. 22-23)

Em seguida, o governador dialoga com seus aliados e diz: “Estranha terra, esta, em que se cultiva com tanto gosto a arte de delatar. Muito estranha esta guerra. Tantas raças, tantos idiomas, mas só se entendem as palavras da traição” (p. 24). O discurso do governador representa o poder do Estado em renegar e acolher traidores (ou heróis). Mais adiante, Mathias canta o *Fado Tropical*. Logo depois da canção, inicia um extenso diálogo com o Holandês vencido. A canção e o diálogo são significativos para a verificação do discurso do Estado e construção da representação da História:

Mathias (cantando)
Ó musa do meu fado,
Ó minha mãe gentil.
Te deixo, consternado,
No primeiro abril.
Mas não sê tão ingrata,
Não esquece quem te amou.
E em tua densa mata
Se perdeu e se encontrou.

Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal.
Mathias (falando com emoção, permanecendo o fundo musical de melosas guitarras)

¹²⁹ Cf. o monólogo completo: Alegria, minhas mãos, alegria, / Que a vingança acaba de acenar / Com a promessa do vosso dia, / Que é noite de Calabar. // Abri em sorrisos, mãos cerradas / Em punhos de pedra contra o céu. / Mãos de pluma de pato cansadas / De escrever cartas ao léu. / Mãos de vem-cá sem resposta, / Mãos de infinito adeus. / Mãos de ferro, mãos de bosta, / Mãos de seda e de garrote. / Mãos à obra, mãos de bote, / Mãos do vício solitário, / De afagos de segunda mão. / Mãos feitas para o necessário, / Mãos de afogado, indigente. / Mãos de escravo e de maestro, / Predicado independente / De um sujeito ambicanestro. / Minhas mãos, fazei justiça / Com as vossas próprias mãos, / Saciai vossa cobiça / Na garganta da traição. // Esfregai-vos, minhas mãos de orgia! / Ejaculai, ó mãos de estrangular! / Alegria, minhas mãos, é dia / Que é a noite de Calabar. (1973, pp. 22-23)

Sabe, no fundo eu sou um sentimental. Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dosagem de lirismo. Além da sífilis, é claro. Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar, trucidar, meu coração fecha os olhos e, sinceramente, chora.

Mathias (cantando)

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

Mathias (declamando, sempre acompanhado de guitarras)

Meu coração tem um sereno jeito
E as minhas 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 intenção 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.

No decorrer do soneto, Mathias foi desabotoando as calças e arriando-as. Agora, para a última parte do fado, ele vai-se sentando na latrina ao lado do Holandês, que permanece na penumbra.

Mathias (cantando)

Guitarras e sanfonas,
Jasmim, 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.

(1973, pp. 25-27)

O poema-canção é a exposição lírica de uma perspectiva produzida por um representante do Estado e que serve como um elemento de recriação do passado. Mathias de Albuquerque, ao cantar suas expectativas para o Brasil, constrói um discurso de dominação que se aproxima do imperialismo. Considerando o refrão “Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal, Ainda vai tornar-se um imenso Portugal” com uma modificação estruturalmente igual na última incidência “Ainda vai tornar-se um Império Colonial”, percebe-se a vontade de construção de uma nação subordinada a uma outra. O título da canção é um jogo irônico tanto em relação ao ritmo quanto ao conteúdo. Fado não é apenas um ritmo tradicional português, mas significa o destino irrevogável. Para o líder lusitano, o destino do Brasil é ser de Portugal, ou ser o próprio Portugal (ou, num nível alegórico, reportando ao contexto da peça, os EUA). Outro fator que se destaca é, nas partes “declamadas” – dispostas respectivamente em forma de parágrafo e de soneto, a oposição entre mão e coração¹³⁰. A mão, objeto da “ode” vista anteriormente, significa a ação do dominador; o coração significa a emoção contrária à ação. O agente contradiz-se no que faz e no que deseja fazer, o agente trai-se. As três estrofes paralelas do poema-canção trazem elementos próprios à metrópole e à colônia amalgamados e que formam o princípio da colonização, da exploração. A “mãe gentil”, recuperada do Hino Nacional, cede ao “filho” que a amou, que a explorou, que a saqueou. A “linda mulata” tem seu beijo arrebatado, tirado contra a sua vontade. Os signos da exploração colonial e da traição estão em todo o poema. Logo após a canção, estão juntos o Chefe holandês derrotado e Mathias: “*Luz sobre os dois. Mathias usa*

¹³⁰ A oposição entre mão (gesto) e coração (intenção) é segundo Adriano RABELO, “como uma suposta essência do brasileiro, conviveriam inseparavelmente a cordialidade e a violência, o perdão e a vingança, a hospitalidade e a exclusão de quem se encontra em posição inferior na escala social” (p. 62, *op. cit.*). Nesse mesmo sentido a tese de Sérgio Buarque de Holanda sobre o “homem cordial” adequa-se facilmente ao “conflito” de Mathias: “[...] “homem cordial”: é a forma natural e viva que se converteu em fórmula. Além disso a polidez é, de algum modo, organização de defesa ante a sociedade. Detém-se na parte exterior, epidérmica do indivíduo, podendo mesmo servir, quando necessário, de peça de resistência. Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intatas sua sensibilidade e suas emoções” (p. 147). Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Op. cit.* 2007.

uma ceroula vermelha com faixa verde; o Holandês empunha uma bandeira branca espetada num bambu; suas ceroulas são azuis, listradas de vermelho.” (p. 27) Os dois comandantes parlamentam sentados em latrinas. A cena construída em estilo grotesco traz óbvia ironia na maneira de representar um acordo de batalha, além de suscitar, e distorcer comicamente, a noção que o europeu tinha do Brasil como uma “terra sem mal” em que os homens não traziam doenças e não morriam de outra forma senão de velhice¹³¹. No decorrer do diálogo os dois líderes enunciam expressões que jogam com a maneira de a historiografia representar o passado. É representativo desse jogo o trecho que segue:

Mathias

Por falar nisso. Me entrega o homem e parte com todas as honrarias (*recitando*). “Os governadores, capitães e mais oficiais, soldados e pessoas de guerra podem sair com suas insígnias, armas e bagagens, bandeiras tendidas, cordas e caixa temperadas.” Bonitinho, não?

Holandês

Digno.

(...)

Holandês

(...) Que é que os historiadores vão dizer de mim se eu entrego Calabar?

Mathias

Que o entregou a um homem de uma só palavra. A um fidalgo português. As minhas barbas como penhor (*o Holandês olha Mathias, que, imberbe, se apressa a acrescentar*): Fica bonito... Um dos meus antepassados fez isso nas Índias! O Afonso.

Holandês

Ah, bom.

Mathias

É difícil estar sempre inventando frases novas. No fim de contas, o passado deve servir para alguma coisa...

Holandês

Eu não disse o contrário.

Mathias

Mas também não disse que sim.

Holandês (após refletir)

À mercê d’El Rei Dom Felipe de Castela.

Mathias

Que é isso?

Holandês

Entrego Calabar à mercê d’El Rei. Cada um com sua frase.

Mathias (resmungando)

¹³¹ Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso*. pp. 259-286.

À mercê d'El Rei... À mercê d'El Rei... Sabe que isso pode criar um impasse nas nossas negociações?

Holandês

Não volto atrás.

Mathias

Preciso... (*começa a se contorcer de cólicas*) cagar.

Holandês

A história pode esperar.

(1973, pp. 35-37)

As referências à produção da memória coletiva e da historiografia, levadas de forma cômica, sarcástica, remetem novamente a uma reflexão sobre a traição do acontecimento pela maneira como ele será representado. O caráter didático (brechtiano) de algumas expressões como “o passado deve servir pra alguma coisa” trazem à tona o tipo de questionamento que os próprios dramaturgos levantam quando decidem produzir uma peça que representa a História. A alegoria e a metalinguagem estão em toda parte. O desfecho da longa cena mantém essa linha perspectiva:

Os dois suspiram exaustos, apoiados um contra o outro; entra em cena o Frei carregando folhas de bananeiras.

Frei

Terminaram?

Holandês

À mercê d'El Rei... Terminamos.

Mathias

Quando contarem estes desafortunados fatos

Falem de mim como eu sou...

Holandês

Nada acrescentando ou omitindo

Nem pondo nenhuma malícia...

Mathias

Falem de alguém que sofreu

Não sabiamente.

Holandês

... mas demasiado

E que tomado de cólera...

Mathias e Holandês em Coro

Jogou o inimigo na desgraça. E na desgraça ele mesmo mergulhou.

Os dois trocam as folhas secas entre si, cerimoniosamente, e se limpam.

Frei

Morram as tiranias e viva a liberdade!

(1973, pp. 38-39)

A fala do frei, que arremata a cena, é o anúncio da distorção dos acontecimentos ou da conformação dos fatos a um determinado ponto de vista. A referência àqueles que vão contar a “história” privilegia a leitura já proposta: a metalinguagem e o didatismo alegórico empreendidos a partir das falas das personagens. O poema-canção *Fado Tropical* e a cena do partido entre o Chefe holandês e Mathias estabelecem a crítica que a peça produz sobre as formas de representação da História cooptadas ou construídas e maquiadas pelo discurso oficial. Formalmente, a exibição de personagens de *status* social elevado numa situação grotesca deixa ver a inversão (traição?) que a peça coloca em cena. Mathias, na maior parte de suas falas, expressa-se em versos. O alto estilo da tragédia, para uma personagem de *status* social elevado. Na cena lida anteriormente, este *status* social e lingüístico é traído na representação cômica. A traição, o elemento guia nesta leitura, extrapola o nível temático e chega ao estilístico.

Tratando do “discurso da ordem” que, nesta análise, exhibe as interpretações oficiais do Estado e da Igreja, as falas de Mathias de Albuquerque são essenciais na produção de um sentido crítico e didático para apreensão deste discurso pelo público/leitor. A maneira como o governador fundamenta a condenação de Calabar faz sempre referência à construção do discurso da História e enuncia, a partir de relações carregadas de sátira corrosiva, o que move a personagem a realizar tal punição:

Mathias
 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.

As razões do representante do Estado em condenar Calabar ou o traidor extrapolam o nível oficial chegando ao pessoal. A traição não é mais o motivo principal

para a punição. A vingança pelo ônus da guerra, “pelo açúcar que **me fez perder**” ou “pelas derrotas que **me fez amargar**” ou simplesmente “pra deixar o **meu nome na História**” apresentam-se como mais importantes para aquele que se denomina, na guerra do Pernambuco, como “Dom Felipe de Portugal e Castela”. Mathias continua:

Por que quem vai querer 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
 Só me resta esperar e até querer
 Que tudo fie fino.
 E se mando matar Domingos Fernandes Calabar ainda moço
 É porque uso o tino,
 Uma vez que o tutano
 De tão podre não merece um outro osso.
 E se vocês rirem de mim,
 Se eu for alvo de chacotas e chalaças,
 Se for ridículo na jaqueta de veludo
 Ou nas ceroulas de brim,
 Ou porque falo tanto de caganeira e bacalhau,
 É bom pensarem duas vezes porque ainda mesmo assim
 Com lombriga dançando dentro da barriga,
 Com a Holanda, a Espanha e a intriga.
 Eu sou aquele que, custe o que custar,
 Acerta o laço e tece o fio
 Que enforca Calabar. (p. 43)

O destino de Calabar é ligado ao de Mathias para que este tenha seu lugar guardado na História. A produção de um discurso que “de uma noite de cólicas agudas” pode fazer “uma epopéia” garante que Mathias de Albuquerque seja o defensor de Pernambuco e do Brasil e que Calabar seja traidor. A peça buarque-guerreana oferece uma reflexão profunda sobre a construção do discurso oficial. Num tempo em que o Estado usava o tri-campeonato da seleção nacional de futebol para vender uma imagem de força política, esse chamado para pensar o que realmente move os governantes a

realizar algo e como esta realização é construída pelo discurso é um recurso avidamente utilizado nesta fala de Mathias de Albuquerque.

Já foi visto como o discurso oficial é colocado na peça pelos representantes da Igreja e do Estado. O último diálogo entre estes dois representantes é significativo para se perceber o elemento guia da peça. A traição manifesta-se nas últimas falas de Mathias de maneira a inocentar completamente o traidor Calabar, mas o que poderia ser o perdão de Mathias é traído na sua última fala:

Luz em Mathias e Frei.

Mathias

Frei, que não se toque mais nesse assunto para não levantar poeira, porque muitos desgostos e trabalhos podem vir daí. Isto já são assuntos de Estado e não da igreja. Torne à sua casa no mato e volte amanhã pela manhã... Espere!

Frei

Sim?

Mathias

Frei Manoel, amanhã já não estarei mais aqui. É provável que nunca mais nos vejamos nestas terras. Portanto, antes de partir quero lhe fazer uma confissão (ajoelha-se). Eu, Mathias, de sangue e nome português, mas brasileiro por nascimento e afeição, às vezes tenho pensado neste meu país...

Frei

Que Deus o perdoe...

Mathias

Sim, padre, tenho sofrido esta tentação. Às vezes tenho hesitado em deixar o meu país à sua sorte, 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...

Frei

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.

Frei

Que Deus o perdoe.

Mathias

Sim, padre, suplico a Deus que me perdoe a desgraça de ter sido fraco e ter hesitado, ainda que por instantes, em seguir as regras do jogo. Pois Deus sabe que...

Frei e Mathias

O que é bom pra Portugal é bom para o Brasil.

Mathias (aliviado)

Obrigado, padre. A penitência.

Frei

Sua Excelência já me deu provas de extrema dedicação à sua terra natal e à metrópole. Deixar o Brasil já lhe é suficiente penitência.

Oficial (entrando)

Excelência.

Mathias (levantando-se)

Hum... sim... Bem, vamos abandonar Porto Calvo dentro de poucas horas. Calabar será executado sem a presença do povo, na calada da noite, para que não diga coisas que não devem ser escutadas. E que Deus e os homens nos perdoem dos nossos caminhos se terem cruzado assim.

Frei

Deus certamente perdoa.

Mathias (para o oficial)

Podem dar início à execução (sai).

(pp. 50-52)

Com barço e pregão, Calabar deve ser executado “sem a presença do povo, na calada da noite, para que não diga coisas que não devem ser escutadas”. Mathias, que dá provas de “amor” à terra em que nasceu – “crime” semelhante ao de Calabar, porém cometido apenas em pensamento, exige que a morte do traidor seja efetivada sem registro de memória, sem a possibilidade de um discurso que possa rivalizar com o oficial, com “coisas que não podem ser escutadas”. “Deus certamente perdoa” a traição em pensamento do governador, que não perdoa a traição em ações de seu compatriota.

O que chamamos de discurso da ordem ou discurso oficial, lido a partir das falas de Mathias de Albuquerque e do Frei Manoel do Salvador, é caracterizado pelo questionamento intrínseco da produção do discurso da História na sua forma de representar o passado. É o discurso promovido por Estado e Igreja que vai nortear a produção da memória coletiva, condenando qualquer um que esteja à margem ou contra as engrenagens do sistema. Do outro lado da História estão os marginais, os que não vencem, mas que estão carregados de força e revolta contra os dominadores. Na peça buarque-guerreana, a transgressão trai a história.

2. A transgressão trai a história

A citação que abre este capítulo é a primeira fala pronunciada pela personagem Bárbara. Ela é o símbolo do “discurso da transgressão” ou do discurso transgressor e libertário, o discurso clarividente da loucura¹³², que vai de avesso ao “discurso da ordem” do Frei Manoel do Salvador. Antes de ser apresentada pelo Frei e de pronunciar-se diretamente ao público, Bárbara é indicada por uma rubrica: “Corte brusco na música religiosa. Primeiros acordes dolentes para uma nova canção. Luz isolando a silhueta de uma mulher, cujos gestos simulam o ato do amor” (1973, p. 11). Em seguida ela canta *Cala a boca, Bárbara*:

Bárbara (cantando)

Ele sabe dos caminhos
 Dessa minha terra.
 No meu corpo se escondeu,
 Minhas matas percorreu,
 Os meus rios,
 Os meus braços.
 Ele é o meu guerreiro
 Nos colchões de terra.
 Nas bandeiras, nos lençóis,
 Nas trincheiras quantos ais, ai.
 Cala a boca,
 Olha o fogo,
 Cala a boca,
 Olha a relva,
 Cala a boca, Bárbara.
 Cala a boca, Bárbara.
 Cala a boca, Bárbara.
 Cala a boca, Bárbara.
 Ele sabe dos segredos
 Que ninguém ensina:
 Onde eu guardo o meu prazer,
 Em que pântanos beber,
 As vazantes,
 As correntes.
 Nos colchões de ferro
 Ele é o meu parceiro,
 Nas campanhas, nos currais,
 Nas entranhas quantos ais, ai.
 Cala a boca,
 Olha a noite,
 Cala a boca,
 Olha o frio.

¹³² Ver secção 04 “Loucura e Traição”

Cala a boca, Bárbara.
 Cala a boca, Bárbara.
 Cala a boca, Bárbara.
 Cala a boca, Bárbara. (p. 12)

A rubrica, canção e fala de Bárbara oferecem elementos ricos para a caracterização desta personagem. A indicação de “corte brusco na música religiosa” demarca uma cisão e modificação de planos: do plano da ordem somos levados para o plano da transgressão. Quando vemos/imaginamos uma “silhueta de mulher, cujos gestos simulam o ato do amor” estabelecemos contato com outro mundo, oposto ao do Frei Manoel do Salvador e de Mathias de Albuquerque. A canção *Cala a boca, Bárbara* é o hino da guerrilheira, da mãe-terra que elege o seu protetor (re)velando seu nome¹³³. A fala que abre este capítulo, recuperada do *Elogio da Loucura* de Erasmus de Rotterdam, é o anúncio da transgressão. O rompimento com o discurso do Frei e Mathias, a apresentação de um discurso construído e direcionado aos que estão à margem:

Se fazeis questão de saber por que 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 charlatães, aos intrujões e aos bobos da rua. (1973, p. 13, grifo nosso)

Bárbara, cujo nome remete ao que não é civilizado, é a portadora do discurso não-oficial e também *anti*-oficial. É através de suas falas que a transgressão trai a História. Estão alinhadas a ela as personagens Anna de Amsterdam, Sebastião do Souto e Maurício de Nassau. Bárbara volta à cena depois que o Frei e Mathias conversam sobre os traidores apontados por Calabar, aqueles que não estão na “arraia-miúda”. A guerrilheira destaca-se do coro de moradores e fala:

¹³³ Cf. MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágioco: poesia e política em Chico Buarque*. 3 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002. p. 174 ss. Em outro momento, fizemos uma análise voltada apenas para este poema-canção: SOUSA, Harlon Homem de Lacerda. *A transgressão interna e prazerosa ou uma analogia responsável*. In: III Colóquio Nacional Representações de Gênero e de Sexualidades, 2007, Campina Grande. Anais do III Colóquio Representações de Gênero e de Sexualidades. Campina Grande: Editora Universitária UFPB (EDUFPB), 2007.

Certo. Certo.
 Não tem culpa arraia-miúda.
 Não tem culpa arraia-miúda.
 Arraia-miúda não muda,
 Arraia-miúda está muda,
 Carrancuda, tartamuda,
 Bochechuda, barriguda.
 Arraia-miúda só ajuda
 A traição graúda,
 Chifruda e nariguda,
 Sisuda, trombuda e papuda.

Certo, certo, certo,
 A culpa de tudo é de Calabar.
 A culpa de todos é de Calabar.
 É bom, é cômodo, é fácil
 Trazer um traidor dentro da manga.

Certo, certo, certo.
 O melhor traidor é o que se escala,
 Corpo pronto para a bala,
 Se encurrala, se apunhala,
 Se amarrota e não estala,
 E cabe dentro da mala,
 Se despeja numa vala.
 Se esquece espetado em tala
 Com que arraia não se rala
 E não se fala na sala. (p. 49-50)

Enquanto Estado e Igreja esforçam-se por esconder os nomes dos traidores do alto escalão, Bárbara avisa sobre o bode expiatório. O “laranja” que recebe a culpa de tudo e de todos porque “é bom, é cômodo, é fácil”. A relação com os crimes da ditadura, sempre à caça de bodes expiatórios para encobrir os crimes do regime, é evidente: “cabe dentro da mala”, “despeja numa vala”, “não se fala na sala”. O silêncio imposto pelo Estado através do terror é denunciado por Bárbara. Logo depois vem a execução de Calabar. Bárbara canta *Tatuagem*. Em cena estão Henrique Dias, Camarão e Sebastião do Souto observando Bárbara. Depois de despertar de uma espécie de transe, a guerrilheira encara os três soldados. Nesse diálogo pode ser feita uma comparação com a concepção de herói demonstrada pelo Frei ao dirigir-se para Dias e Camarão, comentada mais acima. Bárbara dialoga com Dias:

Dias

Eu não quero. Quem sabe demais se dá mal. Eu sei o que preciso. Sei o suficiente.

Bárbara

O suficiente pra quê?

Dias

Para não ser um traidor, por exemplo.

Bárbara

O suficiente para ser um herói?

Dias

Por que não?

Bárbara

O suficiente pra não se importar de ser negro?

Dias

Por que iria me importar de ser negro?

Bárbara

Nunca o trataram como negro?

Dias

Na minha pátria, graças a Deus, o negro é quase igual ao branco.

Bárbara

Você nasceu livre?

Dias

E de sangue limpo.

Bárbara

Os seus pais nunca foram escravos...

Dias

Isso não importa.

Bárbara

Os outros negros não são escravos...

Dias

Eu não sou.

Bárbara

Isso também é o suficiente...

Dias

Eu mesmo me fiz. Minha dinastia começa comigo. Passei pelo que tinha que passar. Trabalhei, lutei e engoli muito sapo para ser o que sou.

Bárbara

E está contente...

Dias

Não é para estar?

Bárbara

E os outros?

Dias

Os outros?

Bárbara

Os outros negros?

Dias

Que sigam o meu exemplo. Há sempre um lugar ao sol para quem não é preguiçoso.

Bárbara

E um lugar na forca para quem não pensa do mesmo jeito.

Dias

Um lugar na forca para quem não sabe o seu lugar.

Bárbara

Você sabe o seu lugar.

Dias

Duvida?

Bárbara

Não. Não duvido.

Dias

Eu disse que ia vencer na vida e venci. Hoje sou um guerreiro vitorioso e quando a guerra acabar serei um homem respeitado. (pp. 60-62)

Enquanto o Frei Manoel do Salvador diz licenciosamente que Dias “está ficando mais branco”, Bárbara questiona a atitude do guerreiro diante da sociedade, diante de sua raça. O guerreiro negro não tem memória ancestral, como visto anteriormente, ele incorpora o discurso do dominador como seu, recusa a identidade: “Minha dinastia começa comigo”, diz Henrique. O diálogo destaca o comportamento do soldado ou do homem que não olha a sua volta, que não se pergunta sobre sua gente, que pensa igual, pois os que pensam diferente têm um lugar na forca – são traidores. O diálogo com Filipe Camarão é semelhante:

Bárbara

E o que é que você diz, Camarão?

Camarão

Eu não digo nada. Sou um índio. Os índios dizem coisas que o branco não pode entender.

Bárbara

É por isso que você luta do lado deles?

Camarão

Esta é uma guerra de brancos, dos dois lados. Por isso, tanto faz.

Bárbara

E você vai morrer sem acreditar em nada...

Camarão

Vou morrer porque sou índio e nós índios morreremos todos no primeiro dia que os brancos botaram o pé nas Américas.

Bárbara

Você acredita nisso?

Camarão

Acreditar no contrário também conduz à morte.

Bárbara

E a maneira de morrer não conta?

Camarão

Não.

Bárbara

Nem na forca?

Camarão encolhe os ombros.

Bárbara

Nem por um ideal?

Camarão

Os ideais são sempre muito confusos. Eu prefiro morrer por uma idéia clara.

Bárbara

Mesmo errada.

Camarão

Mesmo errada. Quero morrer ao meio-dia. (pp. 63-64)

A tônica é a mesma do diálogo com Henrique Dias e oposta ao discurso do Frei. Bárbara intima os homens à luta. Pensar nessa mulher como a mãe-terra, seguindo a canção *Cala a boca Bárbara*, o chamamento que ela proclama para Dias e Camarão é como uma convocação da Pátria, feita pela própria pátria e não por “representantes” (como Mathias). Há também o diálogo entre Bárbara e Sebastião do Souto, o traidor por excelência. Sua função na peça é bem mais esclarecida quando emparelhado à Bárbara na sua afinidade entre traição e loucura. Esses diálogos, junto à recusa dos guerreiros, trazem um didatismo político ainda necessário para sociedade brasileira, contra a apatia e alienação das classes marginalizadas. Esse didatismo é visto mais forte, ideologicamente, durante a ditadura militar. O fecho desse diálogo e desse didatismo político que desmascara a apatia do brasileiro dá-se com o poema-canção *Cuidado*: “Ninguém sabe de nada. / Ninguém viu nada. / Ninguém fez nada. / Ninguém é culpado”¹³⁴.

Na segunda parte da peça, há o diálogo entre os representantes dos dois tipos de discurso que entendemos nessa leitura. Bárbara, com o discurso transgressor, e o Frei, com o discurso oficial. O embate dos dois demonstra a fraqueza do discurso da ordem diante da franqueza, otimizada pelo estado de embriaguez, do discurso da transgressão encabeçado por Bárbara.

Bárbara

¹³⁴Cf. o poema-canção completo: Ninguém sabe de nada. / Ninguém viu nada. / Ninguém fez nada. / Ninguém é culpado. / Bichos de estimação, / Nesse jardim, / Cuidado, / Estão todos gordos. / Sempre cem por cento cegos, / Cem por cento surdo-mudos. / Cem por cento sem perceber / A agonia / Da luz / Do dia. / Você, / Seu ventre inchado, / Ainda vai gerar / Um fruto errado. / Um bonequinho, / Um macaquinho de marfim, / Castrado.

Padre... Padre Manoel do Salvador!

Frei

Ele mesmo...

Bárbara

Ta me reconhecendo?

Frei (evasivo)

Me lembro de a ter visto...

Bárbara

Por aí... O meu nome. Sabe o meu nome?

Frei

Devia?

Bárbara

Não. Não Padre, eu quero lhe confessar...

(...)

Frei

Para receber os sacramentos...

Bárbara

Eu não quero receber nada.

Frei (surpreendido)

Eu pensei...

Bárbara

Só quero que me responda: o que é que o senhor, padre, está fazendo com os holandeses?

Frei

Não vejo por que lhe havia de responder...

Afasta-se alguns passos.

Bárbara

Padre! O meu nome é Bárbara.

Frei olha-a atentamente.

Bárbara (irônica)

É, Bárbara...

Frei (indeciso)

A Bárbara...

Bárbara

Essa mesma... não dá pra reconhecer, né?

Frei tem um gesto evasivo.

Bárbara

Estou bonita?

Frei

Diferente.

Bárbara

Acertou. Diferente. E o padre, está igual?

Frei

Sempre o mesmo... e com Deus.

Bárbara

Padre, eu queria saber uma coisa... É muito importante...

Fala baixo, como se tivesse medo de ser ouvida, mas a intenção de deboche é evidente.

Bárbara

... Como é que o senhor faz para ser sempre o mesmo... Com os portugueses... depois com os holandeses, com os portugueses, outra vez com os holandeses... Como é que faz com a sua consciência?

Frei

Você está bêbada.

(...)

Bárbara

Eu sei... estou bêbada. O mundo é perfeito, os reis não têm defeitos e eu estou bêbada. E Calabar morto.

Frei

Porque merecia.

Bárbara

É... porque acreditava no holandês... E agora o padre está aí com eles, bem alimentado, em paz com a sua consciência...

Frei

Calabar traiu...

Bárbara

Para se ver o traidor é preciso mostrar a coisa traída.

(...)

Frei (para Bárbara)

Calabar é um assunto encerrado. Apenas um nome. Um verbete. E quem disser o contrário atenta contra a segurança do Estado e contra as suas razões. Por isso o estado deve usar do seu poder para o calar. Porque o que importa não é a verdade intrínseca das coisas, mas a maneira como elas vão ser contadas ao povo. (pp. 126-130)

Embora, nessa citação, seja perdido o jogo criado pelos autores ao colocar em cenas simultâneas os diálogos de Nassau e Consultor e de Frei e Bárbara, é possível perceber, em nível simbólico, o embate entre os dois discursos. O bom senso do Frei diante da embriaguez de Bárbara é o ponto central desse diálogo no qual a traição surge como mote. A postura do Frei para quem “o que importa não é a verdade intrínseca das coisas, mas a maneira como elas vão ser contadas ao povo” é guiada pelo bom senso em criar-se traidores ou bodes expiatórios para o bem do Estado. A revolta de Bárbara, a terra-mulher bêbada e prostituída, quase irreconhecível, faz com que ela lute pelo reconhecimento do seu herói, pela memória de Calabar. O esquecimento, o silêncio e a censura, ferramentas do discurso do Frei, são os alvos de Bárbara. Os alvos do discurso transgressor de quem vive no esquecimento, de quem é silenciado e censurado.

As duas personagens são paralelas e opostas. Assim como o Frei pode ser visto como o *compère* do Teatro de Revista, Bárbara é a *commère* (comadre). Uma das variações na forma da Revista que, no final do século XIX, passou a ser apresentada pela dupla. Nesse sentido, Frei e Bárbara são os apresentadores dos dois tipos de

discurso que guiam a peça buarque-guerreana. Eles apresentam os dois lados de uma mesma História.

Enquanto Bárbara opõe-se ao Frei, é possível realizar outra aproximação entre os dois discursos: Anna e Mathias. A prostituta holandesa e o Governador do Pernambuco. A peça traz as duas personagens num diálogo que mais as aproximam do que as antagonizam. O representante do Estado é semelhante à prostituta. Mathias diz: “Quero ficar sozinho para meditar... Porque neste Pernambuco eu sou Dom Felipe de Castela, rei de Portugal e Algarves...” (p. 44)

Anna (acordando)

E eu sou Anna de Amsterdam.

Mathias

De aquém e de além-mar em África. Cabo Verde, Açores, Angola e Moçambique.

Anna

Anna da Rua Larga.

Mathias

Senhor da Conquista, Navegação e Comércio. Da Etiópia, Arábias, Pérsia e Índia.

Anna

Anna do beco sem saída

Mathias (escalando um time de futebol)

Goa, Damão e Diu; Timor, Ormuz e Macau; Guiné, Madeira, Sumatra, Malaca e Molucas!

Anna

Anna do beco e do túnel.

Mathias

Maranhão, Paraíba e Piauí.

Anna

Pepe, Mane, Giovanni e Henri.

Mathias (desanimado)

Porto Calvo... Porto Alegre... Niterói...

Anna canta Anna de Amsterdam.

Sou Anna do dique 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.

Eu cruzei um oceano

Na esperança de casar.

Fiz mil bocas pra Solano,

Fui beijada por Gaspar,

Sou Anna de cabo a tenente,

Sou Anna de toda patente; das Índias.
Sou Anna do oriente, ocidente, acidente, gelada.

Sou Anna, obrigada.
Até amanhã
Sou Anna
Do cabo, do raso, do rabo, dos ratos,
Sou Anna de Amsterdam.

Arrisquei muita braçada
Na esperança de outro mar,
Hoje sou carta marcada,
Hoje sou jogo de azar.

Sou Anna de vinte minutos,
Sou Anna da brasa dos brutos na coxa
Que apaga charutos, sou Anna dos dentes rangendo
E dos olhos enxutos.
Até amanhã
Sou Anna
Das marcas, das macas, das vacas, das pratas,
Sou Anna de Amsterdam.

Mathias que, durante a canção, ensaiava com Anna alguns passos obscenos, é surpreendido pela chegada do Frei. (pp. 44-46)

Mathias e Anna enumeram suas posses. Enquanto um prostitui e marginaliza terras e mares a outra é prostituída e marginalizada. O que aproxima ambos é o orgulho por suas atividades. O poema-canção de Anna de Amsterdam amalgama o jogo da conquista diplomática ou estatal com o jogo da sedução e da prostituição. A canção é construída por signos que têm sua polissemia gravada entre a exploração do Novo Mundo pelos europeus e o erotismo. Essa polissemia assemelha-se àquela já empreendida na canção *Cala a boca Bárbara*, na qual o político, o sexual e o telúrico misturam-se. Diques, docas, compra, venda e trocas são os signos do comércio colonial como também do submundo do meretrício; “eu cruzei o oceano” e “oriente, ocidente, acidente, gelada” são simbólicos das grandes navegações e da “descoberta” do Brasil. A versão de que Pedro Álvares Cabral viajaria para o oriente, mas chegou por acidente na costa do Brasil – no ocidente – é reduzida e concluída como uma “gelada”, uma situação difícil (principalmente para os marginalizados e colonizados); a vontade de

mudança ao buscar o novo mundo: “Arrisquei muita braçada / Na esperança de outro mar,” é sublimada pela permanência na marginalidade: “Hoje sou carta marcada, / Hoje sou jogo de azar”. Mas Anna de Amsterdam acena para um futuro redentor em todo poema-canção, sua condição é sempre “até amanhã”. A rubrica final deixa ver a semelhança simbólica dos dois mundos. Mathias e Anna encenam passos obscenos interrompidos pelo representante da moral, o Frei.

A função de Anna de Amsterdam na peça também se configura na relação com Bárbara. Anna de Amsterdam surge como a agente de cooptação da guerrilheira. A terra-mulher sempre inquiridora e rebelde em suas palavras é seduzida pelo chamado de Anna para a realidade dos que não tem seus gritos ouvidos. A sedução é explicitamente sexual. Neste discurso da transgressão, o sexo está sempre relacionado a outras visões, como a política, ideológica ou telúrica – como já dito. O poema-canção *Anna e Bárbara* evidencia e sustenta essa leitura:

Anna (cantando)

Bárbara,
Bárbara,
Nunca é tarde,
Nunca é demais.
Onde estou,
Onde estás?
Meu amor,
Vou te buscar.

Anna canta para Bárbara e Bárbara canta para Calabar, mas Calabar nesse momento tem o rosto de Anna.

Bárbara (cantando)

O meu destino é caminhar assim
Desesperada e nua
Sabendo que no fim da noite
Serei tua.

As duas estão abraçadas, de joelhos, como um corpo só, ligadas pelo sangue de Calabar.

Anna (cantando)

Deixa eu te proteger do mal,
Dos medos e da chuva,
Acumulando de prazeres

Teu leito de viúva.

Anna e Bárbara (cantando)

Bárbara,
Bárbara,
Nunca é tarde,
Nunca é demais.
Onde estou,
Onde estás?
Meu amor,
Vem me buscar.

Anna (cantando)

Vamos ceder, enfim, à tentação
Das nossas bocas cruas
E mergulhar no poço escuro
De nós duas.

Bárbara (cantando)

E vou viver agonizando
Uma paixão vadia,
Maravilhosa e transbordante
Feito uma hemorragia.

Anna e Bárbara (cantando)

Bárbara,
Bárbara,
Nunca é tarde,
Nunca é demais.
Onde estou?
Onde estás?
Meu amor,
Vem me buscar.
Bárbara... (p. 73-74)

Anna é a representante da desilusão, da derrota diante dos poderosos, da acomodação e apatia diante da opressão. Sua condição voltada para um futuro redentor (até amanhã) é símbolo, além de esperança, daqueles que não lutam pelo hoje. Ela convoca Bárbara para a capitulação perante o sistema. O amor homossexual evidente na canção, lido nessa proposta, vai para o nível simbólico de traição das convicções de enfrentamento conduzidas por Bárbara e sublevadas por Anna que quer **protegê-la** “do mal, dos medos e da chuva”. Anna quer possuir Bárbara, ou seja, a acomodação quer dismantelar o enfrentamento. A canção *Vence na vida quem diz sim*, cantada por Anna

e pelo coro de moradores para Bárbara é outro elemento que, já no título, vem juntar-se a esta interpretação:

Vence na vida quem diz sim.
 Vence na vida quem diz sim.
 Se te dói o corpo,
 Diz que sim.
 Torcem mais um pouco,
 Diz que sim.
 Se te dão um soco,
 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.
 Se te criam fama,
 Diz que sim.
 Se te chamam vagabunda,
 Montam na cacunda,
 Se te largam moribunda,
 Olha bem pra mim.
 Vence na vida quem diz sim.
 Vence na vida quem diz sim.
 Se te cobrem de ouro,
 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. (p. 119-120)

Outro elemento importante é a relação de Anna de Amsterdam com o coro de moradores. Além da canção supracitada, Anna age como “corifeu”, já no início da peça. A participação do coro de moradores é importante na sua disposição também com as outras personagens. Na abertura da peça, o coro está resignado, murmurando uma oração junto com o Frei Manoel do Salvador. Quando com Anna de Amsterdam ou

Maurício de Nassau, o coro é sempre festivo e cômico. No trecho subsequente é destacada a participação efetiva do coro na peça.

Um banquete com vinhos, manjares de Holanda e Anna de Amsterdam sobre a mesa sem toalha. O banquete constitui uma orgia muda, durante a fala do Frei.

Frei

Entrou nesta terra o pecado, foram os moradores dela esquecendo-se de Deus e deram entrada aos vícios e sucedeu-lhes o mesmo que aos que viveram no tempo de Noé, que os afogaram as águas do universal dilúvio, e como a Sodoma e Gomorra, que foram abrasadas com o fogo dos céus.

Explode um barulho bacanalesco, no qual se sobressai uma estridente gargalhada de Anna de Amsterdam. Na cabeceira da mesa desponta a figura do chefe holandês.

Holandês

Ave, Frei Manoel do Salvador. Eu lhe agradeço a presença nesta mesa, nesta ceia.

Coro

Esperando que a desavença

Não seja a nossa candeia.

Holandês

Em nome das Índias Ocidentais, e também da Holanda, respeitosamente eu me dirijo a vossa mercê, certo que tais companhias não lhe vão parecer demais.

A guerra, todos sabemos, é amarga e sempre desumana. E esta que travamos não escapa a tais rigores. Mas uma coisa eu garanto, para não tardar no assunto: nesta batalha do açúcar, não somos nós, holandeses, que queremos queimar a cana. E quando tal acontece, como vem acontecendo, quem mais sofre é o plantador – que é sempre um português –, porque até a baixa na nossa bolsa o afeta diretamente no preço de compra do que sobra.

Não tome por soberba o que estou em medida de lhe anunciar. Mas como um fato real, de que ambas as partes podem tirar o seu proveito: a guerra está praticamente ganha. Alguma resistência na Paraíba... a Bahia... Mas estão aí as Alagoas, Pernambuco, Maranhão, toda a várzea e litoral sob o nosso domínio, que não no deixam mentir.

Coro

E se a lição foi aprendida

A vitória não será vã.

Neste Brasil holandês,

Tem lugar para o português

E para o banco de Amsterdam.

Holandês

Para isso, eu prometo: liberdade a quem quiser produzir; bons impostos; compradores certos; direito de ir e vir; o padre poderá rezar a sua missa católica, sem protestos de ninguém; até porte de arma aos senhores de plantação lhes será autorizado, com a condição de esse fogo ser só para fins de conter escravo fujão. Tudo isso é de vulto. Mas isso eu firmo e endosso.

Coro

Pois o mais importante culto

*É o açúcar, que é nosso.
Os moradores aplaudem o discurso com entusiasmo.*

O coro “traduz” o diálogo entre Holandês e Frei. O coro enquanto povo inverte seu papel: ao invés de serem manobrados, eles explicitam a situação. Deixam às claras o “verdadeiro” significado contido nas palavras do Holandês dominador. Quando o Frei pronuncia sua fala, o coro resigna-se. A autoridade do discurso oficial sobrepuja o poder iluminador dos moradores que, depois de “responder a um brinde com euforia”, ficam “subitamente cabisbaixos e retomam em surdina a canção *Miserere Nobis*”. Esse comportamento contraditório pode significar a condição flutuante do povo, sem pátria, sem ideologia, sem rumo. Anna, agindo como “corifeu”, arremata o diálogo dissolvendo as diferenças de prática religiosa no sexo. Na segunda parte da peça, o coro vai ter nova participação significativa, dessa vez com Nassau.

Morador

O que é que o príncipe achou do Brasil?

Nassau

Un des plus beaux pays du monde.

Moradores (ávidos)

Diz mais alguma coisa! Mais!

Nassau

Pas de pareil sous le ciel!

Moradores (aos pulos)

É o maior! Diz mais!

Morador

Suas impressões do Recife...

Nassau

O trecho mais belo da terra!

Consultor

Não exageremos...

Moradores (aos berros)

E a mulher brasileira? e a nossa música? E as nossas praias?

Nassau (desvencilhando-se)

Foi para retratar tanta beleza que eu trouxe pintores comigo. E arquitetos para construir palácios. E astrônomos para contar as estrelas. E botânicos para cheirar as matas. E naturalistas para estudar as aves...

Papagaio

Oba.

Nassau

Qual é o seu nome?

Papagaio

Oba.

A comicidade da cena é garantida pela caricatura do comportamento do brasileiro, demonstrando uma necessidade em exibir as características ou produtos locais, como as mulheres, a cultura ou as belezas naturais, para o “encantamento” do estrangeiro. O surgimento do papagaio em cena realça a caricatura do brasileiro diante do príncipe estrangeiro: a ave que fala, mas não pensa; repete o que ouve. Igualmente caricata é a personagem Maurício de Nassau. Embora pareça óbvio que Nassau deva pertencer ao discurso da ordem, nossa proposta o traz para o discurso da transgressão. Fundamentamo-nos, para tal, em algumas de suas falas. A entrada do príncipe em cena é significativa para nossa leitura:

Nassau (off)

Eu, Maurício de Nassau-Siegen, Conde da Casa de Orange, hoje a caminho de Pernambuco, nas terras do Brasil holandês, como governador-geral plenipotenciário a serviço e a mando da Companhia das Índias Ocidentais

Embarco carregado de títulos
 E de um compromisso tácito
 Com o sangue derramado
 Por desconhecidos.
 Eu, Maurício de Nassau,
 Num tombadilho sombrio
 A bordo de uma inconstância,
 Cambaleando entre as ondas
 Entre norte, sul e tempestades,
 Entre medo e coragem,
 Entre ansiedade e náuseas,
 Entre bêbado e sonâmbulo,
 Entre fidalgo e corsário,
 Governante ou mercenário.
 Eu, Maurício simplesmente,
 Sem nenhuma testemunha
 E sem Bíblia nas mãos,
 Duvido firmemente,
 Em nome dos Santos Mártires,
 Que algum dia algum homem
 Tenha conhecido morte
 Que não fosse vã.

(...)

Mas tu não morreste em vão
 Embora seja difícil dizer isso
 Agora que avisto teu mundo
 No horizonte verde e vivo

E a paisagem definida
 Sem qualquer ressentimento
 Da tua ferida.
Nassau entra em cena.
Nassau
 Não, não morreste em vão.
 Ou será em vão que rasguei esses trópicos,
 Será em vão que adivinhei a terra nova,
 Será em vão que piso a terra nova,
 Que beijo a terra que beijavas,
 E essas palavras serão vãs
 De um holandês sem palavra.

O príncipe é contraditório, cambaleante. Assim como Mathias, mas revestido de uma transgressão alheia ao lusitano. Nassau chega ao Brasil assumindo a terra como sua. Em vários momentos da peça, o príncipe de Orange é censurado pelo Agente da CIO (Companhia das Índias Ocidentais), o Consultor que exerce, neste caso, o discurso oficial, o discurso da ordem. A caracterização cômica do líder “populista” é marcada na cena da inauguração da ponte que liga Recife à Cidade Maurícia, além dos discursos que recuperam frases feitas de líderes populistas como a expressão “cinquenta anos em cinco” do presidente Juscelino Kubitschek. A utilização de discursos populistas empresta ao príncipe governador um semblante democrático, caricato sim, mas avesso aos interesses imperialistas do Conselho dos Dezenove representado pelo Consultor, coligando-o ao discurso da transgressão.

Nassau
 Ouviste, ponte? Que responsabilidade! Já representas a imagem do Brasil na Europa!
Consultor
 Imagem discutível, príncipe. A obra já superou duas vezes o orçamento sem contar que, em acidentes de trabalho, já morreram cinco vezes mais homens do que o previsto. A companhia está melindrada, Alteza, sobretudo porque não foi sequer consultada para a sua construção.
Nassau
 Mas olhe bem e diga. É ponte para calvinista nenhum botar defeito.
 (...)
 Frei
 O povo desta terra é católico romano e mui sábio é o Príncipe Maurício em permitir que se lhes pregue o Evangelho.
Consultor
 Mas em Amsterdam há quem encare qualquer tolerância com o papado como um conchavo com a Grande Meretriz da Babilônia.

Frei

Senhor!

Nassau

E que mais dizem?

Consultor

Tantas outras coisas. Souberam com escândalo que aqui se dá liberdade aos judeus como em nenhuma outra parte do mundo. E que, aproveitando-se disso, os cristãos-novos que fugiram da Inquisição na Europa aqui se circuncidam em praça pública, ufanando-se de se declararem novamente judeus.

(...)

Consultor

Há quem ache injusto que a Companhia das Índias Ocidentais arque com a totalidade das despesas de guerra e de ocupação, enquanto judeus, comerciantes livres e contrabandistas ficam com todos os lucros.

Nassau

O Brasil holandês só alcançará prosperidade duradoura se for convenientemente colonizado. Nenhum colono emigrará para uma região em que não possa comerciar livremente e se estiver à mercê de um monopólio rígido e açambarcador. A indústria do açúcar depende dos moradores portugueses e brasileiros. E isso só será possível honrando as condições aceitas por ocasião de sua rendição.

Frei

É verdade.

Nassau

Querem restabelecer o monopólio? Que o façam. É o mais fácil caminho para a ruína da companhia. Saiba que os moradores preferem abandonar a companhia, sob um regime de escravidão semelhante ao dos negros. Os lavradores portugueses são pobres como Jó, mas orgulhosos como Braganças.

Consultor

Sim, Alteza, mas o fato é que se nota uma certa apreensão em certas áreas da companhia e do Conselho dos Dezenove. Principalmente depois que fracassou a expedição à Bahia...

Nassau

E podia não fracassar? A Bahia não é nenhum gato que se possa pegar sem luvas. Com que navios, com que homens, com que esperança, se eles não mandam ajuda... Espera um pouco. Afinal você está aqui ou lá?

Consultor

Um pé em cada continente. O que me deixa em posição delicada... vulnerável.

Nassau

Pois ponha de vez os pés neste chão e veja o que estamos realizando, mesmo sem auxílio de lá. As novas ruas, os arcos do Recife, o Jardim Botânico... A companhia não sabe que efetuamos, com sucesso pela primeira vez na história, um transplante de coqueiro. Sabe?

Consultor

Não, senhor. E não lhe interessa.

Nassau

Como também na sabe que, por falta de víveres, até os ratos morrem de fome em nossos armazéns. Mas não importa. Diga ao Conselheiro dos Dezenove que o céu aqui é diferente. Não tem a Polar, mas nosso observatório já se familiarizou com uma cruz de cinco estrelas que lá

não tem. Escrivão! Não diga à Companhia das Índias que ela se esqueceu da remessa e que estamos há três meses sem comer carne. Diga apenas que Maurício de Nassau introduziu a cultura do fumo, da mandioca e de outras plantas que não adianta citar porque eles não conhecem. Diga que há algo mais do que cana para se colher. Escrivão! Diga à Companhia das Índias Ocidentais que a monocultura é um atraso de vida!

Escrivão

Sim, senhor.

Nassau

Que mais? Conte que o povo de Pernambuco, que tem Santo Antônio seu santo de maior devoção, já estima tanto seu príncipe, que Maurício de Nassau é conhecido vulgarmente como Príncipe Santo Antônio! Não, é melhor não dizer isso.

A relação entre o Consultor e Nassau demonstra o discurso populista do príncipe que se aproxima mais do povo do que dos interesses do Estado. Contextualmente, a postura de Nassau funciona como uma analogia aos presidentes anteriores à ditadura militar, como JK e Jango. As restrições ao governo de João Goulart, que culminaram com a “Revolução” de 1964, estão, de certa forma, postas nas falas de Nassau. O príncipe trai os interesses e o compromisso **tácito** que estabeleceu com o conselho dos dezenove, líderes de um Estado imperialista; a traição está na postura modernizadora, na aproximação com o povo realizada pelo governador. Outra traição interessante é que, na peça, há a sugestão para que o ator a representar Mathias seja o mesmo que represente Nassau, mesmo que não seja seguida esta sugestão o príncipe holandês canta um trecho do Fado Tropical, o que o aproxima imediatamente de Mathias. Dessa forma, Mathias, o representante do Estado opressor, é traído pelo representante de um estado democrático ou populista¹³⁵.

Nassau

Sei que falhei e sei também que fui bem sucedido. Sei que me equilibrei na corda bamba, sorri para todos os lados, disse sim e fiz não, pendurado num vice-versa a que me dava direito a condição de político e comandante. Tudo por causas nobres, imensas, na escala do futuro. Fiz tudo isso com orgulho, sem medo de julgamentos ou críticas, porque dentro de mim eu tinha uma meta que nada me impediria de alcançar. E agora constato que tudo, mesmo aquilo de

¹³⁵ Aqui é possível estabelecer a dicotomia proposta por Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil* entre o rural e o urbano. O rural, simbolizado por Mathias, o ícone do retrocesso; o urbano, visto em Nassau, o ícone do “progresso”. Os dois resguardando os ideais de suas elites.

que ainda me orgulho, pode ser classificado de traição. O resto foram apenas salamaleques. Mas orgulhoso, indiferente e cético, mesmo assim eu sei do meu fracasso. E o mais engraçado, o que me faz rir a bandeiras despregadas, é que não me importo... (*mais sério do que nunca, põe-se a cantar*)

Porque esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
Ainda vai tornar-se um imenso canavial...

Na seqüência final da peça Nassau surge novamente para despedir-se e deixar o Brasil, o “exílio”. No meio do diálogo, o Consultor enuncia um artigo do Decreto-Lei nº 477 de 1969. A conformação do Consultor à Ditadura e de Nassau aos políticos populistas alienados de suas funções pelos ditadores é evidente. Outro elemento de destaque é o jogo com a construção do discurso oficial (formal).

Nassau

Eu sou Maurício de Nassau, o Brasileiro. E parto levando uma fatia do Brasil dentro das minhas tripas... e daqui em diante, eu falo para a história. Escrivão! Onde diabo se meteu o escrivão?

Escrivão

Sim, Excelência!

Nassau

Anote nos autos... (pausa) Quando pisei estas terras, pisei fofo e pisei firme...

Consultor

É preferível redigir um texto formal.

Nassau

Tem razão! (*solene*)

Cheguei, vi, amei e construí. E em poucos anos eu fiz o princípio do futuro. Novos horizontes...

Escrivão (emocionado)

Alteza, se me permite exprimir o meu sentimento...

Consultor

Silêncio! Escrivão não sente. De agora em diante, neste Brasil holandês, escrivão escreve. Assim como estudante estuda, cantor canta, ator atua, etc., etc., etc. ...

Nassau

E se mais não me foi dado criar, é porque atrás de um homem de visão há sempre no mesmo reino podre dez generais e mil burocratas. Um grande império e estreita mentalidade são maus companheiros. Eu continuo um homem de armas. E um humanista. E essa combinação é difícil em qualquer século. E porque conquistei, mas não fui cego no exercício do poder, porque das armas e da repressão não fiz a minha última paixão, dizem agora que eu errei. A mesma companhia que me trouxe, me leva. Talvez as mesmas intrigas. E porque nem tudo o que fiz cabe nos seus cofres, e nem todos esses horizontes...

Escrivão

Bonito...

Nassau

... foram trocados em florins... Que importa. Parto sem rancores e sem ódios, nos meus olhos gravadas estas paisagens, nas narinas estes cheiros adocicados, na minha língua enroladas estas palavras nativas. O meu castigo maior vai ser o de falar as paredes da Europa frase que ninguém pode entender. Mas dessa solidão será também feita a minha glória. E quando entre as pás dos moinhos de vento, quando no gelo dos invernos ou na fumaça das fábricas de arenque eu disser goiaba, xavante, dendê, jacarandá, tatu, tatu-bola, eu terei mais vivo o sentimento da minha obra, e mais cruel e exato o sentimento da minha singularidade. Parte Maurício de Nassau. E com ele a possibilidade de um Brasil holandês. Adeus, amigos.

A guerrilheira, a prostituta, o povo, o político “democrático” marginalizado são o portadores do discurso da transgressão. Alheios às convenções formais ou vítimas de um Estado opressor, Bárbara, Anna ou Nassau podem ser ouvidos e podem opor-se à opressão diretamente. Esse tipo de abertura promovida pela peça buarque-guerreana não é novidade no Teatro Brasileiro. Guarnieri em *Eles não usam black-tie* já denunciava a opressão, várias peças do Arena ou do Oficina, do CPC, enfim, constroem a concepção social do teatro no Brasil. A singularidade de *Calabar: o elogio da traição* está no jogo entre a palavra poética e a palavra histórica. A polissemia, a ironia, a sátira que estabelece a relação entre o erótico, o político, o telúrico etc. e os pontos de vista oficial e não-oficial que uma temática histórica pode render. A exploração máxima da traição como mote eleva Calabar à condição de herói de uma classe, de um tempo. Entretanto, na peça, Calabar não se pronuncia. Fica a pergunta: por que o herói está ausente?

3. Ação e traição

O título da peça *Calabar: o elogio da traição* sugere a dramatização da vida do major Domingos Fernandes Calabar, um senhor de engenho da vila de Porto Calvo que, no século XVII, lutou com os portugueses contra a invasão holandesa e, diante de circunstâncias que podem ter ido desde uma consciência “patriótica” até o interesse por

um melhor soldo, passou a lutar com os flamengos. Acusado de alta traição pelos lusitanos, foi condenado à forca e esquartejado:

por traidor e aleivoso à sua pátria e ao seu rei e senhor... (rufos) que seja morto de morte natural para sempre na forca... (rufos) e seu corpo esquartejado, salgado e jogado aos quatro cantos... (rufos) e a sua casa seja derrubada pedra por pedra e salgado o seu chão para que nele não cresçam mais ervas daninhas... (rufos) e os seus bens confiscados e seus descendentes declarados infames até a quinta geração... (rufos) para que não perdurem na memória... (rufos). (1973, p. 53)

Entretanto, o major alagoano não surge no texto senão em um momento indicado por uma rubrica: “*Rufar de tambores. Em claro-escuro, soldados trazem um homem num cerimonial de execução. Oficial lê a sentença entrecortada por rufos de tambor*”. Calabar não é identificado. Calabar não faz parte dessa peça. Quem lê/vê o texto buarque-guerreano procurando ouvir Calabar é traído, pois o herói está ausente. Porém, em todo o texto o nome de Calabar é pronunciado. Sabemos quem é Calabar pela voz de todas as personagens da peça. A ausência do herói, se pode ser entendida dramaticamente como tal, é diminuída pelas referências constantes ao major. Antes de compreender esse texto dramático como sendo desenvolvido por uma ação centrada na trajetória de um herói, é necessário pontuar a mistura de estilos que existe nesse texto. Foi dito anteriormente que há algumas convenções, como o *compère* e a *commère*, trazidas do Teatro de Revista que coligaria a peça *Calabar* a uma tradição popular; algumas canções, cenas e rubricas inscrevem o texto na perspectiva Épica de teatro político aproximada às formulações de Brecht, que, de certa forma, não distancia *Calabar* de um teatro popular, já que o Teatro Épico de Brecht tem raízes nessa tradição dramática; é possível ler, ainda, esse texto, considerando a ação e a trajetória de um herói, como seria possível num drama moderno de tradição aristotélica. Também há momentos da peça nos quais algumas personagens são dotadas de empatia, capaz de suscitar sentimentos de temor e piedade, o que dota o texto de tragicidade. É o caso da

personagem Bárbara, entre a execução de Calabar e seu delírio (loucura) com Anna de Amsterdam. A tese de uma mistura de formas na peça *Calabar: o elogio da traição* fundamenta-se no jogo da traição construído pelos autores. Traição das formas, traição dos estilos, traição dos gêneros. A variação entre o alto estilo poético da tragédia e o baixo-cômico grotesco; a comicidade da Revista com Anna, Nassau e o Frei e a tragicidade em Calabar, Bárbara e Souto; sob uma determinada perspectiva, há a trajetória de um nome que é heróico e pérfido como linha mestra da ação, vista de outro modo, há a sobreposição de quadros com continuidade garantida pelo Frei e Bárbara, *compère e commère*. Nas secções anteriores destacamos os dois tipos de discurso norteados de um lado pelo Frei e de outro por Bárbara. Nesta secção analisaremos como este drama autoriza a traição formal, pensando, principalmente, nas categorias dramáticas vistas na nossa fundamentação teórica.

No início da trama é narrado o tempo e o espaço da ação. Pela voz do Frei somos informados, a partir de uma perspectiva da ordem, sobre as coisas que estão acontecendo. Mathias de Albuquerque, no seu diálogo com o escrivão, coloca, o que já indicamos anteriormente, o conflito básico da ação: a deserção de Calabar. Em seguida conhecemos Calabar, através de Mathias, como um valoroso guerreiro, um herói. A canção *Cala a boca, Bárbara* reforça a caracterização heróica de Calabar, quando o define como o detentor dos segredos da terra – conhecimento sobre-humano. Este início oferece elementos dramáticos próprios a um drama histórico alinhado à tradição aristotélica. A cena que traz o diálogo entre Frei e Holandês, com a participação de Anna e do coro de moradores, parece trair a continuidade da ação, que só é mantida quando surge Sebastião do Souto com sua armadilha lançada ao oficial holandês. Novamente Calabar é o centro da ação, mesmo sem estar presente. Toda a seqüência de Mathias de Albuquerque regozijando-se de seu poderio e de sua vingança contra

Calabar, depois das negativas do guerreiro aos seus apelos, acentua a traição – a marca de Calabar. A ira de Aquiles, a persuasão e sabedoria de Ulisses são as marcas desses heróis, assim como a de Calabar é a traição. É possível pensar que o herói da trama é a traição personificada e/ou nomeada como Calabar. Quando o soldado aleivoso é executado, torna-se clara a noção de que a marca do herói está impregnada nas outras personagens. Calabar, a traição em pessoa, é uma idéia. Na segunda parte da peça, Nassau retoma a luta de Calabar. A traição tem sua trajetória continuada nas palavras de Souto, que se quer Calabar, do Frei, de Bárbara, de Nassau.

A ação, alma do drama, é construída na trajetória da traição. Os conflitos que garantem a progressão da fábula estão postos entre os discursos da ordem e da transgressão, um sempre traíndo o outro ou negando a traição. Elementos como o reconhecimento e a peripécia completam o enredo de *Calabar*. O momento no qual o Frei reconhece Bárbara; ou quando Bárbara reconhece nos “heróis” delatores os outrora companheiros de Calabar; a inversão praticada na relação entre Souto e Bárbara; ou no Frei, inimigo dos holandeses protestantes, depois aliado de Nassau. Esses momentos dão extrema dramaticidade à peça, que não pode ser conformada a uma única forma, estilo ou tradição. O jogo, o movimento lúdico possibilitado pela traição transforma essa peça numa obra na qual tema e estrutura andam juntos.

A leitura da peça *Calabar: o elogio da traição* com elementos da tradição aristotélica deve partir de princípios básicos como a unidade de ação e a trajetória do herói. Se entendermos que o herói é Calabar, então, a unidade de ação está presente na progressão colidente da traição até o final do drama. Para que a peça possa ser analisada sob uma perspectiva aristotélica, os acontecimentos da ação devem estar ligados causal e necessariamente para serem verossímeis e ainda, segundo escreve Aristóteles na

*Poética*¹³⁶: “Todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte do todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo” (51a 16, p. 208). Há na peça uma ordem verossímil, construída com base na causalidade, mas constituída de um afrouxamento tal que alguns acontecimentos podem ser suprimidos sem que “se confunda ou mude a ordem do todo”. É óbvio que *Calabar* não é um drama fechado, mas mantém uma ordem básica na progressão dos acontecimentos. O regozijo de Mathias no sucesso da armadilha contra Calabar é verossímil em relação às negativas que o traidor havia manifestado no início da trama, assim como justifica a vontade do governador em executar o traidor; a embriaguez de Bárbara, na segunda parte da peça, é verossímil enquanto postura delirante quando da execução de seu homem, e também com o assédio promovido em dois momentos por Anna de Amsterdam. Essa ordem básica exemplificada acima é sempre norteadada pela traição e pelos conflitos gerados nos discursos contrários (ordem e transgressão). A ausência do herói possibilita a (in)existência de uma ação trágica na peça. A partir das falas das personagens conhecemos o herói. Calabar é dotado de características que o diferem das demais personagens. Sabemos que uma ação trágica complexa, construída com a trajetória do herói, é composta por reconhecimento e peripécia. A trajetória de Calabar é iniciada no momento em que Mathias tenta trazê-lo de volta às forças luso-espanholas, oferecendo subornos como patentes mais altas ou o perdão de dívidas. Ou seja, Calabar, que pertencia às “forças de resistência”, é reconhecido como traidor e tem seu destino mudado pela traição – houve um reconhecimento e uma peripécia. Se, naquele instante, Calabar aceitasse o pedido do governador, sua trajetória terminaria ali. Mas, logo em seguida, ficamos sabendo das negativas feitas “em língua de serpente” pelo herói. Sua

¹³⁶ *Op. cit.*

trajetória então se encaminha para o desfecho. Em meio às trapaças de Sebastião do Souto, aos desmandos de Mathias, às traições de Dias e Camarão à suas respectivas raças, vemos que Calabar não foi mais do que um bode expiatório. A certeza de que a execução do herói é um stratagem, até uma vingança pessoal, suscita os sentimentos trágicos de temor e piedade. O erro trágico de Calabar foi trair interesses e convenções maiores que ele. E fica clara, na peça, a noção de um erro intelectual e não de uma falha moral. O que levou o herói a trair foi seu caráter desmedido, idealista, não se submetendo aos subornos de Mathias. A catástrofe se dá, então, em meio a rufos de tambor, com baráço e pregão.

Continuando com a tradição aristotélica, sabemos que o herói progride por força de uma vontade, subjetiva ou objetiva, construída sobre valores (éticos, morais, políticos, sociais, divinos etc.) que são estabelecidos ou estabelecem o assunto da trama. A traição delinea os heróis traidores. Embora todas as personagens traíam de uma forma ou de outra, algumas delas são caracterizadas empaticamente, como Bárbara ou Nassau. Essa empatia é que possibilita a identificação e apropriação do discurso da transgressão em detrimento do discurso da ordem.

A identificação com o discurso da transgressão e a maneira como é arranjada a ação de *Calabar* determinam um efeito do testemunho. A veracidade implicada nos acontecimentos representados na peça, como a “traição” e execução de Calabar, a postura do Frei diante de Maurício de Nassau, a excentricidade do príncipe de Orange etc, dota as personagens que realmente existiram, no século XVII, e que estão agindo, de uma função testemunhal. Essa função faz ressurgir, na memória coletiva, uma série de fatores que garantem a associação com o tempo presente: o opressor oprime em qualquer tempo; o populista faz promessas em qualquer tempo; o marginalizado é oprimido e vencido em qualquer tempo. O evento particular da invasão holandesa e da

traição de Calabar é prenhe de um potencial universalizante cabível em vários momentos da História brasileira, latino-americana ou mundial. A postura combativa e questionadora presente em *Calabar* conforma-se ao conceito benjaminiano de cesura: a necessidade de olhar-se a história duplamente, de restaurar o passado e transformar o presente.

A ação e o herói no drama de tradição aristotélica não se conformam totalmente à estrutura de *Calabar* (antes existem “fora” dela), mas também constituem a estrutura que acolhe as convenções do Teatro de Revista e algumas formulações do Teatro Épico de Brecht. É possível que os dramaturgos não tivessem a intenção de fazer esse tipo de jogo, mas o texto possibilita a leitura de um texto que alia *tradição* a uma *traição* formal e estilística.

Além da leitura aristotélica, a peça *Calabar* deixa que dela se faça uma leitura épica. O teatro de Brecht, alguns de seus conceitos são aplicáveis a esse drama da traição. Quando Brecht formula conceitos para a efetividade do teatro épico:

[o teatro épico] narra um acontecimento; faz do espectador uma testemunha e desperta-lhe a atividade; força-o a tomar decisões; proporciona-lhe visão do mundo; é colocado diante da ação; é trabalhado com argumentos; são impelidos para uma conscientização; o homem é objeto de análise; o homem é suscetível de ser modificado e de modificar; tensão do decurso da ação; cada cena em função de si mesma; os acontecimentos decorrem em curva; nem tudo na natureza é gradativo; o mundo, como será; o homem deve; [põe] seus motivos; o ser social determina o pensamento. (2005, p. 31)

É totalmente praticável, para não dizer óbvio, conformar a peça *Calabar* aos conceitos do Teatro Épico brechtiano. O momento político no qual e para o qual a peça foi escrita requer uma postura combativa, no mínimo questionadora, de uma obra de arte. No teatro, essa postura é privilegiada no teatro épico de Brecht e houve tentativas várias de utilizar essa estética no teatro moderno brasileiro. O fato é que seria redutor deixar de lado elementos que pedem outros tipos de leitura, como a ocorrência de convenções do teatro de revista ou componentes de uma dramaturgia aristotélica, para

entender *Calabar* como um drama épico adaptável a todo custo ao molde brechtiano. Em todo caso, os conceitos supracitados fazem parte da peça que está sendo analisada. Outra convenção do teatro épico, a música, é elemento central em *Calabar*. As canções são, como escreve Brecht, “a mais valiosa contribuição para o tema” e “a música facilita a compreensão do texto; interpreta o texto; pressupõe o texto; assume uma posição; revela um comportamento” (2005, p. 32). Foi demonstrada anteriormente a importância de canções como *Miserere Nobis*, *Cala a boca*, *Bárbara*, *Fado Tropical*, *Anna de Amsterdam*, *Vence na vida quem diz sim* etc. na “compreensão” ou pressuposição do texto, assumindo uma posição. O efeito de distanciamento, embora não seja tão explorado na peça, e a alegoria, tão cara ao teatro brechtiano, ocorrem em vários momentos do texto. Este tipo de Teatro, aliado aos outros já descritos, formam o *elogio da traição*.

A traição estava em primeiro plano durante os anos de chumbo. Não apenas o surgimento de traidores como Calabar, caso do Capitão Carlos Lamarca ou Marighela, mas a necessidade de traidores. Chico Buarque e Ruy Guerra transformaram um episódio da História do Brasil numa reflexão que assume caráter universal. O aproveitamento artístico do tema da traição arraigado na própria estrutura do drama, na mistura de formas e estilos, traz à tona a relação entre arte e política. A qualidade literária ou dramática estabelece o alcance político do texto que pode ser lido ou montado a qualquer momento, não apenas naqueles anos de chumbo. Muitos traidores precisam aparecer, muitas Bárbaras precisam esbravejar ainda nesses tempos de “democracia”.

As propostas de leitura apresentadas acima podem ser melhor verificadas no texto. A utilização de recursos do Teatro de Revista, do Teatro Épico e da dramaturgia aristotélica na peça *Calabar: o elogio da traição* produzem um efeito caótico para

estipular um gênero ou uma forma para esse drama, o que rendeu críticas cruéis dos especialistas – talvez por não terem pensado numa utilização intencional e artística deste “caos” – como Sábato Magaldi¹³⁷:

A responsabilidade não cabe à direção de Fernando Peixoto nem ao elenco de valor, que tudo faz para salvar o texto. Mas há certos produtos que se disfarçam com uma montagem hábil. A primeira leitura de *Calabar*, logo que se lançou o livro, em 1973, não sugeria a possibilidade de vir a funcionar o espetáculo. Nova leitura, antes de atual estréia, confirmou a impressão. Como conseguiria o grupo forjar a organicidade de uma obra informe, frouxa, confusa, incapaz de desenvolver a própria idéia?

Da Revista já destacamos a configuração das personagens Bárbara e Frei como *compère* e *commère*, além disso, as últimas falas de Frei e Bárbara dirigidas ao público e o final apoteótico podem ser percebidas como convenções filiadas à Revista:

Frei (para a multidão)

Tenham fé, irmãos. O que é bom para a Holanda é bom pro Brasil!

Bárbara (para o público)

Esperais um epílogo do que vos disse até agora? Estou lendo em vossas fisionomias. Mas sois verdadeiramente tolos se imaginais que eu tenha podido reter de memória toda essa mistura de palavras que vos impingi. 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, ó celebérrimos iniciados nos mistérios da traição.

O elenco canta O elogio da traição.

O que é bom pra Holanda é bom pro Brasil
 O que é bom pra Luanda é bom pro Brasil
 O que é bom pra Espanha é bom pro Brasil
 O que é bom pra Alemanha é bom pro Brasil
 O que é bom pro Japão é bom pro Brasil
 O que é bom pro Gabão é bom pro Brasil

O que é bom pro galego é bom pro Brasil
 O que é bom pro grego é bom pro Brasil
 O que é bom pra troiano é bom pro Brasil
 O que é bom pra baiano é bom pro Brasil
 O que é bom pra inglês é bom pro Brasil
 O que é bom pra vocês é bom pro Brasil

O que é bom pra mamãe é bom pro Brasil
 O que é bom pro neném é bom pro Brasil
 O que é bom pra fulano é bom pro Brasil
 O que é bom pra (.....) é bom pro Brasil

¹³⁷ MAGALDI, Sábato. *Uma luta dos atores contra o texto de Chico. Quem venceu?* Disponível em: www.chicobuarque.com.br. Acesso em: 12 de janeiro de 2009.

(...)
Até baixar o pano.(p. 137)

Delson Antunes¹³⁸ escreve sobre a apoteose como parte da estrutura da revista que “perdurou durante toda a história do gênero no país. Os seus motivos não correspondiam necessariamente ao temas do enredo principal, pois poderiam ser feitos em homenagem às riquezas nacionais, datas históricas [...]” (p. 18). Neyde Veneziano ressalta a “conotação de exaltação patriótica” (1991, p. 110) da apoteose durante a primeira década do século XX, período da Primeira Guerra Mundial e do regionalismo-nacionalista. O tom festivo, grandioso com todo o elenco cantando o *Elogio da traição* completa a apoteose final, semelhante a uma revista, com o tom irônico que compõe toda a peça. Assim como Oswald de Andrade aproveitou a forma da revista em algumas de suas peças, como *O Homem e o Cavalo*, *Calabar* brinca com as convenções deste tipo de teatro que formou público durante décadas nos palcos do sudeste brasileiro.

As formulações de Brecht podem ser aplicadas na escolha do tema e construção da trama. A escolha de uma personagem marginalizada como Calabar para título do drama revela um posicionamento de combate ao sistema. A trama questionadora, que exhibe um didatismo procurando a transformação da sociedade e procura centrar-se em sentimentos que motivem essa transformação. Brecht escreveu:

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as idéias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto. [...] Tal contexto tem de ser caracterizado na sua relatividade histórica. Ora, isto significa uma ruptura com o nosso hábito de despojar das suas diferenças as diversas estruturas sociais das épocas passadas, de maneira a fazê-las aproximarem-se mais ou menos da nossa, a qual, por sua vez, adquire, por meio desta operação, o caráter de algo sempre existente, portanto, eterno. (2005, p. 142)

¹³⁸ *Op. cit.*

A ruptura com “estruturas sociais das épocas passadas”, fazendo-as “aproximarem-se mais ou menos da nossa” é encontrada em toda a peça buarquerreana. Quando o Agente da CIO (ou, num nível alegórico, o departamento americano conhecido como CIA) fala ao escrivão: “Silêncio! Escrivão não sente. De agora em diante, neste Brasil holandês, escrivão escreve. Assim como estudante estuda, cantor canta, ator atua, etc., etc., etc. ...” (p. 135); ou os discursos populistas de Maurício de Nassau. Posturas cabíveis àqueles tipos históricos e que são constituintes do tipo atuais, sejam censores ou políticos. A postura conformista de Anna de Amsterdam em *Vence na vida quem diz sim* ou esse mesmo tipo de comportamento em Henrique Dias e Filipe Camarão estabelecem essa aproximação entre as épocas. Nesse mesmo sentido, Elizabete Sanches Rocha¹³⁹ fala sobre o posicionamento dos soldados Dias e Camarão na peça: “Esta atualização histórica, que recorre a um acontecimento do século XVII para fazer referência à necessidade de transformação no presente, é assinalada por Brecht como fundamental no propósito de conscientização social” (2006, p. 175). Quanto à caracterização social das personagens, o dramaturgo alemão escreve:

Se os personagens em cena forem movimentados por impulsos de caráter social, que variam de acordo com as épocas, se assim considerarmos, estaremos dificultando uma aclimatação emocional do espectador. Não poderá simplesmente sentir: esta é maneira que eu agiria; mas, dirá, quando muito: se eu tivesse vivido sobre essas circunstâncias... E se encenarmos peças de nossa própria época tal como se fossem peças históricas, é possível que pareçam ao espectador igualmente singulares as circunstâncias em que ele próprio age – e é aqui que a atitude crítica começa. (BRECHT *apud* ROCHA, 2006, p. 175).

A conscientização proposta a partir do entendimento de dois tipos de discurso que representam a História, vistas aqui como o discurso da ordem e discurso da transgressão, elaborados de maneira narrativa em alguns momentos do drama, é característico do teatro épico. O afrouxamento da causalidade na ação, com a incidência

¹³⁹ ROCHA, Elizabete Sanches: *O Elogio da Liberdade: procedimentos estéticos em Calabar*.

de quadros “dispensáveis” para o andamento do enredo, estimula a interpretação de um drama não-aristotélico e adequado ao teatro brechtiano. Essas características estruturais que filiam e poderiam conformar *Calabar: o elogio da traição* **completamente** ao teatro épico de Brecht esbarram nas possibilidades de empatia, por exemplo, que algumas personagens produzem. Essas múltiplas possibilidades dramáticas, que vão de encontro às épicas brechtianas, diluem a interpretação de uma única forma para compreender a peça em tela. Mas a incidência de características épicas regem o objetivo político de *Calabar*.

Além da tragédia “fora” da peça, vista anteriormente, é possível analisar uma seqüência à luz de categorias aristotélicas. Bárbara é uma personagem empática que suscita sentimentos de temor e piedade. Essa característica associa-a a preceitos da dramaturgia aristotélica e produzem um efeito trágico num momento específico da peça. A seqüência entre a execução de Calabar e a sedução por Anna de Amsterdam trazem elementos que possibilitam essa associação:

Mathias (para o oficial)
 Podem dar início à execução (sai).
Subitamente iluminada, Bárbara canta Tatuagem.
Bárbara (cantando)
 Quero ficar no teu corpo feito tatuagem
 Que é pra te dar coragem
 Pra seguir viagem
 Quando a noite vem.
 E também pra me perpetuar
 Em tua escrava,
 Que você pega, esfrega, nega
 Mas não lava.
 Quero brincar no corpo feito bailarina
 Que logo se alucina,
 Salta e te ilumina
 Quando a noite vem.
 E nos músculos exaustos
 Do teu braço
 Repousar frouxa, murcha, farta,
 Morta de cansaço.
 Quero pesar feito cruz nas tuas 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 mãe, arpões,
 Sereias e serpentes
 Que te rabiscam o corpo todo mas não sentes.

Rufar de tambores. Em claro-escuro, soldados trazem um homem num cerimonial de execução. Oficial lê a sentença entrecortada por rufos de tambor.

Oficial

... com barço e pregão... (rufos) por traidor e aleivoso à sua pátria e ao seu rei e senhor... (rufos) que seja morto de morte natural para sempre na forca... (rufos) e seu corpo esquartejado, salgado e jogado aos quatro cantos... (rufos) e a sua casa seja derrubada pedra por pedra e salgado o seu chão para que nele não cresçam mais ervas daninhas... (rufos) e os seus bens confiscados e seus descendentes declarados infames até a quinta geração... (rufos) para que não perdurem na memória... (rufos). (p. 54)

A canção *Tatuagem* traz signos de devoção, de amor entre Bárbara e Calabar. A impossibilidade de separação entre os dois amantes deixa prever a intensidade da dor sentida por Bárbara com a execução do seu homem conhecida pelo público na fala seguinte, do oficial. Compõem a cena Bárbara, Souto, Dias e Camarão. Os guerreiros tentam eximir-se da morte do guerreiro traidor, Bárbara “*parece não prestar atenção aos três guerreiros*”. As falas dos soldados trazem elementos que intensificam o sentimento de compaixão pela condição de Bárbara:

Souto

Bárbara!

Dias (irritado)

O que você quer com ela?

Souto

Nada.

Dias

Deixa ela em paz.

Souto

O que é que ela pode estar pensando?

Dias

Como é que eu vou saber? Ela já sabe que ele vai ser enforcado?

Camarão

Não sei.

Souto

Acho que não. Mas essas coisas a gente adivinha. Na precisa que ninguém venha dizer.

Camarão

É... Eu acho que ela sabe. De qualquer forma é triste ver alguém morrer assim. (p. 55)

A seguir, os três continuam o diálogo colocando definições de medo e morte (elementos do trágico) construindo ainda a produção do sentimento de comoção pela viúva até que “*Bárbara parece despertar. Olha para os três.*” E diz:

Bárbara (para Dias)

Eu conheço você.

Dias

Meu nome é Henrique Dias, Governador dos Pretos, Crioulos e Mulatos.

Camarão

Eu sou Antônio Felipe Camarão, Governador e Capitão-Mor de Todos os índios da Costa do Brasil.

Bárbara

E, evidentemente, você é Sebastião. Vocês todos lutaram ao lado dele...

Dias

Antes.

Bárbara

Houve uma época em que foram amigos...

Souto

Fomos.

Bárbara

E agora?

Dias

Agora?

Bárbara

O que é que vocês vão fazer?

Camarão

Nós?

Dias

Nós não temos nada com isso...

Souto

Somos apenas soldados...

Camarão

Lutamos... cumprimos ordens superiores.

Dias

Esse não é o nosso setor. Isso é com o rei e o carrasco. (p. 59)

Nesse momento dá-se o *reconhecimento*. Bárbara reconhece nos soldados os antigos companheiros de Calabar e percebe a traição deles. A mulher os enfrenta. No diálogo subsequente, ela passa a questioná-los sobre seu posicionamento como negro ou índio diante da guerra e da sociedade. Até que, diante da inércia e comodismo dos três,

ela, sabendo que seu homem será executado por não ser conformista ou inerte, põe-se a perguntar:

Bárbara

Por isso vão matá-lo, não é, Dias?

Dias

Eu estou chegando. Não vi nada.

Dias (cantando)

Se vejo um homem caído

Eu não sinto dó nem asco.

Eu tenho o olhar embutido

Em máscara de carrasco.

Bárbara

Por isso vão matá-lo, não é, Camarão?

Camarão

Eu estou chegando. Não vi nada.

Camarão (cantando)

Se tem um homem na forca

Minha língua se embaraça.

Saliva me cala a boca

Em feitiço de mordança.

Souto, Dias e Camarão (cantando)

Não tenho nada com isso,

Sou vassalo do vassalo.

Eu trato do meu serviço,

Eu cuido do meu cavalo.

Não tenho nada com isso,

Estou cansado e com pressa.

A guerra é o meu compromisso,

E nada mais me interessa.

Rufo de tambor e morte de Calabar. Os três guerreiros se imobilizam, um ao lado do outro: Camarão, os olhos baixos, as costas da mão cobrindo a boca; Dias, uma das mãos cobrindo os olhos; Souto, a cabeça caída sobre o peito, as duas mãos escondendo os ouvidos. O conjunto sugere a imagem dos três macaquinhos de marfim.

Bárbara canta Cuidado.

Ninguém sabe de nada.

Ninguém viu nada.

Ninguém fez nada.

Ninguém é culpado.

Bichos de estimação,

Nesse jardim,

Cuidado,

Estão todos gordos.

Sempre cem por cento cegos,

Cem por cento surdo-mudos.

Cem por cento sem perceber

A agonia

Da luz

Do dia.
 Você,
 Seu ventre inchado,
 Ainda vai gerar
 Um fruto errado.
 Um bonequinho,
 Um macaquinho de marfim,
 Castrado.

Souto, Dias e Camarão e os soldados saem. É noite. Bárbara remexe o sangue de Calabar numa bacia num gesto caseiro. (p. 68)

Os soldados fogem às tentativas de Bárbara em salvar o seu homem através do questionamento, do debate, da argumentação em favor da luta contra os opressores. Os três comportam-se como “um macaquinho de marfim, / castrado”, não vêem, não falam, não ouvem e não agem. Bárbara está sozinha. O temor e a piedade crescem diante da solidão da mulher que, como indica a rubrica, “remexe o sangue de Calabar”. Os sentimentos trágicos crescem no diálogo entre Anna e Bárbara:

Anna
 Bárbara!
Bárbara olha a holandesa, depois desvia o olhar, atraída pelo sangue.
Anna
 Foi todo mundo embora... Você não pode ficar aqui sozinha!
Bárbara, mansamente, como num gemido, entoa lentamente Cala a boca, Bárbara, *que serve de fundo às palavras de Anna.*
Anna
 Se eu ainda me lembrasse do que senti, quando perdi pela primeira vez o homem que eu amei, talvez pudesse te dizer alguma coisa... Mas foi há tanto tempo... É triste dizer isso, mas nem tenho mais a certeza da cor dos seus olhos... E no entanto eu estremeia de prazer, cada vez que ele me olhava... Como estremeço agora... só de lembrar... E nem te conheço direito... Mas talvez seja melhor assim... Senão iríamos lembrar juntas coisas que agora devem ser esquecidas... Coisas que você tem de esquecer...
Bárbara
 Eu não vou esquecê-lo. Ele está vivo.
Anna
 Ele morreu.
Bárbara (raivosa)
 Cadela!
Anna (meiga)
 Ele morreu, Bárbara. Você sabe...
Bárbara
 Não.
Anna
 Esse sangue...
Bárbara

É o sangue de Calabar...

Anna

Esses braços...

Bárbara

São os braços de Calabar...

Anna

Essas pernas... Aquela cabeça...

Bárbara

É tudo de Calabar. São as pernas de Calabar... É a cabeça de Calabar...

Anna

Eles o mataram.

Bárbara

Não. Calabar está vivo. (p. 70)

Com a solidão, a revolta e a dor, Bárbara entra em delírio, fica louca. A loucura, morte em vida, arremata a tragicidade desta seqüência que continua repleta de elementos patéticos:

Anna

Bárbara!

Bárbara (teimosa)

Eles não são capazes de o matar... Eles bem que tentaram destruí-lo, mas não conseguiram... Calabar é mais esperto que todos eles juntos... Calabar é mais valente sozinho que todos esses exércitos que eles comandam... Calabar não se mata assim tão fácil, como um bicho qualquer... Eu não deixo!

(...)

Bárbara

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...

Bárbara começa a chorar mansamente. Bárbara está suja de sangue e Anna, envolvendo Bárbara se suja também.

Bárbara

Eu quero Calabar, Anna... (*Bárbara acaricia o rosto de Anna*) tudo o que eu sei é amar Calabar, Anna...

Anna começa a cantar Anna e Bárbara.

(...)

Amanhece. Anna e Bárbara ficam caídas. A música vai baixando. Entram ruidosamente em cena alguns soldados holandeses, que logo se calam, olhando em volta. Bárbara encara o público.

Bárbara

Não posso deixar nesse momento de manifestar um grande desprezo, não sei se pela ingratidão, pela covardia ou pelo fingimento dos mortais. (p. 70-75)

A fúria de Bárbara, que não aceita a morte de Calabar, o delírio de ver no rosto de Anna o rosto de Calabar e, finalmente, a última fala de Bárbara. Esta última retirada do *Elogio da Loucura* de Rotterdam. Bárbara fala com a voz da loucura, um grito clarividente. Os signos patéticos, o temor diante da “execução indevida” de um ente próximo, a piedade diante da solidão e o desfecho com o delírio de Bárbara são elementos trágicos e dramáticos que estabelecem uma associação com a dramaturgia aristotélica.

A peça *Calabar: o elogio da traição*, entendida a partir da tese da mistura lúdica de formas, estilos e gêneros, configura-se como uma obra de arte literária que se demarca de obras de protesto cuja significação se limita apenas a um determinado contexto histórico. A utilização de recursos líricos, épicos, populares, trágicos, cômicos etc. aliada à intertextualidade com documentos, crônicas ou sátiras como a de Erasmo de Rotterdam, confere qualidade artística a essa peça, que sofreu com a censura e o esquecimento da crítica durante décadas.

A loucura erasmiana e a loucura de Bárbara, mas também a de Sebastião do Souto, relacionadas com a traição oferecem uma possibilidade de leitura associada à análise realizada até aqui, a partir da construção de outras relações.

4. Loucura e traição

Sebastião do Souto é um soldado que surge na peça aliado aos holandeses, mas tramando uma emboscada a estes para a vitória dos portugueses liderados por Mathias de Albuquerque. Para apresentá-lo, destacamos três de suas falas: quando Mathias e seus aliados irão realizar a emboscada contra os holandeses, Souto é um dos que se apresenta: “Me chamam Sebastião do Souto / E algumas coisas mais / Que com a morte se excita / E destrói o que lhe apraz. / A vida, bicha maldita, / De tudo me dá troco, / E eu vivo na desdita / De ser lúcido e ser louco” (1973, p. 21); Depois da execução de

Calabar há um diálogo entre quatro personagens (Bárbara, Dias, Camarão e Souto).

Dirigindo-se a Bárbara, ele dá a sua resposta ao porquê de matar Calabar:

Não sei. Só sei que eu também sempre fiz o que era para ser feito. E passei de um lado para o outro sem nunca me perguntar por quê. Porque aprendi que na guerra vale tudo. Sempre achei tudo normal. Achei normal que todo um batalhão de flamengos lutasse do lado dos portugueses. Quando um ano depois eles desertaram de volta, achei normal. Achei que era normal executar duzentos índios porque eram tapuias e hereges. Depois executamos outros cento e vinte 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 prata, pela pimenta e noz-moscada. Pela cochonilha 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 um louco nessa história é ele [Calabar] (1973, p. 66)

A terceira fala destacada é novamente dirigida à personagem Bárbara:

Eu também sou traidor, Bárbara. Desde pequeninho, 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 pra 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 Baía da Traição, Paraíba. (1973, p. 96)

Nestas falas temos a descrição da personagem feita em primeira pessoa. Souto se mostra um sobrevivente. Aquele que não entende outra linguagem a não ser a da traição ou a da batalha, num contexto em que esta realidade é imanente a todos. Este caráter é construído, a partir destas falas, como um traidor por excelência ou por necessidade. Paradoxal entre lucidez e loucura, Souto é esboçado como um componente contraditório que se associa a uma concepção antagônica de personagem.

Bárbara mostra-se uma personagem voluntariosa e forte. Tecida numa linguagem que fornece pistas para a constituição de uma protagonista destemida e incorruptível em seu amor e devoção. Ligada a seu “homem” de modo visceral (telúrica e formalmente, na estrutura do texto).

Os recortes feitos para apresentar Sebastião do Souto e Bárbara e a leitura inicial realizada, ofereceram uma prerrogativa para perceber as duas personagens com funções opostas: uma protagonista e um antagonista. Marcamos um primeiro passo para a análise de uma relação entre elas. A relação conflituosa é sugerida quando se atribui um paradigma protagônico a Calabar, ou seja, aqueles que permanecem favoráveis ao personagem-título se alinham ao protagonista, os outros como, por exemplo, Souto, Mathias de Albuquerque, Dias, Camarão, permaneceriam como antagonistas. Mas existem outras relações que podem trazer uma nova percepção desse conflito inicial.

A intertextualidade presente na peça buarque-guerreana com o *Elogio da Loucura*¹⁴⁰ de Rotterdam. Observando as falas de Souto e Bárbara, e atentos à sátira erasmiana, constata-se que os momentos em que o texto do erudito renascentista é recuperado dão-se apenas nas falas de Sebastião do Souto e de Bárbara. Destacamos essas falas e emparelhamos aos trechos correspondentes no texto do holandês.

Após cantar *Cala a boca, Bárbara*, a personagem “encara o público”:

Se fazeis questão de saber por que 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 charlatães, aos intrujões e aos bobos da rua. (p. 13)

Depois de algumas palavras a seu amigo Thomas Morus, Rotterdam inicia seu *Elogio da Loucura*. Sua personagem (a própria *Loucura*) dirige-se a um público e, logo no início de seu discurso diz:

Se, agora, fazeis questão de conhecer o motivo pelo qual me agrada surgir à vossa frente com roupa tão extravagante, direi em seguida, se tiverdes a gentileza de me prestardes atenção; não aquela atenção que estais habituados a prestar aos oradores sacros, porém a que prestais aos charlatães, aos intrujões e aos bobos das praças, em uma palavra, aquela que o nosso Midas prestava ao canto do deus Pan. (2003, p. 18)

¹⁴⁰ ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da Loucura*. Tradução: Deocleciano Torrieri Guimarães. São Paulo: Rideel, 2003. (Biblioteca Clássica)

Mais adiante, Bárbara novamente “encara o público”: “Não posso deixar nesse momento de manifestar um grande desprezo, não sei se pela ingratidão, pela covardia ou pelo fingimento dos mortais.” (p. 75) e no texto de ROTTERDAM: “Não me é possível, neste instante, deixar de manifestar um profundo desprezo não sei se pela ingratidão ou pelo fingimento dos mortais”. (2003, p 19). Quando, cercado por soldados holandeses, Sebastião do Souto que está para morrer a tiros, diz:

...Aqui eu fico, mas se além disso fazeis ainda questão de saber qual é a minha pátria (uma vez que em nossos tristes dias é como que uma prova de nobreza notificar o público do lugar no qual demos nossos primeiros vagidos), ficai sabendo que não nasci na ilha natante de Delos, como Apolo, nem na espuma do agitado oceano, como Vênus. Eu nasci foi mesmo na Baía da Traição, onde a natureza não tem necessidade alguma da arte... E se o que agora eu digo pode parecer um elogio, é porque o considero como tal, sem precisar dos outros para isso. E se morro sem poder trair no meu último instante, ainda assim eu não me desmereço, e morro me traindo, porque morro dizendo que te amo, Bárbara (*morre*). (p. 117)

No texto do holandês, ainda no início:

Se, além do mais, fazeis questão de conhecer ainda qual seja a minha pátria (desde que, nos dias atuais, é tal uma prova de nobreza cientificar o público sobre o lugar em que demos os nossos primeiros vagidos), conheci que não nasci nem na ilha Natante de Delos, como Apolo; nem da espuma do agitado Oceano, como Vênus; nem das escuras cavernas; Meu nascimento deu-se nas ilhas Fortunadas, onde a natureza nenhuma necessidade tem de arte. (2003, p. 24)

O último momento no qual se identifica a recuperação do *Elogio da Loucura* na peça *Calabar: o elogio da traição* é no encerramento. Mais uma vez, Bárbara encara o público:

Esperais um epílogo do que vos disse até agora? Estou lendo em vossas fisionomias. Mas sois verdadeiramente tolos se imaginais que eu tenha podido reter de memória toda essa mistura de palavras que vos impingi. 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, ó celeberrimos iniciados nos mistérios da traição. (p. 136)

Nos últimos parágrafos, a *Loucura* de Rotterdam fala:

Vós estais aguardando um epílogo daquilo que eu vos falei até agora? Estou lendo isso em vossas fisionomias. Vós, porém, sois verdadeiramente estúpidos se pensais que eu tenha podido conservar na memória toda essa mixórdia de palavras que vos inculquei. Em vez de um epílogo, desejo ofertar-vos duas sentenças. A primeira, muito antiga, é esta: “Eu nunca desejaria beber com um homem que de tudo se recordasse”. E a segunda, nova, é a que segue: “Odeio o ouvinte de memória fiel em demasia”.

E, por isso, sede sadios, aplaudi, vivei, bebei, ó muito célebres iniciados nos mistérios da Loucura. (2003, p. 175)

A recuperação é evidente. O *Elogio da Loucura*, escrito em 1508 em latim (*Stultitiae Laus*), é das grandes sátiras da Literatura ocidental. O *Elogio da Traição* demonstra efetuar este aproveitamento de forma irônica, poderíamos dizer, grosso modo, efetuar uma sátira da sátira. Mas, por hora, investigaremos apenas o fato de tal intertextualidade ocorrer nas falas de Sebastião do Souto e de Bárbara. Até então, as duas personagens foram dispostas como pertencentes a eixos diferentes (protagonista e antagonista). A incidência desta nova relação entre as personagens em tela faz pensar nas ações destas na trama, principalmente no seu último diálogo.

O diálogo final entre Bárbara e Souto pode ser dividido em duas partes. Ele é entrecortado por um outro, feito entre o Frei Manoel do Salvador, Maurício de Nassau e outras personagens, trazendo como tema principal a Restauração do reino de Portugal e o fim da União Ibérica, entre outros (como a construção de uma ponte que ligaria Recife à Cidade Maurícia e um boi voador, artifício criado por Maurício de Nassau para atrair pessoas à inauguração da ponte). É importante, para o entendimento da segunda parte do diálogo entre as personagens analisadas, não perder de vista este *intermédio* que evidencia o fim da guerra entre holandeses e portugueses. A primeira e segunda partes do diálogo tomam parte significativa do texto. Sendo inviável transpô-lo na íntegra, são destacados os pontos que julgamos mais importantes para esta análise, resumindo os demais. A seguir, situaremos o contexto em que se dá o diálogo.

Após a execução de Calabar, Bárbara é encontrada por Anna de Amsterdam. Depois da cena do encontro das duas, entram “ruidosamente” Maurício de Nassau e soldados holandeses, que são recebidos com festa pelos moradores de Recife. Depois da apresentação do Príncipe de Orange e da decisão deste (com a insistência do Consultor) em atacar a Bahia, uma rubrica indica a nova cena: “Luz em Bárbara e Souto, frente a frente” (p. 88):

Bárbara

Você no Recife, Sebastião... Você é louco.

Souto

Completamente. Louco da cabeça a prêmio por mil e oitocentos florins à sua disposição se quiser me entregar aos seus amigos da língua atrapalhada.

Bárbara

Você duvida?

Souto

Duvido nada.

Bárbara

Você merece.

Souto

Mereço, sim. Vamos lá, grita... (gritando) Prendam esse homem! Ei! Cães holandeses! Este é o Capitão Souto que vos despachou da Bahia. Ei! Não estão ouvindo? Vai ver que ficaram surdos com os canhões da Bahia... Sou eu, Capitão Souto! Não, assim ninguém entende... Como é mesmo que se diz em flamengo... (rindo) Prrrendam das Sebastianus van Soctus... ah ah ah... hein? Como é que se diz matem esse... traidor, já me esqueci como é que se trai em flamengo (começa a dançar e cantarolar). O holandês pensou / Que chegava, via e vencia. / Mas acabou / Perdendo as calças na Bahia. / Laialá Bahia / Laialá Bahia.

Bárbara

Que é que você quer afinal?

Souto (agarrando-a)

Vim te levar.

Bárbara (explodindo numa gargalhada)

Você?

Souto

Vim te levar, Bárbara.

Bárbara

Você é louco.

Souto (também rindo muito)

Completamente louco da cabeça.

Os dois estão agora abraçados e subitamente sérios. (pp. 88-90)

O espaço do colóquio é evidenciado: Recife. Há uma alusão cronológica numa das falas de Sebastião, se pensarmos que na cena anterior os holandeses iriam atacar a

Bahia e aqui eles já foram “despachados” daquela Capitania. Souto quer que Bárbara o siga. Até aqui há um confronto inicial marcado pela “loucura” de Souto. Mas, há um indicativo de conciliação entre os dois a partir da rubrica: “Os dois estão agora abraçados e subitamente sérios.” Esta conciliação é afetada quando o nome de Calabar é proferido por Bárbara, que fala de seu amor pelo “mártir”. Os dois discutem até que “Souto começa a cantar *Você vai me seguir*¹⁴¹” (pp. 91-92) e “os dois se amam” (p. 92). Em seguida, Bárbara novamente fala em Calabar, a conciliação é rasurada e os dois discutem. Bárbara encerra o diálogo cantando *Tira as mãos de mim*:

Bárbara (cantando): Ele era mil, / Tu és nenhum. / Na guerra és vil / Na cama és mocho. / Tira as mãos de mim, / Põe as mãos em mim, / E vê se o fogo dele, / Guardado aqui, / Te incendia um pouco. / Éramos nós, / Estreitos nós, / Enquanto tu / És laço frouxo. / Tira as mãos de mim, / Põe as mãos em mim! / E vê se a febre dele / Guardada aqui / Te contagia um pouco. / Por três tostões Ganhaste um par. / Hoje está só, / Eunuco e coxo. / Tira as mãos de mim. / Põe as mãos em mim. / Vendeste um teu amigo / Até o fim. / Agora leva o troco.

Silêncio. Luz no Frei. Uma grande mesa serve para pousar os paramentos, o evangelho e o cálice. Os moradores acompanham a cerimônia. (p. 96-97)

A rubrica mostra o final da primeira parte do diálogo e o início do que foi chamado anteriormente de *intermédio* no colóquio de Souto e Bárbara. A segunda parte do diálogo se inicia com a indicação: “A orquestra cobre o resto do diálogo. Souto e Bárbara, sozinhos, abraçam-se.” (p. 111) Há a retomada da conciliação:

Bárbara
Vamos, Sebastião.
Souto
Pra onde?
Bárbara
Para casa.

¹⁴¹Souto (cantando): Você vai me seguir / Aonde quer que eu vá. / Você vai me servir, / Você vai se agachar, / Você vai resistir, / Mas vai se acostumar, / Você vai me agredir, / Você vai me adorar, / Você vem me pedir, / Você vai se gastar. / E vem me seduzir, / Me possuir, me infernizar. / Você vai me trair, / Você vem me beijar / Você vai me cegar, / E eu vou consentir, / Você vai conseguir / Enfim me apunhalar. / você vai me velar, / chorar, vai me cobrir, / vem me ninar, me nina, nina, menina. Destacamos a repetição do verbo *vir*: “vai” e “vem” que pode suscitar duas imagens: do sexo e, análoga a esta, de complementaridade. Imagens que vão encontrar uma nova forma na canção “Tira as mão de mim” cantada por Bárbara e destacada mais adiante.

Souto

Casa. Que casa?

Bárbara

Qualquer uma. Qualquer casa. A gente inventa uma casa.

Souto (rindo)

Imagine, eu numa casa...

Bárbara

De repente me passou pela cabeça...

Souto

De repente chega o inimigo, desmonto a casa correndo, monto a casa lá longe, volta o inimigo...

Bárbara

Que inimigo, Souto. Não existe mais inimigo.

Souto

Não existe mais, é?

Bárbara

Não.

Souto

Não?

Bárbara

Você não ouviu? Ninguém é mais inimigo de ninguém.

Souto

Como ninguém é inimigo? Eu sou.

Bárbara

De quem você é inimigo?

Souto

De todos. Eu sou o inimigo. Por enquanto, sou inimigo dos holandeses.

Bárbara

Mas Sebastião, os portugueses já são amigos da Holanda.

Souto

Então eu sou inimigo dos portugueses. Até acho bom, pois já faz tempo que estou do mesmo lado.

Bárbara

Sebastião, você não soube da paz?

Souto

Não, a paz não existe. E se existir eu acabo com ela.

Bárbara

Sebastião, você deve estar brincando...

Souto

Você é que deve estar brincando. Ou espera que eu acredite que, de repente, inventaram a paz. Uma pombinha branca num céu de veludo. Eu a esgano... Com que direito inventaram a paz dos outros? Pra depois inventar outra guerra. E todo mundo fica de repente em pé de guerra. Assim sem mais nem menos... Sebastião do Souto faz a guerra por conta própria, sem precisar ninguém mandar, sem precisar de desculpas, sem precisar de ideais. E quando encher o saco da guerra, Sebastião inventa a paz, ou vai morrer em paz, quem sabe até numa casa pintadinha de branco, com carneirinho na porta e uma chaminé com fumaça azul... (p. 111-113)

O *intermédio* ressaltado incide na segunda parte do diálogo. Souto não acredita no fim da guerra, a conciliação, que, na indicação inicial desta segunda parte, está posta,

é novamente perturbada neste trecho destacado e nas falas posteriores quando mais uma vez o nome Calabar é dito. O diálogo encerra-se com a morte de Sebastião do Souto, assassinado por soldados holandeses.

Percebe-se na primeira parte do diálogo uma *relação de conciliação*, pois os dois eixos confrontam-se de modo a sugerir a supressão parcial do conflito, quando um procura preencher um espaço vazio, numa situação de complementaridade. Na segunda parte do diálogo entende-se uma *relação de conciliação desditosa*, ou seja, a situação de complementaridade permanece, numa inversão dos eixos (aquele que buscava a conciliação na primeira parte – Souto – é substituído na segunda parte pela outra – Bárbara). A conciliação é inicialmente impossibilitada pela *loucura* de um dos agentes (Souto) que culmina na sua morte, desdita. Entretanto, com a morte de Souto há uma forma de conciliação dos eixos, aventada pela fala de Bárbara depois da morte do “companheiro”: “Sebastião... Calabar...” (p. 117). Aquele que participava do eixo antagonico, mescla-se àquele que liderava o eixo heróico. Aqui, os conceitos de antagonista e protagonista perdem o significado e são relativizados. Pedimos atenção a dois elementos que destacamos nesta leitura. Primeiro, a *loucura* de Souto no último diálogo com Bárbara. Segundo, ao ver a última fala de Bárbara com a morte de Souto percebemos um indicativo de delírio ao confundir *Calabar* e *Sebastião*, (mesmo delírio quando, ao cantar a canção *Bárbara* num diálogo com Anna de Amsterdam, a personagem vê na face da holandesa o rosto de Calabar). As únicas personagens na peça que se deixam interpretar com disfunções psicopatológicas são Bárbara e Souto, representativos de “loucura” em vários sentidos (desconsideramos a megalomania e o narcisismo de Maurício de Nassau). As duas personagens que apresentam a intertextualidade com a sátira de ROTTERDAM. Aqui, vislumbra-se uma

funcionalidade interna para a colagem textual, que não deixa de suscitar uma outra interpretação.

Dissemos da relação de antagonismo entre as personagens pontuada no início da peça. Este procedimento tradicional é rasurado a partir do momento em que há uma singularização inerente a elas, qual seja, a “apropriação” do discurso da *loucura*. Neste ínterim, dois elementos opostos tocam-se e se aproximam, estruturalmente, e a relação de oposição pode ser vista, agora, como uma relação de espelhamento ou emparelhamento (o que não anula a oposição).

Sebastião do Souto (homem, branco, militar, *realista*) espelha-se à Bárbara (mulher, mestiça, viúva¹⁴², *idealista*). Há uma rubrica no texto que reitera essa noção de espelhamento: “Luz em Bárbara e Souto, frente a frente.” (p. 88) ou de paralelismo, usando uma expressão de Chiklovski¹⁴³, procedimento que ressalta a singularidade presente na obra. Esse espelhamento ou paralelismo vai destacar as diferenças entre as personagens. Os dois estão ligados *por* Calabar e *a* Calabar, porém: um, realista e a outra, idealista. Souto assume a traição em todas as possibilidades, Bárbara tem a traição como um ideal encerrado na luta de Calabar ou no tipo de traição que ela crê ser válida. Bárbara “não deixa” Calabar morrer, Souto é um traidor diferente de Calabar. Um é *tese* o outro é *antítese*, o que aponta para uma dialética, mas não podemos pensar, de certo, numa *síntese*. A singularidade dos dois é ainda percebida na complementaridade, quando um busca o outro (na primeira parte do diálogo final Souto busca Bárbara, na segunda, dá-se o contrário). Essa necessidade de completude é terminada na morte de Souto e na sua ascensão, percebida na última fala de Bárbara, para o eixo protagônico: “Sebastião... Calabar...”.

¹⁴² Com a morte de Sebastião, Bárbara é ajudada por Anna a tornar-se uma prostituta. Sobre isso, comentaremos mais adiante.

¹⁴³ CHICKLOVSKY, Viktor. *A construção da novela e do romance*. p.p. 216-220.

Essas relações apontadas entre Souto e Bárbara ou entre o *Elogio da Loucura* e o *Elogio da Traição* (relação estruturada nas duas personagens) implicam a relação de paralelismo ou espelhamento entre as personagens culminando na morte de Souto e em sua ascensão para o eixo protagônico, permitindo entender que há a manutenção do idealismo, da utopia. No entanto, o texto desautoriza parcialmente esta interpretação quando, depois da morte de Souto, Bárbara diz a Anna:

Não é. Tudo isso aqui em volta, tudo continua a rodar sem eles. Tudo isso que fez Calabar trair... Sebastião enlouquecer... Não valia a pena morrer por isso. Holandeses, portugueses, não valia a pena ter morrido por nada disso. Ah... Calabar... Queria que Calabar estivesse vivo, só para ter uma idéia do que se chama traição. Porque Calabar se enganou, mas nunca enganou ninguém. Sebastião, sim. Tudo o que Calabar disse e fez foi de peito aberto, às claras, sem mentiras. Sebastião, não. Se é necessário chamar Calabar de traidor, que chamem Sebastião do Souto de herói. (p. 125)

Aquela que mantinha firme um ideal, tem seu mundo desfeito. Ao morrer, Sebastião *torna-se* Calabar. Bárbara *torna-se* Sebastião, torna-se realista. Nas últimas páginas acompanhamos a *Bárbara-Sebastião* como uma prostituta sem ideais até que ela profere uma penúltima fala:

Um dia este país há de ser independente. Dos holandeses, dos espanhóis, portugueses... Um dia todos os países poderão ser independentes, seja lá do que for. Mas isso requer muito traidor. Muito Calabar. E não basta enforcar, retalhar, picar... Calabar não morre. Calabar é cobra-de-vidro. E o povo jura que cobra-de-vidro é uma espécie de lagarto que quando se corta em dois, três, mil pedaços facilmente se refaz.

Bárbara começa a cantar Cobra-de-vidro.

Aos quatro cantos o seu corpo / Partido, banido. / Aos quatro ventos os seus quartos, / Seus cacos de vidro. / O seu veneno incomodando / A tua honra, o teu verão. / (com coro) Presta atenção! / Presta atenção! // Aos quatro cantos suas tripas / De graça, de sobra. / Aos quatro ventos, os seus quartos, / Seus cacos de cobra. / O seu veneno arruinando / A tua filha e plantação. / (com coro) Presta atenção! / Presta atenção! // Aos quatro cantos seus ganidos, / Seu grito medonho. / Aos quatro ventos os seus quartos, / Seus cacos de sonho. / O seu veneno temperando / A tua veia o teu feijão. / (coro) Presta atenção! / Presta atenção! / Presta atenção! / Presta atenção! / Presta atenção! (p. 133-134)

A canção pode ser lida como um aviso aos *opressores*. A reiteração do “presta atenção” cantada pelo coro (povo) indica a possibilidade de redenção, de esperança. A fala sugere a restauração da Bárbara idealista, utópica.

Calabar: o elogio da traição pertence a um quadro sócio-político de resistência à opressão, de maneira que a vitória do idealismo de Bárbara tem significados que se estendem para além dos limites formais da obra. Considere-se nesse sentido que não se pode esquecer a dimensão política da peça.

Sabemos que Bárbara sobrevive. O idealismo ou utopia sobressai ao realismo e pessimismo. A imagem da utopia ou o *tropo* utópico, ou ainda, como chama Walnice Nogueira GALVÃO¹⁴⁴, o ser imaginário d’*o dia que virá* parece conformar-se com a construção da personagem Bárbara, em sua relação com Souto. Adélia Bezerra de Meneses¹⁴⁵ fala de uma *variante utópica* nas canções de Chico Buarque. As falas de Bárbara, em oposição ao realismo pessimista e imediato de Souto, fazem refletir esta condição utópica. Esta personagem se reveste da função de salva-guarda de um ideal que se realizará *um dia* ou “um dia” em que “este país vai ser independente”. De entendimento semelhante é Elizabete Sanches ROCHA¹⁴⁶ ao falar da “ex-centricidade” de Bárbara em relação às outras personagens da peça. Por sua defesa dos ideais “positivos” e de “esperança” ela é marginalizada. Uma independência reclamada aos portugueses, holandeses e espanhóis, mas também aos militares ou opressores. *O dia que virá* será melhor, a esperança no futuro é mantida. Sebastião, no entanto, “não acredita na paz”, não acredita no futuro. A *utopia necessária* (ver MENESES, 2002, p. 104) fica “frente a frente” com o pessimismo e permanece viva. A dúvida de Bárbara depois da morte de Sebastião reflete algum resquício da *loucura* que toca as duas

¹⁴⁴GALVÃO, Walnice Nogueira. *MMPB: uma análise ideológica*. In: _____. *Saco de gatos: ensaios críticos*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976. p.p. 93-119.

¹⁴⁵ MENESES, Adélia Bezerra de. *Op. cit.* p.p. 101-139.

¹⁴⁶ ROCHA, Elizabete Sanches. *O Elogio da Liberdade: procedimentos estéticos em Calabar*. Franca: UNESP-FHDSS, 2006 (Série Teses e Dissertações, n. 14). p. 179 ss.

personagens. Já a restauração do idealismo, mostrado na penúltima fala da personagem, ecoará na última frase do texto, na fala de Bárbara: “Por isso, sede sãos, aplaudi, vivei, bebei, traí, ó celebérrimos iniciados nos mistérios da traição.” Os dramaturgos contaram a história não como ela foi, nem como ela deveria ser, mas legaram ao leitor a possibilidade de esperança, mesmo não gostando de “ouvintes de memória fiel em demasia”.

Esta última fala de Bárbara é reescrita na segunda versão da peça da seguinte maneira: “Por isso sede sãos, aplaudi, bebei, **votai**, traí, ó celebérrimos iniciados nos mistérios da traição” (2005, p. 109, grifo nosso). O verbo votar não podia ser conjugado nos anos de chumbo. Além dessa, outras modificações podem ser percebidas quando a peça *Calabar: o elogio da traição* é reescrita.

5. “Votai”?!

Ao longo desta análise foi mencionada apenas a primeira versão da peça *Calabar*, escrita em 1973. Em 1979, o diretor Fernando Peixoto e os autores Chico Buarque e Ruy Guerra decidiram realizar uma nova montagem de *Calabar*. O Brasil estava mudando. A ditadura militar estava dando mostras de esgotamento e a “democracia” estava para regressar. A referencialidade de *Calabar* a acontecimentos cotidianos da repressão da década de 70 mostrou-se um empecilho para a montagem. Assim, o diretor e os autores reescreveram *Calabar*. Fernando Peixoto escreve:

Encenar *Calabar* agora não significa refazer o espetáculo anterior. Nem mesmo partir do texto original. Tudo se transformou: o país, nós mesmos, a linguagem teatral, as exigências culturais, a forma de encarar a temática, ainda que esta nos pareça vigente e essencial. Revemos o texto, fala por fala, questionando personagens e estrutura. (2005, p. 15)

Adriano de Paula Rabelo¹⁴⁷ descreve a trajetória da peça quando escrita em 1973:

Terminado o texto, no princípio de 1973, os autores o enviaram a Brasília, submetendo-o à Censura Federal. Em abril daquele ano, veio a resposta: *Calabar* estava liberado para maiores de dezoito anos. Assim, acertou-se que Fernando Torres e Fernanda Montenegro seriam os produtores do espetáculo e que Fernando Peixoto seria o diretor. Uma equipe técnica de alto nível e um elenco de mais de quarenta atores foram reunidos. Cenários e figurinos começaram a ser preparados. Um grande investimento foi feito por esta que seria (até aquele momento) a produção mais cara da história do teatro brasileiro. Em setembro, iniciaram-se os ensaios, com estréia marcada para o início de novembro. Entretanto, em 30 de outubro daquele fatídico 1973, estando o espetáculo já pronto e todos os investimentos praticamente feitos, a Censura envia aos produtores um documento informando que o texto seria reexaminado [...] O arbítrio chegou a tal ponto que, desde o começo de novembro, a palavra *Calabar* estava proibida de aparecer na imprensa, o que fez com que o texto de Chico Buarque e Ruy Guerra fosse chamado de *peça inominável*. Com o prolongamento desse estado de coisas, não tendo a perspectiva de que o espetáculo pudesse estreiar sem problemas, os produtores foram obrigados a dissolver o elenco e a equipe técnica contratados [...] Arruinado o espetáculo, restou a *Calabar: o elogio da traição* tornar-se um grande sucesso em livro, tendo atingido dez edições nos primeiros quatro anos a partir do lançamento. (1998, p. 91-2)

O sucesso da primeira versão da peça em livro junto à sua referencialidade com acontecimentos da década de 70 impede que um trabalho dedicado à leitura de *Calabar* privilegie apenas a versão mais recente modificada pelos autores. Destarte, empreendemos uma leitura da primeira versão, de 1973. De posse da versão montada e apresentada em 1980, é possível verificar que as modificações empreendidas não incapacitam uma leitura semelhante à da primeira versão. A revisão feita pelos autores e pelo diretor foi essencial à mudança de algumas perspectivas em relação às personagens, mas não destitui a mistura de formas, a oposição entre os discursos da transgressão e da ordem etc.

A nova versão é dividida em dois atos, diferentemente da original. O primeiro termina com a execução de Calabar e a fúria de Bárbara. O segundo vai da entrada de

¹⁴⁷ RABELO, Adriano de Paula. *O Teatro de Chico Buarque*.

Nassau até o final apoteótico. Houve modificação em muitas falas e na ordem de alguns acontecimentos. Várias cenas da primeira versão foram retiradas – como a cena entre Anna e o coro relacionando a opção religiosa e o sexo – o que tornou a ação mais linear.

As modificações mais significativas estão nas personagens. Mathias de Albuquerque torna-se mais cômico. Anna de Amsterdam participa mais ativamente. Quando executa a canção *Vence na vida quem diz sim*, diferente da primeira versão, ainda no primeiro ato, a cortesã produz uma visão crítica em relação ao comportamento de Dias, Souto e Camarão, que se eximem da culpa na execução de Calabar:

Enquanto Bárbara olha fixamente os três heróis, Anna entra e canta a primeira estrofe de Vence na vida quem diz sim.

Anna
 Vence na vida quem diz sim
 Vence na vida quem diz sim
 Se te dói o corpo,
 Diz que sim.
 Torcem 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 chicote,
 Olha bem pra mim.
 Vence na vida quem diz sim,
 Vence na vida quem diz sim.

Dias
 Eu acabei de chegar. Não vi nada.
 Camarão
 Do que é que você está falando? Eu também não ouvi nada.
 Souto
 Eu gostaria de poder dizer alguma coisa, mas não sei o quê.
 Anna
 Vem Bárbara, eles não podem te ajudar.
 Dias
 A guerra tem todos os direitos. É só o que há para dizer.
 Camarão
 Meus olhos cansaram de ver... Os índios, eles caem de repente. De bala, de gripe, de bebedeira, decapitados, mas é sempre de repente...
 Como se Deus dissesse: pára!
 Souto
 Bárbara...
 Anna

O que é que você quer com ela? Deixa ela em paz.

Souto

Eu gostaria de saber o que ela está pensando...

Anna

O que é que você acha? No macho dela, é claro.

Camarão

O morto...

Dias (irônico)

O major holandês.

Souto

Calabar...

Camarão

Mas um homem morrer assim, com anúncio de tambor e hora marcada... É sempre desconcertante... Os olhos cansam de ver, mas o estômago não se acostuma.

Dias

Se morreu assim foi porque merecia.

Anna

E você não tem medo de morrer assim?

Dias

Eu não tenho medo de nada.

Anna

Mas que falta de imaginação!

Souto

O que me assusta na morte é que é o único momento em que o homem está verdadeiramente sozinho. É essa solidão é a verdadeira definição do medo.

Camarão

O que me assusta na morte é o cheiro que ela vai trazendo ao corpo. Essa podridão é a definição da carne.

Dias

Bobagens... O que pode assustar na morte é a própria morte. Mas quando ela chega já não tem definição.

Anna *canta a segunda estrofe de* *Vence na vida quem diz sim*:

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 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.

A canção *Vence na vida quem diz sim*, entrecortando as falas dos soldados, revela um posicionamento crítico promovido por Anna de Amsterdam. O

comportamento sempre inerte e conformista dos “heróis” é acentuado com a canção. A interlocução, que na primeira versão é feita por Bárbara, dota Anna de uma participação ativa, quase inexistente no texto original, na crítica política efetuada pela peça.

Bárbara é a que sofre maiores modificações. No segundo ato, quando trava o diálogo com Sebastião do Souto, a personagem protagoniza uma cena cômica – caracterização praticamente inexistente na primeira versão – que a distancia completamente da Bárbara original.

Souto

Olha, Bárbara, eu vim aqui... Eu não posso ficar muito tempo...

Bárbara

Não pode mesmo. O que é que você está esperando?

Souto

Que você venha comigo

Bárbara

O quê? (ri) Acho que não escutei bem.

Souto

Eu vim te buscar, Bárbara

Bárbara

Adeus, Sebastião do Souto.

Souto

Bárbara, de três anos pra cá, tudo revirou. Você, a sua raça, o seu coração, não tem mais nada a ver com este mundo aqui. Esse Recife, esses palácios... Essas pontes, esses arcos, esse príncipe, isso tudo é um engano. Nós estamos aí fora nas emboscadas, perdendo sangue, ganhando terreno dia a dia. Na Bahia, você precisava ver. Os holandeses chegaram cheios de pompa, cheios dos hinos e das trompas, e nós ali nos buracos. Quando o tatu saiu da toca, eles fizeram meia-volta e estão correndo até hoje. Eu comandeí um destacamento, você precisava estar lá pra ver...

Bárbara

Então você está de parabéns, Capitão Souto. Vai ganhar tanto engenho quanto o Dias e tanta vida eterna quanto o Camarão.

Souto

Sabe, Bárbara, eu lembro sempre daquela nossa conversa, do jeito que você falou tanto das idéias de Calabar... Perdão, eu já posso falar Calabar?

Bárbara

Na tua boca, é um nome feio...

Souto

Pois hoje eu sou outra pessoa

Bárbara

Não diga. Em que fase você está agora?

Souto

Lógico, você não precisa me levar a sério. Eu continuo sendo uma pessoa provisória. Mas essa pessoa recentemente resolveu pensar um pouco.

Bárbara

Pensar? Você?

Souto

E agora eu vejo que o teu Calabar foi um homem e tanto. O azar é que ele não adivinhou onde é que ia parar a merda do sonho dele, coitado...

Bárbara

Já chega, rapaz.

Souto

Coitado mesmo. Eu lembro que quando ele entrava nesse sertão, o sertão virava de cabeça pra baixo. Os padres trancavam as igrejas, as donzelas cobriam o rosto e os usineiros portugueses gritavam “ai, Jesus”. Afinal, era Calabar, o demônio em pessoa, o demônio sarará. Um brasileiro, porra, um nativo! Um brasileiro guiando o exército da Holanda, que era um país muito distante, habitado só por pecadores, e onde – diziam – vigorava a justiça do homem. Segundo essa justiça – diziam – o homem valia pelo seu trabalho e não por capricho dos deuses, do rei, do Papa. Pois bem, Calabar morreu e o holandês se instalou aqui. Mas essa tal justiça, holandês esqueceu numa prateleira lá em cima do Equador. Trouxeram um príncipe que, infelizmente, como esse sol de Pernambuco na tampa da cabeça, variou de vez. E agora, adivinha quem está lá no banquete do príncipe? O padre, a donzela e o usineiro português.

Bárbara

Muito interessante essa tua fase revolucionária, Souto. Quer dizer que você e seus comandantes vêm aí para libertar meu povo? Assim sendo, fico calada. Só acho uma pena que agora há pouco estava aqui uma pessoa que poderia discordar de você. Essa pessoa talvez desconfiasse dessa tua fala bonita. Mas essa pessoa, você e seus comandantes enforcaram.

Souto

Coitado do Calabar... É, ele não podia adivinhar o que seria feito de sua gente. Ele não imaginou que fim iria levar sua própria mulher. Ela arrebitada, jogada pelos cantos, parecendo uma puta...

Esse diálogo mostra a “pessoa provisória” de Souto como um revolucionário. A perspectiva construída nessas falas só é possível no momento pós-ditatorial ou quando as ideologias revolucionárias “subversivas” não têm mais razão de existir e foram esvaziadas diante do auto-esgotamento do governo militar. Ou seja, os “conspiradores” de esquerda, que tanto planejaram derrubar a ditadura, não saíram dos esconderijos. A Bárbara da primeira versão ainda incitava a luta, buscava o enfrentamento. Essa nova personagem é produto da década de oitenta: “arrebitada, jogada pelos cantos”. Esvaziada de ideologia, de perspectivas de mudanças significativas. O discurso militante realizado por Sebastião do Souto, e não por Bárbara, permite uma interpretação que desautoriza ou diminui esse tipo de discurso no novo contexto

político. Mesmo Bárbara, a terra-mulher que resguarda minimamente sua revolta, parece agora prostituída, molestada, desgarrada.

Bárbara

Parecendo uma puta, não! Puta! Mas não te invejo não, seu verme! Não sou capacho de galego, não! Não sou escrava de ninguém! Larga meu braço! Você está me machucando!

Souto

Bárbara...

Bárbara

Sai, dá o fora, me deixa em paz! (ajeita o cabelo) Eu estou de serviço e você tá me empatando...

Souto (tentando acariciá-la)

Tem encontro com holandês, é? Que luxo! E o que é que o holandês te faz de bom, hein? Holandês te leva pra passear no Jardim Botânico, é?

Bárbara

Vai, Souto, vai...

Souto

Vamos, Bárbara. O teu mundo é aquele lá, lembra? É um mundo sujo, triste, feio, mas é o teu mundo, lembra? Deitada no mato, os canaviais crepitando, o suor no sovaco, as picadas de muriçoca... Você já deve estar sentindo falta, não ta não?

Introdução musical para Você vai me seguir

(...)

Terminada a canção, Souto agarra Bárbara para beijá-la.

Bárbara

Muito bem, homem, são dois florins

Souto

Dois florins, o quê?

Bárbara

São dois florins e o teu turno já está acabando.

Souto

Deixa de bobagem, Bárbara...

Bárbara

Bobagem? É o meu sustento, porra! Dois florins na mão, deita comigo e trabalha rapidinho, por favor.

(Começa a se despir mecanicamente)

Souto

Bárbara...

Bárbara (Gritando, autoritária)

É já! É já! Dois florins!

(Assustado, Souto dá-lhe o dinheiro e Bárbara, imediatamente, deita-se no chão, abre as pernas e começa a gemer.)

A terra-mulher está prostituída. Mesmo Souto tenta fazer Bárbara “lembrar” de sua revolta, de seu mundo – o mundo da luta, da resistência. Mas, na “democracia”, não há necessidade de resistência. A luta foi exaurida antes de acontecer. Resta à terra-

mulher sustentar-se, ceder ao sistema na marginalidade. Na seqüência final, Bárbara despindo-se mecanicamente, protagoniza uma cena cômica impensável na primeira versão. As falas caricaturais do meretrício, da amante profissional e Souto perplexo “sempre de pé” mostram uma Bárbara avessa à original.

O discurso final de Maurício de Nassau, ao deixar o Brasil, recebe um matiz “premonitório”. Ele é constituído de uma reflexão sobre a História, sobre o Brasil, com referências ao “futuro” desta terra e seus infortúnios.

O didatismo presente na primeira versão, observado nas falas de Mathias e, principalmente, de Bárbara, não desaparece na segunda versão. Desta vez, a personagem Maurício de Nassau, cômica e crítica, enuncia um discurso repleto de signos didáticos. Ao falar “fora” de sua nobreza, tempo e de “toda a lógica”, Nassau encarna a voz dos autores, o discurso que “justifica” a peça em todos os seus questionamentos. O príncipe evoca os temas que Bárbara, na fala final, pede que o público esqueça, pois ela “odeia o ouvinte de memória fiel em demasia”. Os grifos na citação marcam os principais pontos dos quais a peça trata: “atrás de um homem de visão há sempre uma batelada de generais, banqueiros e burocratas. Eu sou um homem de armas. E um humanista. E essa combinação é difícil em qualquer século.” O discurso voltado pra si, mas também para os detentores do governo ditatorial ou manipulados por este num crescendo que vai dos generais até os burocratas passando pelos banqueiros. Aqueles para quem os generais governavam ou o príncipe governador deveria obedecer; “a mesma ganância, traduzida em outros idiomas, escondida em outras liturgias, disfarçada em outras promessas [...] Nos seus sorrisos, a mesma goela escancarada sobre o mesmo estômago sem fundo.” A referência ao futuro da exploração imperialista britânica ou, com o mesmo idioma inglês, norte-americana; “A palavra do homem de consciência só pode transformar o passado, mas o passado não tem outra possibilidade

de transformação, que não seja o de ser contado de modo diferente.” A reflexão sobre o ato de escrita da História ou de representação do passado, o tema central da peça, que conta “de modo de diferente” um acontecimento, enxergando uma possibilidade de transformação; “pisar com botas estas terras” sem senti-las, sem preocupar-se com o povo, atitude tão própria dos dirigentes da nação em todos os séculos e regimes do Brasil; “assim será, até que outro tipo de história seja vivido e escrito, parido num dia de não sei qual horizonte.” A esperança num outro tempo, com outra História escrita, a esperança no futuro, no *dia que virá* prometendo Bom dia, um dia, Brasil” (2005, pp. 108-109).

A modificação simbólica, efetuada na última fala de Bárbara, com a inclusão do verbo votar é significativa da efetividade da temática da traição ainda nos tempos de “democracia”. Como já foi dito em outro momento, a peça *Calabar: o elogio da traição* mostra a necessidade de “traidores” diante da existência de opressores declarados como Mathias de Albuquerque ou o Frei Manoel do Salvador ou de opressores maquiados como Maurício de Nassau; mostra a urgência de “traidores” que pensem diferente de Henrique Dias e Filipe Camarão, de pessoas que vençam na vida dizendo não, não às tiranias, não à cooptação. A traição é um “mal” ainda necessário.

Conclusão

“te perdôo por te trair”

O dramaturgo que usa de temas históricos para construir uma trama, revela-se como um poeta – mas, em certa medida, também como historiador, e como juiz. Ao adequar um evento particular à forma universalizante da ficção, o dramaturgo usa de princípios poéticos dotados de referencialidade no tempo e no espaço que municiam o espectador/leitor da capacidade de julgar a sua própria História. A condenação de “heróis” ou a absolvição de “traidores” está nas mãos do público, da recepção. Desde a Antigüidade Clássica, como vimos, o poeta mune seu público dessa capacidade. Entretanto, o teatro e o público passaram por várias transformações até a Modernidade. As formas dramáticas mostraram-se como provas fundamentais para percebermos a mudanças na relação entre poeta, público e drama histórico.

O legado Clássico mostrou-nos as primeiras configurações dramáticas da História. A forma trágica foi o modelo inicial de representação da História na dramaturgia. A partir da tardia Antigüidade Latina, o drama histórico passou a ser relacionado com a própria definição de tragédia de maneira que, durante toda a Idade Média, a cena trágica deveria, segundo autores diversos, contar a queda de grandes reis e nobres, figuras históricas. Vimos que, nesta mesma Idade Média, a tradição popular tem participação fundamental no teatro. Esta participação influencia o Renascimento que, valendo-se da aproximação entre os gêneros, representa a História ainda na forma trágica, mas com traços da comédia. O Romantismo derruba a “cláusula dos estados” e erige, no drama burguês, novas maneiras de recriar a História. A História que, no Romantismo, começa a ser vista de modo diferenciado, sob outras perspectivas. O Realismo consolida a representação burguesa e, mesmo com os olhos voltados para a História, observa os homens em detalhes, realçando o seu cotidiano. Essas

transformações permitem que o século XX não dramatize a História apenas na forma trágica. A História pode ser vista nos palcos nas formas épica, cômica, trágica ou farsesca – ou na mistura delas.

Refletir sobre as categorias vistas, principalmente, em Aristóteles, Hegel, Riccoeur, Auerbach, com o auxílio de estudos como os de Sandra Luna, Peter Szondi, revelaram um arcabouço teórico essencial para o entendimento da dramaturgia e da maneira como ela relê a História. Quando expomos a diferença entre Poesia e História, apontada por Aristóteles e revalidada por Hegel, e a ela aplicamos hipóteses voltadas para a utilização da temática histórica nas categorias dramáticas e trágicas, percebemos o quão complexas são as relações entre forma e conteúdo. Além disso, foi necessário, para a construção de nossa perspectiva diante do *corpus*, conhecer as contribuições de Bertolt Brecht, para o teatro épico, não-dramático, e a importância do teatro de revista no Brasil com as pesquisas de Neyde Veneziano e Delson Antunes. A influência que a revista exerceu sobre modernistas como Oswald de Andrade, que procuraram identificar sua arte o mais que puderam com o Brasil, e a conjuntura cultural e política do país na década de 60 e 70, proporcionaram a leitura da mistura de formas, estilos e gêneros em *Calabar* como um aproveitamento do tema da traição revelando a consonância do texto com sua época.

A nossa compreensão da relação entre tradição e modernidade tornou-se mais clara com a análise de *Calabar*. Comportamentos ideológicos e estéticos reiteram-se no decorrer da História a ponto de um drama moderno brasileiro trazer convenções possibilitadas desde a Antigüidade. A aplicação de conceitos e categorias, as mais diversas, num drama como *Calabar*, mostrou a complexidade existente na arte dramática. O *reconhecimento* e a *peripécia*, categorias trágicas, são utilizadas em *Calabar*. A empatia, o investimento no *pathos*, a desdita, a catástrofe, próprias ao

trágico, são aproveitadas no jogo lúdico lido em *Calabar* promovendo, aliadas a outras convenções de outras tradições dramáticas, a existência da traição em vários níveis de interpretação.

As transformações ocorridas ao longo dos séculos nas formas da tradição dramática permitiu-nos enxergar a traição, temática e formal, em um texto da dramaturgia “brasileira” moderna. A linha que uniu essas extremidades da tradição dramática estava sendo fiada pela representação da História, pela reflexão sobre a importância da temática histórica na produção da arte. Essa pesquisa, sobre a tradição e a traição do drama histórico, proporcionou-nos um exercício reflexivo sobre formas dramáticas, estilos literários, movimentos culturais, conjunturas político-ideológicas, conceitos teóricos, mas também tentou convidar o leitor a participar de uma interpretação do Brasil: vimos que os estudiosos e críticos brasileiros, voltados para a compreensão da dramaturgia nacional, tomam o eixo Rio-São Paulo como representante de todas as manifestações artísticas, inovadoras ou não, ocorridas no país; interpretações das transformações políticas sofridas no Brasil, vistas pelo viés da dramaturgia ou da História, durante a ditadura militar ou a invasão holandesa, mantêm-se fiéis a grupos elitistas – de esquerda ou direita – ou setores comprometidos com um *status quo* alheios às necessidades reais do país. Ouvimos em uníssono, em nossas leituras sobre a História da arte e política brasileiras, um estrondoso: “te perdôo por te trair”.

Acabamos por entender a peça *Calabar: o elogio da traição* como significativa dessa tradição e traição. A temática histórica aproveitada na tradição dramática ocidental, na Europa ou no Brasil, é reaproveitada nessa peça com a mesma carga de posicionamento ideológico vista em qualquer representação da História pela ficção. Em *Calabar*, como em vários drama históricos referenciados em nosso texto, há o

questionamento de um momento presente feito a partir de um momento passado, Histórico.

Em alguns textos publicados sobre o teatro brasileiro, assim como na maioria das críticas feitas à montagem de *Calabar* em 1980, essa peça é citada como frouxa ou repleta de vanguardismos com cenas sobrepostas etc. *Calabar* foi traída pela crítica de pessoas indiferentes às possibilidades que um texto literário pode suscitar. Traída pela censura, não pôde ser encenada num contexto que pedia um *elogio da traição*. Ou, traída nesta leitura que empreendemos, procurando tecer interpretações para a dramaturgia de Chico Buarque no intuito de destacar o engenho poético e político deste dramaturgo. Traída, talvez, nessa leitura na qual procuramos enxergar os laços entre tradição e modernidade, configurados num drama brasileiro escrito num período no qual a qualidade artística deixava, algumas vezes, capitular-se diante da urgência do protesto. O fato é que *Calabar*, suas personagens e canções tratam de um período, de uma geração, mas deixa que outros períodos e outras gerações a vejam como uma obra de arte de qualidade. Se, em nossa leitura, traímos os limites ou as possibilidades do texto, não podemos concluir de forma diferente e escrevemos: “te perdôo por te traír”¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Essa expressão é um verso de Chico Buarque, retirado da canção *Mil Perdões*. BUARQUE, Chico. *Carioca ao vivo*. 2008.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. et HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. reimp. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru: EDUSC, 2005.
- ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. 2 ed. 1 reimp. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção textos, 01)
- ANTUNES, Delson. *Fora do Sério: um panorama do teatro de revista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- AUERBACH, Erich. *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (ESTUDOS 02)
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. 5 ed. São Paulo: HUCITEC, 2002.
- _____. *A tipologia do discurso na prosa*. In: LIMA, Luiz Costa (org.) . *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p.p. 487-510 (Vol. 1) (Este texto é um capítulo integrante do livro: BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Leningrado, 1925. – Nota do Organizador)
- BARNES, Harry. *A History of Historical Writing*. 2 ed. rev. Nova Iorque: Dover publication, 1963.
- BARTHES, Roland. *O Efeito de Real*. In: *Literatura e Semiologia: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972. (Novas perspectivas em comunicação 03) pp. 35-44.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito da História*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (obras escolhidas, v. 01)
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução: Maria Paula v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BIGORRA, Sebastián Mariner. *Sentido de la tragedia en Roma*. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com>. Acesso em: 28 de março de 2008.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 7 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005.
- BORIE, Monique et al. *Estética Teatral: textos de Platão a Brecht*. Tradução: Helena Barbas. 2 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BOSI, Alfredo. *Poesia-Resistência*. In: _____. *O Ser e o tempo na poesia*. 7 ed rev. São Paulo: Companhia das Letras, 2000

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução: Fiamma Pais Brandão. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRECHT, Bertolt. *Vida de Galileu*. Tradução: Roberto Schwarz. In: _____. *Os fuzis da Senhora Carrar, Vida de Galileu e Mãe Coragem e seus filhos*. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. (Teatro Completo, v. 6)

BUARQUE, Chico e GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. 30 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *Calabar: o elogio da traição*. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.

BUARQUE, Chico e PONTES, Paulo. *Gota d'Água: inspirado em concepção de Oduvaldo Viana Filho*. 26 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. São Paulo: círculo do livro, 1978.

_____. *Roda-viva: comédia musical em dois atos*. Texto transcrito para o I Ciclo de Leituras Dramáticas do CEEAD – Centro de Estudos da Escola de Arte Dramática de São Paulo.

CAFEZEIRO, Edwaldo et GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; EDUERJ; FUNARTE, 1996.

CALADO, Manuel. *O Valeroso Lucideno*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987 (02 Volumes) (Série Reconquista do Brasil 102, 103)

CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988 (ESTUDOS, 104)

CANDIDO, Antonio. *Crítica e Sociologia*. In: *Literatura e Sociedade*. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro). p.p. 05-16

CHICKLOVSKY, Viktor. *A construção da novela e do romance*. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4 ed. Tradução: Ana Maria Ribeiro Filipouski et alii. Porto Alegre: Globo, 1978. pp. 216-220.

_____. *A arte como procedimento*. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4 ed. Tradução: Ana Maria Ribeiro Filipouski et alii. Porto Alegre: Globo, 1978. p.p. 39-56.

CLARK, Barret H. *Introduction*. In: SARDOU, Victorien. *Patrie!: an historical drama in five acts (eighth scenes)*. Translated from the French by Barret H. Clark. New York: Doubleday page & company, 1915.

COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Tradução: Eduardo Brandão. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *Sinta o drama*. Petrópoles: Vozes, 1998.

EIRÓ, Paulo. *Sangue Limpo*. In: AZEVEDO, Elizabeth R. (org.). *Antologia do teatro romântico*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção dramaturgos do Brasil) pp. 305-424.

ÉSQUILO. *Os Persas*. Tradução: Maria José Carvalho. Disponível em: <http://www.lendo.org/a-tragedia-grega/>. Acesso em: 31 de março de 2008.

FARIA, João Roberto. *O Teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva, 1993 (ESTUDOS, 136)

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2 ed. 1 reimp. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *MMPB: uma análise ideológica*. In: _____. *Saco de gatos: ensaios críticos*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976. p.p. 93-119.

GIRON, Antônio. *Comando de caça aos Comunistas diz como atacou Roda viva em 1968*. Disponível em: www.chicobuarque.com.br. Acesso em: 12 de janeiro de 2009.

GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986. (ESTUDOS, 90)

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HATTAWAY, Michael. *The Shakespearean history play*. In: _____ (org). *The Cambridge Companion to Shakespeare's history plays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Disponível em: assets.cambridge.org/97805217/72778/sample/9780521772778ws.pdf Acesso em: 10 de abril de 2008.

HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética: Poesia*. Tradução: Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p. 201 (Clássicos 26).

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 6 ed. 3 reimp. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. *Raízes do Brasil*. 26 ed. 27 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura e participação nos anos 60*. 10 ed. São Paulo: Brasiliense, 1999. (Coleção tudo é história, 41)

HORÁCIO. *Arte Poética*. In: *A Poética Clássica*. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1990.

JAMESON, Fredric. *O Método Brecht*. Tradução: Maria Silvia Betti. Revisão Técnica: Iná Camargo Costa. Petrópolis: Vozes, 1999.

LEGOFF, Jacques. *História e Memória*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1994. p. 423.

LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LOPE DE VEGA: *ESTUDIOS REUNIDOS EN CONMEMORACIÓN DEL IVº CENTENÁRIO DE SU NACIMIENTO*. Departamento de Letras. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1963.

LUNA, Sandra. *A Tragédia do Teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno*. João Pessoa: Idéia, 2008.

LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. João Pessoa: Idéia, 2005.

MACARINI, José Pedro. *A política econômica do governo Médici: 1970-1973*. Nova Economia, Belo Horizonte, v. 15, n. 6, p.p. 53-92, setembro-dezembro de 2005.

Disponível em: www.face.ufmg.br/novaeconomia/sumarios/v15n3/150303.pdf. Acesso em: 19 de dezembro de 2008.

MACIEL, Diógenes André Vieira. *Ensaio do Nacional-Popular no Teatro Brasileiro Moderno*. João Pessoa: Editora Universitária – UFPB, 2004.

_____. *O teatro de Chico Buarque*. In: FERNANDES, Rinaldo de (org). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2004. pp. 229-239.

MAESTRO, Jesús González. *Aristóteles, Cervantes y Lope: el Arte nuevo. De la Poética especulativa a la Poética experimental*. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=9953>. Acesso em: 15 de abril de 2008.

MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2005. (ESTUDOS, 159)

_____. *Uma luta dos atores contra o texto de Chico. Quem venceu?* Disponível em: www.chicobuarque.com.br. Acesso em: 12 de janeiro de 2009.

MARTINEZ, Marcos. *Las Islas de los bienaventurados: historia de un mito em la literatura griega arcaica y clásica*. Disponível em: <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fll/11319070/articulos/CFCG99991>

MARTINS, Shirley. *Dramaticidade e tragicidade nas adaptações fílmicas de Carmem de Mérimée*. João Pessoa, Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (Dissertação de Mestrado), 2008.

MATTA, Roberto da. *Carnavais, Malandro e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MELLO, Evaldo Cabral de. *Rubro Veio: o imaginário da restauração pernambucana*. 3 ed. rev. São Paulo: Alameda, 2008.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política nas canções de Chico Buarque*. 3 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

MENEZES, Agrário de. *Calabar*. In: AZEVEDO, Elizabeth R. (org). *Antologia do teatro romântico*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção dramaturgos do Brasil) pp. 03-186.

MICHALSKI, Yan. *Primeira Crítica*. Disponível em: www.chicobuarque.com.br. Acesso em: 12 de janeiro de 2009.

MORENO, César Fernández (org.) *América Latina em sua literatura*. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979. p.p. 161-178 (ESTUDOS, v. 52).

MOSTÁCIO, Edelcio. *Teatro Político: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda)*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre história*. Apresentação, tradução e notas: Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005 (Coleção Teologia e ciências humanas; n. 34).

PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Contribuição da História e da Literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional”. In: LEENHARDT, Jacques et PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Editada da UNICAMP, 1998. pp. 17-39. (coleção momento)

PITA, Luiz Fernando Dias. *A “praetexta” Octavia e o pensamento de Sêneca*. Rio de Janeiro, Pós-graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ (Dissertação de Mestrado), 2006. Disponível em: www.letras.ufrj.br/pgclassicas/Pita.pdf. Acesso em: 26 de março de 2008.

PLATÃO. *A República*. In: *Diálogos*. Tradução: Leonel Vallandro. 24 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996 (Clássicos de Bolso)

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. 1 reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

_____. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1994. pp. 143-198. (DEBATES 273)

_____. *O Teatro brasileiro moderno*. 2 ed. 2 reimp. São Paulo: Perspectiva, 2003. (DEBATES, 211)

PSEUDO-SÊNECA. *Octavia*. Translated, with notes, by Watson Bradshaw. London: Swan Sonnenschein & Co.; Paternoster Square, 1902. Disponível em: <http://www.intratext.com/IXT/ENG1315/>. Acesso em: 29 de março de 2008.

RABELO, Adriano de Paula. *O teatro de Chico Buarque*. São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (Dissertação de Mestrado), 1998.

RICCOEUR, Paul. “Entre retórica e poética: Aristóteles”. In: _____. *A metáfora viva*. 2 ed. São Paulo: Loyola, 2005. pp. 17-75.

_____. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François [et. al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. p. 151 ss.

ROCHA, Elizabete Sanches. *O Elogio da Liberdade: procedimentos estéticos em Calabar*. Franca: UNESP-FHDSS, 2006 (Série Teses e Dissertações, n. 14). p. 179 ss.

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

_____. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Visão do ciclo*. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. 2 ed. 1 reimp. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção textos, 01). pp. 599-617

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da Loucura*. Tradução: Deocleciano Torrieri Guimarães. São Paulo: Rideel, 2003. (Biblioteca Clássica)

ROZAS, Juan Manuel. *Significado e doutrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=8314>. Acesso em: 15 de abril de 2008.

SCHWARTZ, Roberto. *Cultura e Política: 1964-1969*. In: _____. *O Pai de Família e outros estudos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. Perspectiva: São Paulo, 1981. (DEBATES, 75)

SILVA, Rogério Forastieri da. *História da Historiografia: capítulos para uma história das histórias da historiografia*. Bauru: EDUSC, 2001. (Coleção História)

SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Tradução do grego, introdução e notas: Mario da Gama Kury. 12 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

- SOUSA, Harlon Homem de Lacerda. *A transgressão interna e prazerosa ou uma analogia responsável*. In: III Colóquio Nacional Representações de Gênero e de Sexualidades, 2007, Campina Grande. Anais do III Colóquio Representações de Gênero e de Sexualidades. Campina Grande: Editora Universitária UFPB (EDUFPB), 2007.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (Coleção Cinema, Teatro e modernidade)
- _____. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- VAINFAS, Ronaldo. *Traição: um jesuíta a serviço do Brasil holandês processado pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de. *O Drama Histórico português do século XIX (1836-56)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; FCT, 2003. (Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas).
- VEGA, Lope de. *Fuente Ovejuna*. Madrid: Jorge A, Mestas, 1999.
- _____. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, dirigido a la academia de Madrid*. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=18890>. Acesso em: 15 de abril de 2008.
- VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes; Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. 3 ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Pensamento entre os gregos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 135.
- VIEIRA, Antônio. *Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda*. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/vieira-antonio-contras-armas-holanda.pdf>. Acesso em: 15 de janeiro de 2009.
- VOSSLER, Karl. *Literatura Española: siglo de oro*. México: Editorial Seneca, 1941.
- WILLIMAS, Raymond. "Formas". In: _____. *Cultura*. Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. pp. 147-178
- XAVIER, Ismail. *Alegoria, modernidade, nacionalismo*. FUNARTE, 1984. (Doze questões sobre cultura e arte)

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)