



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE TEATRO

PPGAC – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



YURI DE ANDRADE MAGALHÃES

A DRAMATURGIA COMO REESCRITA DA HISTÓRIA

Salvador/BA, 2021

YURI DE ANDRADE MAGALHÃES

A DRAMATURGIA COMO REESCRITA DA HISTÓRIA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dra. Cleise Furtado Mendes.

Salvador/BA, 2021

Magalhães, Yuri de Andrade.

A dramaturgia como reescrita da história / Yuri de Andrade Magalhães. - 2021.
254 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Cleise Furtado Mendes.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2021.

1. Artes cênicas. 2. Dramaturgia. 3. Dramaturgos - Crítica e interpretação. 4. História na arte.
I. Mendes, Cleise Furtado. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 792
CDU - 792:94

TERMO DE APROVAÇÃO

Yuri de Andrade Magalhães

“A DRAMATURGIA COMO REESCRITA DA HISTÓRIA”

Tese Aprovada como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 29 de abril de 2021.



Prof^ª. Dr^ª. Cleise Furtado Mendes (Orientadora)



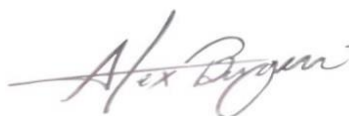
Prof^ª. Dr^ª. Cássia Dolores Costa Lopes (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. Raimundo Matos de Leão (PPGAC/UFBA)



Prof^ª. Dr^ª. Maria Odette Monteiro Teixeira (URCA)



Prof. Dr. Alex Beigui de Paiva Cavalcante (PPGAC/UFOP)

AGRADECIMENTOS

Manifesto meus sinceros agradecimentos, primeiramente, à professora Cleise Furtado Mendes, por ter acreditado no potencial de meu projeto de pesquisa, e por ter me dado a honra e o privilégio de me aceitar como seu orientando, possibilitando que eu desse esse importantíssimo passo em minha vida e em meu percurso acadêmico. Sou muito grato por sua atenciosa, paciente, competente, e brilhante orientação ao longo de toda essa jornada.

À professora Cássia Dolores Costa Lopes, que, através do Trabalho Individual Orientado, contribuiu de forma decisiva na escrita de parte deste trabalho. Sou grato por todas as referências que me proporcionou. Referências essas, que me auxiliaram na escrita do capítulo a partir da noção de “rastros”, de Walter Benjamin. Também sou grato por sua atenciosa avaliação e valiosos conselhos no primeiro exame de qualificação ocorrido em 2018, pela generosa arguição que fez na ocasião da defesa desta tese, e por todas as observações que fez ao longo do texto, que me auxiliaram grandemente na revisão para a versão final deste trabalho.

À professora Alexandra Moreira da Silva, por ter acolhido meu projeto de pesquisa para a realização do estágio-sanduíche junto à Universidade Sorbonne-Nouvelle (Paris 3), na França. Sob sua atenciosa supervisão, e cuidadosa orientação, desenvolvi o capítulo sobre aspectos da história nova na recriação dramatúrgica do fato histórico. Também sou grato por todas as referências que me proporcionou, e por todo o auxílio que me deu ao longo de minha estadia em Paris.

Ao professor Alex Beigui de Paiva Cavalcante, que já conheço há tantos anos, por ter sido a primeira pessoa a identificar meu potencial para a pesquisa acadêmica e por ter sido o primeiro a me estender a mão, me apoiar, me incentivar, e me conduzir em meus primeiros passos dentro do universo acadêmico ao orientar meu TCC e minha dissertação de mestrado. Além de ter sido, sempre, um amigo leal nas dificuldades e desafios que enfrentei ao longo deste percurso. Hoje, conto com o privilégio de tê-lo como examinador em minha banca de doutorado. Sou grato por sua avaliação e contribuição nos dois exames de qualificação, na defesa, e pelos conselhos que contribuíram para o enriquecimento desta pesquisa.

Ao professor Raimundo Matos de Leão, uma grande referência para nós que nos dedicamos aos estudos em história do teatro. Sou grato pelo privilégio de tê-lo conhecido ao longo de meu percurso acadêmico e profissional. Seu grande conhecimento e enorme generosidade sempre despertam grande admiração e respeito por parte de alunos, amigos e colegas de trabalho. Também sou grato pelos generosos e valiosos conselhos que deu para o melhoramento e amadurecimento desta pesquisa, e pelas belas palavras em sua arguição na ocasião da defesa desta tese.

À professora Maria Odette Monteiro Teixeira, sou grato à vida por ter me apresentado com sua preciosa amizade no período em que trabalhei como professor na Universidade Regional do Cariri. Uma profissional, uma pessoa, por quem nutro grande admiração e respeito em razão de seu conhecimento, competência, comprometimento, alegria e generosidade. Sou grato pelas ricas contribuições que me deu no segundo exame de qualificação e na defesa que, indubitavelmente, fortaleceram a escrita deste trabalho.

Aos professores Denise Coutinho, Luiz Marfuz, Betti Grebler, Gláucio Machado, Sônia Rangel e Paulo Henrique Alcântara, que contribuíram, direta e indiretamente, para esta pesquisa, por meio das disciplinas que ministraram ao longo do curso de doutorado.

A todos os teóricos, escritores, pensadores, dramaturgos e pesquisadores que, através de seus escritos, contribuíram enormemente para a urdidura epistemológica desta tese.

À Cia. Alegria Alegria, nas pessoas de Melquisedec Freitas, Fátima Arruda e Gorette Barbosa, pela boa conversa que tivemos sobre o Auto do Caldeirão.

À minha família, nas pessoas de minha mãe, Rosa Maria Duarte de Andrade, e minha irmã, Yara Maria de Andrade Magalhães, que sempre foram meu porto seguro em todos os momentos da minha vida, sem elas eu jamais lograria chegar tão longe.

À Agnes Aricia de Souza Cabral, pelo carinho e companheirismo.

Aos amigos de Natal, que sempre me acompanham e apoiam.

A cada um dos meus 25 colegas da turma de doutorado, que sempre me ajudaram com referências e sempre me deram todo o suporte nas vezes que precisei.

À professora Catarina Sant'Anna, por me apresentar à professora Alexandra Moreira da Silva, que possibilitou meu estágio-sanduíche no exterior.

À Leandro dos Santos Dias, querido secretário do PPGAC, que, com sua alegria, simpatia, bom humor, eficiência e agilidade, sempre nos ajuda e soluciona rapidamente todo e qualquer entrave burocrático.

Aos amigos e colegas de residência universitária, que conheci e convivi na Maison du Brésil, na Cidade Universitária de Paris. Sou grato pela relação de alegria, afeto, amizade e fraternidade que desenvolvemos ao longo de nossa jornada em Paris.

À cidade de Salvador, por me acolher e por contribuir significativamente em meu progresso como pesquisador, professor, e ser humano.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), pelo apoio financeiro que me foi dado através da bolsa ao longo do doutorado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que possibilitou a realização de parte desta pesquisa no exterior através do estágio de doutorado-sanduíche, por meio de seu Programa de Internacionalização (CAPES-PRINT).

Dedico este trabalho às vítimas da nefasta pandemia do covid-19, em especial a meu ex-colega de trabalho, e grande amigo, o professor Francisco Wellington Rodrigues Lima, falecido em 03 de agosto de 2020.

RESUMO

O presente trabalho consiste no estudo e na análise de obras dramáticas que foram inspiradas em acontecimentos históricos. Ao longo de toda essa pesquisa analisamos obras de diferentes autores pertencentes a diferentes épocas que contribuíram de forma efetiva para a dramaturgia ocidental. Diversas foram as estratégias utilizadas por esses dramaturgos para recriar o acontecimento histórico seguindo sua liberdade imaginativa e as demandas que dialogam com o público de cada época. No decorrer desse trabalho trazemos dramaturgos da Antiguidade Clássica, Renascimento, Romantismo, além de autores contemporâneos que se utilizaram de diferentes métodos para a escrita de suas obras de fundamento histórico. Com essa pesquisa procuramos compreender como a dramaturgia e a historiografia estão interligadas, como a historiografia contribui para a dramaturgia e como se efetuam determinadas apropriações de figuras e acontecimentos históricos, em sua recriação nas obras dramáticas. Nesse sentido, esse trabalho se propõe a investigar uma gama de possibilidades no que se refere a essas estratégias, através da análise de obras de dramaturgos como Ésquilo, Eurípides, Sêneca, Lope de Vega, Bertolt Brecht, Gerhart Hauptmann, Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Henry de Motherlant, Anamaria Nunes, Cleise Furtado Mendes, Oswald Barroso, Henrique Fontes, Joël Pommerat e Aldri Anunciação.

Palavras-chave: Dramaturgia; História; Reescrita da História; Recriação dramática

ABSTRACT

The present work consists on the study and analysis of dramaturgical works that have been inspired by historical events. Throughout this research we have analyzed works of different authors from different eras that have effectively contributed to western world dramaturgy. There were several strategies used by these playwrights to recreate the historical event following their imaginative freedom and the demands that dialogue with the public of each era. In the course of this work we bring playwrights of Classical Antiquity, Renaissance, Romanticism, in addition to contemporary authors who used different methods for writing their works of historical foundation. With this research we try to understand how dramaturgy and historiography are interconnected, how historiography contributes to dramaturgy and how certain appropriations of historical figures and events are carried out in their recreation in dramaturgical works. In this sense, this work proposes to investigate a range of possibilities with regard to these strategies, through the analysis of works by playwrights such as Eschyllus, Eurípides, Sêneca, Lope de Vega, Bertolt Brecht, Gehart Hauptmann, Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Henry de Motherlant, Anamaria Nunes, Cleise Furtado Mendes, Oswald Barroso, Henrique Fontes, Joël Pommerat and Aldri Anunciação.

Keywords: Dramaturgy; History; History rewriting; Dramaturgical re-creation

RÉSUMÉ

Le présent travail consiste en l'étude et l'analyse d'œuvres dramaturgiques inspirées d'événements historiques. Tout au long de cette recherche, nous avons analysé des œuvres de différents auteurs de différentes époques qui ont contribué efficacement à la dramaturgie occidentale. Il y avait plusieurs stratégies utilisées par ces dramaturges pour recréer l'événement historique en suivant leur liberté d'imagination et les demandes qui dialoguent avec le public de chaque époque. Au cours de ce travail, nous amenons des dramaturges de l'Antiquité classique, de la Renaissance, du romantisme, en plus d'auteurs contemporains qui ont utilisé différentes méthodes pour écrire leurs œuvres de fondement historique. Avec cette recherche, nous essayons de comprendre comment la dramaturgie et l'historiographie sont interconnectées, comment l'historiographie contribue à la dramaturgie et comment certaines appropriations de personnages et d'événements historiques sont réalisées dans leur recréation dans des œuvres dramaturgiques. En ce sens, ce travail propose d'étudier un éventail de possibilités au regard de ces stratégies, à travers l'analyse d'œuvres d'auteurs dramatiques comme Eschyle, Euripide, Seneca, Lope de Vega, Bertolt Brecht, Gehart Hauptmann, Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Henry de Motherlant, Anamaria Nunes, Cleise Furtado Mendes, Oswald Barroso, Henrique Fontes, Joël Pommerat et Aldri Anunciação.

Mots clés: Dramaturgie; Histoire; Réécriture de l'histoire; Récreation dramaturgique.

SUMÁRIO

I – INTRODUÇÃO	12
II – CAPÍTULO 1: UMA GENEALOGIA DA DRAMATURGIA DE CUNHO HISTÓRICO.	
1.1. Uma análise das contribuições gregas	24
1.2. Uma recriação da história a partir da vida privada imperial	41
1.3. Traços medievais no drama histórico contemporâneo.....	52
1.4. Contribuições da dramaturgia do Renascimento até o romantismo.....	60
1.5. O interesse pela temática histórica após o romantismo.....	69
III – CAPÍTULO 2: O RASTRO DA HISTÓRIA E A CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA.	
2.1. A reescrita a partir do rastro.....	71
2.2. A história à contrapelo e o verossímil.....	83
2.3. A dramaturgia dos sem nome e o rastro como perpetuação da existência.....	98
2.4. A personagem histórica como porta-voz e o rastro não intencional.....	107
IV – CAPÍTULO 3: ASPECTOS DA HISTÓRIA NOVA E A RECRIAÇÃO DRAMATÚRGICA.	
3.1. A história recontada pela dramaturgia.....	123
3.2. A dramaturgia prospectiva de Joël Pommerat.....	133
3.3. Sobre a “Rainha Morta” de Montherlant.....	142
3.4. A mentalidade e a reescrita dramaturgic da história.....	155
V – CAPÍTULO 4: O CRONÓTOPO COMO ELEMENTO DE COMPOSIÇÃO DRAMATÚRGICA.	
4.1. A noção de cronótopo aplicada à dramaturgia.....	162
4.2. A recriação dramática da história através da fusão de cronótopos.....	170
4.3. As formas de apropriação dramaturgic do cronótopo.....	178
4.4. O cronótopo como elemento exotópico e distópico.....	187
4.5. O cronótopo como protagonista.....	198
VI – CAPÍTULO 5: A MITIFICAÇÃO NO PROCESSO DE ESCRITA DO DRAMA HISTÓRICO.	
5.1. O tratamento do mito da pessoa histórica como forma de composição dramaturgic.....	205
5.2. As diferentes formas dramaturgic de se abordar a personagem histórica mitificada.....	215
5.3. A apropriação de outros mártires para recriação dramaturgic do fato histórico.....	223
VII – Considerações finais.....	236
Referências bibliográficas	244
Índice Remissivo.....	250

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 01: Espetáculo *O Auto do Caldeirão*.

IMAGEM 02: Espetáculo *Os Sertões*.

IMAGEM 03: Espetáculo *Canudos a guerra do sem fim*.

IMAGEM 04: Espetáculo *Um museu vivo de memórias Pequenas e esquecidas*.

IMAGEM 05: Espetáculo *La vie de Galilée*.

IMAGEM 06: Cena do espetáculo *Jacy*.

IMAGEM 07: Cena final do espetáculo *Jacy*.

IMAGEM 08: Espetáculo *Ça ira (1) fin de Louis*.

IMAGEM 09: Espetáculo *Arena conta Tiradentes*.

IMAGEM 10: Espetáculo *Joana d'Arc*.

I – INTRODUÇÃO

A dramaturgia tem mostrado, ao longo de sua existência, que pode ser uma poderosa ferramenta capaz de recriar e, até mesmo, criar episódios que envolvam pessoas que participaram dos diversos acontecimentos históricos, dos quais tomamos conhecimento ao longo de nossas vidas. O dramaturgo sempre se mostrou eficiente em recuperar fatos narrados pelo historiador, bem como de criar, com sua imaginação, os elos que faltam, as cenas que ninguém viu, e os diálogos que ninguém escutou. Entretanto, o que entendemos, aqui, por dramaturgia e quais os entendimentos que contribuem com as nossas reflexões ao longo desta pesquisa? Primeiramente, para se falar em dramaturgia, é-nos importante trazer algumas noções indispensáveis, para que possamos melhor fundamentar nossas reflexões. Dramaturgia, como bem o sabemos, é termo derivado do substantivo “drama”. O nome “drama” é trazido pelo filósofo Aristóteles (384 – 322 a.C.) em sua *Poética* para a sua famosa definição de tragédia, sendo esta a imitação de uma ação [drama] de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama]. Essa imitação, segundo o filósofo estagirita, se dá mediante o uso de atores, que buscam suscitar o “terror e a piedade” para efeito de purificação dessas emoções.¹ Nessa perspectiva, conforme podemos observar, a palavra “drama” surge como sinônimo de ação – por vezes traduzida (para o português) como mito, fábula ou enredo.

A dramaturgia, então, consiste no ato de compor um drama, ou seja, construir uma ação que será conduzida pelos próprios agentes. Não devemos esquecer, é claro, que atualmente a palavra “drama” abriga o sentido geral de “escrita dramática”, não ficando mais restrita a uma determinada forma ou gênero. Essa composição depende da habilidade do poeta dramático, ao recorrer a diversas técnicas e estratégias, para criar personagens e situações, tecer intrigas e construir conflitos. Cabe ao dramaturgo “presentificar” os acontecimentos e as relações entre os agentes, frente ao seu leitor ou ao seu espectador. Embora tenha sua origem associada à tragédia e ao palco, hoje a dramaturgia é uma prática textual e cênica que abrange diversos gêneros e meios de expressão e veiculação.

Como exemplo do que expomos, Cássia Dolores Costa Lopes e Raimundo Matos de Leão, apontam, na introdução ao livro *Tempo e Dramaturgias* (EDUFBA, 2014), que a dramaturgia

¹ *Poética*, 1449 b 4.

não se encontra mais restrita à encenação no palco, meio inicial onde se manifesta, a dramaturgia segue sendo absorvida por outros meios. O rádio, assim como o cinema, desde o seu desenvolvimento como arte autônoma, apropria-se da dramaturgia. Em um momento posterior, as suas constituintes se fazem presentes no material ficcional produzido pela televisão, não se mantendo apenas neste campo, visto que documentários e reportagens, por vezes, utilizam-se dela para comunicar dramaticamente os acontecimentos eleitos como foco das matérias. Na contemporaneidade, conforme indicam Lopes e Leão, o interesse pela dramaturgia expande-se, encontrando-se ela em uma encruzilhada de diferentes suportes e tecnologias de escrita, já que outros campos se aproximam de seus procedimentos para criação de obras veiculadas, por exemplo, pelos *videogames*.

Os temas de uma obra dramática podem ser inúmeros, e esses temas frequentemente dialogam com o contexto histórico da época na qual o dramaturgo compôs sua obra. Sabemos que, na antiga Grécia, o mito era a matéria-prima para a composição de tragédias e que a política, o próprio teatro, o direito, a filosofia, e a Guerra do Peloponeso foram assuntos que inspiraram obras do comediógrafo Aristófanes. Sabemos que, na antiga Roma, as tragédias conhecidas como *fabula praetexta* se inspiravam em histórias de imperadores e de altos oficiais. Na Idade Média, por sua vez, o cristianismo se torna o norte das composições dramáticas, enquanto, no Renascimento, o dramaturgo retorna seu interesse para temáticas da Antiguidade Clássica (e assim por diante).

Embora a obra dramática, como ação construída, seja uma ficção, essa ficção também pode encontrar respaldo na vida real. Nesse sentido, cabe-nos questionar: O que é o real? O que é a realidade? Em seu livro *Tudo é construído! Tudo é revogável!* – Alípio DeSousa Filho (2017) nos propõe reflexões que interessam bastante a este trabalho. Em sua análise, o sociólogo traz o pensamento do filósofo Alain Badiou, que entende que “todo acesso ao real é também sua divisão”. É nesse ato de divisão, segundo o filósofo francês, que o “semblante de realidade” é arrancado e, ao mesmo tempo, identificado; isso é o que podemos entender como “processo de acesso ao real”. Diante disso, DeSousa Filho compreende que esse ato de divisão, proposto por Badiou, é um procedimento que torna possível a análise de um “semblante” da realidade, que está sempre colado a ela e que oculta e nega o real.

No cotidiano, segundo DeSousa Filho, habituamo-nos a pensar naquilo que experimentamos como sendo a *realidade*. De acordo com o sociólogo, acreditamos que aquilo que vemos ou vivenciamos é uma totalidade fechada, concluída, sem outras possibilidades, de

modo que o particular se confunde com o universal e o presente com todo o tempo (passado e futuro), o instituído se confunde com o “natural”, o construído com o imutável, não se fazendo, segundo o autor, distinção entre aquilo que se vive no momento atual e num certo espaço e/ou circunstância que admitimos como a “realidade”, bem como as infinitas possibilidades que a ultrapassam; a essas possibilidades, DeSousa Filho dá-lhes o nome de “real”. A realidade, segundo DeSousa Filho, é provisória, precária, faltosa, imperfeita, não havendo nada além dela em socorro da verdade, para lhe revelar ou substituir. Apenas há a “virtualidade” (potencialidade, possibilidade) de outra realidade – que é factível, possível, se construída pela ação humana.

Nesse sentido, podemos concordar com o autor que o real é o lastro do qual a realidade extrai os elementos com os quais se ergue, constrói suas estruturas e configurações. Acrescenta o sociólogo que o real é um conjunto indefinido de dados ou elementos disponíveis não utilizados, alternativas, variantes, que, ultrapassando a realidade, contendo outras possibilidades (de realidade), existe como *ilimitado*, como *potência*. (p.54). O real também, segundo o autor, repercute na capacidade criadora. O real é o devir, o “vir a ser”. Contudo, o real pode ser também aquilo que pode nunca vir a ser, de modo que o real, conforme aponta nosso sociólogo, é a capacidade criativa, produtiva e de ação humanas. Nessa perspectiva, o real repercute (negativa ou positivamente) no imaginário humano. Ele é também, segundo DeSousa Filho, “o desejo inconsciente, a pulsão, a fantasia, o delírio e a alucinação, em todas as suas variações, positivas e negativas, que podem ir da arte às patologias do psiquismo, passando pela filosofia, ciências, etc.” (p.56)

Adotando o princípio de que o real é, frequentemente, o ponto de partida para o trabalho ficcional operado pelo dramaturgo, e tendo consciência de que o real não é aquilo que está institucionalizado e que a realidade como a vemos é uma realidade instituída, podemos entender que o conhecimento histórico nos é repassado a partir da forma como a realidade foi instituída. Em sua *Apologia da história*, Marc Bloch (2002) discorda da noção de que a história é a ciência do passado, pois a própria ideia de que o passado possa ser objeto de ciência é absurda. Nas origens da historiografia, conforme indica Bloch, os velhos historiadores narravam, desordenadamente, acontecimentos cujo único elo era terem se produzido mais ou menos no mesmo momento; a exemplo de eclipses, chuvas de granizo, surgimento de meteoros, morte dos reis, dentre outros. A linguagem essencialmente tradicionalista, conforme aponta Bloch, conserva o nome de história para todo estudo de uma mudança na duração.

Vale salientar, contudo, que a história das erupções, a história do sistema solar, a história das formações geológicas, não pertencem à história dos historiadores; o objeto da história é o homem, ou melhor: a humanidade. O mesmo se aplica à dramaturgia, não há dramaturgia fora do humano. Ainda que em uma obra exista animais falantes, como ocorre em *Fausto*, de Goethe (1749 – 1832), esses animais possuem comportamentos humanos. Nesse sentido, partindo do princípio de que a história possui um caráter rigorosamente humano, ela não trata da acumulação de acontecimentos de qualquer natureza ou qualquer ordem que tenham se dado no passado. Ela é, segundo Bloch, a ciência das sociedades humanas. A condição de ciência da história não a exime de possuir características das quais podemos relacioná-la a uma “arte”. Cada ciência possui, segundo o historiador francês, uma estética de linguagem que lhe é própria, pois os fatos humanos são, essencialmente, fenômenos delicados dos quais muitos escapam à precisão matemática.

Como os fatos humanos são fenômenos que escapam à precisão matemática, cabe-nos, então, onde calcular é impossível, sugerir. Para isso, Marc Bloch nos traz a comparação entre as tarefas do operário fresador e do luthier para fazer uma distinção entre a expressão das realidades do mundo físico e das realidades do espírito humano. Tanto o operário fresador quanto o luthier trabalham com o milímetro, porém o fresador se utiliza de instrumentos mecânicos de precisão, enquanto o luthier orienta-se pela sensibilidade de seus dedos e ouvidos. Nessa perspectiva, o historiador, diante do fato histórico, necessita tanto da precisão de um operário fresador para extrair das realidades do mundo físico aquilo que lhe interessa, quanto da sensibilidade de um luthier para analisar os fatos a fim de lhes atribuir seu exato lugar cronológico nas vicissitudes das sociedades.

Trazendo a questão para outro âmbito, essa pesquisa procura constantemente trazer à tona as nuances existentes entre história e ficção nas recriações do acontecimento histórico por meio da dramaturgia. Essas recriações, vale salientar, se dão através das relações humanas. Em razão disso é que todas as obras dramáticas de fundamento histórico, que trazemos ao longo desta pesquisa, são obras que se centram em conflitos de determinadas personagens individualizadas como *Octávia*, de Sêneca (4 a.C. – 65 d.C.), ou conflitos que se deram em meio a uma coletividade como acontece em *Os Tecelões*, de Gehárt Hauptmann (1862 – 1946). No que diz respeito à ficção e à história, Paul Ricoeur (2010) chama de “narrativa” tanto a ficcional quanto a historiográfica. No entanto, segundo o teórico francês, somente a historiografia pode reivindicar uma referência que se inscreve na *empeiria* (experiência efetiva, realidade vivida, acontecimento prático ou empírico), na medida em que a intencionalidade histórica visa

acontecimentos que efetivamente ocorreram. Ricoeur defende que a história é construção de uma narrativa, e critica autores como Marc Bloch e Fernand Braudel (1902 – 1985) que rejeitam uma história pautada unicamente nos acontecimentos. Ricoeur observa que os historiadores da atualidade entendem que o objeto da história não é o homem, mas sim o “fato social total” dentro de suas dimensões econômicas, políticas e sociais. O historiador, segundo Ricoeur, é um narrador, mas não apenas um mero narrador, uma vez que ele fornece as razões pelas quais considera um fato (em vez de outro) a causa suficiente de determinado curso de acontecimentos. Igual trabalho, sob esse aspecto, faz o poeta - no nosso caso, o dramaturgo, ao criar uma intriga que também se sustenta por seu esqueleto causal. A visão do dramaturgo é sempre a do presente, sendo o passado dramatizado para ser julgado.

Ao longo de toda a história do teatro, podemos nos deparar com dramaturgos que se debruçaram sobre os mais diversos temas em busca de inspiração para suas criações, com diferentes graus de aproximação da realidade. Nessa pesquisa de doutorado, nos dedicamos essencialmente aos dramaturgos que se inspiraram em acontecimentos e pessoas históricas para composição de suas obras. Em 2017, ingressei no doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA com o anteprojeto intitulado *A dramaturgia como forma de (re)escrita e (re)escritura da história*. Em meu projeto inicial, eu me propus a estabelecer possíveis ligações entre a recriação dramatúrgica de um acontecimento histórico e as noções acerca da “história nova” vinculada à *École des Annales* francesa – cuja proposta consiste na escrita de uma história que não se concentre unicamente nos acontecimentos e pessoas centrais envolvidas nesses eventos, mas que se interesse também por tudo aquilo que se encontra à margem dos acontecimentos históricos. Algumas perguntas que trouxemos no projeto inicial continuam a guiar a pesquisa, outras foram levantadas ao longo deste percurso. São perguntas como: “Como a historiografia e a dramaturgia estão interligadas? Como a dramaturgia contribui para a historiografia e vice-versa? Em que a dramaturgia contribui para a escrita da história? Somando-se a essas perguntas, podemos fazer outra: “Quais são as estratégias utilizadas pelos dramaturgos para a recriação do acontecimento histórico em suas obras?”.

Movido por essas perguntas me propus a trazer discussões acerca da história nova para o âmbito da dramaturgia. Essa proposta pareceu, contudo, bastante limitada. De modo que a história nova deixou de ser o eixo principal que movia a pesquisa e passou a ser uma de suas abordagens. As disciplinas que cursei no primeiro ano de doutorado, o trabalho individual orientado que tive com a professora Cássia Dolores Costa Lopes, as recomendações dadas pelos examinadores no primeiro e no segundo exame de qualificação ocorridos em 2018 e em 2020,

o período que estive em Paris em razão do estágio doutorado-sanduíche sob supervisão e orientação da professora Alexandra Moreira da Silva, e o constante acompanhamento de minha orientadora Cleise Furtado Mendes, foram decisivos para o surgimento de novos contornos e novas perspectivas para esta pesquisa.

Nesse sentido, mesmo com todos os contornos que esse estudo tem adquirido ao longo de seu percurso, ele nunca se desvinculou do objetivo de contemplar as perguntas inicialmente feitas. Ao percorrer os capítulos, podemos observar a forte relação existente entre historiografia e dramaturgia, podemos ter um pouco da dimensão da importância da pesquisa histórica na composição de obras dramáticas, e podemos também perceber as diversas estratégias que são utilizadas pelos dramaturgos para reescrever o fato histórico em seus textos. Compreendendo que o registro de acontecimentos históricos feitos por historiadores, sociólogos, jornalistas e escritores está sujeito às interpretações daquele que transmite e daquele que recebe determinada informação, observa-se que essas informações dependem frequentemente das criteriosas seleções de fatos considerados mais relevantes; o dramaturgo, por sua vez, ao lidar com um tema histórico elege fatos e personagens que atraem seu interesse, e essas personagens auxiliam em sua tessitura dramática. Ao longo dos capítulos desta pesquisa, podemos observar que as relações de poder, os fatores sócio-políticos e mesmo aspectos subjetivos podem influenciar o dramaturgo em sua criação.

Nos capítulos a seguir, procuramos discorrer acerca das diversas estratégias utilizadas pela dramaturgia no que tange à recriação do acontecimento histórico. No primeiro capítulo, buscamos traçar uma genealogia da dramaturgia de cunho histórico, enfocando dramaturgos pertencentes a diferentes épocas; a começar pela Antiguidade Clássica, passando pela Grécia, com contribuições de Frínico (540 – 480 a.C.) e Eurípides (480 – 406 a.C.), procurando compreender como as circunstâncias históricas vividas por esses dramaturgos influenciaram suas composições. Logo em seguida, nos dirigimos à antiga Roma, onde fazemos uma análise da obra *Octávia*, escrita por Sêneca, que foi diretamente inspirada na vida e morte da princesa Cláudia Otávia, esposa do imperador Nero. Ao longo da análise que fazemos dessa obra de Sêneca, procuramos dialogar com contribuições de historiadores da Roma Antiga, como Tácito (56 – 120 d.C.) e Suetônio (69 – 141 d.C.). Observamos que certas formas teatrais da Idade Média costumam ser retomadas e recriadas no teatro contemporâneo, e por isso trazemos a contribuição do dramaturgo Oswald Barroso, que se utilizou da estratégia do auto medieval para recriar dramaturgicamente o massacre da comunidade do Caldeirão, ocorrido no sul do

estado do Ceará, no ano de 1937. Também, nesse capítulo, abordamos brevemente as contribuições de dramaturgos que se dedicaram aos temas históricos no Renascimento, no romantismo assim como a retomada de referências históricas na produção dramaturgica da contemporaneidade.

No capítulo segundo, intitulado *O Rastro da História e a Criação Dramaturgica*, trabalhamos com a noção de “rastros” pensada por Walter Benjamin (1892 – 1940), apresentando as estratégias de recriação do acontecimento histórico a partir dos rastros e dos vestígios deixados pelos acontecimentos e pelas pessoas históricas. Iniciamos o capítulo trazendo uma breve biografia do próprio pensador alemão por entender que sua condição de judeu perseguido durante a Segunda Guerra Mundial, além de sua formação marxista, influenciou significativamente sua visão de mundo, bem como as teorias que elaborou acerca da história e do ofício de historiador. Benjamin defende que, para se articular historicamente o passado, é preciso apropriar-se de uma reminiscência - isso consiste em capturar um resquício do passado no momento em que ele relampeja no presente – devendo, então, o historiador resgatar a perspectiva daqueles que são considerados vencidos, dos ditos “fracassados”, e dos oprimidos. Para fazê-lo, o historiador precisa recorrer a documentos, vestígios e fragmentos deixados pelos acontecimentos. Nesse sentido, Benjamin propõe uma história que seja iluminada pelo presente, não mais pelo passado, por meio de uma análise dialética que nos permite ter uma nova relação com o acontecimento histórico, uma análise que nos proporciona uma compreensão da realidade material da vida moderna.

Dentro dessa perspectiva, ao longo do capítulo, analisamos algumas obras teatrais que dialogam diretamente com noções propostas por Walter Benjamin. A primeira obra que analisamos nesse capítulo é *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* de Gonçalves de Magalhães (1811 – 1882), obra essa em que o dramaturgo se inspira na vida de um poeta brasileiro (Antônio José da Silva) que foi morto em Lisboa pela Inquisição. Utilizando-se de seu conhecimento histórico, dos rastros e vestígios da história a que teve acesso, Gonçalves de Magalhães criou e elaborou a trajetória desse poeta brasileiro a partir de sua própria imaginação. Isso configura, para nós, um exemplo de como a lacuna nas informações (ou até mesmo ausência delas) é, em muitas ocasiões, um elemento que impulsiona o potencial criativo.

A segunda obra que analisamos nesse capítulo é *Canudos, a guerra do sem fim*, escrita por Aninha Franco e Cleise Furtado Mendes. Na obra em questão, a dramaturgia é construída a partir da profusão de cartas, relatos, relatórios, mentiras, desmentidos, lendas, documentos, textos achados, textos forjados, citações, orações. Visto que esses elementos podem ser

agrupados no entendimento de “rastros” proposto por Benjamin, verificamos nessa situação um forte exemplo de obra que foi composta a partir de vestígios. Utilizando-se dessas estratégias, Aninha Franco e Cleise Furtado Mendes optam por uma “tradução” dos acontecimentos em suas obras, o que nos leva a traçar um diálogo com as ideias que Benjamin possui acerca da tarefa do tradutor. Nessa reflexão, também contamos com o auxílio do pensamento de Haroldo de Campos (1929 – 2003) no que se refere à tradução como uma “luciferação”, além de outros aspectos que nos ajudam a enriquecer nossa análise.

A dramaturgia dos sem nome e o rastro como perpetuação da existência também é um aspecto que abordamos nesse capítulo. Por “sem nome”, entendemos aqueles que não ocupam lugar de destaque na historiografia, porém são valorizados na dramaturgia. Para isso, ainda tomamos o exemplo de *Canudos*, onde podemos observar uma maior empatia pelos vencidos, pelos silenciados. Benjamin propõe uma nova concepção de história, uma que se distancie tanto da historiografia tradicional inerente à classe dominante quanto da proposta triunfalista da historiografia materialista. Nessa perspectiva, compreendemos que a obra concebida por Aninha Franco e Cleise Furtado Mendes remam na contramão da historiografia tradicional, uma vez que essa está diretamente atrelada à classe dominante – isso aproxima a obra de uma dramaturgia materialista que, assim como a historiografia materialista, se orienta por um princípio construtivo através da análise das diversas conjunturas que produziram o fenômeno histórico.

A contribuição de Bertolt Brecht (1898 – 1956) para esta pesquisa parte de seu texto *Pequeno Organon para o teatro*, onde se encontram noções importantes acerca da história. A história é, sobretudo, utilizada por Brecht como forma de abrir nossos olhos para os dias atuais, levando o espectador a refletir sobre de que maneira agiria se estivesse nas circunstâncias concretas daquela pessoa histórica. Vimos, em Brecht, um grande opositor da historiografia tradicional, e isso se mostra bastante evidente em seu texto *Perguntas de um operário letrado*, em que denuncia o apagamento dos rastros deixados pelos “sem nome” em razão da pouca relevância que lhes dão frente a reis e chefes de estado, ao mesmo tempo que denuncia a obrigatoriedade de perpetuação dos rastros dos poderosos através de estátuas, monumentos, dentre outros. Em sua obra *A Vida de Galileu*, nos chama especial atenção o fato de que Brecht coloca esse notório homem histórico na condição de uma pessoa comum, retirando-lhe toda e qualquer característica ou tentativa de atribuir-lhe *status* de herói. Também trazemos a problemática da história dos sem nome e sua relação com o apagamento ou perpetuação do rastro em personagens como Tiradentes e Antônio Conselheiro.

A personagem de um drama histórico também atua, por vezes, como porta-voz de seus dramaturgos. Bertolt Brecht transplanta, em vários momentos, seu discurso para as falas de Galileu. Tanto em sua existência como pessoa histórica, quanto em sua representação na obra de Brecht, Galileu é alguém que questiona, em seu tempo, o entendimento aristotélico que havia se tornado dogmático na ciência. É através do rastro que Brecht reconstitui diálogos possivelmente travados por Galileu, com o auxílio de réplicas imaginadas pelo próprio dramaturgo.

Ao final desse segundo capítulo, trazemos o exemplo do espetáculo *Jacy*, que foi encenado e apresentado pelo grupo Carmim, de Natal/RN. O espetáculo se apresenta como um forte exemplo da apropriação do rastro e do vestígio para a composição cênico-dramatúrgica. A concepção desse trabalho se dá graças ao fato de o diretor do grupo ter encontrado uma frasqueira em meio ao lixo em uma movimentada avenida da cidade de Natal. Na frasqueira em questão, havia objetos pessoais de uma senhora chamada Jacy. O grupo investigou a vida dessa pessoa e, a partir dos relatos que conseguiu a seu respeito, desenvolveu uma dramaturgia que entrelaça a vida de Jacy e a história e eventos ocorridos na cidade de Natal e, por vezes, do Brasil, ao longo do século XX.

O terceiro capítulo é fruto direto da experiência ao longo de minha estadia em Paris em razão do estágio-sanduíche, onde contei com a supervisão e orientação da professora Alexandra Moreira da Silva. Nesse capítulo, dedicamo-nos a tratar dos aspectos vigentes na história nova que influenciam, ou podem influenciar, a criação dramatúrgica. Nessa parte, nos é bastante cara a noção de “dramaturgia prospectiva” que se deu ao longo do processo criativo da peça *Ça Ira (1) fin de Louis*, do francês Joël Pommerat, que tem como temática a Assembleia dos Estados Gerais, ocorrida na França antes da eclosão da Revolução Francesa. Também nesse capítulo analisamos outra obra de cunho histórico: *La reine morte* (A rainha morta) de Henry Montherlant (1895 – 1972). Nessa obra, o dramaturgo francês traz à cena a vida e o triste desfecho da rainha póstuma de Portugal, Inês de Castro. Chama-nos atenção o fato de que o dramaturgo assumidamente fez das pessoas históricas projeções de seus próprios pensamentos e subjetividade ao convertê-las em personagens de uma recriação dramatúrgica da história. Para finalizar o capítulo, trouxemos *Os Tecelões*, do silesiano Gehárt Hauptmann, essa obra nos chama a atenção para um aspecto da história nova que acreditamos ter sido (de forma consciente ou não) utilizada por esse dramaturgo: a história das mentalidades. Nessa vertente específica da história nova, os historiadores se dedicam ao estudo da influência da mentalidade no

comportamento das pessoas e discorrem sobre como a mudança da mentalidade tem influenciado decisivamente mudanças no âmbito da história mundial. Nesse sentido, em *Os Tecelões* podemos observar a explosão de uma grande revolta de um massivo coletivo de tecelões contra a exploração que lhes é imposta por seus patrões. Na obra de Hauptmann, observamos claramente a evolução de uma postura resignada, desses trabalhadores, frente à situação de exploração e humilhação a que são submetidos para uma postura de indignação e revolta diante da constatação de que seus patrões vivem em uma situação privilegiada e confortável, favorecidos por esse tipo de relação de exploração.

No quarto capítulo, procuramos trabalhar com o conceito de cronótopo, pensado por Mikhail Bakhtin (1895 – 1975), e seu uso como estratégia de composição dramaturgic. Buscamos, a princípio, discorrer acerca de sua aplicabilidade na dramaturgia. A utilização do cronótopo por poetas, romancistas, dramaturgos, dentre outros, se dá (segundo Bakhtin) na assimilação do tempo e do espaço em sua obra, e a fusão entre esses elementos visa estabelecer um “todo” compreensivo e concreto. No capítulo em questão, para exemplificar e problematizar o uso do cronótopo na dramaturgia de cunho histórico, fazemos uma análise de *A Moratória*, de Jorge Andrade (1922 – 1984). Em sua obra, Andrade se relaciona com um “determinado Brasil”, não se tratando propriamente do Brasil tal qual o conhecemos, mas de um Brasil proposto e concebido por Andrade. Um cronótopo criado a partir do Brasil da grande crise do café, de 1930.

Trazemos também nesse capítulo, a respeito cronótopo, uma analogia tecida por Larissa Neves entre *A Moratória* de Jorge de Andrade e *O jardim das cerejeiras* de Tchekhov. Na análise feita por Neves podemos constatar a similitude entre diversos aspectos que permeiam tanto a obra brasileira quanto a obra russa. Em ambos os casos, o Brasil e a Rússia auxiliam na assimilação do cronótopo que permite ao leitor (ou espectador) mensurar, no instante de sua captação, a desagregação de sistemas sociais que eram fortemente estabelecidos. Desse modo, ao longo dessa primeira parte do capítulo, traçamos uma análise dessa assimilação feita por Jorge Andrade.

Após a análise da assimilação do cronótopo feita por Andrade, outra forma de utilização desse recurso nos chama especial atenção: trata-se da recriação dramaturgic do acontecimento histórico a partir da fusão entre cronótopos divergentes. Iniciamos essa parte da pesquisa analisando a obra *Vera ou os nihilistas*, de Oscar Wilde (1854 – 1900). Chama-nos bastante atenção o fato de Wilde, em sua obra, ter situado na Moscou de 1795 a relação conflituosa entre duas pessoas que não viveram na mesma época: são elas, o imperador Ivã IV nascido no século

XVI, conhecido como “o terrível”, e uma revolucionária chamada Vera Zaslitch, nascida no século XIX. Na análise dessa obra, traçamos uma análise comparativa entre o que acontece na obra do escritor irlandês e o que acontecia na Rússia no momento de sua publicação, em 1881, bem como as diferenças e semelhanças existentes entre o Ivã wildeano e o Ivã histórico.

Dando continuidade ao capítulo, procuramos analisar outras formas de assimilação do cronótopo, em obras como *Geração Trianon* (1988), em que o tempo-espaço está situado em um teatro que existiu no Rio de Janeiro, de onde Anamaria Nunes (1950 – 2016) procura trazer um capítulo importante da história do teatro brasileiro. Também trazemos *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho (1936 – 1974), peça na qual o dramaturgo coloca o conflito entre gerações através da pessoa de Manguari que, na juventude (nos anos 30) possuía aspirações revolucionárias com fortes feições comunistas, vivendo em constante conflito com seu pai que (na juventude) era agente sanitário a serviço de Oswaldo Cruz. Agora, na maturidade, nos anos 70, Manguari se vê em conflito com seu jovem filho *hippie*.

Através da análise de obras como *Namíbia, não!* e *Pele negra, máscaras brancas* - ambas de Aldri Anunciação - discorremos acerca do uso cronótopo como elemento distópico. Por meio do uso da distopia, na primeira obra, Anunciação situa duas personagens negras vivendo em meio à uma polêmica medida provisória, decretada pelo governo, que tinha como objetivo “devolver” os negros brasileiros ao continente africano, em um futuro não muito distante, por volta seis anos à frente do ano em que o leitor se encontra. Na segunda obra, Anunciação tece uma crítica ao racismo estrutural situando uma família negra, de classe média, supostamente vivente no ano de 2888, mil anos após a abolição da escravatura no Brasil. O cronótopo atua como protagonista em *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega (1562 – 1635), e em *2 de julho: a carta de alforria*, de Cleise Furtado Mendes. Nessas obras as interligações entre o tempo e o espaço assumem primordial importância. Na primeira, temos um vilarejo que se rebela contra o seu suserano e, na segunda, temos a cidade de Salvador que expulsa os portugueses.

No último capítulo, tratamos da recriação dramatúrgica do acontecimento histórico sob a ótica da mitificação da pessoa histórica. A estratégia se aplica com maior frequência a pessoas históricas que se tornaram mártires da nação. A exemplo dos tragediógrafos, que se apropriam da narrativa modelar do mito para compor suas tragédias, os dramaturgos historicistas também se apropriam da narrativa modelar que se construiu em torno do herói nacional para compor suas obras. Nessa parte da pesquisa, analisamos obras como *Arena conta Tiradentes*, *Arena*

conta Zumbi, ambos de Boal e Guarnieri, e também obras como *Gonzaga e a Revolução de Minas*, de Castro Alves, e *Joana D'Arc*, de Cleise Furtado Mendes. Ao longo do capítulo discorreremos sobre as estratégias utilizadas por cada um desses dramaturgos na recriação de tais pessoas históricas e o modo como escolheram lidar com referências biográficas já transformadas em narrativas míticas no imaginário popular.

II – CAPÍTULO 1

UMA GENEALOGIA DA DRAMATURGIA DE CUNHO HISTÓRICO

1.1. UMA ANÁLISE DAS CONTRIBUIÇÕES GREGAS.

Neste capítulo, buscamos traçar uma genealogia a partir da análise de textos teatrais inspirados em fatos históricos, e em episódios que envolvem a vida de pessoas históricas. A ideia de genealogia que adotamos para este trabalho é a de origem, de nascimento. Michel Foucault (1992), ao expor o conceito de genealogia em Nietzsche, explicando que o genealogista examina a origem dos acontecimentos, e pensamentos, sem recorrer a hipóteses finalísticas ou teleológicas. Segundo Foucault, o genealogista não acredita que a origem traz em si a verdade, ele precisa da história para “expulsar a quimera da origem”. Nessa perspectiva, o que propomos é traçar uma genealogia a partir de suas “possíveis” origens, situando na Grécia antiga a origem mais provável de como evoluiu, e de como se configurou a dramaturgia ao longo de diferentes estágios da história do teatro ocidental.

Ao longo do tempo, a história tem sido um solo bastante fértil para a criação dramática. Uma miríade de dramaturgos tem, por séculos, se debruçado sobre a história não só para impulsionar seu processo criativo, mas também para direcionar o olhar do público sobre questões de sua própria época. Uma das referências mais antigas que possuímos em nosso contexto ocidental, possivelmente o registro mais antigo, é Ésquilo (525 – 455 a.C.). Podemos arriscar que o tragediógrafo grego possivelmente inaugurou essa forma de escrita dramática, se tomarmos como referência sua obra *Os Persas* que está entre as sete, de suas obras, que sobreviveram e chegaram ao nosso tempo. A matéria-prima da tragédia é o mito, a tragédia se apropria de temas extraídos de epopeias, como as de Homero, e de contos, como os de Hesíodo, ambos autores de primordial importância para o povo grego na Antiguidade. Esses pequenos temas da mitologia é o que conhecemos por “mitemas”. Ésquilo, por sua vez, era habituado a escrever tragédias inspiradas na mitologia; a exemplo de *Prometeu Acorrentado*, *Os Sete Contra Tebas*, dentre outros. Escreveu, também, *Os Persas*, que foi inspirada na vitória dos gregos sobre os persas na guerra de Maratona, guerra essa em que o próprio dramaturgo participou como soldado.

Um dado que não devemos omitir é que a tragédia, bem como peças históricas, se apropria de fatos que ocorreram e de personagens que existiram em tempos míticos ou longínquos; preferencialmente, em locais também geograficamente distantes. A exemplo disso, podemos citar, além das que já foram mencionadas, obras como *Édipo Rei*, *Antígona*, *Medeia*, *As Bacantes*, dentre outras. Notemos que a trama em *Édipo Rei*, *Antígona* e *As Bacantes* é ambientada em Tebas, enquanto *Medeia* é ambientada em Corinto. Em todas as tragédias mencionadas, foram utilizadas personagens cujas ações já eram conhecidas pelo povo grego e os mitos de Édipo, Antígona, Medeia - bem como a cruel punição que Penteu recebeu de Dioniso - já era algo tido como longínquo mesmo para os próprios gregos do século V a.C. Podemos, todavia, tomar o exemplo do francês Jean Racine (1639 – 1699) que, no século XVII, escreveu tragédias resgatando temas que, em sua época, são ainda mais longínquos, como na tragédia *Britânico* em que ele busca o conflito na Roma do imperador Nero, e tragédias como *Fedra* e *Andrômaca*; cujos conflitos o dramaturgo busca diretamente na mitologia grega.

Estamos cientes de que a apropriação de temas, temporal e geograficamente distantes, é um expediente praticamente indispensável à tragédia, contudo percebamos que apropriar-se de um mito amplamente conhecido como “Medeia” não significa simplesmente copiá-lo. A criatividade do dramaturgo está em, principalmente, reelaborar esse mito tecendo os elementos de sua estrutura dramática à sua maneira que, frequentemente, é também influenciada pelo momento histórico que o dramaturgo vivencia, ainda que saibamos qual é o destino desse herói. Sabemos, por exemplo, que em *Os Sete Contra Tebas*, de Ésquilo, e em *As Fenícias*, de Eurípedes, o assunto é o mesmo: a rivalidade entre os irmãos Etéocles e Polinices. Sabemos que, no mito, os irmãos morrem um pela mão do outro, cumprindo com a maldição que havia sido lançada por Édipo a seus filhos. Tanto na obra de Ésquilo quanto na obra de Eurípedes, podemos observar uma “recriação” do mito operada pela tessitura dos dramaturgos; em *Os Sete Contra Tebas*, os irmãos nunca chegam a se encontrar, apenas ao final da obra é que o mensageiro descreve como se deu o encontro e o mútuo fratricídio. Em *As Fenícias*, Eurípedes coloca uma cena em que ambos se encontram e discutem na presença da mãe Jocasta.

A recriação do acontecimento histórico, operada pela dramaturgia, procura reconstruir um momento vivenciado (ou lembrado), em uma época, e o exhibe a seus espectadores. Lidamos diretamente com uma “presentificação do passado”. Nessa perspectiva, o drama de cunho histórico reveste-se de uma especificidade que o diferencia de textos que são totalmente ficcionais. Esse “passado que se torna presente” é, também, influenciado por elementos

ideológicos e poéticos, de modo que o drama histórico não consiste unicamente em uma reprodução ingênua de acontecimentos passados.

A apropriação do elemento histórico para o teatro, no contexto ocidental, se deu primeiramente através de Frínico com *A Queda de Mileto* e *As Fenícias*. Posteriormente, Ésquilo, na condição de soldado sobrevivente do conflito de Maratona, compõe *Os Persas* para celebrar a vitória dos gregos contra o império persa. Albin Lesky (2006), a respeito de Frínico, nos esclarece que esse tragediógrafo, tido como discípulo do próprio Téspis, venceu, pela primeira vez, entre 511 e 508, o concurso de tragédias. Entretanto, a principal contribuição de Frínico, foi o de haver convertido acontecimentos históricos em diversas de suas tragédias. Em *A Queda de Mileto*, conforme aponta Lesky, Frínico colocou em cena o terrível destino dessa cidade jônica, tomada pelos persas em 494 a.C. A veracidade com que Frínico representou a queda de Mileto foi tamanha, que o dramaturgo foi obrigado a pagar uma pesada multa e ficou proibido de representar essa obra novamente.

Já em outra ocasião, Frínico levou novamente ao palco uma história de seu tempo, obra essa que dessa vez o conduziu à vitória. Em 476 a.C., o seu drama *A Fenícias* foi vencedor. Entre os títulos atribuídos a Frínico também podemos encontrar *Os Persas* que, de acordo com Lesky, existe a possibilidade de tratar-se de um subtítulo para *As Fenícias*. Do mesmo modo que ocorre na obra de Ésquilo, *Os Persas* de Frínico também trata da vitória dos gregos sobre os persas, procurando retratar, em cena, o sofrimento e grande comoção que se deu na capital persa. Diferentemente do que ocorre em *As Fenícias*, de Eurípidés, na obra de Frínico as fenícias representavam o coro de mulheres fenícias que lamentavam a queda do império persa.

A introdução de acontecimentos históricos no teatro, iniciada por Frínico, se deu em um contexto em que não havia, todavia, uma nítida separação entre mitologia e história, não havia (entre ambas) qualquer fronteira incisivamente traçada. Conforme esclarece Albin Lesky:

O passo dado por Frínico, introduzindo acontecimentos históricos no teatro, pode parecer-nos agora mais significativo do que 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. Em 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 também *Os Persas* de Ésquilo. Isso se compreende a partir de ponderações gerais no que diz respeito à essência da arte dramática e épica. Um de seus pressupostos essenciais baseia-se na alternância entre a máxima imediatidade e a passionalidade com que as personagens da obra adquirem vida própria para o autor, e a distância que, apesar de tudo isso, as separa de nós. (LESKY, 2006, p. 88-89)

Essa informação, que nos é trazida por Albin Lesky, nos leva a concordar que o drama de teor histórico é também uma matéria-prima possível para a composição de obras teatrais na Antiguidade Clássica, de modo que a afirmação de que os mitos são o assunto das tragédias não é necessariamente absoluta. Nessa perspectiva, o mito também significava “história”. Harlon Homem Lacerda de Sousa (2009), em sua dissertação, acrescenta que o famoso historiador Heródoto (485 – 425 a.C.) possivelmente partilhava, juntamente com Frínico e Ésquilo e outros poetas e historiadores, desse entendimento de mito e história como indissociáveis.

Vale salientar que, conforme aponta Sousa, diferentemente do historiador Tucídides (460 – 400 a.C.), Heródoto não pôde conceber a história como totalmente desvinculada do mito, uma vez que ela não possuía naquela ocasião um método ou um objeto claro. De acordo com Sousa, 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 aponta Lesky, não precisam “transpor quaisquer fronteiras incisivamente traçadas” para dramatizar esse tema histórico. (2006, p.19)

Concordando com Sousa, é importante relacionar a dramatização de acontecimentos históricos a esses primeiros tragediógrafos, porque, em poetas como Sófocles e Eurípides, já poderemos observar uma maior dissociação entre história e literatura. A representação do acontecimento histórico implica em dificuldades no que tange à sua referencialidade, uma vez que a representação de um mito contribui mais efetivamente para uma “percepção universal” do que a representação do fato histórico. Contudo, essa dificuldade, conforme aponta Sousa, pode dissolver-se diante da habilidade do poeta quando este “suspende a fatorialidade e enxerga o universal” (2009, p.20). Isso é o que ocorre, por exemplo, em *Os Persas* de Ésquilo.

Na obra de Ésquilo, temos como protagonista Xerxes, o rei dos persas, uma personagem histórica e não mítica. Logo no início da obra o espectador é contextualizado, pelo coro, acerca dos acontecimentos, bem como dos valorosos nomes persas que estiveram envolvidos na guerra e que foram derrotados pelos gregos. O coro é composto pelos guardiões do palácio do rei persa e esclarecem à plateia que Xerxes lhes confiou os cuidados do império, enquanto os persas marcham contra os gregos. Um mal pressentimento acompanhava o coro naquele momento: a expectativa pelo retorno de Xerxes com as notícias da guerra. O coro cita o nome de pessoas ilustres que partiram junto a Xerxes nessa empreitada, certos de que a Grécia sucumbiria ao gigantesco poderio persa.

Conforme observa Sousa, a ausência de nomes de gregos ilustres expressa a ideia de uma vitória da coletividade. Essa ausência, segundo Sousa, reflete a crença na força coletiva, na superioridade da democracia, e também a relação com o divino. Observemos que a força coletiva dos gregos é movida por um ideal de união, diferentemente das forças de Xerxes que são constituídas, em grande parte, por pessoas dominadas e escravizadas a serviço de um tirano. Ressalta-se, todavia, que a derrota dos persas é também uma consequência do comportamento desmedido de Xerxes em relação aos deuses, uma *hybris* pensada por Ésquilo, procurando, assim, diferenciá-lo dos gregos, que demonstravam ter uma relação mais respeitosa com suas divindades.

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. (SOUSA, 2009, p. 21)

Os Persas, de Ésquilo, é a única tragédia grega de temática histórica que chegou a nossos dias. Em sua obra, o pai da tragédia procura alertar o povo de seu tempo sobre o perigo de não reverenciar os deuses, e o temor e zelo com os deuses conduz o homem a uma vida regada de sabedoria e, conseqüentemente, tranquilidade. Ainda que Ésquilo tenha se utilizado, de forma literal, de um acontecimento que presenciou para compor *Os Persas*, o acontecimento histórico em Atenas se faz bastante presente em tragédias gregas. Vale salientar, no entanto, que essa abordagem frequentemente se dá de forma metafórica. O mito é notadamente evocado à obra como uma forma de desvio para se trabalhar indiretamente o acontecimento histórico. Nesse sentido, Eurípides nos traz contribuições significativas.

Em sua dissertação de mestrado em História, o professor Brian Gordon Lutalo Kibuuka (2012), discorre acerca da representação da guerra do Peloponeso em três obras de Eurípides, a saber: *Hécuba*, *As Suplicantes*, e *As Troianas*. A guerra, entre os gregos, era uma prática costumeira, especialmente entre os séculos V e IV a.C., de modo que sua influência tem sido decisiva na escrita de tragédias. A relação entre a guerra e drama vai além de um ato poético; consiste também, conforme aponta Kibuuka (2012), em “[...] uma representação imbuída de idealidades e mentalidades com rupturas e continuidades significativas entre o drama e a audiência julgadora.” (p.65). Dentro do contexto das tragédias, o mito se encontra diretamente relacionado ao cotidiano vivenciado pelos gregos em Atenas, de modo que o microcosmo cênico da guerra de Troia em obras de Eurípides, como *Hécuba* e *As Troianas*, e a retomada da

guerra fratricida entre Eteócles e Polinices, em *As Suplicantes*, dialogam com o macrocosmo da guerra do Peloponeso, que se dava naquela ocasião. Microcosmo e macrocosmo, nessa circunstância, estão diretamente relacionados ao tempo mítico no palco em diálogo direto com o tempo histórico contemporâneo daquela plateia ateniense do século V a.C.

Hécuba e As Suplicantes foram encenadas no primeiro período da guerra do Peloponeso, já a encenação de *As Troianas* se dá no segundo. Na primeira obra, Eurípides traz a icônica heroína Hécuba, rainha de Troia que perdeu todos os seus filhos de forma violenta durante e após a guerra de Troia. Na primeira obra euripideana, a trama se divide em duas partes, na primeira parte o tema é o sacrifício de sua filha Polixena, que foi imolada para Aquiles em seu túmulo, e a segunda parte trata da vingança que Hécuba, juntamente com outras mulheres troianas, empreende contra Polimestor, rei da Tessália, que ficou responsável por cuidar de seu filho Polidoro enquanto Troia era sitiada e invadida pelos gregos. Com a vitória dos gregos, Polimestor decide matar o filho caçula de Hécuba por receio de retaliações contra o seu reino por parte do vitorioso rei Agamenon.

Diferentemente das epopeias homéricas que exaltam os grandes feitos bélicos gregos, a obra de Eurípides conduz o seu público à uma visão mais crítica acerca dos motivos da guerra e suas consequências nefastas. Em *Hécuba*, podemos observar uma rainha destituída, convertida em escrava. A condição humilhante a que heroínas como Hécuba e Andrômaca são submetidas pelos gregos é uma situação injusta que perturba o senso de justiça da plateia ateniense, senso esse que possibilita uma relação mais crítica que contribui para uma nova relação do povo grego com sua própria história, uma relação que se torna menos monumental² e mais crítica. Eurípides atribui maior destaque ao sofrimento dos vencidos, e isso suscita a piedade no seu espectador ateniense. Através do uso do coro, Eurípides questiona as causas da guerra e a responsabilidade dos chefes de estado que a ocasionaram. O coro procura, dessa forma, enfatizar que as causas e os efeitos pós-guerra são uma querela dos humanos, e não dos deuses.

Eurípides se apropria do mito para operar modificações em sua narrativa e, assim, adequá-lo ao contexto de sua enunciação em seu tempo histórico, realizando o que Paul Ricoeur (1996) compreende como “laboratório de formas”. Podemos concordar que a história não é a única estratégia narrativa que possuímos para nos referirmos ao passado, Paul Ricoeur

² A palavra “monumental” aqui tem relação direta com o que o filósofo Friedrich Nietzsche (1844 – 1900) pensa acerca da “história monumental”. Detalharemos melhor no segundo capítulo deste trabalho.

compreende que mesmo as narrativas ficcionais se articulam à sedimentação de padrões anteriormente existentes.

O leitor é, frequentemente, conhecedor dos esquemas narrativos, e isso lhe permite identificar o desvio operado pela ficção – desvio esse que só é possível quando tem a tradição como pano de fundo. E esse pano de fundo, conforme nos esclarece Marialva Barbosa (2006), cria no leitor expectativas que o artista estimula ou frustra. Nesse sentido é que o poeta (que no caso da antiga Grécia era também o encenador) convida o receptor de sua obra para seu laboratório de formas conduzindo-o por uma imaginação que é, de certa forma, regrada.

Retomando Kibuuka (2012), o autor esclarece que Eurípides faz de seu drama uma construção em torno do discurso do que é justo e das rupturas de justiça, isso reforça o uso do recurso da apropriação do mito como uma ficção que abordará de maneira indireta o tempo histórico vivido pelo dramaturgo. A ficção como recurso para reescrever a própria realidade objetiva. Eurípides opera diversas alterações na sua personagem troiana a fim de que ela melhor se adéque à mensagem que quer transmitir a seus espectadores. Enquanto na *Ilíada*, de Homero, Hécuba é descrita como uma mulher nativa da Frígia, na tragédia euripideana ela é descrita como oriunda da Trácia. Hécuba, de certa forma, substitui a imagem do velho rei Príamo derrotado, caído no campo de batalha. Nesse sentido, o dramaturgo grego faz um deslocamento colocando a figura feminina em situação análoga ao qual se encontrava seu esposo ao final da guerra de Troia.

Devota de deuses não-convencionais e ela mesma não-convencional, Hécuba precisa de auxílio para transitar, para sair da tenda, para lidar com as angústias dos sofrimentos do porvir, presentes no prólogo por causa dos sonhos premonitórios anunciados pela personagem. A antiga temática do velho caído entre jovens no campo de batalha fica para trás: diante dos olhos dos espectadores está a inversão decorrente da guerra. A senhora tirânica vira escrava e, depois de escrava, se torna vítima de violências que não cessam. (KIBUUKA, 2012, p.94)

Através de *Hécuba*, Eurípides traz a discussão acerca de violações a direitos fundamentais que eram defendidos pelos gregos. Esses entendiam que a hospitalidade, a vida e a condição mínima de dignidade eram um direito que deveria ser dado a todos, mesmo aos escravizados. Em sua obra, Hécuba encontra-se destituída de seu trono, viúva, testemunhando o suplício de seus filhos e a escravidão de suas filhas, dentre outras situações vexatórias e humilhantes. Tendo sido encenada em um contexto de guerra, representar uma obra que presentifica, em cena, excessos cometidos pelos gregos em relação aos troianos não deixa de ser algo que potencializa na plateia o senso de justiça e a catarse.

Nessa perspectiva, Kibuuka observa que Hécuba, aos olhos dos espectadores, é vítima de diversas inversões trágicas e todas as inversões são indissolivelmente conectadas à ideia de guerra – isso coloca os espectadores atenienses em condição de também autores, uma vez que são participantes da guerra e do teatro, da realidade e da ficção. Sendo eles, acrescenta Kibuuka; vítimas e vilões, espectadores e atores sociais, identificam-se com Hécuba por meio da uma aproximação emocional, pois a tragédia vivida por Hécuba é, de certa forma, vivida também por eles.

Eurípides não partilhava do desejo de “educar” os cidadãos, não almejava elevar seus compatriotas a “padrões de excelência baseados na lucidez de espírito e na valentia” (KIBUUKA, 2012, p.96). O tragediógrafo demonstrou possuir um olhar mais atento às questões de seu tempo, de modo que estava a par da vanguarda ateniense conhecendo seus métodos e princípios intelectuais. Nesse sentido, a influência sofística se mostrou decisiva na obra de Eurípides, e isso é evidente no interesse que suas obras nutrem por assuntos polêmicos como: a importância relativa da guerra e da glória, o sentido de uma nova hierarquia social, convenção social (*nomos*) e impulsos naturais (*physis*), solidariedade (*philia*) e justiça (*diké*). O mundo de Eurípides questiona a interferência dos deuses, bem como desafia a posição do homem nesse conflito entre aparência e realidade.

Kibuuka (2012) acresce que *Hécuba* é o exemplo extremo de prática euripideana que consiste em usar um expediente dramático para aprofundar as sutilezas das questões que sustentam a problemática da peça e, ao mesmo tempo, são questões contemporâneas (p. 97). Hécuba é vista como símbolo de desolação dos vencidos. O modelo democrático ateniense é também trazido à cena, de maneira metafórica, por Eurípides. A vida de Polixena é decidida, por meio de votação, em uma assembleia realizada pelos gregos. Sob uma perspectiva mítica, o tragediógrafo expõe o seu contexto histórico, uma vez que as deliberações referentes à guerra e paz se davam dessa forma. O sacrifício da jovem Polixena, votado por uma assembleia, também pode ser entendido, de acordo com Kibuuka, como uma denúncia à uma postura civilizatória contraditória, uma vez que isso reúne um ato bárbaro que é legitimado por um ato democrático. As resoluções tomadas em relação à Polixena, pelos guerreiros aqueus, conforme aponta Kibuuka, tem analogia direta com a morte dos escravos de Mitilene, descrita pelo historiador Tucídides, sacrifícios esses que se deram em honra aos homens que morreram nos combates na ocasião da revolta dessa *pólis*. Para melhor análise, trazemos aqui a descrição feita por Tucídides (1987).

Quando Sáletos e os demais chegaram a Atenas, os atenienses mataram imediatamente Sáletos, apesar de ele haver-se oferecido para, entre outras coisas, induzir os peloponésios a abandonar Plateia, que ainda estava sitiada. Quanto aos demais, houve debates, e sob o impulso da ira decidiram afinal matar não somente os mitilênios presentes em Atenas, mas também todos os adultos de Mitilene e escravizar suas mulheres e filhos. A acusação geral feita contra eles foi de se terem rebelado apesar de não estarem sob sujeição como os outros aliados; também contribuiu, e não pouco, para enfurecer os atenienses, o atrevimento das forças peloponésias de aventurar-se até a costa da Iônia para ajudar os mitilênios, pois esta última circunstância os levou a pensar que a rebelião havia sido longamente premeditada. Em seguida os atenienses despacharam uma trirreme para comunicar a Paques as decisões tomadas, ordenando-lhe que executasse os mitilênios o mais depressa possível. No dia seguinte, todavia, começaram a sentir-se arrependidos, pois a reflexão os levou a considerar cruel e grave a sua decisão de destruir uma cidade inteira, em vez de atingir apenas os culpados. Quando os emissários mitilênios souberam disto, juntamente com seus partidários atenienses induziram as autoridades a reabrir a questão diante do povo; tiveram menos dificuldade em persuadi-los por ser evidente que a maior parte dos cidadãos desejava ter outra oportunidade para deliberar sobre o assunto. Realizou-se imediatamente uma assembleia, na qual foram emitidas opiniões antagônicas por vários oradores. Um destes era Cleôn filho de Cleênets, que havia conseguido a aprovação da moção no sentido de serem mortos todos os mitilênios. (III.36, 1-25)

Kibuuka (2012) nos esclarece que a quebra do direito dos escravizados, bem como a quebra da hospitalidade (como se dá no assassinato de Polidoro) se dá por diversas razões, podem ser elas: a cobiça do leito de uma escrava, a cobiça pela liderança das tropas, a cobiça pelo apoio popular. O diálogo que ocorre entre Odisseu e Hécuba na obra de Eurípides nos traz um pouco dessa dimensão política do sacrifício.

ODISSEU: Deixa-me esclarecer-te, Hécuba infeliz, e não permitas que neste momento a cólera te leve a confundir o autor de um bom conselho com um rude inimigo. Salvaste-me a vida e de meu lado desejo salvar a tua. Minhas palavras são sinceras, mas não posso agora desmentir as já pronunciadas diante de nossos soldados reunidos: após a conquista de Tróia tua filha seria oferecida ao melhor guerreiro das forças gregas que viesse procurá-la para sacrificá-la junto ao bravo Aquiles. De fato, em sua maioria as cidades adotam, como se fosse uma chaga, a prática de dar aos homens valorosos e sinceros e aos mais covardes uma recompensa idêntica. Aquiles tem direito às nossas homenagens, pois perdeu sua vida como herói da Hélade. Seria um desdouro para todos nós se depois de tratá-lo enquanto ainda vivia como um amigo, agora que ele já morreu deixássemos de distingui-lo como antes. Que se dirá se no futuro inda tivermos de reunir um novo e numeroso exército para lutar contra inimigos estrangeiros? Depois de ver nossos amigos sepultados em terra estranha sem as honras merecidas, teríamos razões para enfrentar a morte em vez de pensar em poupar as nossas vidas? Por mim, enquanto estiver vivo poucas coisas me bastarão numa existência rotineira; quero, porém, que após a morte minha tumba receba todas as demonstrações de apreço, pois elas são a recompensa mais durável. Se alegas teu estado lastimável, Hécuba, ouve minha resposta: há em nossa pátria muitas mulheres velhas, muitos anciãos não menos sofrendores do que tu, esposas ainda em plena flor da idade, mas privadas de seus maridos exemplares, cujos corpos a terra do altaneiro Ida hoje recobre. Resigna-te; se cometemos algum erro prestando nossas homenagens aos heróis, digam de nós que somos tolos. Quanto a vós, os bárbaros, deixai de tratar os amigos de acordo com seus méritos e de admirar os vossos mortos gloriosos, pois assim a Hélade há de ser feliz, enquanto Tróia está colhendo frutos dignos de tais práticas. (EURÍPIDES, v.398 – 437)

Podemos, assim, observar que há cobiça por parte de Aquiles em reivindicar o sacrifício de Polixena em honra dos feitos que realizou em prol dos gregos durante a guerra aos troianos, e essa cobiça é legitimada pelos demais guerreiros gregos que, em reconhecimento a seus feitos, atendem sua reivindicação, pois também anseiam receber honrarias similares no momento de suas mortes. *Hécuba* é uma metáfora da violência cometida pelos gregos na guerra do Peloponeso.

Avancemos agora para uma análise de *As Suplicantes*, também de Eurípides. A tragédia em questão resgata a temática da guerra fratricida entre Eteócles e Polinices, vale lembrar que o segundo se uniu a outros sete generais e avançou contra Tebas para reivindicar o trono ocupado por seu irmão, que havia quebrado o acordo de revezamento do trono estabelecido entre eles. A punição que o rei Creonte impôs a Polinices foi também imposto aos demais generais que o acompanharam nessa empreitada: o não sepultamento de seus cadáveres. Diante dessa situação, as sete esposas imploram a Teseu, rei de Atenas, juntamente com Adrasto, rei de Argos, que recuperasse seus cadáveres para que pudessem ter um enterro digno. Teseu lidera a expedição que vence Tebas e recupera os cadáveres.

Essa obra de Eurípides foi também encenada na época da Guerra do Peloponeso. Na ocasião de sua encenação, Esparta encontrava-se em desvantagem em relação à Atenas, isso a obrigou a oferecer um tratado de paz junto a seus rivais. Tratado esse que foi rejeitado por Cléon, que exigia a completa rendição dos espartanos. Os atenienses intervieram diretamente nos regimes às margens da Esfacteria e da Beócia – as reações das cidades pertencentes à liga da Beócia, segundo aponta Kibuuka, resultaram em pesadas baixas e também fugas no exército ateniense. Os corpos dos soldados mortos ficaram sob posse dos tebanos, como ocorre na obra de Eurípides.

Nessa perspectiva, *As Suplicantes* consiste em uma crítica de Eurípides à campanha do general Hipócrates à Beócia. Utilizando-se de um herói mítico, Teseu, o tragediógrafo expressa sua opinião a respeito de guerras, de justiça, bem como das leis que tornam um indivíduo um cidadão ateniense e as atrocidades da guerra que fazem com que gregos e bárbaros se igualem. Ao mesmo tempo, Eurípides coloca em sua obra um Teseu que possui uma atitude diferente em relação ao general Hipócrates; enquanto este se mostrou reticente e evitava instigar seus soldados ao combate, Teseu se mostra mais ousado ao incitar seus soldados no campo de batalha. A respeito disso, Kibuuka acrescenta:

Os versos 707-710 apresentam a personagem Teseu como a responsável por incitar os guerreiros a manterem firmes as posições de combate. Quando se confronta a atitude de Teseu, herói mítico ateniense, e de Hipócrates, observa-se a crítica velada: Tucídides mostra que o general ateniense em Délion era reticente e não animava os homens aos combates. Tucídides acusa Hipócrates de não preparar devidamente os soldados e de não conduzi-los ao confronto, o que provocou a derrota dos seus exércitos. Tal dado permite identificar de fato uma representação da guerra significativa: Eurípides elogia Teseu naquilo que os generais atenienses eram acusados em seu tempo, e assim critica também a preparação e a campanha ateniense e move a audiência a compreender um valor significativo na guerra: a impetuosidade. (KIBUUKA, 2012, p. 103)

A retenção de cadáveres de seus inimigos é um recurso utilizado tanto na Tebas mítica de Creonte, quanto na Tebas daquele contexto. A atitude de Creonte é vista como uma extrema crueldade contra os inimigos já mortos, uma vez que manter o cadáver insepulto era um grave crime contra as leis divinas que garantiam o direito de sepultamento a todo e qualquer cadáver. Observemos que a dramaturgia que se inspira em uma história recente ou acontecimento atual, com notória frequência aborda o próprio contexto através do desvio para a metáfora. Teseu e Creonte são trazidos do tempo mítico por Eurípides como forma de abordar, de maneira indireta, a relação entre as duas *poleis* naquele momento da guerra. Teseu representado como uma forma de resgatar valores indispensáveis à civilidade, e Creonte como exemplo do contrário, como exemplo de tudo aquilo que deve ser repudiado. Teseu traz, em si, valores inerentes à democracia ateniense ao pedir opiniões às suplicantes, buscando agir de forma que melhor atendesse às suplicantes euripideanas.

O relato de Tucídides fornece a matéria-prima para a recriação do acontecimento histórico operada por Eurípides. Em sua tragédia, o dramaturgo procura destacar as severas consequências da impiedade e insensatez de reis, como Creonte, cuja conduta reproduz a conduta seguida pelos tebanos naquela ocasião. Nesse sentido, a plateia que assistia à encenação de *As Suplicantes* se via diante de um “lugar-comum” na relação existente naquele momento entre as duas *poleis*, sendo Tebas vista como um lugar que desrespeita as leis divinas e acolhe tiranos.

Kibuuka chama atenção para o fato de que para se analisar as obras de Eurípides, faz-se necessário destacar as intervenções operadas pelo tragediógrafo na sociedade de seu tempo. Ao encenar os mitos, acresce o autor, Eurípides também espelha neles aspectos característicos de seu público, apresentando ambos sob a mediação de suas opiniões que são proferidas nas falas de suas personagens. Em *As Suplicantes*, a mítica cidade de Tebas se assemelha, de forma intencional, à Tebas do contexto em que se deu a encenação.

A ação ateniense frente à Guerra do Peloponeso é também refletida por Eurípides através da personagem Adrasto, rei de Argos, que demonstrou completo despreparo frente à guerra contra Tebas por conduzir seu exército de forma insensata e sem planejamento; de modo que os cidadãos atenienses, que contemplavam a encenação de *As Suplicantes*, inevitavelmente, fizeram as devidas associações com os três aspectos fundamentais, segundo Kibuuka, relacionados às recentes campanhas atenienses: insensatez, irresponsabilidade e impiedade. Teseu, como contraponto de Adrasto, é utilizado como modelo no qual a *polis* ateniense deveria espelhar-se.

Teatro e sociedade são discutidos dentro desse jogo simbólico em que personagens míticas são evocadas como alternativa para se criticar costumes, instituições, movimentos político-sociais e outros aspectos que porventura se vinculem às características que a personagem possua ou atitudes que ela toma. Em *As Suplicantes*, lidamos com um enredo tipicamente político, conforme esclarece Kibuuka, ao colocar em cena uma Atenas generosa com refugiados e suplicantes não deixa de ser uma propaganda da própria *pólis* que, no contexto das grandes dionisíacas, recebia visitantes de toda parte da Grécia para assistir a esse grandioso festival teatral onde se dava a encenação das tragédias. Como exemplo de como a obra de Eurípides buscava dialogar diretamente com o pensamento de seus espectadores, trazemos aqui mais uma valiosa contribuição de Kibuuka:

O discurso de Teseu sobre a justiça afirma que o funcionamento do mundo é inteligível e que os deuses deram todos os recursos necessários para o sucesso e para a felicidade humana. As dificuldades e as misérias são, no discurso de Teseu, decorrentes da existência de uma clara separação entre homens bons e maus, homens prósperos e homens miseráveis. Teseu, portanto, subscreve uma tradição respeitosa em relação aos deuses. Ele afirma, por exemplo, nos versos 216 a 218, que não se deve tentar ser “mais sábio do que os deuses”. Teseu também afirma nos versos 226 a 228 a possibilidade da *harmatia* ser transmitida, no que ele ecoa Ésquilo, *Sete contra Tebas*, 602-604. Assim, o discurso de Teseu apresenta ideias que são simpáticas aos espectadores e à tradição trágica desde Ésquilo. (KIBUUKA, 2012, p.111)

As circunstâncias históricas também influenciaram a escrita de *As Troianas*. Nessa obra, Eurípides aborda novamente a temática da derrota dos troianos, sendo as troianas as mulheres que foram escravizadas pelos gregos como espólios de guerra. Quando foi apresentada em março de 415 a.C., os atenienses haviam recentemente derrotado a ilha de Melos, colônia de Esparta. Os espectadores que assistiram *As Troianas* também vivenciaram a situação ocorrida em Melos. Para abordar, de forma indireta, esse episódio de uma história recente (três meses antes da representação da tragédia), Eurípides coloca em cena guerreiros gregos que se preparavam para deixar Tróia. Nessa obra, o conflito se concentra novamente em torno do

sofrimento de Hécuba; a rainha destituída de Troia descobre que sua filha Polixena havia sido sacrificada, e que sua filha Cassandra e sua nora Andrômaca seriam dadas como espólio aos chefes gregos. Também nessa tragédia os gregos, por sugestão de Odisseu, decidem matar Astíanax, criança, filho de Heitor, por saber que caberia a essa criança, conforme a tradição, vingar a morte do pai quando fosse adulta. Temiam, os gregos, que Astíanax organizasse uma força armada contra eles no futuro. Ao final de tudo, a cidade de Troia é completamente incendiada, e todos partem rumo a seus respectivos reinos.

Segundo o historiador Tucídides, a ilha de Melos provocou a ira dos atenienses quando decidiram deixar a Liga de Delos declarando-se neutra. Essa atitude foi interpretada como um grande risco para as autoridades e cidadãos atenienses, pois poderia estimular outras *poleis* aliadas a adotarem a mesma postura e, conseqüentemente, enfraquecer a simaquia³ ateniense. Nesse sentido, a ofensiva de Atenas contra a pequena ilha de Melos serviria de exemplo aos demais que porventura tivessem intenções semelhantes.

Para efeito de análise e melhor compreensão da relação desse episódio com a dramaturgia de Eurípides, trazemos o relato de Tucídides:

No inverno subsequente os lacedemônios estavam preparados para invadir o território argivo, mas, como os sacrifícios antes de cruzar a fronteira não foram propícios, resolveram voltar. Em consequência dessa tentativa dos lacedemônios, os argivos, suspeitando de certos homens em sua cidade, prenderam alguns, mas outros escaparam. Quase ao mesmo tempo os mélios tomaram noutra local um novo trecho da muralha de cerco da cidade, pois a guarnição não era numerosa. Mais tarde, por causa dessas ocorrências, vieram reforços de Atenas sob o comando de Filócrates filho de Deméias; os mélios, agora cercados mais vigorosamente e às voltas com traições havidas entre eles, capitularam diante dos atenienses, deixando a sua sorte à discrição deles; os atenienses mataram todos os mélios em idade militar que capturaram, e reduziram as crianças e mulheres à escravidão; eles mesmos se estabeleceram em Melos e mandaram vir de Atenas quinhentos colonos. (TUCÍDIDES, 1987, v.116)

Conforme podemos observar, situação semelhante acontece em *As Troianas*, de Eurípides. O elemento mítico da guerra da Troia é apropriado a fim de confrontar o contexto atual. Tanto na descrição de Tucídides quanto na obra de Eurípides, os homens em idade militar foram todos mortos e as mulheres escravizadas. Astíanax, como sendo a única criança, metaforicamente simboliza as crianças que foram mortas em Melos. Um outro exemplo de

³ A simaquia consistia em uma aliança feita entre cidades gregas cujas partes deveriam possuir os mesmos amigos e inimigos em comum ao longo de 50 anos, devendo todas as partes envolvidas atuarem conjuntamente na defesa mútua contra ataques estrangeiros, bem como se apoiarem mutuamente em ofensivas contra os inimigos. A Liga de Delos é um forte exemplo. Esse tipo de aliança é também ilustrado na *Ilíada* quando todos os gregos se unem contra Troia mesmo que apenas Menalau, rei de Esparta, tenha sido o único verdadeiramente ofendido e prejudicado com o rapto de Helena. (definição nossa)

como o acontecimento envolvendo Melos influenciou essa obra de Eurípides, nos é trazido novamente por Kibuuka: trata-se do julgamento de Helena que é feito por Menelau. Helena foi considerada a grande culpada pela guerra de Troia por haver abandonado Menelau para unir-se a Páris. O abandono de Helena é comparado ao “abandono” de Melos, quando este optou por se retirar da guerra. A resposta dada por Atenas a Melos foi considerada desproporcional, do mesmo modo que a resposta dos gregos ao rapto de Helena: um ato desmedido em relação à ofensa cometida. Nesse sentido, de acordo com Kibuuka, “[...] a escravidão ou morte de todos os habitantes de uma ilha estrategicamente insignificante como consequência de uma declaração de neutralidade que nem foi decidida por todos os cidadãos está no mesmo campo simbólico da traição de Helena”. (2012, p.116)

Para operar a reescrita de um acontecimento histórico que acabara de ocorrer, os dramaturgos em Atenas eram livres para expressar ideias divergentes em relação à situação vigente na *polis*. Tanto no âmbito na tragédia quanto no âmbito da comédia grega, podemos observar uma maior participação feminina em decisões importantes, podemos constatar uma maior atribuição de poderes às mulheres. Em obras como *Hécuba* e *As Troianas*, de Eurípides, bem como na comédia *Lisístrata*, de Aristófanes, as mulheres são definidoras da situação, elas modificam o curso dos acontecimentos. A absolvição de Helena, tida como principal responsável pela guerra de Troia, e a condenação de Hécuba à escravidão reflete uma verdadeira falência da justiça, uma vez que a causadora do mal é absolvida enquanto a vítima é condenada à escravidão. Kibuuka acresce, todavia, que de forma análoga a traição de Helena simboliza o “adultério político” cometido por Melos para com Atenas.

Kibuuka tece uma longa análise a respeito da relação existente entre *As Troianas* de Eurípides e esse episódio ocorrido em Melos. As personagens dessa obra euripidiana alegorizam diferentes facetas do desfecho trágico ocorrido em Melos, quando esta ilha se decidiu pela neutralidade. Aqui cito alguns exemplos da análise feita por Kibuuka (2012) em sua dissertação: Hécuba destituída é uma alegoria para a perda de representatividade de Melos, Cassandra ao ser escolhida para ser concubina de Agamenon também poderia ser uma forma de simbolizar o desonroso destino de Melos, como se este fosse também “concubina de Atenas”. Os destinos que tiveram personagens como Cassandra, Polixena e Astíanax representam, ao mesmo tempo, a escravidão e a ausência de uma perspectiva de futuro para o povo dominado, uma vez que os últimos são filhos de Hécuba e Andrômaca, mortos em tenra idade. Por meio de sua escrita, Eurípides formula uma sentença que nos soa, ao mesmo tempo, condenatória e

premonitória. O dramaturgo insinua, em sua obra, que o destino dos atenienses não seria favorável após o injusto saque que promoveram contra Melos, pois poucas semanas após a representação de *As Troianas*, Atenas foi derrotada em sua expedição à Siracusa.

Conforme explicamos anteriormente, a reescrita da história por meio da dramaturgia antecede, em muitos anos, iniciativas como as empreendidas por tragediógrafos como Ésquilo e Eurípides. Nossa referência mais antiga, no mundo ocidental, no que se refere a esse procedimento, é *Os Persas*, de Ésquilo; uma vez que é a única tragédia grega, de fundamento histórico, sobrevivente. Ainda que não nos tenham chegado obras suas, devemos novamente fazer referência a Frínico acerca de uma possível influência deste sobre os demais que o sucederam. Conforme já o sabemos, *A Tomada de Mileto*, tragédia composta por Frínico em 494 a.C., é tida como uma das primeiras peças do repertório trágico de fundamento histórico. Nessa obra, Frínico reproduz no palco um desastre ocorrido dois anos antes: a conquista de Mileto pelos persas.

Podemos rapidamente observar que Frínico se apropriou de um elemento histórico, e não mítico. Sabemos também que essa iniciativa de Frínico o conduziu a um “realismo” que o levou a ser punido com uma pesada multa e, conseqüentemente, a proibição de representação dessa obra. Além do fato de não haver uma rigorosa distinção entre história e mito para os gregos da época de Frínico, podemos arriscar que a situação vivenciada pelo poeta pode ter sugerido que outros tragediógrafos prudentemente abordassem a história de forma indireta, de maneira metafórica.

A ideia de metáfora nos remete imediatamente à noção de polifonia, pensada por Mikhail Bakhtin. Apropriando-se de um conceito inerente à música, Bakhtin transfere a noção de polifonia para a literatura. Contudo, em que ela consiste? O teórico russo desenvolveu seu conceito a partir de romances escritos por Fiódor Dostoiévski (1821 – 1881). Ainda que Bakhtin tenha se debruçado sobre o romance, acreditamos que as noções trazidas por esse teórico russo nos é de grande ajuda também para a dramaturgia.

Ao analisar romances de Dostoiévski, Bakhtin percebeu que o discurso romanescos desse escritor vai além da plurivocidade. Artur Roberto Roman (1992-93), em seu artigo dedicado ao conceito de polifonia em Bakhtin, assevera que as vozes das personagens possuem uma independência excepcional na estrutura da obra, como se soassem ao lado de cada palavra do autor. Em outras palavras, as múltiplas consciências que surgem por meio dessas personagens não se subordinam à consciência do autor, elas se mantêm em “pé de igualdade” com a

consciência de Dostoiévski. A inconclusibilidade é uma das características da obra desse romancista russo que são observadas por Bakhtin. Essa multiplicidade de consciências não conduz rumo a uma superação dialética, de modo que os conflitos não são conduzidos para uma resolução. Nessa perspectiva, reunindo características como a inconclusibilidade temática, a independência, a imiscibilidade e equivalência entre as múltiplas consciências com a consciência do autor, nos vemos diante de procedimentos artísticos que tornam indispensáveis o uso da metáfora.

O dialogismo é a essência da teoria bakhtiniana do discurso, isso implica dizer que o sujeito na comunicação não é um mero transmissor de informação. É através da interação que os sujeitos desse discurso se constituem, discurso esse que, como já sabemos, nunca está concluso. Nessa perspectiva, todo texto é composto de várias vozes que possuem importância equivalente entre si (o que Bakhtin entende por “equipolente”), todo texto é formado por diversos discursos. Nesse sentido, os dramaturgos que se dedicam ao acontecimento histórico, abordando-o de maneira literal ou metafórica, se dirigem a seu público cientes de que este compreende os enunciados quando as palavras lhes despertam ressonância ideológica ou possuem relação direta com suas vidas. Desta forma, Bakhtin (1999), em *Marxismo e a filosofia da linguagem*, afirma que devemos nos orientar em relação à enunciação de outrem para compreendê-la e encontrar o lugar adequado dela no contexto correspondente.

[...] E uma das características do conceito de dialogismo de Bakhtin é conceber a unidade do mundo como polifônica, na qual a recuperação do coletivo se faz via linguagem, sendo a presença do outro constante. A linguagem, na concepção bakhtiniana, é uma realidade intersubjetiva e essencialmente dialógica, em que o indivíduo é sempre atravessado pela coletividade. (PIRES & TAMANINI-ANDAMES, 2010, p. 02)

No modelo polifônico do romance, proposto por Bakhtin a partir da análise que fez de obras de Dostoiévski, as vozes ideológicas contraditórias coexistem com a voz do próprio narrador sem qualquer hierarquia. Contudo, conforme aponta PIRES & TAMANINI-ADAMES (2010) ao trazer uma distinção feita por Maria Letícia de Almeida Rechdan, não devemos confundir dialogismo com polifonia, uma vez que um consiste no princípio dialógico constitutivo da linguagem, enquanto o outro se caracteriza por vozes polêmicas em um discurso. Nesse sentido, no gênero polifônico, podemos observar a coexistência de vozes polêmicas em personagens que funcionam como seres autônomos, que possuem suas próprias visões de mundo. O dialogismo, para Bakhtin, consiste no entendimento de que a palavra possui

movimento constante, sendo o sujeito não apenas influenciado pelo meio, mas também um influenciador. Desta forma, o dialogismo segue o princípio da heterogeneidade, onde o discurso de um é necessariamente construído a partir do discurso do outro. O sujeito, nessa relação, se constitui pela interação reproduzindo, na sua fala e na sua prática, o seu contexto social imediato.

José Luiz Fiorin (2006) nos esclarece que “o dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados”. O autor acrescenta que há dois conceitos para o termo, o primeiro é o “constitutivo” – nesse conceito fica estabelecido que todo enunciado se constitui a partir de outro enunciado, contendo pelo menos duas vozes. Já o segundo conceito, o “composicional”, implica numa “incorporação” pelo enunciador das vozes do outro no enunciado. Nessa modalidade, segundo Fiorin, é possível inserir o discurso de outrem, citando-o abertamente ou fazê-lo de modo bivocal onde o discurso é internamente dialogicizado, não havendo separação nítida entre o enunciado citante e o citado.

Diante do exposto, podemos concordar que o escritor, poeta, romancista ou dramaturgo, nunca está “sozinho” ao compor sua obra. Sua obra é produto de múltiplas referências que o mantém em relação dialógica com outros, e é através da polifonia que sua voz interage com as demais vozes que compõem a sociedade. Conforme já o sabemos, a análise que Bakhtin realizou, a partir de Dostoiévski, o conduziu à formulação dos conceitos de dialogismo e de polifonia. Podemos, aqui, tentar ampliar esses conceitos bakhtinianos para a esfera da dramaturgia.

Do mesmo modo que o diálogo, em Dostoiévski, independe da inter-relação entre os falantes do enredo, também podemos compreender que o dramaturgo que se apropria do acontecimento histórico situa o núcleo do diálogo fora do enredo, a exemplo de Eurípides nas três obras que trouxemos neste capítulo. Esse exemplo pode se estender a diversos outros dramaturgos que se utilizaram da criação artística para promover o diálogo entre sua plateia e seu contexto histórico. Podemos, frequentemente, observar nos diálogos euripideanos, a exemplo do diálogo entre Odisseu e Hécuba que citamos anteriormente, uma luta entre pontos de vistas e juízos de valor vigentes na época em questão dentro do contexto da guerra do Peloponeso.

Bakhtin compreende que todo texto é constituído de várias vozes, o que o torna um objeto heterogêneo, uma reconfiguração de outros textos que lhe dão origem. É através das ações

interativas que os sujeitos se constituem como tais, o processo de interiorização dos discursos preexistentes é o que ocasiona a formação da consciência. Nessa perspectiva, a comunicação, segundo o teórico russo, é uma interação de consciências individuais com outras consciências individuais “num processo que ganha em complexidade quando o conteúdo e a forma dessa comunicação são observados como signos que, por sua vez, também possuem forma e conteúdo ideológicos em constante interação a partir de esferas e de campos específicos, evidentes em múltiplos discursos. Então, a realidade fundamental da linguagem é a atividade sociosemiótica que se dá entre indivíduos nas relações sociais historicamente situadas. A consciência é ideológica, dialógica e semiotizada.” (BAKHTIN apud PIRES & TAMANINI-ADAMES, 2010, p.71)

1.2. UMA RECRIAÇÃO DA HISTÓRIA A PARTIR DA VIDA PRIVADA IMPERIAL

No contexto do teatro ocidental na Antiguidade, além dos gregos, também devemos destacar a contribuição de dramaturgos latinos. No lado romano da história, surge como sobrevivente *Octávia*, drama de teor histórico escrito por Sêneca. Na obra em questão podemos observar uma fusão entre mito e história. Fernanda Vieira Gozo (2016) em sua dissertação dedicada à essa obra de Sêneca nos traz um relato feito por C. John Herington em *Octavia Praetexta: a Survey* (1961). Em seu relato, Herington afirma que a mitologia presente nessa obra tem respaldo na atmosfera do Império Romano. O autor assevera que haveria evidências consideráveis (não poéticas) de que a corte no Império Romano era propensa a comparar a própria vida ao mito. Como exemplo disso, conforme cita Gozo (2016), o estudioso britânico aponta que o historiador Suetônio indica que quando Agripina Menor (15 – 59 a.C.), mãe de Nero, foi executada, apareceram cartazes por toda Roma que colocavam Nero ladeado por personagens mitológicas matricidas como Orestes e Alcmeón, em dizeres como: “Nero, Orestes e Alcmeón mataram suas mães”.

Diante do exposto, parece-nos que a antiguidade latina também se assemelha bastante à grega, em razão da forte proximidade entre mito, história e vida cotidiana. Sobre isso, Gozo nos traz um dado bastante interessante:

Há relatos em Dion Cássio, Suetônio e Tácito os quais confirmam que o próprio Nero fazia esse tipo de comparação, de forma que por vezes era tênue no pensamento do imperador o limiar entre realidade e mitologia que ele próprio tornou-se um ator e, de

acordo com Suetônio, atuava no papel de deuses e heróis, ou mesmo heroínas e deusas, usando máscaras que pareciam com ele ou com alguma mulher pela qual ele tinha se apaixonado (Suet. *Nero*, 21.3). Também pelos relatos de Tácito pode-se notar como a mitologia se mesclava à história na mente de Nero: um rumor que se espalhara na cidade dizia que quando a cidade de Roma estava em chamas, o imperador foi a um palco particular e comparou os desastres da antiguidade com os de Roma, cantando sobre a destruição de Troia (Tac. An. 15.39). (GOZO, 2016, p. 65 – 66)

Como conselheiro de Nero, Sêneca certamente era conhecedor dessa influência mitológica na vida pessoal do imperador. Em *Octávia*, Sêneca traz para a cena a vivência de dentro da corte de Nero, tendo como protagonista Octávia, personagem que representa Cláudia Otávia (40 – 62 d.C.) - que foi esposa do imperador Nero. A peça de Sêneca é pertencente ao gênero *fabula praetexta*, esse gênero é fortemente influenciado pela tradição grega, porém os heróis mitológicos são substituídos por pessoas pertencentes à alta sociedade romana (imperadores, imperatrizes, senadores, altos oficiais, dentre outros). Esse gênero foi criado por Gneu Névio (270 – 202 a.C.), e podemos concordar que a *fabula praetexta* é um dos primeiros gêneros que podemos entender como “drama nacional histórico”.

Mesmo com a distância de quase dois séculos entre a morte de Gneu Névio e o nascimento de Sêneca, *Octávia* é uma obra que nos leva arriscar que a influência de Gneu Névio foi decisiva em sua escrita. De acordo com a historiografia oficial, Cláudia Otávia foi filha do imperador romano Cláudio (10 – 54 d.C.) com sua terceira esposa, sua prima Messalina. Messalina foi executada, acusada de conspirar contra seu próprio marido. Após a morte de sua terceira esposa, Cláudio casou-se com sua sobrinha (Agripina Menor), irmã de Calígula, que já tinha um filho de seu primeiro casamento, Nero. Agripina convenceu seu marido Cláudio a adotar Nero como seu filho legítimo, fazendo-o herdeiro de seu trono e casá-lo com sua filha Cláudia Otávia. Para ascender ao trono, Nero provavelmente (segundo historiadores) envenenou o sucessor natural de Cláudio, seu filho Britânico, que era irmão de Cláudia Otávia. Vale também salientar que, historiadores como Tácito (*Anais XII 65*), Suetônio (*Claudio 44*) e outros concordam que o imperador Cláudio foi também morto por envenenamento. Há, todavia, incertezas e suspeitas sobre quem teria administrado o veneno, as narrativas em sua maioria sugerem que Agripina teria sido a mandatária do crime, uma vez que o relacionamento entre ambos era conflituoso, e a imperatriz teria fortes motivos para preferir que seu filho Nero se tornasse imperador.

O episódio do envenenamento de Britânico é também tratado em obras dramatúrgicas, a exemplo de uma tragédia de Jean Racine chamada *Britânico*. Na obra de Sêneca, essa situação é constantemente rememorada pela protagonista *Octávia*. Podemos perceber uma clara influência da tragédia grega nessa obra. Ciente de que os tragediógrafos gregos se baseavam principalmente nos mitos para compor suas obras, Sêneca imbuí suas personagens de

comportamentos e discursos que as aproximam de personagens míticas gregas. Tanto na história oficial quanto na obra composta por Sêneca, Cláudia Otávia perdeu seu pai e seu irmão, ambos possivelmente envenenados a mando de Agripina. A jovem princesa também foi obrigada a casar-se com Nero e, este, tanto na história quanto na obra se divorciou dela para se casar com Popeia Sabina (30 – 65 d.C.).

Octávia, enquanto personagem concebida por Sêneca, possui fortes características que a relacionam à Electra. Tendo seu pai e seu irmão assassinados, Octávia, ao longo de toda a obra, expõe sua vontade (e ao mesmo tempo incapacidade) de empreender uma vingança contra Nero e Agripina.

Já a aurora fulgente afasta do céu/os astros errantes,/ surge o sol com seu cabelo radiante/ e devolve o luminoso dia ao mundo./ Vamos, atormentada por tantos males,/ repita seus lamentos já habituais,/ maiores que dos alcíones marinhos,/ e das aves de Pandíon, mais miserável que o deles é o seu destino./ Ó, mãe, sempre por mim chorada,/ primeira causa dos meus males,/ ouça o triste lamento de sua filha/ se nas sombras ainda há sentimento./ Se ao menos Cloto com suas velhas mãos/ tivesse rompido meu fio de vida,/ antes que eu visse, deplorada, suas feridas,/ e seu rosto manchado com sangue horrendo!/ Ó, luz, sempre para mim funesta!/ Desde aquele tempo a luz do que as trevas/ é mais odiosa:/ suportei de uma madrasta cruel as ordens,/ os olhares ferozes e a alma hostil;/ ela, ela como a terrível Erínis,/ ao meu leito nupcial trouxe chamas infernais/ e te assassinou, pai miserável,/ quem há pouco o mundo todo obedeceu,/ além do oceano/ e do qual os bretões fugiram/ e, antes desconhecidos por nossos comandantes,/ viviam libertos./ Ai de mim, pai, pelas perfídias de uma esposa/ estás morto/ tua casa e tua filha servem/ como cativas a um tirano. (SÊNeca, 1-32).⁴

O entrecruzamento entre mito e história é evidente. Fatos ocorridos à família de Octávia também se aproximam dos ocorridos à família de Electra. Octávia lamenta a morte da sua mãe e a do seu pai, exalta virtudes de seu pai, Cláudio, de modo semelhante à exaltação de Electra às virtudes de seu pai, o rei Agamenon. O rancor que Octávia nutre por sua madrasta, Agripina, pela morte de seu pai pode ser comparado ao ódio e rancor que Electra nutre por sua mãe, Clitemnestra, pelo mesmo motivo. Figuras mitológicas são evocadas, a exemplo de Cloto e de Erínis. Pelas perfídias de uma esposa, tanto Cláudio quanto Agamenon estão mortos, e tanto Octávia quanto Electra serviam como cativas a um tirano, nesse caso Nero pode ser comparado a Egisto, que é primo de Agamenon, amante de Clitemnestra, e seu cúmplice no regicídio. Lembremos também que na *Electra*, de Eurípidés, a heroína é obrigada a se casar com quem não deseja.

⁴ A obra traduzida para a língua portuguesa nos foi proporcionada por Fernanda Vieira Gozo, em sua dissertação de mestrado intitulada *A Otávia do Pseudo-Sêneca: tradução, estudo introdutório e notas*, defendido em 2016 pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação do professor Dr. José Eduardo dos Santos Lohner.

Homicídios cometidos entre familiares é algo fortemente presente na mitologia e nas tragédias gregas, e algo assustadoramente comum nas famílias imperiais em Roma. A exemplo da mitologia grega, podemos lembrar novamente de Clitemnestra que, juntamente com seu amante Egisto, mata seu marido Agamenon. Devemos também salientar que Agamenon faz parte de uma linhagem igualmente trágica, uma vez que seu pai, Atreu, serviu a seu irmão gêmeo, Tiestes, um banquete com a carne dos próprios filhos deste, lembrando aqui que Tiestes é o pai de Egisto. Como outros exemplos de tragédias que se dão no seio familiar, podemos lembrar que Édipo mata seu próprio pai e se casa com sua própria mãe; Orestes mata Clitemnestra em vingança à morte de seu pai Agamenon; Etéocles e Polinices se matam mutuamente no fratricídio; Agave mata inconscientemente seu filho Penteu; Medeia mata intencionalmente seus próprios filhos; Teseu pede a Poseidon que mate seu filho Hipólito; dentre outros possíveis exemplos. No contexto romano, em especial no seio da corte neroniana, que serviu de cenário para *Octavia* de Sêneca, temos o imperador Cláudio morto por sua esposa Agripina, temos Britânico que também é morto por Agripina (sua madrasta) e também temos um matricídio, pois Nero manda ordenar a morte de sua própria mãe.

O coro, em *Octávia*, procura nos contextualizar acerca dos acontecimentos passados e presentes, que contribuíram para o cenário que compõe essa criação dramaturgicamente de Sêneca. Observemos:

CORO: Que notícias chegam a nossos ouvidos? Que seja falsa e vazia/ por ser em vão tantas vezes repetidas. / Que nenhuma nova esposa entre no leito/ do nosso príncipe, e a filha de Cláudio/ mantenha a casa e o casamento, /os rebentos sejam garantia de paz/ para a alegria de um mundo tranquilo, / e guarde a eterna fama glória de Roma. / Por acaso mantém o leito do irmão/ a poderosa Juno. / Por que a irmã e esposa de Augusto/ foi banida do reino de seu pai? / O que vale para ele a santa piedade, pai dos deuses, / do que vale a virgindade e a decência moral? / Após sua morte, nós nos esquecemos / do comandante, cuja estirpe / somos traidores em uma época de medo. / Os romanos antepassados / tinham a virtude, e neles havia a verdadeira linhagem / e sangue de Marte. / Expulsaram da cidade reis soberbos, / e vingaram seu fantasma, / virgem, apunhalada pelo pai, / para que evitasse a tua escravidão / e não servisse de prêmio / à vitoriosa luxúria. / Uma guerra triste ocorreu depois de ti também, / pobre moça, Lucrecia, morta pelas tuas mãos, / violentada por um tirano cruel. / Tarquínio e sua mulher Túlia / pagaram pelo crime vil: / essa criança impiedosa dirigiu sua carruagem selvagem / por cima da carne do pai morto, e negou a pira fúnebre para o velho. / Esta era também contemplou / o crime odioso de um filho / quando nosso príncipe traiu sua própria mãe, / e a fez navegar pelo mar Tirreno em uma embarcação mortal. / Comandados por ele, os nautas partiram / do porto pacífico/ ecoam o bater dos remos: / o navio alcança o mar aberto, / quando se divide, abre o casco / e se adentra no mar denso. / Um poderoso uivo se ergue nas estrelas / em meio ao choro das mulheres. / A morte terrível paira ante os olhos dos homens. / Todos procuram fugir de seu destino: / alguns, nus, agarram-se a pedaços do barco naufragado, / e cortam as ondas, / outros tentam nadar de volta para a costa. / A morte suga muitos no mar profundo. / Augusta chora sobre as vestes / E arranca seus cabelos, / encobre sua face de choros tristes. / Quando não há esperança de segurança, / ardendo a ira, com a dor assolando, / “essa”, exclama, “é a recompensa / que me paga por meu

grande presente, filho? / Eu admito que mereço esse barco: / te gerei, dei a ti a luz, / o poder e o nome de César / em minha loucura. / Ergue tua cabeça do inferno, meu marido, / e festeja a minha punição. / Eu, a causa de tua morte odiosa, / autora do funeral de teu filho, / irei, como é meu dever, para junto de teu fantasma / não enterrada, / tragada pelas ondas cruéis do mar. / Enquanto fala, a água afoga sua boca, / ela afunda no oceano / e emerge, minada pela água salgada / o agitar das mãos e o medo a repelem a morte / mas o esforço a esgota. / Ainda permaneceu nos corações silenciosos / uma lealdade que desafia a morte. / Muitos, enfraquecidos pela água, / corajosamente ajudam sua senhora. / Enquanto ela levanta seus braços cansados, eles gritam / seguram e levantam-na com suas mãos. / De que te foi útil / fugir do mar selvagem? / Tu estás prestes a morrer pela mão do teu filho, / cujo crime a posteridade / não esquecerá. / Nero se enfurece pelo resgate, / sofre porque sua mãe vive, / um crime ímpio e monstruoso cometido duas vezes. / Ele apressa o destino de sua mãe / e não tolera atraso para esse mal. / Um capanga obedece às ordens, / abre seu peito com ferro. / Morrendo, a infeliz pede / a seu carrasco / para que afunde a espada cruel em seu útero, / dizendo: “afunde aqui sua espada, aqui / onde essa monstruosidade nasceu”. / Depois dessas palavras / misturadas a seu último gemido / finalmente a alma triste / se esvai pelas feridas brutais.” (SÊNECA, 273 – 375)

Nesses versos, podemos dizer que Sêneca dá uma releitura ao possível destino de Agripina, uma vez que não há evidências claras sobre como se deu a morte dessa imperatriz. Três historiadores nos proporcionam diferentes possibilidades de seu trágico desfecho no navio afundado. Tácito (56 – 117)⁵ nos relata que Agripina se opôs ao divórcio de seu filho Nero com sua esposa Cláudia Otávia e seu envolvimento com a nobre Popeia Sabina. Por entender que seu casamento com Popeia não seria viável com Agripina viva, o imperador decide matar sua própria mãe. Outros historiadores não concordam com a versão dada por Tácito, mas o seu relato parece ter contribuído efetivamente para a obra de Sêneca – pois o historiador relata que, para não levantar suspeitas, Nero optou por embarcar sua mãe em um barco que afundaria. O barco afundou, Agripina logrou nadar até a costa, sendo recebida por inúmeros admiradores. Sabendo disso, Nero ordenou que três assassinos a matassem.

Já Suetônio⁶ nos conta que, irritado com a constante vigilância de Agripina, Nero tentou envenená-la três vezes. Fracassou nas três tentativas, pois Agripina tomou antídotos que cortaram o efeito dos venenos. Após essas três falhas, tentou matá-la utilizando-se de uma armadilha que consistia na utilização de um mecanismo no teto de seu quarto sobre a cama. Essa tentativa também fracassou e ele optou pela embarcação que afundaria em alto mar. Contudo, como a embarcação, segundo Suetônio, não afundou, outros capitães colidiram com o barco com o objetivo de afundá-lo, porém Agripina sobreviveu, nadou até a costa e Nero ordenou que fosse assassinada de modo a parecer suicídio.

⁵ Anais, XIV.1.

⁶ **A vida dos doze césaes:** Vida de Nero 34.

Em sua *História Romana*, Dião Cássio (155 – 229 d.C.)⁷ nos traz uma perspectiva diferente. O historiador repete as versões dadas por Tácito e Suetônio, a respeito do embarque de Agripina no navio sabotado, no entanto, de acordo com este, Nero alegou que: insatisfeita com seu casamento com a nobre Popeia Sabina, sua mãe tentou matá-lo e em seguida cometeu suicídio. Sêneca, na sua condição de dramaturgo, nos proporciona o “como poderia ter sido” os momentos derradeiros de Agripina, nos fazendo imaginar, através do relato do coro, a impactante cena onde a imperatriz pede ao seu algoz que este a execute cravando a espada em seu útero, lugar de onde teria saído “essa monstruosidade”, em alusão ao imperador Nero.

O autor de *Octávia* procura estabelecer um equilíbrio entre os fatos históricos e a tradição mitológica das tragédias, utilizando-se de paralelismos entre tragédia e vida, e isso contribui diretamente para a mitificação de eventos históricos. Como exemplo desse paralelismo, podemos lembrar que Nero e Otávia são meios-irmãos casados entre si, relação essa que nos remete ao casamento que se deu entre Juno e Júpiter na mitologia greco-romana. Gozo (2016) observa que esse paralelismo entre vida e mito é ainda mais evidente quando a ama de Octávia, na obra de Sêneca, a aconselha a adotar uma postura complacente em relação a Nero e a amante, comparando-a a Juno que nunca perdia o posto de rainha para nenhuma das amantes de Júpiter. Esse paralelo é, contudo, rompido, conforme observa Fernanda Vieira Gozo, uma vez que a nossa heroína romana rejeita o conselho dado por sua ama ao lembrar que Nero havia matado seu irmão de sangue (Britânico), e aceita o título de irmã em detrimento do antigo título de esposa, já que Nero se casa com Popeia e exila e executa Octávia.

Dentro do contexto da dramaturgia latina, Sandra Luna (2008) aponta que, em Roma, os autores tendem a ajustar a definição de tragédia à ideia de representação de fatos históricos. Esse ajuste ocasiona, segundo a autora, uma nova relação entre Poesia e História que passa a adotar os critérios de veracidade e não mais de verossimilhança ficcional. Essa tradição latina, conforme entendimento proposto por Luna, reverbera no mundo ocidental criando uma ideia de tragédia diretamente atrelada à queda de grandes figuras, não ficando restrita unicamente a personagens lendárias ou míticas. Nessa perspectiva, esse entendimento originado em Roma inevitavelmente poderia ter influenciado produções dramatúrgicas ao longo do tempo, a exemplo de Shakespeare no Renascimento inglês.

Conforme já o sabemos, *Octávia* é uma *fabula praetexta* cuja autoria é atribuída a Sêneca. Na ocasião da criação desse gênero, Gneu Névio optou pela magnificação de pessoas ilustres

⁷ *História Romana*. LXIII. 11.

pertencentes à história romana a exemplo de sua obra *Romulus*, que lhe rendeu grandes honrarias como dramaturgo. No entanto, conforme aponta Margot Berthold (2006), Nívio arriscou suas honrarias com suas comédias em que criticou políticos e nobres de sua época, a exemplo do que fez Aristófanes na Grécia. A *fabula praetexta* tratava, conforme já sabemos, de temas romanos análogos às tragédias gregas. Esse gênero se aproxima à tragédia, especialmente no que tange a reunir elementos análogos como o enredo (inspirado não mais no mito, mas em um fato histórico), a personagem pertencente à aristocracia romana, o tema de grande interesse para a cidade, a linguagem ornamentada, e o conflito que se dá dentro do espaço doméstico da vida palaciana.

Por volta do século I d.C., as tragédias latinas eram produzidas em espaços que eram restritos à aristocracia romana. Ainda que tenham tido grande importância no âmbito do classicismo italiano, no século XVI, na época de Sêneca as obras eram, provavelmente, recitadas - não encenadas. Essa preferência pela recitação em detrimento da encenação, conforme comenta José Eduardo dos Santos Lohner (2009) em sua tradução para *Agamenon* de Sêneca, resultaram em um maior refinamento dos recursos de linguagem e, conseqüentemente, menor interesse e consideração pelos expedientes relativos ao espetáculo teatral. Nessa perspectiva, segundo o tradutor, observa-se um maior refinamento dos recursos da linguagem para retratar a patologia passional e seus efeitos externos para conferir maior importância à argumentação retórica. Esse fator era o que mantinha, todavia, o interesse da aristocracia romana pelas tragédias.

A influência helenística se torna cada vez mais presente, e efetiva, durante o império de Otávio Augusto (63 a.C. – 14 d.C.). Podemos observar que Sêneca nasceu no período em que Otávio Augusto era imperador de Roma, isso certamente fez com que a cultura helênica influenciasse decisivamente o pensamento e a criação dramática desse filósofo. Conforme nos esclarece Luís Fernando Dias Pita (2006), nos últimos decênios de sua República, Roma assiste ao forte impacto da influência helenística no modo de vida da elite romana que adota, segundo o autor, hábitos de consumo que modificaram profundamente seu modo de vida. A austeridade agora dá lugar ao luxo, de modo que essa mesma elite estabelece novos padrões de consumo e, conseqüentemente, de gosto artístico.

Essa influência insere procedimentos artísticos, segundo Pita, que consolidam ou dão novo impulso à Literatura e à Pintura. Nesse sentido, toda a produção intelectual romana, a partir desse período, traz rastros desse contato cultural com os gregos – o que contribui para o

surgimento de um pensamento filosófico latino. O pensamento grego foi incorporado à cultura romana em razão da necessidade que os romanos sentiram em revestir sua cultura, de acordo com Pita, de uma base filosófica que lhe outorgasse uma nova profundidade. Essa busca por uma nova profundidade pode ser verificada na pessoa de Cícero (106 – 46 a.C.) que logra sintetizar essa nova perspectiva em seus escritos sobre Direito, Moral e Filosofia.

Pita (2006), todavia, aponta para o fato de que a elite republicana já se encontrava em crise de valores quando a crise política, através da constituição do regime imperial, acarreta sua queda. A expansão militar e política de Roma, ocorrida três séculos antes, ocasionou o surgimento de novos grupos sociais que, por sua vez, teve como consequência a necessidade de se reequacionar as estruturas de poder da *urbs* romana. Os territórios dominados por Roma lhe renderam um maior número de escravizados, e toda essa extensão territorial demandou um aumento no número de legiões para que se tornasse viável sua manutenção e controle.

Essa expansão territorial, conforme esclarece Pita, engendra o surgimento de uma demanda comercial que resulta no crescimento de uma população que é diretamente beneficiada e enriquecida pelo poderio militar romano; necessitando, assim, de cada vez mais funcionários para administração dos territórios dominados.

Cria-se, dentro desta espiral de crescimento do poder romano, uma demanda de mão-de-obra em que o elemento humano necessário para ocupar todas estas novas funções será, em expressiva maioria, oriundo da ordem equestre. Isso conferirá aos membros desta uma mobilidade e destaque social de que até então não desfrutaram – na prática, a ordem equestre constituirá uma subordem social: uma nova camada média, sustentáculo do poder, que, sem ser, contudo, aquinhoadada com qualquer fração do mesmo, logo será um elemento de pressão por mudanças no quadro político que lhe garantam uma participação no jogo político proporcional ao papel que exercia. (PITA, 2006, p. 19)

Conforme podemos observar, os habitantes de regiões dominadas por Roma passam a reivindicar maior representatividade, maior participação na vida política, bem como maiores extensões de terra. Essas tensões sociais são levadas ao senado, onde os patrícios encontravam-se divididos entre aqueles que buscavam manter o *status-quo* a todo custo e aqueles que entendiam que havia necessidade de se fazer reformas para atender a essa demanda. Diversas concessões foram feitas para que se apaziguasse as tensões sociais, como a distribuição de territórios dominados entre soldados veteranos e funcionários. O assassinato de Júlio César, contudo, dificulta ainda mais a relação entre esses grupos, ensejando a mudança do regime político da República para o Império.

Quando Otávio Augusto ascende ao Poder, como imperador, em 27 a.C., Pita nos esclarece que a aristocracia romana se encontrava em uma crise identitária, pois além da

indisposição que nutriam em relação aos referenciais helenísticos, também estavam perdendo gradativamente poder ao partilhá-lo com os novos grupos sociais. Essa aristocracia defasada, saudosista da República, busca subterfúgios para reconstruir essa identidade e sobreviver como classe. A indisponibilidade com os referenciais helenísticos, conforme mencionado anteriormente, conduz a população romana a uma maior identificação com os troianos – de modo que a epopeia *Eneida*, escrita por Virgílio (70 – 19 a.C.), é vista como uma forma de legitimar a origem nobre dos romanos, como possíveis descendentes dos troianos.

A expansão do Império Romano também ocasiona o surgimento de um cidadão (não nascido na *urbs*) que tem interesse na manutenção do domínio romano em sua região. Pita (2006) aponta que esse cidadão tem maior destaque nas regiões do Ocidente, são elas: a Gália, a Espanha, a Bretanha, e o norte da África. O império de Augusto, então, promoveu uma reorganização sócio-política que contribuiu significativamente para a romanização dessas províncias, de modo que as populações dessas regiões se sentiam pertencentes ao orbe latino. Esse fenômeno contribuiu grandemente para o enriquecimento do cosmopolitismo romano, esses novos latinos ampliaram os horizontes culturais de Roma. Como exemplo de dramaturgos romanos, não-citadinos, podemos mencionar o comediógrafo cartaginês Terêncio (195 - 159 a.C.) e o próprio Sêneca, que era nascido em Córdoba, na atual Espanha. Nesse sentido, podemos concordar que a união de fatores como: a expansão do domínio romano, a crise identitária que acometeu os romanos e a renovação do espírito romano provocada pela inserção desses novos elementos à cidadania romana, contribuíram expressivamente para o surgimento de poetas e pensadores como Sêneca.

Como bem o sabemos, Sêneca foi o tutor do imperador Nero. Nascido em Córdoba, pertencente à segunda geração de homens públicos romanos não-citadinos, sendo seu pai (Sêneca, o Retórico) pertencente à primeira geração. Sêneca compreende que o império é muito maior que as cidades dominadas, de modo que o filósofo procura, conforme nos indica Pita, realizar a adaptação da identidade romana ao modelo imperial romano. Essa segunda geração, da qual Sêneca faz parte, procura promover o encontro entre as tradições culturais romanas e o estoicismo proveniente da cultura helênica. Como tutor de Nero, nosso filósofo e dramaturgo tem a oportunidade singular de orientar o império dentro dos princípios estoicos. Através do diálogo que ocorre em *Octávia* entre o próprio Sêneca e Nero, podemos perceber como suas convicções filosóficas também se espalharam para sua dramaturgia.

NERO: Cumpra minhas ordens. Envie alguém que traga até mim a cabeça decepada de Plauto e Sula.
CENTURIÃO: Cumprirei sem demora. Vou-me para o acampamento imediatamente.
SÊNECA: Convém que nada seja decidido precipitadamente contra parentes.
NERO: É mais fácil ser justo quando o coração está livre de medo.
SÊNECA: A clemência é um grande remédio para o temor.
NERO: A maior virtude de um comandante é aniquilar o inimigo.
SÊNECA: Para um pai da pátria é proteger seus cidadãos.
NERO: Para um velho brando, seria conveniente dar lições às crianças.
CENTURIÃO: Mas se deve controlar uma juventude impulsiva.
NERO: Nesta minha idade, creio ter bastante discernimento...
SÊNECA: De modo que os deuses possam sempre provar seus atos.
NERO: Serei um tolo se temer os deuses, pois eu mesmo os crio.
SÊNECA: Deve temê-los ainda mais, uma vez que tanto poder lhe é concedido.
NERO: A Fortuna me permite tudo.
SÊNECA: Creia nela como deusa bem pouco favorável: ela é inconstante.
NERO: O covarde ignora o poder que lhe é concedido.
SÊNECA: A glória consiste em fazer o que se deve, não o que é permitido.
NERO: O povo pisa no líder indeciso.
SÊNECA: Esmaga o detestável.
NERO: A espada protege o príncipe.
SÊNECA: Mais a lealdade.
NERO: Convém que um César seja temido.
SÊNECA: Porém, mais ainda ser amado. [...] (SÊNECA, 337 – 459 apud GOZO, 2016, 31 – 24)

Sêneca, apesar da influência que exercia sobre Nero, não possuía um cargo importante, era uma pessoa secundária na corte imperial. No início do governo de Nero, Sêneca, conforme indica Pita em sua dissertação, publica um texto intitulado *De Clementia*, onde propõe um tratado acerca do ofício de governar. O diálogo travado entre Sêneca e Nero, citado por Fernanda Vieira Gozo (2016), nos traz indiretamente noções contidas nessa obra do nosso filósofo romano. Paul Veyne (2015), em *Sêneca e o Estoicismo*, nos explica que; se Sêneca parece dar uma importância, até exagerada, à clemência, é porque ela era a única margem de liberdade de ação em que um soberano poderia dar mostras de seu caráter e sua moderação. Um rei inclemente, impiedoso contra aqueles que realizaram atentados contra ele, revelaria em si a alma de um tirano – de modo que seus súditos não suportariam obedecer à semelhante alma – isso se mostra bastante evidente nos últimos versos da citação acima, onde Sêneca adverte que o povo esmaga o líder detestável, que convém mais a um príncipe que ele seja mais amado do que temido. Em *De Clementia*, conforme esclarece Veyne, Sêneca defende que é a natureza quem inventou a realeza, e que o príncipe que se vê como um bom rei saberá limitar-se, considerando-se um servidor de seus governados, em vez de seu superior.

Sêneca, contudo, fracassou em orientar Nero. A trajetória violenta que seu império seguiu, especialmente após o assassinato de Agripina, o afastaram decisivamente dos valores aprendidos com seu tutor. A crescente violência, com que Nero conduz seu império, faz com

que Sêneca se afaste desse cenário e escreva cartas onde divulga seus ideais estoicos e tece críticas à conduta do imperador. Acusado de envolvimento na conspiração dos Pisões, Sêneca teve seu suicídio ordenado por Nero.

É, possivelmente, durante os três últimos anos de sua vida, que Sêneca escreve *Octávia*, ou seja, entre o período da morte de Cláudia Octávia e o período de sua própria morte, ambas ordenadas por Nero. Esse período corresponde ao que Sêneca, desiludido, esteve afastado do convívio com a corte. Vale ressaltar que a obra, ainda que atribuída a Sêneca, é alvo de diversos questionamentos acerca de sua autoria. Contudo, não nos cabe discorrer acerca desses questionamentos nesta pesquisa. Sobre *Octávia*, Luiz Fernando Dias Pita acresce:

Trata-se, pois, de uma peça em que são narrados os últimos momentos da vida pública de Otávia, primeira esposa de Nero, filha do imperador Cláudio e última descendente consanguínea de Augusto; assassinada – sob a acusação de adultério – por ordem de seu marido. Sua morte dará início a um aumento do terror com que Nero, desde o fim do *quinquennium Neronisi*, vinha marcando seu governo, e o intento de destruição das últimas prerrogativas políticas herdadas da República. Mais que isso, significa desfazer-se da imagem de “príncipe ideal” que, assessorado por Sêneca, até então se empenhara em construir. [...] Signo inicial da série de perturbações políticas que convulsionariam Roma e que culminariam com o assassinato de Nero e com a guerra civil de 69; o repúdio e a morte de Otávia terá atingido fortemente a consciência dos cidadãos romanos, uma vez que a História registra manifestações públicas de apoio a Otávia e de repúdio a Popeia, nova esposa de Nero, manifestações que são mencionadas no texto da peça. (PITA, 2006, p. 46)

Conforme podemos observar, o assassinato de Cláudia Otávia foi um acontecimento de grande repercussão na Roma de sua época. A grande relevância do assunto é um aspecto decisivo na composição da tragédia. Assim como o mito é de uso indispensável para a criação dramaturgica do tragediógrafo grego, o argumento histórico é um recurso precioso na escrita da *fabula praetexta* romana. A tragédia *Octávia* se propõe como um reflexo da Roma vivida pelo próprio Sêneca. A utilização de dois coros foi um recurso metafórico onde o dramaturgo romano procura retratar a opinião pública dividida entre a condenação ao assassinato de Octávia e a defesa do casamento entre Nero e Popeia. O coro era a própria população romana, e a divergência de opiniões expressa na voz desses dois coros não deixa de ser um recurso polifônico.

Dentro do espectro latino, podemos concordar com Pita que *Octávia* deve ser lida como o documento que mais nitidamente evidencia a relação entre Literatura e História, uma vez que é o único texto pertencente à *fabula praetexta* que foi preservado. A partir desse texto, a relação entre Literatura e História se tornou mais forte, relação essa que se estendeu para além do Império Romano, uma contribuição significativa para o surgimento do romance histórico.

1.3. TRAÇOS MEDIEVAIS NO DRAMA HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO

Saindo da tradição latina, seguimos rumo à Idade Média. Como bem o sabemos, a Idade Média foi de grande importância para a história do teatro. Durante essa época, após séculos de severa censura por parte da Igreja Católica, o teatro ressurgiu dentro do próprio espaço daquela que antes o censurava e, posteriormente, toma as ruas, praças e mercados; com um cunho fortemente popular, através dos autos profanos e sacramentais que se dividem em mistérios, milagres, moralidades, farsas e *soties*. É importante ressaltar que o fenômeno teatral, durante a Idade Média, se apresenta de forma completamente distinta do teatro praticado na Antiguidade Clássica. Com o apogeu do cristianismo na Europa, podemos observar um teatro cujo principal objetivo é entreter e, principalmente, educar a população dentro dos princípios bíblicos.

Como nos concentramos especialmente em tragédias gregas e na *fabula praetexta* romana, ao tratar da dramaturgia de cunho histórico na Antiguidade Clássica, consideramos também necessário abordar rapidamente o percurso da tragédia na Idade Média, em um contexto em que a influência clássica é rechaçada, ou simplesmente ignorada, por uma grande massa de pessoas não letradas que delegavam à Igreja a função de mediar o conhecimento humano com sua leitura de mundo. Nesse sentido, novamente Sandra Luna (2008) vem em nosso auxílio.

A autora paraibana chama nossa atenção para o final da Antiguidade Latina. Como bem sabemos, nesse período o Império Romano se encontra sob completo domínio cristão. Pensadores e filósofos dessa época já esboçavam ensaios do que viria a se configurar como o pensamento hegemônico no medievo, e isso influencia decisivamente o cenário teatral e sua dramaturgia. Esses pensadores, a exemplo do padre Tertuliano (160 – 220 d.C.) e de Santo Agostinho (354 – 430 d.C.), não aprovavam as paixões desmedidas dos heróis trágicos latinos. Os teóricos e pensadores da tardia Antiguidade Latina e Idade Média também nutriam uma verdadeira rejeição pelo corpo e pela sexualidade, outro aspecto que distancia o teatro cada vez mais da influência pagã. O teatro que, na Alta Idade Média, era tratado com terror e desprezo, tendo inclusive desaparecido por quatro séculos, renasce justamente no espaço da Igreja, na

Baixa Idade Média. Sobre isso, Harlon Homem Lacerda de Sousa vem, novamente, em nosso auxílio:

A partir dos séculos IX e X, as representações de celebrações importantes na 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. (SOUSA, 2009, p. 31)

Ainda que o teatro tenha sido alvo de severas críticas e censuras, por parte de pensadores da Igreja Católica, podemos encontrar em Santo Agostinho um pensador de notória importância para essa arte no medievo. Mesmo que critique o teatro por suscitar paixões, em *Confissões*, Santo Agostinho procura ir além das conclusões estabelecidas pelas demais autoridades eclesiais, buscando uma experiência individual com o fenômeno teatral, a fim de explorar suas próprias reações. Marvin Carlson (1995) nos relata que Santo Agostinho considera o amor ao teatro uma “miserável loucura” que enleia os homens nas paixões que deveriam evitar. O pensador cristão, em sua obra, se questiona sobre o porquê de o homem se permitir entristecer ao assistir cenas dolorosas e trágicas sem qualquer padecimento. Ele conclui que o homem possui uma fascinação perversa pela dor. A dor, segundo o religioso, é uma emoção honrosa quando está atrelada à piedade (ou à compaixão) quando ela se encontra a serviço da eliminação da causa do sofrimento. Entretanto, quando aquele que se compadece goza a compaixão a ponto de desejar que outrem seja infeliz a fim de tornar-se objeto dessa emoção, um bem em potencial transforma-se em corrupção. Essa infelicidade “fingida” e “representada” que “o espectador não é convidado a aliviar” é quanto oferece o teatro. (AGOSTINHO apud CARLSON, 1995, p.27)

A historiografia medieval teve grande importância na produção do drama histórico. As crônicas medievais e humanistas foram indispensáveis para a constituição de uma dramaturgia nacional moderna, essas crônicas contribuíram significativamente para o fortalecimento da identidade nacional de países como Portugal, por exemplo. Apesar da forte influência religiosa cristã, podemos facilmente observar, nesse período, uma estreita relação entre a história sagrada e a história profana. Sousa (2009) nos chama atenção para o fato de que, nesse contexto, teologia e história andam obrigatoriamente juntas – isso pode ser observado nas “pregações” do apóstolo

Paulo de Tarso, bem como em escritos de Santo Agostinho e do bispo Isidoro de Sevilha (560 – 636 d.C.). Esses três são considerados, conforme aponta Sousa, “os pais da historiografia cristã” e os métodos por eles utilizados influenciam significativamente a historiografia ao longo do medievo que era, em larga escala, operada pelos cronistas que buscavam, conforme indica Rogério Forastieri da Silva (2001)⁸, construir narrativas que fossem mais elaboradas do que a “redação” árida dos anais escritos no período latino.

Pensadores da Igreja Católica nutriam uma ideia comum a respeito do texto dramático: sua aplicabilidade no que tange à instrução das massas. Tanto Tertuliano quanto Santo Agostinho apreciavam os temas e preocupações pagãs do drama clássico desde que esses pudessem ser convertidas em favor das preocupações cristãs. Essa adequação dos temas pagãos a temas cristãos foi, por exemplo, uma iniciativa empreendida pela freira saxônica Hrotsvitha (935 – 1002 d.C.) que, conforme indica Carlson (1995), no prefácio de sua coletânea de comédias cristãs revela inquietação por aqueles que foram induzidos a “atos criminosos” pela leitura de Terêncio, propondo anular esse efeito prejudicial com a “celebração da castidade das virgens cristãs, na mesma forma de composição que os antigos empregavam para pintar as vergonhosas ações de mulheres imorais”. (p.33)

Sábato Magaldi (2008) chama-nos a atenção para o fato de que houve um silêncio de dez séculos, após o período áureo grego e o florescimento romano, para que a história registrasse novamente os inícios de um teatro. Segundo Magaldi, as condições de vida e o processo de formação das línguas derivadas do latim não favoreceram a continuidade cênica. O teatro ressurge na Idade Média, como bem o sabemos, vinculado ao ofício religioso - de modo que o drama litúrgico não se distingue da liturgia cristã. Nessa modalidade de comunicação, os clérigos e sacerdotes foram os primeiros autores, adotando as línguas vernáculas que se formavam naquele contexto no qual a grande maioria da população já não compreendia o latim. Nesse sentido, ao recorrer à linguagem utilizada pelo povo, a Igreja, com objetivos didáticos, faz com que a população se familiarize com seus ensinamentos por meio da linguagem teatral.

O teatro medieval teve seu início no interior das igrejas, à medida que essa atividade se populariza sobra cada vez menos espaço para que os fiéis acompanhassem as encenações, uma vez que a Igreja também passou a prometer salvação eterna para os que se fizessem presentes nessas celebrações. Gradativamente, o teatro passa a ocupar os espaços fora da edificação religiosa, fazendo-se presente nas ruas, praças e mercados, conforme já mencionado anteriormente.

⁸ **História da historiografia:** capítulos para uma história das histórias da historiografia. Bauru: EDUSC, 2001.

Era preciso que os documentos escritos do cristianismo contivessem dramaticidade, para se transformarem em teatro. Num sentido superficial e sem vislumbre de irreverência, pode-se falar na teatralidade da própria missa. De um ponto de vista mais exigente, menciona-se a agonia cotidiana do verdadeiro cristão, na ânsia de vencer o pecado, aspirando ao céu. A expressão mais perfeita da vontade de entregar-se num absoluto religioso, libertando-se da contingência humana, da qual desertou a graça divina, foi a tragédia de Racine. A verdade é que, se já não são teatrais, os episódios bíblicos e a biografia de muitos santos mostram-se facilmente teatralizáveis, sugerindo a encarnação humana, para que revelem toda a eficácia exemplar. (MAGALDI, 2008, p.70)

No teatro medieval, dispomos de diferentes modalidades teatrais que, em geral, se dividem entre autos sacramentais e autos profanos, como já o sabemos. Os autos sacramentais são espetáculos ou esquetes que tratam necessariamente de temáticas religiosas. Como exemplo de autos sacramentais temos os milagres, as moralidades e os mistérios. Os milagres são as hagiografias, ou seja, biografias de santos da Igreja Católica. As moralidades são encenações de uma narrativa que possui fundo moralizante, podemos evocar *O Peregrino*, de John Bunyan (1628 – 1688), como exemplo. Os mistérios são encenações de extensas narrativas que contam ao público ciclos bíblicos, podendo partir do Pecado Original, passando pela Paixão de Cristo, até o Juízo Final. Quanto aos autos profanos, os principais são as farsas e os *soties*, no primeiro caso é chamado de “farsa” toda e qualquer esquete teatral que não possua temática religiosa. Os *soties* também são farsas, com a diferença de que essas têm um teor mais crítico e satírico em relação à sociedade e também a pessoas conhecidas.

A Bíblia era a principal matéria-prima para as empreitadas dramatúrgicas nesse período. Não temos conhecimento de dramaturgos que viveram nesse período, pois os autos eram compostos, em sua maioria, por religiosos que não assinavam as obras. Sabemos apenas de dramaturgos que se inspiraram ou se influenciaram pelo período medieval para suas composições; a exemplo do português Gil Vicente (1465 – 1536), que viveu entre as décadas finais da Idade Média e iniciais do Renascimento. Ainda que o teatro europeu medieval tenha se dedicado, quase que exclusivamente, à temática religiosa, o recurso dos autos sacramentais e profanos se estende para além desse período.

Trazendo para o contexto brasileiro, sabemos que as primeiras manifestações teatrais, de que se tem registro, sofreram forte influência do teatro religioso medieval que era ainda praticado em países de maior influência católica, a exemplo de Portugal e Espanha.

Conforme podemos aferir, no *Dicionário do Teatro Brasileiro* (2009), no Brasil há notícias de representações de autos profanos, em um período anterior a 1561. Nesse período, o

provincial da Campanha de Jesus, Manuel da Nóbrega (1517 – 1570) encomendou ao noviço José de Anchieta (1534 – 1597) que compusesse um auto comemorativo que servisse aos propósitos da conversão religiosa empreendida pelos jesuítas, sendo a primeira peça nessa modalidade o *Auto da Pregação Universal*.

Nos séculos, XVII e XVIII, com a diminuição da influência jesuítica, as encenações com finalidades catequéticas circunscreveram-se aos colégios, de modo que a denominação *auto* se torna escassa, caindo quase em desuso. Essa nomenclatura, conforme consta no *Dicionário do Teatro Brasileiro*, ressurge no século XX como um referente para o teatro moderno brasileiro em razão de sua tríplice atribuição de festa popular, obra de catequese e empreendimento de miscigenação cultural. Como exemplo disso, Luís da Câmara Cascudo (1988) considera auto as danças dramáticas do ciclo natalino como lapinhas, pastoris, marujadas, cheganças, dentre outras. Como exemplo da reapropriação do termo, podemos também evocar *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna (1927 – 2014).

A partir da década de 1950, conforme observamos novamente no *Dicionário do Teatro Brasileiro*, a “função apologética da catequese inaciana é preenchida por outro sentido, o da instrução política. Inspirado nos procedimentos dos autos jesuíticos, mas animado pelo propósito da redenção social, emerge como tendência hegemônica da produção teatral o *teatro didático*, cujo propósito é instruir à população pobre sobre os mecanismos de exploração do sistema capitalista e exortá-la ao combate.” (2009, p.49) Como exemplos dessa tendência, podemos citar *O Auto do Estudante Inquieto* de Pedro Calmon, *O Auto da Justiça* de Francisco Ventura. Também cabe-nos aqui trazer exemplo de peças que trazem assunto de fundamento histórico, a exemplo de *O Auto de Angicos* (2003) de Marcos Barbosa e *O Auto do Caldeirão*, de Oswald Barroso, sobre o qual discorreremos a seguir.

Em *O Auto do Caldeirão*, Oswald Barroso dramatiza um acontecimento histórico que se deu no estado do Ceará: trata-se do massacre da comunidade do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto, em 1937. O conflito do Caldeirão se deu na região do município de Crato. Por tratar-se de um conflito ao mesmo tempo político e religioso, Oswald Barroso parece ter compreendido que a escrita de um auto que narrasse esse acontecimento talvez fosse o mais adequado. O movimento que surgiu na comunidade de Caldeirão é um fenômeno que se une a outros fenômenos messiânicos ocorridos no nordeste brasileiro, a exemplo de Canudos, Contestado e Pedra Bonita.

Conforme nos relata Antônio Máspoli de Araújo Gomes (2009), em artigo dedicado a esse episódio histórico: a família de José Lourenço (seus pais e seus três irmãos), atraída pelos milagres atribuídos ao Pe. Cícero, emigrou para a região do Juazeiro, atual cidade de Juazeiro do Norte, por volta de 1890. Quatro anos depois de sua chegada, José Lourenço estabelece sua confraria no trecho de um sítio arrendando em Baixa d'Anta, acolhendo diversas famílias pobres e excluídas da sociedade latifundiária. Através da caridade e de atos de penitência (oração em cemitérios pelas almas no purgatório e autoflagelação), José Lourenço atraiu a simpatia dessas famílias humildes e religiosas. Pe. Cícero, conforme esclarece Gomes, o consagrou e o comissionou no ofício de beato.

A comunidade de José Lourenço crescia à medida que as famílias migravam para Juazeiro, fugindo da seca e da miséria. Como essas famílias não possuíam trabalho, moradia, nem alimento, o Pe. Cícero as encaminhava aos cuidados do beato. Gomes (2009) nos relata que a amizade que o beato José Lourenço tinha pelo Pe. Cícero lhe rendeu de presente um touro de raça, que Lourenço cuidou e tratou com total zelo. O touro, batizado de “Mansinho”, passou a ser objeto de devoção por parte dos flagelados que ali residiam, recebendo várias manifestações de credulidade com diversas oferendas que iam de rapadura de farinha à grinalda de flores nos chifres. Gomes também acresce que essa devoção pelo touro fez surgir, em 1921, o boato de que a comunidade estaria adorando um touro cuja urina passou a ser distribuída como medicamento para todas as moléstias.

Diante do comportamento popular em relação ao touro, o deputado Floro Bartolomeu temeu que o culto ao touro Mansinho concorresse com o culto ao Pe. Cícero, em Juazeiro do Norte, de modo que optou por prender José Lourenço e ordenar o sacrifício do touro a fim de se “combater o fanatismo”. Em 1926, o sítio Baixa d'Anta foi vendido e o novo proprietário expulsou os camponeses – diante desse desamparo, o Pe. Cícero cedeu uma de suas fazendas denominada Sítio do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto. Nessa fazenda, José Lourenço seguiu promovendo a experiência de trabalho igualitário que já realizava na Baixa d'Anta.

Tocado como um projeto comunitário e igualitário à semelhança de um *kibutz*, logo o Caldeirão começou a se transformar. No auge da sua existência agasalhou cerca de 5 mil pessoas. Famílias de todo o Nordeste, a maioria proveniente do Rio Grande do Norte, passaram a viver de trabalho e oração naquele pequeno terreno de 500 hectares no interior do Ceará. Ali tudo era feito em sistema de mutirão, e imperava uma espécie de cooperativa rústica. As obrigações eram divididas e os benefícios distribuídos conforme as necessidades de cada um. Longe dos coronéis para explorar a mão-de-obra, os camponeses experimentaram uma vida de liberdade e prosperidade (Cariry, 2001; Galeno, 1988, apud Gomes, 2009; p. 60).

Livre da exploração dos coronéis, a comunidade do Caldeirão tornou-se autossuficiente. Toda a comunidade trabalhava, incluindo o próprio beato, não havia patrões ou empregados, todos trabalhavam de forma cooperativa em prol da comunidade, a água proveniente do poço do Caldeirão garantia a fartura nas colheitas. O modelo de produção vigente no Caldeirão ocasionou uma migração cada vez maior, isso desestabilizou o sistema de produção latifundiário, uma vez que os grandes fazendeiros se viram carentes de mão-de-obra. Esse fenômeno acionou o sinal de alerta nos grandes proprietários de terra da região e no bispo do Crato, além de outros membros do clero da região. Eles alertavam para a possibilidade de o arraial do Caldeirão vir a ser um outro problema semelhante ao que foi o arraial de Canudos.

Os ideais comunitários e igualitários sustentados por José Lourenço, fizeram com que as autoridades o acusassem de envolvimento na Intentona Comunista, de modo que passou a ser visto pelas elites locais como um agitador perigoso capaz de liderar um levante contra a ordem pública. Desconsiderando a existência de José Lourenço e seus seguidores, Pe. Cícero, em seu testamento, doou a fazenda do Caldeirão à ordem dos salesianos. A Igreja, que já estava interessada em dar fim à comunidade do Caldeirão, solicitou a reintegração de posse.

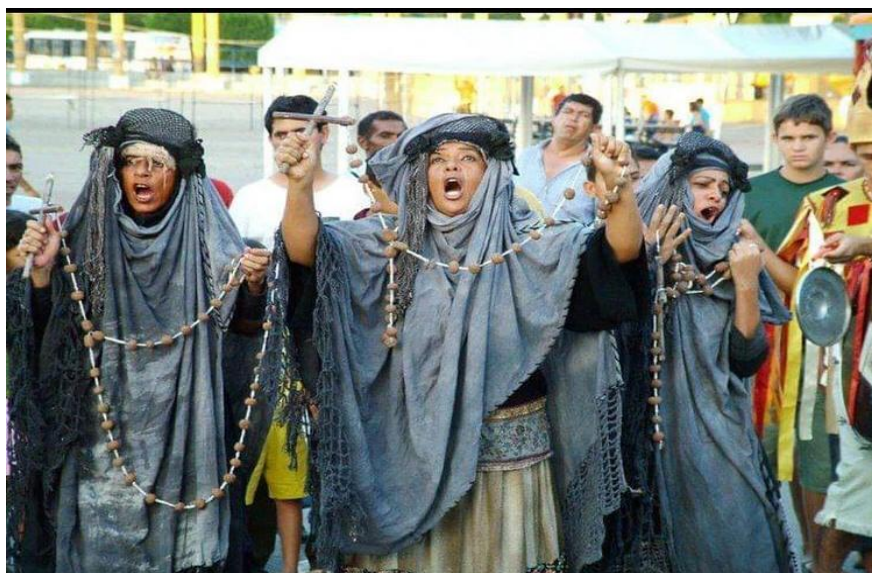
Uma reunião para decidir o destino do Caldeirão foi realizada em Fortaleza em 1936 e contou com a participação de representantes do governo, da Igreja e da sociedade civil. A reunião foi conduzida pelo capitão José Bezerra, da polícia militar. Os presentes ouviram os relatos produzidos pelo capitão José Bezerra. Ele afirmava que as forças públicas precisavam agir com rapidez para evitar o surgimento de uma nova Canudos. O argumento do capitão preenchia a necessidade de uma lógica maior. O fim do Caldeirão estava decretado. Faltava o pretexto. (...) A elite que participou daquela reunião buscava um motivo para acusar, invadir e destruir a comunidade do Caldeirão a fim de restabelecer o precário equilíbrio econômico produzido pelas relações entre o sertanejo e o latifundiário. Este último reclamava sobre aquele seu direito feudal de dono da vida e da morte, considerando-o parte da propriedade. (GOMES, 2009, p. 62)

O pretexto para a invasão e massacre da comunidade do Caldeirão viria em 1936, com a chegada de uma caixa que continha produtos importados da Alemanha. A autoridade policial, José Bezerra, convenceu as autoridades de que haveria armas no interior da caixa e que elas serviriam para a invasão que os “fanáticos” fariam à cidade de Crato. Seguiram em diligência até o arraial, mas não encontraram José Lourenço, que havia sido avisado antes. Como não encontraram armamentos, optaram pela expulsão dos moradores e destruição de seus lares de taipa. Ainda que não tenha capturado José Lourenço, a perseguição ao beato e a seus seguidores prosseguiu. Surgiram boatos de que o beato estaria se reunindo com seus seguidores (sob liderança de Severino Tavares) nas matas da Chapada do Araripe, com o objetivo de atacar Crato. Confiando nesses boatos, José Bezerra, acompanhado de outros 11 policiais, seguiu para

o local a fim de averiguar as informações e lá se deu um conflito armado contra os camponeses. O capitão José Bezerra morreu nessa operação.

Após a morte do capitão José Bezerra, a situação fez com que a imprensa local alimentasse na sociedade a crença de que estariam diante de uma “nova Canudos”. Desse modo, cumprindo a determinação do ministro de guerra do governo Getúlio Vargas em 11 de maio de 1937, a força policial do Estado do Ceará, contando com um contingente de 200 homens e dois aviões enviados pelo Ministério da Guerra, atacaram a comunidade do Caldeirão ao amanhecer, dando fim à existência do arraial.

Oswald Barroso, conforme mencionado anteriormente, procura presentificar a seu leitor e a seu público esse acontecimento que sempre foi silenciado na história do Brasil. Chama-nos especial atenção a estratégia utilizada por aproximar-se do teatro religioso praticado na Idade Média. Nesse sentido, cabe-nos dar o devido destaque à representação teatral empreendida pela Cia. Alegria Alegria de Teatro de Rua (Natal/RN), sob direção de Grimário Farias. A Cia. Alegria Alegria realizou diversas apresentações de *O Auto do Caldeirão*, percorrendo várias cidades brasileiras, utilizando-se sempre do espaço público das grandes praças da cidade convidando o público, por meio de recursos épicos, líricos e dramáticos, a embarcar em uma viagem rumo ao período de surgimento, ascensão e queda do arraial do Caldeirão.



⁹ As atrizes Fátima Arruda, Gorette Barbosa e Nanny Bandeira no espetáculo *O Auto do Caldeirão*. (Imagem encontrada na página da Cia. Alegria Alegria, no Instagram).

Tanto no texto de Oswald Barroso quanto na encenação empreendida pela Cia. Alegria Alegria, aspectos da religiosidade e elementos do teatro popular são grandemente utilizados, como exemplo temos o cortejo, o boi-bumbá, a romaria, dentre outros.

PASTORAS: (cantam) Boi Mansinho/ Sou romeiro, romeirinho / Romeiro do Meu Padrinho / Em nome dos lavradores / Da Senhora Mãe das Dores / Vim apresentar reisado. / Meu Beato Zé Lourenço, vim dizer o que eu penso. / Nesse estirão de légua / Coração nunca tem trégua / Muita dor é o que trago. / Caldeirinha, / Caldeirão / Caldeira, meu coração. / Minha Beata Mocinha Vim apresentar função.¹⁰

1.4. CONTRIBUIÇÕES DA DRAMATURGIA DO RENASCIMENTO ATÉ O ROMANTISMO

No Renascimento, do final do século XV ao final do século XVII, nos deparamos com o seguinte cenário: na Itália, temos um teatro fortemente influenciado pelo humanismo e pelo classicismo. Na França, com o fim dos mistérios medievais, o teatro influenciado pelo neoclassicismo parece reinar absoluto através das tragédias de Corneille, Racine e das comédias de Molière. Em Portugal, temos, todavia, um teatro fortemente influenciado pelo cristianismo medieval em obras como as de Gil Vicente, na Espanha nós temos o pulsante teatro do Século de Ouro Espanhol, e na Inglaterra elizabetana William Shakespeare se revela como o dramaturgo mais criativo e abrangente.

No que tange a dramaturgos que se dedicaram à reescrita de acontecimentos históricos em suas obras, nesse período, devemos destacar contribuições feitas por William Shakespeare (1564 – 1616), Lope de Vega (1562 – 1635), Pierre Corneille (1606 – 1684) e Jean Racine (1639 – 1699). Seleccionamos esses autores, que viveram no período de 1562 a 1699, por entendermos que eles são expoentes de extrema importância dentro do teatro renascentista. O teatro renascentista, convém lembrar, se divide em três eixos: teatro clássico, teatro histórico e teatro nacional. No primeiro eixo, temos uma dramaturgia que procura resgatar temáticas inerentes à Antiguidade Clássica (greco-romana). No segundo eixo, temos uma dramaturgia que se debruça sobre acontecimentos históricos, e no terceiro eixo observamos uma dramaturgia de exaltação de heróis nacionais. Todos os dramaturgos, que mencionamos, são os principais representantes do estilo ao qual se dedicaram.

¹⁰ Primeira cena da obra de Oswald Barroso.

As peças de William Shakespeare estão divididas em três grupos, são eles: tragédia, comédia e drama histórico. Tanto no drama histórico quanto em algumas de suas tragédias, inspiradas em acontecimentos históricos da antiguidade latina, Shakespeare traz para a cena personagens históricas. No primeiro caso, Shakespeare se inspira em acontecimentos envolvendo reis da Inglaterra em peças como *Henrique V*, *Henrique VIII*, *Ricardo II*, *Ricardo III*, dentre outros. Em tragédias de fundamento histórico, Shakespeare demonstra predileção por personagens ilustres da história romana em peças como *Antônio e Cleópatra* e *Júlio César*.

Shakespeare sintetiza, em si, o espírito do renascimento inglês. As diversas referências que o autor possuía, que iam de fontes latinas, passando pela cultura popular medieval, crônicas medievais, dentre outros, o tornaram um escritor heterogêneo e versátil. A fim de exemplificar como Shakespeare recriou dramaturgicamente a história em suas obras, selecionamos a peça *Ricardo III*. Nessa obra, o dramaturgo se inspira na vida, ascensão ao trono e queda do rei Ricardo III (1452-1485), que governou a Inglaterra no período de 1483 a 1485. Observemos que o dramaturgo (nascido em 1564) escreveu uma peça teatral inspirada na história de um rei que não conheceu, fator que pode ter contribuído decisivamente para a criação de diversas características (físicas e psicológicas) para a composição de seu protagonista. Ousamos arriscar que o Ricardo III, concebido por William Shakespeare, habita o nosso imaginário com muito mais força do que aquele que nos foi transmitido pela historiografia tradicional.

As lacunas deixadas pela história oficial e os rumores que se construíram em torno desse monarca, fizeram com que Shakespeare compusesse uma de suas obras (de fundamento histórico) mais conhecidas. O dramaturgo inglês imbuiu sua personagem de uma característica perversa, ardilosa e assassina. Ricardo III, em sua obra, chega ao trono unicamente movido por sua ambição, tendo provocado a morte, ou ordenado o assassinato, de todos que estavam à sua frente na linha sucessória, suprimindo violentamente as revoltas contra seu reino. A deformidade física que o monarca possuía, enfatizada e potencializada pelo dramaturgo, veio como forma de ressaltar (e até mesmo legitimar) sua personalidade transtornada e maligna.

RICARDO: [...] E eu, sem jeito para o jogo erótico, nem para cortejar o próprio espelho; que sou rude, e a quem falta a majestade do amor para mostrar-me a uma ninfa; eu, que não tenho belas proporções, malfeito de feições pela malícia da vida, inacabado, vindo ao mundo antes do tempo, quase pelo meio, e tão fora de moda, meio coxo, que os cães ladram se deles me aproximo; eu, que nesses fraquíssimos momentos de paz não tenho um doce passatempo senão ver minha própria sombra ao sol e cantar minha própria enfermidade, já que não sirvo como doce amante, para entreter esses felizes dias determinei tornar-me um malfeitor e odiar os prazeres desses tempos. Armei conspirações, graves perigos, profecias de bêbados, libelos, para pôr meu irmão Clarence e o rei dentro de um ódio mortal, um contra o outro. E se o rei Eduardo for tão firme quanto eu sou falso, sutil e traiçoeiro, inda este dia Clarence

será preso, pois uma profecia diz que “G” será o algoz dos filhos de Eduardo. (Ato I, Cena I)

Conforme nos esclarece Bárbara Heliadora (1923 – 2015), na introdução que fez a essa obra, Shakespeare se utilizou da experiência das moralidades medievais no sentido das confrontações radicais entre o bem e o mal. Essa influência está refletida nos atos do próprio Ricardo III que carrega, em sua personalidade, vícios que eram retratados por personagens alegóricos nas moralidades, a exemplo do vício da dissimulação, do humor e alegria que o monarca demonstra ao praticar o mal. A influência latina possivelmente veio de Sêneca. Heliadora aponta essa influência nas diversas referências que a obra faz ao elemento da vingança, a saber: no diálogo verso a verso; no caráter tirânico de seu protagonista; nos fantasmas que propiciam vitória e derrota antes da batalha final, dentre outros. O dramaturgo inglês, na reescrita dramática da vida de Ricardo III, procura imbuir seu protagonista de características anti-humanistas, em uma época em que o humanismo exercia grande influência no pensamento inglês.

Bárbara Heliadora também aponta um aspecto anti-histórico que foi trazido por Shakespeare em sua obra: trata-se da presença da personagem Margaret durante seu reinado. Na história real, Margaret seria Margarida de Anjou (1430 – 1482), esposa do rei Henrique VI (1421 – 1471). Margarida de Anjou já era falecida durante o reinado de Ricardo III, de modo que sua presença física seria totalmente impossível nesse período. Sua função, na obra de Shakespeare, de acordo com Heliadora, é puramente “corica”, sem qualquer participação ativa na trama, sua função é contextualizar o público acerca dos conflitos que têm abalado a Inglaterra por tanto tempo.

Shakespeare procurou, na história inglesa, reinados cujos acontecimentos fossem utilizados para expressar seus pensamentos e questionamentos.

É preciso não esquecer que Shakespeare está escrevendo teatro, não uma biografia de Ricardo III: seu objetivo é completar o caminho iniciado nas três partes de *Henrique VI* e mostrar que a incompetência de um governo acaba por levar ao pior dos reis. Se a imagem desejada é a do pior dos reis, é melhor começar a ação quando Eduardo IV está morrendo, eliminando assim qualquer chance de serem mencionados os dez anos de excelente administração realizada por Ricardo, então Duque de Gloucester, no norte da Inglaterra durante o reinado do irmão. (HELIODORA apud SHAKESPEARE, 2013, p.12)

Outras contribuições, ao longo do Renascimento, também merecem destaque. Na Espanha, nos chama especial atenção a obra *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega. A obra foi inspirada em um acontecimento importante da história espanhola. Entretanto, como

analisaremos essa obra no capítulo dedicado ao estudo no cronótopo bakhtiniano na composição de obras dramáticas de cunho histórico, optaremos por avançar na temática renascentista trazendo mais um exemplo de reescrita dramática; outra obra que nos chama atenção é *Britânico*, de Jean Racine. Em *Britânico*, o dramaturgo francês, sob forte influência latina, retoma acontecimentos que envolvem o imperador Nero; conforme o fez Sêneca em *Octávia*. Racine traz à cena o conflito que gira em torno da sucessão ao trono romano após a morte do imperador Cláudio. Conforme sabemos, Britânico era o filho legítimo do imperador Cláudio, enquanto Nero era apenas o enteado. Britânico foi excluído da sucessão ao trono por seu pai ao ser influenciado por sua esposa e sobrinha, Agripina Menor. Ao subir ao trono, Nero não tolerou por muito tempo a convivência com seu rival e, segundo versões históricas, o envenenou. Racine, em sua obra, reveste a personagem Agripina (mãe de Nero) de uma grande profundidade psicológica, colocando-a como principal articuladora da conspiração contra Britânico.

Britânico foi a primeira tragédia de Racine a ser representada diante do público logo após o sucesso de *Andrômaca*. Conforme podemos, preliminarmente, observar, *Andrômaca* é de inspiração mítica, herança de uma influência grega, enquanto *Britânico* possui argumento histórico, de influência decisivamente latina. Essa obra consiste, ao mesmo tempo, em uma interpretação de um episódio histórico acompanhado de um estudo de personalidade dessas personagens históricas, que não deixa de lado os costumes políticos.

Na trama de Racine, há uma disputa inexistente na história oficial, que é a disputa pela jovem moça Júnia entre Britânico e Nero. Conforme nos relata Paulo Rónai em sua introdução a essa tragédia, o dramaturgo francês encontrou todas as personagens desse sombrio assunto nos relatos dos historiadores Tácito e Suetônio. De posse dos dados históricos, Racine operou modificações que tornassem mais plausíveis as motivações que fortaleciam o incontrolável ódio que Nero nutria por Britânico – concentrando esse ódio com maior força na disputa amorosa por Júnia. Na história “recontada” por Racine, não contamos com a presença do sábio Sêneca como tutor Nero, uma vez que esse, em sua vida como tutor, não aprovava a crueldade de Nero e tentava dissuadi-lo de suas intenções perversas. Em vez de Sêneca, Racine coloca as pessoas de Burro e Narciso para estimular Nero ainda mais em seus anseios malignos. Narciso também exercia o papel de “falso amigo” de Britânico, conduzindo-o cada vez mais para seu inevitável desfecho trágico.

No Renascimento francês, além de Racine, podemos mencionar a contribuição de seu principal rival Pierre Corneille. Este também se inspirou na temática latina ao escrever *Horácio*,

baseado na batalha dos horácios contra os curiácios, ocorrida por volta de 670 a.C., tema esse também trazido por Bertolt Brecht no século XX em sua peça *Horácios e Curiácios* (1934). Visto que, ao longo da tradição teatral, diversos dramaturgos se aventuraram na reescrita de acontecimentos históricos, nesta parte da pesquisa optamos por destacar alguns exemplos mais representativos de cada época como forma de mostrar que essa é uma tendência contínua e produtiva na dramaturgia que, em diferentes momentos históricos, sofre as influências da arte e da cultura vigente.

Ao final do século XVII, na França, especialmente após a morte de Molière (1622 – 1673), a corte deixa gradativamente de ocupar posição central para escritores e artistas, e os *salons* das casas de senhoras da alta sociedade passam a ser espaço de produções artísticas, bem como de estímulo ao surgimento de grupos artísticos. Nesse novo contexto, o teatro não tem grande relevância e, na primeira parte do século XVIII, podemos observar o destaque da figura de Voltaire (1694 – 1778), que foi muito mais conhecido por seus textos de cunho político e filosófico. Segundo Bárbara Heliodora (2015), o autor foi um pioneiro na busca do uso de figurinos adequados à época e às condições da peça apresentada. Voltaire, no entanto, permaneceu fiel aos temas e às formas do classicismo, a exemplo de seus antecessores Racine e Corneille. Vale destacar também uma contribuição importante de Voltaire para o teatro que foi o de divulgar a obra de Shakespeare em terras francesas.

Ao longo do século XVIII, na França, a burguesia ganhava cada vez mais força e destaque em todos os cenários. Dentro desse contexto surge Pierre-Claude Nivelle de La Chaussée (1692 – 1754), dramaturgo criador da “comédia lacrimosa” (*comédie larmoyante*), estilo de comédia em que o riso fácil era entremeado por momentos de forte apelo emocional que envolvia, principalmente, relações conjugais. Os conflitos conduziam a um final feliz com objetivo moralizante. Ao levar para a cena ambientes burgueses, La Chaussée abre caminho para o que posteriormente viria a ficar conhecido como “drama burguês”. Nessa modalidade, o principal expoente é Denis Diderot (1713 – 1784). Diderot, em sua dramaturgia, optou pelo abandono de todo o aparato artificial inerente ao neoclassicismo. O teórico e dramaturgo francês defendeu uma dramaturgia intermediária, entre o cômico e o trágico, que fosse repleta de ação e que, ao mesmo tempo, fosse capaz de tratar temas oriundos da realidade objetiva daquele contexto em que vivia. A esse gênero, Diderot deu o nome de “gênero sério” (*genre sérieux*).

Havia por parte da burguesia do século XVIII, da França, um notório ressentimento em relação à sua falta de representatividade na literatura e no teatro. Como bem o sabemos, a tradição teatral naquela ocasião, a exemplo de expoentes como Corneille e Racine, utilizavam em suas composições personagens pertencentes majoritariamente à monarquia e à aristocracia: reis, rainhas, príncipes, princesas, cavaleiros, nobres, dentre outros. Nesse contexto, havia espaço para o cidadão comum (em especial o burguês) apenas na comédia, a exemplo dos escritos de Molière. Nesse sentido, uma maior participação da burguesia na esfera teatral se dá também por meio de uma derrubada da famosa “cláusula dos estados”, em que se buscava não mais priorizar os infortúnios de personagens pertencentes à monarquia e à nobreza, agora o “terceiro estado” (a burguesia) reivindica também ser levada a sério pela dramaturgia.

Peter Szondi (2004) em sua *Teoria do drama burguês*, nos traz um questionamento feito por Louis-Sébastien Mercier (1740 – 1814) que reflete acerca da necessidade, e da utilidade, da tragédia classicista de príncipes. Mercier compreende que o poeta poderia compor a partir da vida de seus contemporâneos, deixando “em paz os monarcas sob suas sepulturas musgosas”. O poeta, segundo Mercier, abarcaria seus contemporâneos procurando dar-lhes ensinamentos mais úteis no quadro dos costumes daquela ocasião. Nessa perspectiva, entendendo que as paixões, a ira, e a vingança dos reis eram inerentes a posição por eles ocupada, o dramaturgo francês defende que; para instruir reis, seria necessário colocar-lhes ante os olhos de pessoas que lhe são inferiores, seus intendentess. Mercier propõe que, no palco, seja representado um drama do burguês como vítima do arbítrio absolutista. Os reis são representados como tiranos, e o homem, conforme indica Peter Szondi, como um joguete dos ambiciosos, o burguês como uma vítima dos dominantes.

Com a criação de um gênero que fica “a meio caminho” entre a tragédia e a comédia havia, de início uma indefinição acerca desse novo gênero, que era chamado de “tragédia burguesa” quando possuía mais cenas sérias ou de “comédia lacrimosa” (a exemplo de *La Chaussée*) quando possuía mais cenas cômicas. Esse novo formato de drama que atende a reivindicações da classe média em ascensão, que era vista como a evidência preponderante da morte da tragédia, conforme indica Eric Bentley (1991). O drama burguês, como veio a ser conhecido, não estava ao gosto da aristocracia e tampouco ao sabor das camadas populares menos favorecidas. Foi, de fato, o gênero destinado àqueles que se encontravam em grande ascensão financeira, que desfrutavam do conforto e do *status* proporcionados por essa nova situação. O dramaturgo deveria, agora, por meio de suas peças, influenciar as condutas e os

costumes dos cidadãos, e essa purificação (antiga *catarse* trágica) do espectador se daria pelo viés da moralidade.

Caberia, então, ao *genre serieux*, conforme nos explica Eric Bentley, em *O dramaturgo como pensador*, fornecer um interesse mais atraente, uma moralidade mais imediata, do que a tragédia heroica, e uma modalidade mais profunda do que a comédia ligeira (1991, p.71). Dentro dessa perspectiva, o dramaturgo deve influenciar moralmente seu público. Sua plateia, dessa vez, é composta por pessoas que ele enxerga como seus semelhantes, não mais como seus “patronos” como ocorria à época de Molière e Racine, que prestavam seus serviços ao rei Luís XIV. O novo formato de drama reformula as paixões, elimina o crime em cena, e procura acomodar melhor as “fraquezas” humanas.

Essas modificações que ocorreram no âmbito das artes, da literatura e do teatro, no século XVIII, se deram em função de uma demanda que foi gerada pela burguesia, enquanto classe social em ascensão. Terry Eagleton (1991), em *A função da crítica*, nos esclarece que a burguesia em sua luta contra o Estado absolutista começa a criar para si própria um espaço discursivo específico, uma vez que os espaços discursivos eram existentes apenas entre membros da aristocracia e do clero. Essa “esfera pública” (denominação proposta por Jürgen Habermas) abrange clubes, jornais, cafés, periódicos; espaços utilizados pela burguesia para, segundo Eagleton, o livre e equitativo intercâmbio de um discurso racional. Esse intercâmbio de ideias contribuía para deliberações que poderiam assumir a forma de uma poderosa força política. Nessa perspectiva, de acordo com filósofo e crítico literário inglês, a literatura (nisso podemos também incluir a dramaturgia) “serviu ao movimento de emancipação da classe média como instrumento de aquisição e de articulação de suas exigências humanas contra o Estado absolutista e uma sociedade hierarquizada.” (1991, p.04). Nesse sentido, o debate literário que, conforme indica Eagleton, servia para legitimar a sociedade cortesã e os salões da aristocracia, agora se converte a serviço das discussões políticas da classe social em ascensão. Com a universalização do conhecimento, pregado pelo Iluminismo, há um crescimento significativo do número de leitores e, conseqüentemente, a população se interessa em consumir cultura, resultando numa maior frequência de idas ao teatro que resultam inevitavelmente no surgimento de uma dramaturgia de cunho burguesa, a exemplo do drama burguês, romantismo, melodrama e realismo.

O drama burguês, apesar de sua grande importância dentro da história do teatro, teve uma repercussão bem inferior a outros estilos - como o romantismo, o melodrama e o realismo. É-nos importante mencionar a relevância do drama burguês, porque ele também influenciou o surgimento do romantismo, a exemplo do dramaturgo alemão Gotthold Ephraim Lessing (1729 – 1781), que foi o principal teórico do movimento *Sturm und Drang*. Dentre essas concepções estéticas surgidas nos séculos XVIII e XIX, interessa-nos com maior ênfase o romantismo, pois é no romantismo que o “passado histórico” ganha notória importância.

O movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto) surgiu na Alemanha, em 1776. O nome do movimento se deve à peça, de mesmo nome, escrita por Friedrich Maximilian von Klinger (1752 – 1831). Conforme nos explica Heliadora (2015), a obra consiste em um drama sobre inimizade e eventual reconciliação entre duas famílias. Nessa obra são os sentimentos, e não a razão, que conduzem a trama. A obra de Klinger ensejou o surgimento de diversas obras teatrais nessa modalidade. Questionava-se, naquela ocasião, o excesso de racionalidade que era exigido no Iluminismo, que se encontrava refletido na produção dramática daquele momento. As produções, influenciadas pelo *Sturm und Drang*, incluía apaixonados conflitos morais, uma maior ênfase na exacerbação dos sentimentos e uma maior valorização da natureza e do gênio criativo.

Um grande expoente desse movimento foi Friedrich Schiller (1759 – 1805). Seu interesse pelo teatro se deu, principalmente, pela influência de William Shakespeare e de seu contemporâneo, e grande amigo, Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832). Schiller teve como grande paixão o estudo da história, o que o tornou um aclamado professor universitário e ídolo da juventude na época. Seus estudos o levaram a se interessar fortemente por personagens históricas, e a compor obras onde elas são protagonistas. Suas obras se dividem em duas épocas, conforme esclarece Bárbara Heliadora: em 1781, publicou *Os Salteadores (Die Reuber)* com boa repercussão, e em 1784 publicou *Intriga e Amor (Kabale und Liebe)*, que alcançou grande sucesso. A terceira e última obra dessa primeira etapa é *Don Carlos*, publicada em 1787. Todas essas três obras são fortemente influenciadas pelo movimento *Sturm und Drang*.

Em sua segunda etapa, Schiller faz maior uso de seu conhecimento histórico. Após alguns anos afastado das atividades teatrais, Schiller retorna com a trilogia Wallenstein: *O Acampamento de Wallenstein, Os Piccolominis e A Morte de Wallenstein*, trilogia essa que foi escrita entre nos anos de 1798 e 1799. Diferentemente dos heróis autodestrutivos da primeira

etapa, Schiller dessa vez coloca em cena heróis que aprendem com o sofrimento e que se regeneram moralmente. Nessas peças da segunda etapa, o dramaturgo alemão se debruça sobre personagens históricas, a exemplo de *Maria Stuart* (1800) que foi diretamente inspirada na história da rainha escocesa Maria Stuart, condenada à morte e executada a mando da rainha Elizabeth I. Em sua composição, Schiller obriga sua protagonista a assumir a culpa pela morte de Darnley, de modo a se regenerar moralmente e passar pelo processo de expiação. Joana d'Arc também se torna uma protagonista de Schiller em *A Donzela de Orleans* (1801).

Outro expoente incontestado do romantismo alemão foi, como já sabemos, Johann Wolfgang von Goethe. Entretanto, para essa pesquisa, nos interessa mais Schiller, uma vez que Goethe não se dedicou à temática histórica na composição de suas obras. Em razão disso, devemos avançar para o romantismo na França, onde a presença de personagens históricas na dramaturgia se fez de maneira mais substancial. A partir de meados de 1820, com uma monarquia incerta, porém constitucional, a França passou por um momento de equilíbrio temporário que permitiu o retorno mais efetivo das atividades artísticas e literárias. A influência alemã se deu através da pessoa de Mme. Staël (1766 – 1817) que, ao publicar *De l'Allemagne*, apresentou aos franceses obras de Lessing e Schiller. A França se tornou o principal expoente do romantismo e foi através dos franceses que o estilo se tornou universal.

No teatro francês, o romantismo fez sua entrada com *Henri III et sa cour* (Henrique III e Sua Corte), de Alexandre Dumas *père* (1802 – 1870), montada pela Comédie Française, em 1829. A essência do movimento, porém, foi definida por Victor Hugo (1802 – 1885) no Prefácio de sua peça *Cromwell* que, escrita em 1826, jamais foi montada. Defendendo o abandono das famosas regras clássicas, que Voltaire havia tornado a valorizar, Hugo propôs que a imitação dos clássicos – com uso de heróis e deuses da Antiguidade – fosse abandonada, e que o assunto da nova dramaturgia devia ser buscado na “história moderna” do país onde fosse escrita ou de qualquer outro. Na prática, esse conceito de “história moderna” passou a incluir tudo, desde a Idade Média, com o que os autores e público poderiam sentir mais identidade do que com Grécia e Roma. (HELIODORA, 2015, p.252)

O interesse de Victor Hugo por personagens históricas já se mostra evidente em sua primeira peça de juventude, *Inês de Castro* (1818), escrita quando tinha apenas 16 anos de idade. Já no início de sua fase adulta, Hugo compõe *Cromwell* diretamente inspirado no episódio da Revolução Puritana inglesa; por meio da micro-história, o escritor francês cria diálogos que, possivelmente, ocorreram entre os revolucionários e conspiradores dessa revolução, trazendo para a cena os bastidores de como poderia ter sido a vida de Oliver Cromwell (1599 – 1658) no período em que conduziu a Inglaterra como governante. Apesar da grandiosidade dessa obra, ela não chegou a ser representada no palco. Outras obras de cunho histórico também foram compostas por Hugo, a exemplo de *Hernani* - que ficou mais conhecida

pela polêmica que se deu em razão da tensão gerada entre os jovens românticos e os antigos simpatizantes do classicismo, ao final do espetáculo; uma troca de insultos e ofensas que ficou conhecida como “a batalha de *Hernani*”. Victor Hugo foi um grande expoente da vertente romântica que valorizou o elemento da denúncia social, como ocorre em obras como *Os Miseráveis*. Na Alemanha, conforme já abordamos nesse capítulo, se retomarmos o pré-romantismo do movimento *Sturm und Drang*, havia uma maior valorização do aspecto sentimental, do sofrimento em razão do amor, a exemplo de obras como *Werther*. Contudo, devemos também salientar a importância de Schiller que, certamente, influenciou os românticos franceses com peças como *Guilherme Tell* e *Maria Stuart*.

1.5. O INTERESSE PELA TEMÁTICA HISTÓRICA APÓS O ROMANTISMO

O interesse pela temática histórica decresce consideravelmente com o advento do realismo, pela metade do século XIX, na França. Essa nova estética tem preferência por personagens que são mais próximas às pessoas comuns da sociedade, que são caracterizadas pela profissão e pela função que exercem na sociedade burguesa. Nesse sentido, não há, no realismo, espaço para personagens mitológicas, tão frequentes no classicismo, tampouco para heróis nacionais tão caros à estética romântica. O realismo procura fazer um teatro o mais próximo possível da realidade, contudo é no naturalismo que há uma maior radicalidade desse intuito – pois, ainda que o realismo procurasse dialogar com a realidade objetiva, os conflitos eram puramente burgueses, não abrangiam a classe trabalhadora. O naturalismo, a exemplo de *O Germinal*, de Émile Zola (1840 – 1902), procura “dissecar a sociedade” como se utilizasse um bisturi.

Os dramaturgos naturalistas, do final do século XIX e início do século XX, optam por fazer “recortes” e se debruçar sobre eles. Henrik Ibsen (1828 – 1906) traz o conflito doméstico em que uma mulher se revolta contra a humilhação que sofre do marido e decide deixar o lar, em *Casa de Bonecas*. O dramaturgo norueguês também traz o conflito de uma cidade inteira contra um médico que denuncia a poluição de um balneário, em *O Inimigo do Povo*. O russo Maxim Gorki retrata o declínio da burguesia a partir do convívio familiar em *Pequenos Burgueses*. Tchekhov, por sua vez, ilustra a decadência da velha aristocracia russa em *O jardim das cerejeiras*, e Hauptmann, na Alemanha, expõe a relação de exploração entre industrial e

tecelões que resulta em uma grande revolta em *Os tecelões*; obra naturalista, que abordaremos no capítulo destinado ao uso do cronótopo na recriação dramática do acontecimento histórico.

No contexto brasileiro, devemos salientar que a primeira tragédia a ser representada no palco foi escrita por Gonçalves de Magalhães, que logrou reunir influência desses dois estilos antagônicos: classicismo e romantismo francês. Trata-se de *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* – cuja estreia se deu em 1838, no Rio de Janeiro, e é uma das peças que analisaremos no segundo capítulo desta pesquisa.

Todos esses dramaturgos que mencionamos, dos séculos XVIII e XIX, possuem uma característica comum em suas composições dramáticas de fundamento histórico. Todos eles situaram suas tramas em países diferentes dos quais residiam – isso é, possivelmente, uma influência shakespeariana (considerado o primeiro “viajor” da história) que, frequentemente, situava suas tramas em lugares fora da Inglaterra, a exemplo de *Hamlet* (Dinamarca), *Macbeth* (Escócia), *Otelo* (Veneza), dentre outros. Observemos que o alemão Schiller se apropria de um conflito histórico entre duas rainhas na Inglaterra, em *Maria Stuart*; traz à cena um herói nacional suíço, em *Guilherme Tell*; e da Espanha busca o infante Dom Carlos. O francês Victor Hugo traz o tema da Revolução Puritana, ocorrida na Inglaterra em *Cromwell*, e o brasileiro Gonçalves de Magalhães traz à cena um poeta brasileiro que foi morto pela Inquisição em Portugal.

A partir do final do século XIX, surgem as vanguardas teatrais que se interessam cada vez menos pela temática histórica. O naturalismo aprofunda ainda mais o intento do realismo de retratar a realidade social. O simbolismo traz, de volta para o palco, o lirismo que o realismo e naturalismo haviam rejeitado. Ao longo do século XX, Bertolt Brecht resgata a temática histórica em obras como *A Vida de Galileu*, *Horácios e Curiácios*, *O processo de Joana d’Arc em Rouen*, dentre outros. Além de Bertolt Brecht, outros dramaturgos nos séculos XX e XXI (de forma totalmente independente, desvinculados de qualquer movimento ou vanguarda) recriam o acontecimento histórico em suas dramaturgias, alguns desses dramaturgos serão analisados nos capítulos seguintes.

III – CAPÍTULO 2

O RASTRO DA HISTÓRIA E A CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA

2.1. A REESCRITA A PARTIR DO RASTRO:

O que entendemos por “rastros” neste trabalho? A noção de rastro que aqui adotamos é, principalmente, a pensada pelo filósofo alemão Walter Benjamin. Ao longo deste capítulo, dialogaremos também com outras noções estabelecidas por esse pensador, bem como as possíveis interfaces com a produção dramatúrgica de escritores que se dedicaram a usar o acontecimento histórico como ponto de partida para suas criações. O pensamento de Walter Benjamin está diretamente relacionado com sua história de vida, de modo que se faz necessário um rápido esboço de sua biografia para que possamos melhor compreendê-lo.

Nascido em Berlim, em 15 de julho de 1892, Walter Benjamin pertenceu a uma próspera família judia. Aos 12 anos de idade, em razão de sua saúde debilitada, ingressou em um internato na Turíngia. Sob influência do pedagogo Gustav Wyneken (1875 – 1964), Benjamin ingressou em um movimento que tinha como principal objetivo reformar a educação na Alemanha, movimento esse conhecido como Movimento da Juventude.

Aos 18 anos, em 1910, Benjamin começou a escrever seus ensaios e críticas para a *Der Arfang*, uma revista juvenil coordenada por Gustav Wyneken, utilizando-se do pseudônimo Arnoob. Estudou filosofia neokantiana na Universidade Albert-Ludwig, em Friburgo. Três anos depois, em 1913, estudou Lógica em Berlim, tendo sido eleito presidente do Grupo “Estudantes Livres”, que também integrava o Movimento da Juventude. Retirou-se do Grupo em 1914, rompeu com o movimento em 1915 e também com Wyneken, em razão do apoio que este deu à Primeira Guerra Mundial. Ainda no mesmo ano conhece Gershom Scholem (1897 – 1982), essa amizade faz com que o pensador alemão adote uma nova visão política de esquerda e do judaísmo. Em 1917, Benjamin, já casado e pai de um filho, migra para a Suíça, onde conhece o filósofo Ernst Bloch (1855 – 1977). Na Universidade de Berna, defende sua tese intitulada *O Conceito da Crítica de Arte no Romantismo Alemão*.

Em 1922, quando retorna à Berlim, Benjamin publica seu ensaio *As Afinidades Eletivas de Goethe*, onde tece importantes considerações acerca do papel do crítico. Conhece Theodor

Adorno (1903 – 1969) e Siegfried Kracauer (1889 – 1966), em 1923. Entre 1923 e 1925, debruçou-se sobre *A forma do drama barroco alemão*, que foi sua obra mais ampla. O seu início no marxismo se dá quando conhece Asja Lacis (1891 – 1979), em Capri, no ano de 1924. Em 1925, sua licença profissional foi negada, o que o impediu de ocupar uma vaga como professor no departamento de Estética da Universidade de Frankfurt. Após essa negativa, o pensador alemão colaborou amplamente com jornais e revistas, a exemplo da revista do Instituto de Pesquisa Social (que posteriormente viria a ser conhecida como “Escola de Frankfurt”). Trabalhou também em traduções de obras de Marcel Proust (1871 – 1922) para o alemão. Em 1929 conheceu Bertolt Brecht.

O encontro com Bertolt Brecht foi um marco muito significativo para ambos. Benjamin fez uma leitura teórica muito importante acerca do que Brecht chamou de teatro épico. A relação entre o dramaturgo e o filósofo contrerâneos é frequentemente comentada em trabalhos deste, onde – conforme aponta Silva (2016) - sempre se evidenciam semelhanças e contrastes a respeito das concepções que ambos possuem sobre arte de vanguarda, bem como sobre o papel do intelectual na sociedade burguesa. O teatro proposto por Bertolt Brecht possivelmente influenciou, segundo alguns autores, o pensamento de Benjamin. Como exemplo dessa possível influência, Jeanne-Marie Gagnebin (2007) nos esclarece que “interrupção messiânica” e/ou “paralisação histórica” é o conceito-chave de sua filosofia da história. Podemos entender que a ideia do efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*), proposto por Brecht, é, particularmente, bastante cara ao entendimento benjaminiano no que se refere à interrupção que Brecht faz na ação e no elo de identificação entre seus espectadores e a trama encenada; pois, uma vez que o passado histórico, segundo Benjamin, se encontra repleto de “tempos de agora” (*jetztzeit*), o recurso utilizado por Brecht em seu teatro para promover o distanciamento crítico (e o estranhamento) em seu espectador parece ser uma oportunidade de se fazer o exercício de trazer um momento do passado à luz dos tempos atuais - de modo a “suspender” aquilo que é visto como cotidiano, como naturalizado, como “verdades eternas”, proporcionando assim uma perspectiva crítica dos fenômenos sociais (distanciamento) que resulta em um “espanto” que podemos relacionar com o “efeito de estranhamento” proposto por Brecht.

Com a ascensão do nazismo na Alemanha, Benjamin vê-se obrigado a migrar para Paris, em 1933. Dois anos após sua ida à Paris, os jornais alemães rejeitavam todos os seus artigos. Em 1939 teve sua cidadania alemã cassada. Ao ver a França invadida pelos nazistas, Benjamin empreende fuga rumo à Espanha para que, de lá, pudesse embarcar para os Estados Unidos. No

entanto, ao chegar à Port-Bou, na fronteira, os espanhóis lhe negaram passagem e, ao se ver diante da possibilidade de ser entregue aos nazistas, comete suicídio ingerindo morfina.¹¹

Diante de sua breve biografia aqui exposta, cabe-nos ressaltar que o entendimento acerca de história, empreendido por Benjamin, perpassa três dimensões: o romantismo, o messianismo judaico e o materialismo histórico. O romantismo alemão influenciou decisivamente o pensamento desse filósofo, um aspecto que devemos levar em consideração é o de que esse movimento artístico-literário se opunha à civilização burguesa industrial moderna. Como gênero literário, o romantismo buscou resgatar os valores sociais pré-capitalistas ao se opor a seus processos de produção e de trabalho. A noção de “progresso”, estabelecida pelo capitalismo seria, segundo o filósofo alemão, um recuo do ponto de vista humano e moral em relação à sociedade pré-capitalista. A crítica feita pelo romantismo ao capitalismo não se dá em razão das relações de exploração do trabalho ou à desigualdade social, mas ao declínio dos valores qualitativos de ordem social (a exemplo da religião, da ética, da cultura, da estética) e também a dissolução das relações puramente humanas, que se tornaram estritamente utilitárias. Nessa perspectiva, Benjamin critica esse progresso taxando-o de “progresso material sem alma”, que prioriza o desenvolvimento técnico-científico, a burocracia - que banaliza a vida social por meio de sua quantificação – e a divisão do trabalho que sepultou todos os modos de vida primitiva dos tempos pré-capitalistas. De modo que a evolução do capitalismo é vista, por Benjamin, como a expansão contínua da barbárie.

O messianismo judaico, de onde teve forte influência a partir de sua convivência com Gershom Scholem, é o que permite a Walter Benjamin tecer severas críticas ao continuísmo da história e à noção contínua de progresso, colocando o movimento entre presente e passado como um “conjunto totalizante” que é responsável por frear a barbárie promovida pela continuidade histórica. Deste modo, para que se possibilite uma visão da história capaz de reparar as injustiças sociais e o sofrimento humano, é necessário que a salve de sua continuidade para que se possa “operar um instante dialético e destrutivo dela mesma, sem separações”. (CANTINHO, 2011)

A influência do messianismo judaico, no pensamento de Benjamin, se deve principalmente ao fato de que há, nesse messianismo, duas correntes que estão intimamente ligadas: a corrente restauradora e a corrente utópica. A primeira aspira ao restabelecimento de

¹¹ Breve biografia disponível no link: [https://www.ebiografia.com/walter_benjamin/#:~:text=Walter%20Benjamin%20\(1892%2D1940\),filosofia%20e%20para%20a%20hist%C3%B3ria.](https://www.ebiografia.com/walter_benjamin/#:~:text=Walter%20Benjamin%20(1892%2D1940),filosofia%20e%20para%20a%20hist%C3%B3ria.) (Consultado no dia 10 de março de 2021)

um “passado ideal”, enquanto a outra corrente deseja um futuro radicalmente novo. Essas noções são tidas como inseparáveis. Partindo para o materialismo histórico, terceira dimensão que influencia o pensamento de Benjamin, é em seu ensaio intitulado *História e Colecionismo: Eduardo Fuchs*, que o pensador alemão desenvolve sua teoria materialista da história. Visava nessa obra, o filósofo alemão, aprofundar a oposição entre marxismo e as filosofias burguesas da história, a exemplo do Iluminismo. Benjamin propunha uma concepção marxista que abordasse a história a contrapelo, a partir do ponto de vista dos vencidos – isso consiste em também afastar-se de qualquer empatia com o vencedor.

A escolha de se debruçar sobre Eduard Fuchs, historiador da arte envolvido com a social democracia alemã, se deu pelo reconhecimento que Benjamin tinha acerca de suas sátiras políticas, por suas caricaturas, pelo humor despendido às coisas morais e cívicas e por suas coleções de arte erótica. Para Benjamin, Fuchs foi considerado como “um pioneiro” no que se refere à reflexão materialista da história, apresentando-se como um artista que tinha uma sensibilidade mais ou menos clara da situação histórica na qual estavam inseridas as suas obras de arte. A obra de Fuchs alargava, também, a possibilidade de criticar o que se chamava de “história da cultura” de cunho historicista, abrindo, assim, janelas para o marxismo pensar as obras de arte como a caricatura, isto é, envolver uma elaboração do materialismo histórico ligado às dimensões da superestrutura, constituindo uma perspectiva singular e refutando, sobretudo, a ideia marxista democrata de que a superestrutura se transformava mais lentamente que a infraestrutura. (DE ASSIS, 2013, p. 190)

Influenciado por Engels que, em carta endereçada a Mehring, apontava para a necessidade de uma historiografia que fosse autônoma das constituições estatais, dos sistemas de direito, e das concepções ideológicas em cada setor particular – e não mais uma história que fosse feita por etapas que eram superadas com o passar do tempo, mas que nunca progrediam para sua autonomia e para uma autonomia de fato. Nesse sentido, Benjamin propõe uma crítica à leitura contemplativa do passado, cuja investigação estava mais interessada em unicamente reconstituir o fato no passado tal qual ele foi: separado do presente. Benjamin (1973) entende que o materialismo histórico precisa abrir mão do elemento épico da história. Isso faria com que a obra saltasse para fora da continuidade coisificada, de forma que a própria vida saltasse para fora da época.

Nessa perspectiva, a teoria benjaminiana visa uma história iluminada pelo presente, e não mais pelo passado. Isso possibilita que enxerguemos, de fato, o passado com o olhar do presente em que vivemos. Podemos, assim, ampliar nossa visão acerca do passado, não mais contemplando-o como uma imagem eterna e distante; dando lugar, conforme entendimento trazido por Raimundo Jucier Sousa de Assis (2013), a uma “[...] crítica íntima do passado e,

principalmente, ao progresso destrutivo da vida moderna constituído pela técnica, sobretudo, naquele período entre guerras, acobertados por um conjunto de ideologias que naturalizava as próprias condições sociais, a perseguição nazifascista aos judeus e a herança bárbara do passado que estava sendo naturalizada em prol da própria destrutividade da vida humana no presente.” (DE ASSIS, 2013, p. 192)

Um dos fatores que chama bastante atenção em Benjamin acerca das obras colecionadas por Eduard Fuchs, é o fato de que esse historiador traçava uma leitura do passado alheia aos conceitos de beleza, harmonia e unidade. Esses conceitos, no entendimento do pensador alemão, estavam diretamente atrelados à concepção artística burguesa. Uma análise do passado, de forma dialética, como proposta por Benjamin, nos permite ter uma nova relação com o mesmo, pois uma análise dialética nos proporciona uma compreensão da realidade material da vida moderna que está diretamente relacionada com a barbárie – uma vez que a noção de “progresso” frequentemente nos omite o seu lado destrutivo. Desse modo, podemos estabelecer uma relação com o passado sem nostalgia ou coisificação, sem qualquer necessidade de tentar reproduzir o passado “tal qual ele foi”. Ao se desmistificar o entendimento de beleza, unidade e harmonia de épocas passadas, também podemos desmitificar reis, ícones, heróis, e fontes que utilizamos como referências para estudar a dita “história da civilização”.

Benjamin compreende que a história da cultura se fazia alijada do aspecto econômico e da reprodução da vida social dentro do capitalismo. De modo que essa história consiste numa mera reunião de memórias que se acumularam na consciência dos homens, segundo o pensador, sem uma experiência autêntica. A cultura como algo coisificado, petrificado, lhe parece completamente vazia em seu acúmulo de bens culturais e objetos preciosos. Essa modalidade de história impediria uma relação direta entre presente e passado. De modo que resultava, inevitavelmente, em relações reificantes e fetichistas que conduzem as relações inter-humanas, bem como as relações que o homem estabelece com os objetos em uma sociedade capitalista.

No modelo criticado por Benjamin, a cultura é vista como uma “herança”. Essa herança é entendida como uma seleção dos objetos que podem ser vistos (ou mesmo escolhidos) como componentes do passado presentes na atualidade. Benjamin tem preferência pelo termo “transmissão” - no lugar de herança - uma vez que as obras e os acontecimentos passados reverberam, todavia, no presente. Nesse sentido, não se trata mais de procurar reproduzir o passado tal qual ele foi, mas sim mostrar como o passado continua a operar no presente. Benjamin compreende que o historiador deve resgatar a perspectiva dos vencidos, a perspectivas dos vistos como “fracassados” da história, daqueles que foram silenciados,

procedendo com documentos, fragmentos, e vestígios deixados pelos acontecimentos históricos.

Para se articular historicamente o passado é preciso apropriar-se de uma reminiscência. Isso não significa conhecê-lo, mas sim capturar esse resquício do passado quando ele relampeja no momento de perigo. Benjamin procura, em grande parte de suas teses, criticar o historicismo em razão de sua maneira estática e totalizante de nos apresentar a imagem dos eventos passados, imagem essa colocada constantemente como “eterna”. Em uma pesquisa histórica, Benjamin propõe que se resgate a vivência dos vencidos, procurando assim se distanciar dos ditos “documentos de cultura”. No âmbito da dramaturgia, como bem o sabemos, a vivência dos vencidos frequentemente teve destaque especial, a exemplo de Xerxes em *Os Persas*, dentre tantos outros. A dramaturgia se debruça constantemente sobre a história dos vencidos - por vezes os vencidos são um grupo, um segmento social, mas também a figura do vencido pode estar centrada em um único personagem a exemplo de Xerxes, Britânico, Otávia, Inês de Castro, Zumbi, Tiradentes, Antônio José, Antônio Conselheiro, José Lourenço dentre outros.

Retomando o entendimento de “rastros”, para Walter Benjamin, o pensador alemão concebe a figura do historiador como um “catador de trapos”, como um sujeito que tem acesso a fragmentos. Nessa perspectiva, trata-se de olhar através do fragmento para o todo, considerando que o todo é também resto e parte.

A dialética proposta por Benjamin operaria escavando o passado e desvelando as coisas, instalando a possibilidade do “resto” que emerge carregado de memória – memória que está nos vestígios que “atualizam” a escavação e no próprio rastro de quem escava. E esse ato de escavar produziria ainda outros sulcos e rastros, marcando e transformando a própria memória? Nos parece que sim, já que o método de Benjamin é jogo que trabalha não apenas com um campo dos possíveis que se faz e refaz de maneira indefinida e aberta a cada jogada, como também coloca em questão a transformação das “peças” conforme elas são acionadas e assume a memória como processo. (SANTOS, 2017, p. 32)

Essa dialética, proposta por Benjamin, também é operada de maneira semelhante pelo dramaturgo, contudo de uma forma incomparavelmente menos “exigente” e menos “cuidadosa”, embora operando também no “campo dos possíveis”. O historiador, diferentemente do dramaturgo, procura imprimir uma suposta verdade histórica que, na maioria das vezes, se configura como um documento que adotamos como algo oficial, que está ali com o propósito de proporcionar um amplo entendimento acerca de como nos constituímos enquanto comunidade, povo, nação e identidade cultural. Benjamin, no entanto, nos parece bastante

certo quando alega, em sua tese seis, que articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como de fato foi, significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo – conforme detalhado anteriormente.

Nessa perspectiva, dentro do pensamento benjaminiano, o historiador trava com o passado uma experiência, a história é vista como algo inacabado e, dentro dessa consciência, a história deve ser recontada a partir dessa experiência que o historiador tem com o passado. Desse modo, a história, segundo Jeanne-Marie Gagnebin (1987) seria “aberta”, e tal abertura é um “interno infinito” na estrutura do texto na narrativa tradicional. Gagnebin, finalizando o mesmo raciocínio, acrescenta que “cada história é ensejo de uma nova história, que desencadeia uma outra que traz uma quarta.” (GAGNEBIN, 1987, p.13)

A história aberta, então, história essa que é construída, tecida e tramada pelo historiador, se configura como uma experiência com o passado. Tal experiência liga o historiador e o passado ao presente em que a história é narrada, e é nesse ínterim que essa experiência nos revela que a história está repleta de “tempos de agora” (*jetztzeit*). É de onde pisamos (tempo e espaço) que lançamos um olhar para o passado histórico a partir dos seus rastros. Tarefa essa que o dramaturgo também partilha com o historiador. Santos (2017) alerta que essa “abertura” proposta por Benjamin exigiria que o historiador tomasse a história a contrapelo. De acordo com Didi-Huberman (2013), o autor aponta que apenas tomando as coisas a contrapelo é que seria possível revelar “a pele subjacente, a carne oculta das coisas”. (p. 20)

Trazendo para o contexto brasileiro, cabe-nos lembrar um aspecto curioso; a primeira tragédia de assunto nacional no Brasil (de acordo com a historiografia tradicional do teatro) foi inspirada em uma pessoa histórica, não possuindo o fundamento mítico tão caro aos tragediógrafos tradicionais. Referimo-nos aqui à obra *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, escrita por Gonçalves de Magalhães, no século XIX, sendo representada no Rio de Janeiro pelo ator João Caetano (1808 – 1863), em 1838. Para escrever sua obra, Gonçalves de Magalhães se inspirou em um poeta brasileiro que havia morrido um século antes: trata-se do poeta Antônio José da Silva (1705 – 1739), judeu, cristão-novo, filho de portugueses, que se mudou para Lisboa aos nove anos de idade e lá viveu até ser condenado e morto pela Inquisição.

Compor uma peça teatral a partir de algo que já aconteceu, a partir de personagens que são inspiradas em pessoas que já existiram, exige um processo que envolve conhecimento e

apropriação para que tal peça seja composta. Como se dá esse processo de “reescrita”?¹² O dramaturgo precisa apenas de sua imaginação? É necessário que se faça uma pesquisa? Podemos arriscar que, para se escrever uma peça teatral de fundamento histórico, o dramaturgo comumente recorre a três elementos: conhecimento, pesquisa e criatividade. No século XIX, no Brasil, existiu uma modalidade muito popular chamada “drama histórico”. Ainda que o “drama histórico” não tenha surgido no Brasil, uma vez que o próprio *Ricardo III*, de William Shakespeare, é considerado um “drama histórico”, assim como *Maria Stuart* de Schiller e *Lucrecia* de François Ponsard (1814-1867). Essa modalidade de drama, no Brasil, tem uma característica peculiar: são dramas históricos com “feições melodramáticas”. Sabemos que drama histórico e melodrama são gêneros distintos entre si. O drama histórico se baseia em histórias verídicas, buscadas no passado e (em geral) em países distantes. João Roberto Faria (2012) esclarece-nos que a seleção do assunto é determinada pela possibilidade de juntar, aos fatos, um caso amoroso fictício. Ao longo do desenvolvimento da ação, segundo Faria, a história de amor tende a entrelaçar-se aos demais acontecimentos, de modo que o desfecho tende a resolver tudo ao mesmo tempo. O desfecho se mostra capaz de resolver tanto as contendas políticas como unir o casal apaixonado que havia sido, até ali, impedido de viver o relacionamento.

O melodrama, por sua vez, conforme nos esclarece Faria, tem sua popularidade associada com a repercussão obtida pela obra do escritor francês René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773 – 1844). O gênero melodramático promove o hibridismo entre diversos gêneros, possuindo em seu escopo quatro personagens fortemente estereotipadas e identificadas como: o herói, o traidor, a vítima e o tolo. É um gênero de forte apelo popular, surgido na França, que frequentemente recorre a uma “composição movimentada que reúne muitas personagens e se desenvolve em torno de emoções intensas” (p.77). O melodrama é bastante engenhoso no que tange a prender a atenção do público, contrapondo em cena personagens que possuem valores antagônicos: vício e virtude, patriotismo e traição, amor e ódio.

Tanto no drama histórico, quanto no melodrama, podemos observar um distanciamento da “contenção clássica”, tão cara aos seguidores da *Poética* aristotélica. Em ambos os casos, se faz necessário o uso de cenários complexos, uma vez que suas personagens se deslocam e precisam de tais cenários para que estes atuem como verdadeiros aliados na caracterização das

12 Nesse trabalho pensamos na “reescrita” como criação dramaturgical sobre aquilo que já se encontra registrado em escritos históricos.

circunstâncias da época. No interior do romantismo, na década de 1830, o drama histórico foi desenvolvido por autores como Victor Hugo, Alexandre Dumas (1802-1870), Alfred de Musset (1810 – 1857), dentre outros. Também no interior do melodrama podemos destacar autores como Adolphe Dennery (1811 – 1899) e Victor Ducange (1793 – 1833), que se apropriaram de temas históricos.

A estética melodramática, contudo, surge originariamente na França em um período em que a população, pós-revolução de 1789, encontra-se aumentada pelas classes populares e, conforme nos relata Jean-Marie Thomasseau (2012), encontrava-se extremamente sensibilizada pelos anos de peripécias movimentadas e sangrentas. O Brasil herda essa indefinição que se dava entre o “drama histórico” e o “melodrama”, já que tanto os textos produzidos por Victor Hugo, e outros autores como Adolphe Dennery e Victor Ducange, eram denominados “dramas”. Em 1836, conforme aponta Faria (2012), João Caetano encena *O Rei se Diverte* (Victor Hugo), *A Torre de Nesle* (Alexandre Dumas) e melodramas como *Trinta Anos ou A Vida de um Jogador* e *Os Sei Degraus do Crime*. Após essa breve contextualização histórica, cabe aqui uma citação a respeito dos dramas históricos de feição melodramática:

Quando escritores brasileiros começaram a escrever para o teatro no século XIX, a não ser que cultivem a comédia, eles em geral se dedicam à composição de dramas históricos de feição melodramática. Fosse pela vontade de sintonizar com a moda, fosse pela maior probabilidade de sucesso ou por ambas as razões, o certo é que essa é a opção dominante. O inventário de toda a produção dramática de que se tem notícia, entre os anos de 1830 e 1850, mostra que àquela altura a tragédia nitidamente perdia terreno para outros gêneros. Em um total de 58 peças identificadas, encontram-se 25 comédias, 22 dramas ou melodramas, 7 tragédias e 4 peças de natureza diversa. (FARIA, 2012, p. 79)

Retomando Gonçalves de Magalhães, seu drama histórico *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* possui, todavia, uma forte influência neoclássica, uma vez que a tragédia neoclássica gozava ainda de grande prestígio na primeira metade do século XIX na França e no Brasil. Sua obra foi estreada precisamente no dia 13 de março de 1838, no Rio de Janeiro, no Teatro Constitucional Fluminense, pela companhia dramática do ator João Caetano (FARIA, 2012). Traçaremos, a seguir, uma breve análise da obra em questão.

O protagonista da obra, Antônio José foi inspirado (como já o sabemos) na vida e morte do poeta comediógrafo brasileiro Antônio José da Silva, que viveu no século XVIII. O autor sofreu perseguições religiosas por ser oriundo de uma família de cristãos-novos; viveu no Brasil até os nove anos de idade, mudando-se para Lisboa, onde passou o resto de sua vida. Conforme

já mencionado anteriormente, Antônio José da Silva foi, de fato, morto pela Inquisição portuguesa. Gonçalves de Magalhães se apropriou dessa informação para desenvolver sua tragédia. Em sua dissertação de mestrado, Rosana Bento da Silva (2009) relata-nos que a família do comediógrafo atraiu a Inquisição por suas riquezas, sua importância, e por causa da atividade que exercia no Brasil (o comércio). Praticamente todos os membros de sua família, segundo Silva, estiveram nos cárceres do Santo Ofício.

É importante que conheçamos um pouco da história de Antônio José da Silva, para que entendamos como Gonçalves de Magalhães dela se apropriou para, a partir de sua reescrita e a partir do que entendemos por “rastros”, desenvolver sua intriga. Silva (2009) segue relatando que, em 1712, pela primeira vez, os pais de Antônio José foram presos acusados de praticar judaísmo - acusações essas que “[...] eram feitas, normalmente, por vizinhos que garantiam que os réus vestissem roupa limpa nas sextas-feiras, não compravam grandes porções de carne de porco, não nomeavam santos – apesar de falarem em Deus.” (p.42)

Esse episódio da prisão de seus pais fez com que nosso comediógrafo precisasse sair do país e se exilar em Lisboa, não mais retornando ao Brasil, a não ser através de sua literatura. Em 1726, Antônio José, no seu segundo processo inquisitorial, foi torturado e, por ser reincidente; preso, despejado de sua própria casa, além de ter tido seus bens confiscados para pagamento das despesas do Tribunal do Santo Ofício. Em outubro de 1737, quando comemorava o aniversário de sua filha, membros do Santo Ofício invadiram sua casa e deram voz de prisão para ele, sua esposa e sua mãe - denunciados pela escrava, que também foi detida junto com a família. Em 1739, em um auto de fé, foi executado juntamente com sua mãe, esposa, e outros prisioneiros.

Adentrando a esfera da criação dramaturgica; para compor sua tragédia, Gonçalves de Magalhães une acontecimentos da vida real de Antônio José da Silva a fatos imaginados para melhor adequar seu fatal destino à estética romântica. No entanto, conforme comumente se espera de um dramaturgo que compõe uma peça de fundamento histórico, cabe-nos questionar: “Como a triste história de Antônio José da Silva chegou a Gonçalves de Magalhães?”. De forma bastante resumida, Sábato Magaldi nos responde: “A falta, no seu tempo, de informações mais pormenorizadas sobre a vida do Judeu, ou o desejo romântico de moldá-lo segundo o esquema das vítimas de uma injustiça mais poderosa, contra qual é impotente o homem, fez que Magalhães fantasiasse a trama a seu inteiro arbítrio.” (MAGALDI, 2004, p.36)

As versões que encontramos sobre a história de Antônio José da Silva, dentre elas a que encontramos na dissertação de Rosana Bento da Silva, possuem pouco detalhamento a respeito

da vida e morte do poeta, o máximo que encontramos a respeito de sua vida é o que já relatamos anteriormente, e o que encontramos a respeito de seu destino é que ele foi perseguido e morto pela Inquisição portuguesa no século XVIII. Cabe-nos perguntar: “Como podemos conceber como foram os momentos derradeiros de Antônio José da Silva?”. Podemos concordar que onde falta verdade, a imaginação preenche. É justamente na lacuna, e no que se encontra obscuro, que o dramaturgo mergulha para compor sua obra. Nessa perspectiva, Gonçalves de Magalhães se utiliza de seu potencial imaginativo para criar situações, diálogos e personagens que não existiram. Sabemos que a esposa de Antônio José se chamava Leonor Maria e que o poeta havia sido preso enquanto comemorava o aniversário de sua filha. Na tragédia escrita por Magalhães, o protagonista vive uma história de amor com a atriz Mariana, e tem como rival o frei Gil que, na obra, o denuncia à Inquisição porque disputa com o réu o amor de Mariana. Vemos que a lacuna histórica fez com que o dramaturgo apelasse para a “suspensão da descrença” de seu espectador carioca em 1838 ao colocar Antônio José da Silva como vítima de intriga por disputa amorosa, e não apenas por perseguição religiosa, trazendo ao espectador uma possibilidade inverídica que não deixa de ser verossímil.

Diversos fatores influenciaram e contribuíram para a recriação do trágico destino de Antônio José da Silva no palco carioca de 1838. Gonçalves de Magalhães havia conhecido o romantismo na França. A Paris, que Magalhães conhecera, acabava de ser presenteada com as ideias contidas no prefácio que Victor Hugo fez à sua peça *Cromwell*, e também já havia testemunhado o conflito que se deu entre simpatizantes do então “ultrapassado” neoclassicismo com os jovens entusiastas do romantismo na representação de *Hernani* (também de Victor Hugo). Imbuído dessas novas referências, Magalhães se apropriou do elemento romântico sem abrir mão do equilíbrio necessário ao modelo neoclássico. A união de elementos pertencentes tanto ao neoclassicismo francês quanto ao romantismo faz com que a obra de Gonçalves de Magalhães não possa ser classificada nem como neoclássica nem como romântica. Ainda que seja totalmente influenciada pela literatura francesa, Gonçalves de Magalhães, com sua tragédia de protagonista brasileiro, e Martins Pena (1815 – 1848), com sua comédia *O Juiz de Paz da Roça*, constituem um marco decisivo no surgimento de um teatro propriamente brasileiro, uma vez que naquela ocasião o país ainda não era dotado de uma forte tradição literária, pois escritores renomados do século XIX como Gonçalves Dias, Machado de Assis, José de Alencar, Castro Alves, dentre outros, eram muito jovens ou não nascidos no ano em que as obras de Gonçalves de Magalhães e Martins Pena subiram ao palco.

Essa atitude intelectual se justifica pelas peculiaridades da formação brasileira. Quando Victor Hugo e, antes, os alemães se empenharam na reforma literária, estavam saturados das harmonias antigas. Tinham de sacudir o jugo asfixiante do passado. A rebeldia, de súbito expandida, toma, naturalmente, forma explosiva. Entre nós, o panorama se desenhava em cores menos enérgicas: não havia uma tradição contra qual opor-se; o passado era marasmo e não presença viva e importuna: cabia, na verdade, formar e não reformar. (MAGALDI, 2004, p.35)

Nesse ínterim, ainda dentro do que nos é trazido por Sábato Magaldi, *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* é tida pela crítica como um elo de transição entre o neoclassicismo e o romantismo no Brasil. Deste modo, o romantismo surge, principalmente, como uma forma de imprimir uma identidade nacional a uma nação que era, na ocasião, todavia recém-independente de Portugal. Procurando responder a essa nova perspectiva nacionalista, o teatro recorre ao romantismo que influenciou Gonçalves de Magalhães. Em sua primeira edição da obra, Magalhães coloca como prefácio uma “breve notícia sobre Antônio José da Silva” e, nessa breve notícia, ele traz dados a respeito do comediógrafo. Surpreende-nos a forma (talvez prepotente) como o dramaturgo inicia seu prefácio: ele denuncia o esquecimento em que estão os nomes de “nossos (ilustres) antepassados; o desleixo com que tratamos os poucos escritores que nos dão glória, e a completa ignorância de nossa literatura.” O autor finaliza esse trecho alegando que é forçado a dar uma breve notícia da principal personagem do drama para melhor inteligência do leitor.

Esse prefácio se apresenta a nós como um elemento de grande importância, pois ele dialoga diretamente com a noção de “rastros” que abordamos neste capítulo. Concordamos que os acontecimentos históricos se apresentam a nós através dos rastros (por vezes também entendidos como “restos” ou “vestígios”) que os acontecimentos e pessoas deixam (de forma intencional ou não) para a posteridade. Nessa perspectiva, a notícia trazida por Gonçalves de Magalhães se configura também como “rastros”, por ele produzido, que nos permite conhecer um pouco do poeta que foi inspiração de sua obra.

Em seu prefácio, Gonçalves de Magalhães nos relata que Antônio José da Silva nasceu no Rio de Janeiro em 08 de maio de 1705. Seu pai, o advogado João Mendes da Silva, mandou seu filho estudar Direito na Universidade de Coimbra. Depois de se formar, o poeta se mudou para Lisboa, onde começou a advogar e adquiriu reputação e amizades. Dotado de um gênio voltado principalmente para o cômico e o satírico, dedicou-se a escrever peças teatrais ignorando todas as regras estéticas estabelecidas, atendendo apenas ao gosto do público para o qual escrevia. O Conde de Ericeira, seu amigo, em vão o aconselhava a imitar Molière. Apesar de todos os defeitos (segundo Magalhães) mereceu o título de “Plauto Luso”. Magalhães, em

seu prefácio à publicação de 1839, coloca Antônio José como o único rival de Gil Vicente e aponta que suas composições eram ainda (na época de Gonçalves de Magalhães) aplaudidas nos teatros de Lisboa.

Magalhães continua a relatar essa breve história de Antônio José da Silva, denunciando a própria forma como a história trata o comediógrafo e como se utiliza disso em benefício da poesia, aponta que as particularidades da vida do poeta são ignoradas, mas esse silêncio da história é vantajosamente aproveitado pela poesia e pela imaginação, que suprem otimamente todas as omissões. O autor esclarece, todavia, que o que se sabe positivamente é que o comediógrafo foi queimado vivo na praça do Rossio, em Lisboa, em um Auto de Fé em 1739, na idade de 34 anos, sendo acusado pelo Santo Ofício como judeu.

Nesse sentido, podemos observar que as lacunas deixadas pela escassez de informações foram de fundamental importância para a tessitura dramática desenvolvida por Magalhães, e tal escassez se dá justamente porque, muitas vezes, temos acesso apenas aos rastros, ou vestígios, que foram deixados por algum acontecimento, ou até mesmo rastros deixados ou produzidos durante a existência de uma pessoa. Tais rastros, como no caso do poeta Antônio José da Silva, podem ser observados de diversas formas: estórias e relatos a seu respeito, folhetos e jornais da época, suas obras literárias, processos enfrentados frente ao Santo Ofício, dentre outros.

2.2. A HISTÓRIA A CONTRAPELO E O VEROSSÍMIL

Partindo do entendimento que consiste em tomar a história a contrapelo, podemos também compreender que o dramaturgo que compõe peças de fundamento histórico - pela via poética - opta por revelar a pele subjacente, a carne oculta dos acontecimentos históricos. No caso de Gonçalves de Magalhães, podemos apontar outra alternativa utilizada por esse grupo de dramaturgos: a partir dos rastros deixados pela existência de Antônio José da Silva, Gonçalves de Magalhães (dentro de suas atribuições como dramaturgo) propõe não “revelar” a pele subjacente ou a carne oculta, mas propor a existência de outros possíveis corpos e texturas.

Diante disso, cabe-nos aqui questionar: O que contar? Contamos “uma” história ou “a” história? Didi-Huberman (2013) nos traz a ideia de “recomeço” como uma proposta particular (e ao mesmo tempo crítica) da proposta de Benjamin para a história. Para Didi-Huberman, a

ideia de recomeço não comporta início ou fim; nesse direcionamento, o discurso histórico nunca nasce, ele sempre recomeça. Tomando como referência a história da arte, o autor aponta que esta recomeça uma vez após outra; seu objeto, aparentemente toda vez, é vivenciado como morto e como renascendo. A partir desse entendimento, podemos compreender que a arte antiga (tida como morta) foi salva e redimida (ou resgatada) pelo Renascimento, dois séculos depois tudo recomeça (ressalvando diferenças substanciais) no contexto da restauração neoclássica. Em outras palavras, o renascimento humanista é resgatado pelo neoclássico (no que tange à história da arte).

Ainda que essa noção de recomeço, para Didi-Huberman, seja aplicada à disciplina de história da arte, ela também nos é bastante útil em nossa análise acerca da reescrita da história pelo dramaturgo. De acordo com Iaci d'Assunção Santos (2017), cada texto, cada relato, cada história segue puxando a próxima, algo que se faz e refaz continuamente no tempo, em um certo deslizar, em um certo ir e vir. Olhando por esse ângulo, concordamos que essa história é também um rastro; um rastro de si mesma, rastro daquilo em que essa história vai se transformar; rastro do que foi nesse tempo que, a partir do nosso, chamamos de “passado” e é para esse rastro que direcionamos o olhar nesse tempo de agora.

Em seu artigo intitulado *Entre rastros e rastros: a história aberta e seus recomeços. Notas a partir de Benjamin e Didi-Huberman*, Iaci d'Assunção Santos nos proporciona uma análise traçando um paralelo entre a abordagem da história em Benjamin e em Didi-Huberman, ambas as perspectivas nos parecem interessantes no que tange à noção de dramaturgia como reescrita da história.

Se por um lado Benjamin exercita seu método de montagem com suas teses sobre a história e com o modo pelo qual faz com que elas cheguem até o leitor (e desafia também com o que elas dizem); por outro, Didi-Huberman explora o caminho do desmonte ao tecer sua fala com os mecanismos que estruturam o pensamento de Benjamin. Para “(re)construir” o pensamento de Benjamin ele opta por desconstruí-lo, esmiuçando dobras e interstícios de sua proposta. E ao fazer isso, termina por se apropriar de sua abordagem, tornando-a um pouco sua, imprimindo sua marca e deixando seu rastro. (SANTOS, 2017, p.22)

Nesse sentido, Santos propõe um “jogo de amarelinha com Benjamin”, uma vez que qualquer que fosse a ponta escolhida para iniciar o jogo com os autores chegaria a um caminho e a uma montagem dentre as diversas possíveis. Desta forma, Santos parte para esse jogo de amarelinha tendo como enfoque sua “forma particular de catar os trapos sobre os quais ele mesmo se deita e sonha e coloca novas questões a serem decifradas, e que depois desliza por entre as portas e frestas que se abrem por meio da fala de Didi-Huberman a partir de Benjamin.” (p.22-23)

A estrutura proposta por Benjamin sugere uma necessidade de transformação intrínseca ao processo inacabado (ou aberto). Esse processo - que deve ser sempre reelaborado, sendo decisivo à memória, que tem como função transformar o vivido em experiência - é marcado por uma ideia de movimento. A experiência, vista por Thomas Weber (2014), é uma atividade que desconstrói. Nessa perspectiva, Santos (2017) esclarece-nos que a história só pode ser vista como aberta, como algo que não se fecha, que não se limita, que pode se refazer através de sua constante construção e desconstrução, já que o passado é algo com que o historiador trava uma experiência. O historiador, podendo também estender isso ao dramaturgo, numa perspectiva benjaminiana, “costura” fragmentos e o modo como os costura não deixa de ser uma montagem. O dramaturgo que se debruça sobre um fato histórico para tecer uma trama, tal qual Benjamin, trabalha e se assume como um catador de trapos que “[...] joga com a memória atento aos seus ritmos e movimentos e saltos como a criança que joga amarelinha”. (p.24)

Uma vez que articular o passado não significa necessariamente conhecê-lo, ao se apropriar de uma mera reminiscência o historiador propõe uma abordagem, e uma construção, que nos induz a enxergar a imagem do passado como algo “veloz” e cada imagem do presente como algo “irrecuperável”, a exemplo das peças que abordaremos ao longo deste capítulo. Ainda nessa mesma tese, Benjamin propõe uma (des)construção de outras imagens textuais como a dos vencedores e vencidos, dominadores e dominados partindo do pressuposto de que existe uma prevalência do discurso dos vencedores sobre os derrotados e, ainda, um certo “conjunto de restos (de despejos, que seriam os bens culturais) a ser exibido de forma triunfal”.¹³ Nessa perspectiva, Santos a partir de Benjamin, argumenta que a tarefa do materialista histórico consiste em escovar a contrapelo a história buscando, desse modo, desviá-la desse processo bárbaro de transmissão da cultura e fazer uma outra história - aquela que escapa ao discurso da vitória e dos vitoriosos, discurso esse que frequentemente prevalece como verdade única.

Escovar a história a contrapelo é uma estratégia proposta por Benjamin em sua tese nº 7 sobre o conceito da história. Em sua tese, o pensador alemão concorda com a recomendação de Fustel de Coulanges dada ao historiador interessado em “ressuscitar uma época”, que consiste em “esquecer tudo o que sabe sobre fases posteriores da história”. O materialismo histórico, segundo Benjamin, rompeu com o método da empatia. O investigador historicista, conforme o

¹³ SANTOS, 2017, p.24.

sabemos, tem estabelecido tradicional empatia pelo vencedor – uma vez que num dado momento os herdeiros dos vencedores ocupam posição dominante.

Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos de bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 1987, p.225)

Essa outra história, abordada a partir da visão dos derrotados, já é algo proposto pela dramaturgia em outras épocas, conforme mencionado anteriormente; a exemplo de obras como *Os Persas*, *Britânico*, *Maria Stuart* e, também podemos estender a obras como *A Morte de Danton*, de Georg Büchner, que coloca Danton, uma figura de grande importância para a Revolução Francesa, como uma vítima da própria revolução pela qual tanto lutou. Não devemos esquecer, claro, de *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* sobre qual nos debruçamos anteriormente.

No entendimento benjaminiano, o historiador consciente capta o acontecimento histórico a partir da configuração com que (ou pela qual) sua época entrou em contato com a época anterior, ele não procura desfiar os acontecimentos como as contas de um rosário. Desta forma, Benjamin, conforme aponta Santos (2017), nos lança entre raios e trovões, dominadores e dominados, vencedores e vencidos. Trata-se de um confronto direto com o método histórico tradicional, denunciando vazios e homogeneidades postos em questão pelo historicismo. Podemos concluir que, ao captar o acontecimento histórico a partir da configuração com que sua época entrou em contato, o historiador tem acesso apenas a vestígios, a rastros - rastros que também deixam lacunas e que para preencher tais lacunas o historiador precisa recorrer também a estratégias literárias.

No que se refere a essas estratégias literárias utilizadas pelo historiador, através da noção de “meta-história”, Hayden White (1992) nos esclarece que todo trabalho histórico utiliza a narrativa como veículo através de uma representação ordenada dos eventos em tempo sequencial. Observemos que essa noção de narrativa, trazida por White, é bastante antiga no âmbito da dramaturgia, ela se assemelha diretamente ao que Aristóteles propõe em sua *Poética* ao se referir à tragédia, com a principal diferença de que a tragédia “se faz não por meio da

narrativa, ela consiste em uma imitação de ações de caráter elevado, completa em si mesma, de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes do drama, imitação que se efetua, não por narrativa, mas mediante atores.¹⁴ Nesse caso, a noção de narrativa como veículo de uma representação ordenada dos eventos em tempo sequencial, proposta por White, dialoga diretamente com a parte em que Aristóteles se refere ao fato de a tragédia ser completa em si mesma (possuir começo, meio e fim) e possuir certa extensão (o tempo de evolução do sol).

Trazendo para o que nos interessa dentro do campo da dramaturgia, nos parece bastante útil o entendimento de Hayden White acerca da “explanação histórica”, pois o autor defende que ela é retórica e poética por natureza. Para chegar a tal conclusão, o historiador norte-americano identifica, em diversos historiadores, estratégias poéticas que eles utilizam para compor seus textos, são elas: a metáfora, a metonímia, sinédoque e ironia - além de quatro gêneros literários através dos quais os historiadores compreendem o processo histórico em seus trabalhos, a saber: a estória romanesca, a comédia, a tragédia e a sátira. Esses quatro gêneros são compreendidos, por White, como “elaboração de enredo” (ou *emplotment*). Para o historiador norte-americano, esses historiadores (por ele analisados) tinham outras mensagens por detrás das narrativas que eles queriam comunicar, ou seja, que o passado histórico foi um meio, mas não a mensagem do trabalho histórico. (SUSTERMEISTER, 2009).

Sustermeister (2009) aponta a concepção de White sobre obras históricas como “artifícios” literários. Do mesmo modo que White pensa nas obras históricas como artifícios literários, podemos também pensar nas obras dramáticas como artifícios históricos a exemplo do que foi feito por Aninha Franco¹⁵ e Cleise Furtado Mendes¹⁶ na recriação dramática da guerra de Canudos em *Canudos - A Guerra do sem fim*. O espetáculo escrito

¹⁴ 1449b, 21-29.

¹⁵ Aninha Franco é dramaturga, historiadora cultural, poeta e escritora baiana. Escreveu e dirigiu sucessos do teatro como *Dendê & Dengo*, *Os Cafajestes*, *Oficina Condensada* e *Esse Glauber*. Foi uma das idealizadoras e administradoras do Teatro 18, criado em 1997, na cidade de Salvador, sendo uma referência na democratização da cultura ao oferecer programação a preços populares. Ganhou seu primeiro prêmio nacional aos 24 anos de idade. Em suas obras se dedica fortemente à temas ligados à Bahia e à cidade de Salvador. Informação disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/8696_ANINHA+FRANCO

¹⁶ Cleise Furtado Mendes é dramaturga, escritora, poeta, pesquisadora e professora da Universidade Federal da Bahia. Se dedica à dramaturgia desde 1975, possui dezenas de textos que já foram encenados como *Lábaro Estrelado*, *Bocas do Inferno*, *O Bom Cabrito Berra*, *Canudos a guerra do sem fim*, dentre outros. Em 1981 recebeu o Troféu Martim Gonçalves de Melhor Texto com *A Terceira Margem*. A peça *Castro Alves* lhe rendeu o Troféu Bahia Aplauda, em 1994, e em 2010 recebeu o prêmio Braskem de Melhor Autor com a peça *Joana d'Arc*. Sua extensa obra também abrange poemas como *Ágora – Praça do tempo* (1979) e *Cruel Aprendiz* (2009) e contos de *A terceira manhã* (2003). Publicou livros de grande importância para estudos na área de dramaturgia como *Estratégias do Drama* (1995) e *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. (2008)

por Franco e Mendes, foi encenado em Salvador, no ano de 1993, sob a direção de Paulo Dourado¹⁷. No texto em que Mendes (2011) discorre acerca do processo de montagem do espetáculo, logo em sua primeira parte, a autora traz indagações que eram inerentes ao desafio de se “reescrever” a guerra de Canudos para o palco.

Como, na síntese exigida por duas horas de um espetáculo teatral, ousar configurar a maior das histórias que tecem a nossa história, a epopeia trágica que foi a Guerra de Canudos? Como peneirar a profusão de cartas, relatos, relatórios, mentiras, desmentidos, lendas, documentos, textos achados, textos forjados, citações, orações, imprecações? Como daí extrair/construir uma situação dramática e seu desenvolvimento? Que personagens seguir, ressaltar, que outras abandonar? Se o dramaturgo, aí, é de algum modo um “tradutor”, portanto um traidor, como escolher entre a traição imperdoável e a traição inescapável? Euclides da Cunha criou o mundo de *Os Sertões*, espaço que não para de crescer em nosso imaginário. Mas se “o sertão é do tamanho do mundo”, como afirma Riobaldo Tatarana, falar de Canudos não é também denunciar o mundo dos narradores? (MENDES, 2011, p.36)

Notemos que a profusão de cartas, relatos, relatórios, mentiras, desmentidos, lendas, documentos, textos achados, textos forjados, citações, orações e imprecações podem ser agrupadas no entendimento benjaminiano acerca de “rastros”. De maneira bastante clara e objetiva, a autora traduz o que buscamos neste capítulo no que tange ao rastro como elemento de criação dramaturgic. A autora, ao questionar como extrair/construir uma situação dramática e seu desenvolvimento, que personagens seguir, ressaltar, que outras abandonar, possivelmente reproduz o questionamento de todo dramaturgo que tece sua intriga a partir de acontecimentos ou personagens históricas, expondo, dessa forma, seus critérios de seleção para se atingir o elemento dramático. Podemos concordar que o dramaturgo é, de fato, um “tradutor” (portanto um traidor), e isso não necessariamente é algo maléfico, uma vez que a reescrita de fatos pela dramaturgia implica em um exercício de criação (ou melhor: recriação). Nesse sentido, essa tradução-traição trabalha a favor do dramaturgo. A outra indagação feita pela dramaturga também nos é bastante provocativa: “como escolher entre a traição imperdoável e a traição inescapável?”, essa indagação também suscita em nós uma outra: Quais seriam as imperdoáveis e quais seriam as inescapáveis em uma criação dramaturgic? Haveria, por parte da dramaturga, uma preocupação e um comprometimento com a “verdade histórica”?

17 Paulo Lauro Nascimento Dourado é diretor teatral, roteirista, cenógrafo, dramaturgo e professor da Universidade Federal da Bahia. Ao longo de sua carreira, produziu espetáculos significativos dentro do cenário teatral baiano. A partir dos anos 90 se dedicou ao Projeto Teatro Popular Contemporâneo onde realizou espetáculos que lidavam com temas históricos como *A Conspiração dos Alfaiates*, *Canudos – a guerra do sem fim*, e *2 de julho*. Também dirigiu diversos trabalhos audiovisuais. Como arte-educador atuou em diversas escolas da rede pública e privada. Leciona na Universidade Federal da Bahia desde 1980, onde foi diretor da Escola de Música e Artes Cênicas e da Escola de Teatro. (Fonte: <https://www.escavador.com/sobre/6568793/paulo-lauro-nascimento-dourado>)

Na esteira da preocupação levantada por Cleise Furtado Mendes, Walter Benjamin surge, novamente, em nosso auxílio. O pensador alemão, em seu ensaio *A Tarefa do Tradutor*, defende que a tradução não é recepção, nem comunicação, nem imitação. A partir de uma analogia feita com a obra de arte, Benjamin compreende que tradução não é recepção, uma vez que as reflexões suscitadas pela obra não dependem obrigatoriamente da relação desta com um receptor, essas reflexões apenas implicam na existência e na essência do homem no geral. Nesse sentido, não se deve buscar um “receptor ideal” para a obra de arte, do mesmo modo que não se deve buscá-lo para uma tradução. Quanto à “não-comunicação”, Benjamin entende que a arte não é comunicação, é muito mais do que isso, é comunhão – o que também se aplica à tradução - do mesmo modo que a obra de arte não comunica sua essência (que reside no indizível, no misterioso, no poético), a comunicação também não é essencial na tradução; sendo uma “má tradução”, se sua função for comunicar e servir ao leitor. Por fim, a tradução não é imitação porque, segundo Benjamin, cabe ao tradutor “resgatar em sua própria língua, a língua pura”, língua essa que se complementa na língua estrangeira.

Essa “língua pura”, a que Benjamin se refere, é liberada através de sua “repoetização”. Nesse sentido, o tradutor só consegue restituir o poético se ele mesmo se tornar um poeta, de modo que o tradutor repoetiza para recriar uma determinada obra. A mesma operação deve ser realizada pelo dramaturgo que se debruça sobre um acontecimento ou personagem histórica. Não deve haver tradução, segundo Benjamin, se esta busca essencialmente imitar o original – do mesmo modo que, ao compor uma obra, o poeta define e imprime um sentido; isso torna o tradutor isento do papel de criação, de modo que cabe a esse profissional recriar a criação. Essa relação traçada por Benjamin entre o poeta e seu tradutor é semelhante à que buscamos traçar neste capítulo a respeito do acontecimento histórico e o dramaturgo que sobre esse acontecimento se debruça.

Os relatos que temos acerca do conflito de Canudos, sendo *Os Sertões* de Euclides da Cunha o mais consagrado, encontram-se originariamente na língua portuguesa. Contudo, ainda que não se trate de uma língua estrangeira para nós, recriar o conflito de Canudos também exige um exercício de “tradução” por parte das dramaturgas em *Canudos – A guerra do sem fim*. Quando lidamos com uma obra literária, mesmo a que trata de um assunto histórico, sua significação ultrapassa sua mensagem conteudista, de modo que essa obra não deixa de ser um exercício de interação com o seu leitor (ou espectador, no caso de uma encenação). Nessa perspectiva, assim como o tradutor de uma obra literária estrangeira frequentemente se vê diante

do “impossível de se dizer”, cabendo-lhe assumir a falta (ou lacuna) e usá-la como trampolim para sua criação, do mesmo modo o faz o dramaturgo que se vê diante de vestígios que não se complementam. A falta e a lacuna transformam-se, assim, em impulso criativo.

Como exemplo do que acabamos de expor, podemos evocar uma cena do texto de Franco e Mendes onde há um diálogo entre pessoas na capital baiana que tomam conhecimento dos eventos da guerra de Canudos através do jornal. Na cena VIII, da peça *Canudos – A guerra do sem fim*, as personagens se encontram na rua Chile, em Salvador, lendo o jornal *A Bahia*, confabulando sobre os recentes acontecimentos.

AMIGO – Quais as novidades?

LEITOR – Canudos. Está em todos os jornais. Canudos faz mais sucesso que Paris. Onde já se viu?

AMIGO – Irritado, heim? A irritação é por causa da morte de Moreira César?

LEITOR – Não inteiramente! É que esse beócio aqui (*Mostra o jornal*) diz que tudo isso está acontecendo em Canudos, porque nós, baianos, somos mestiços.

AMIGO – É coisa do Nina Rodrigues?

LEITOR – Não, é coisa de um tal Sá de Oliveira...

AMIGO – Filho de uma marafona... branca... é o que ele é! [...]

LEITOR, AMIGO – Muitos bons dias... Como vão as senhoritas?

SENHORINHA UM – Bem, e os cavalheiros?

LEITOR – Tomando conhecimento das notícias sobre Canudos. Mas as senhorinhas não devem tomar conta dessas histórias. São muito tristes.

SENHORINHA DOIS - Mas nós tomamos, de qualquer maneira. Acho que deviam deixar Conselheiro e sua gente em paz.

AMIGO - Não diga uma coisa dessas, Senhorinha. Eles são muito perigosos. São monarquistas armados por grandes impérios para destruir a República brasileira!

SENHORA (*Intrometendo-se na conversa*) - O senhor está enganado. Eles são iguais ao Inácio. Só isso! (*As Senhorinhas caem na risada*)

LEITOR - E quem é o Inácio?

SENHORA - Inácio é um homem que nós trouxemos da roça. Ignorante, faminto, sedento, nascido num sertão que a monarquia e a república nunca quiseram enxergar. Passar bem, cavalheiros. Vamos, meninas! (FRANCO & MENDES, 1993, p. 36 – 37)

Esse diálogo, provavelmente, foi imaginado pelas autoras tomando como referência o que a sociedade soteropolitana naquela época poderia estar conversando sobre o conflito de Canudos. A lacuna, deixada pela ausência de informação que temos a respeito dessas conversas, dá vazão à criatividade das dramaturgas que criam uma situação a partir das crenças que eram disseminadas a respeito dos revoltosos de Canudos. Ainda nesse diálogo imaginariamente ocorrido na rua Chile, as autoras colocam em cena o jornalista Lélis Piedade que era correspondente do Jornal de Notícias em Canudos e, por um acaso, estaria passando pelo local naquele momento, onde é interpelado pelas personagens que lá se encontram.

LEITOR - Lélis Piedade! O grande jornalista baiano! Então, rapaz? Não há novidades na imprensa além de Canudos?

LÉLIS - Parece que não. O país inteiro está tomado por esta comoção republicana de vingar os heróis de Canudos. Eu mesmo fui, há pouco, designado para ir lá, acompanhar todos os passos da guerra.

AMIGO - Então, a guerra continua?

LÉLIS - Lógico! Há quatro meses está sendo preparada uma expedição comandada pelo General Artur Oscar, mais bem armada do que todas as outras juntas, que haverá de destruir o reduto dos fanáticos.

LEITOR - E a Bahia na berlinda mais uma vez. Os médicos dizem que praticamos todas as barbaridades, porque somos mestiços.

AMIGO - Além de mestiços, monarquistas que ajudam os fanáticos de Canudos. Ontem, um batalhão do exército quis arrebentar o prédio da Alfândega por causa dos brasões imperiais que tem no portão.

LÉLIS - Mas a Bahia não está sofrendo sozinha. Invadiram os jornais monarquistas no Rio de Janeiro, quebraram tudo e depois fizeram uma fogueira com os restos na Rua do Ouvidor.

AMIGO - E a polícia não fez nada?

LÉLIS - A polícia é republicana, como o povo que destruiu os jornais... Mas, vocês não vão se alistar?

LEITOR E AMIGO (*Juntos*) - Quem, eu?

LEITOR - Não, eu tenho mãe velhinha...

AMIGO - E eu, mãe doente... [...]

LÉLIS - Então sumam, porque senão as mães de vocês vão sentir muitas saudades. Estão levando qualquer homem que encontram pela frente! (IBIDEM, 1993, p.38)

Uma vez que a visão majoritária enxergue a atividade de “traduzir” como uma forma de “trair”, Haroldo de Campos (1929 – 2003) compreende que essa traição gera virtudes. O autor compreende que “traduzir” é “transcriar”. A noção que Haroldo de Campos nos proporciona acerca de tradução possui uma clara influência do pensamento modernista de Oswald de Andrade (1890 – 1954). Como é de amplo conhecimento, Oswald de Andrade compreendia que para se desvincular das influências europeias nas artes e na literatura brasileira era necessário “devorar” criticamente essas referências e, através dessa absorção da cultura estrangeira, surgiria uma nova cultura propriamente brasileira. Haroldo de Campos procura conjugar a noção de tradução com a noção antropofágica oswaldiana, a conscientização da dívida brasileira com a cultura europeia gera uma necessidade de superação desse débito que se dá através de uma “devoração antropofágica” dessa herança cultural europeia e a devolução de algo modificado, de modo a tornar impossível a distinção entre o assimilador e o assimilado. A “transcriação”, proposta por Haroldo de Campos, é um neologismo que busca abarcar o sentido de um tipo de tradução que extrapola os limites do significado, ao extrapolar esse limite ele busca promover o funcionamento do próprio processo de significação original em outro idioma.

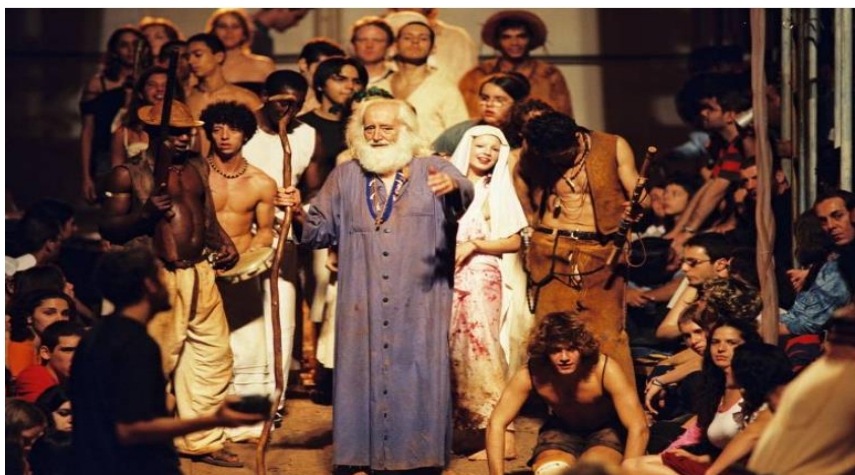
Ao extrair do original e recriar de forma artística, ocorre o que Haroldo de Campos entende como “transluciferação mefistofáustica”. A obra de Goethe é evocada por esse escritor brasileiro para exemplificar, de maneira metafórica, por meio da relação estabelecida entre Dr.

Fausto e Mefistófeles, como se deu o seu trabalho de tradução da segunda parte de *Fausto*. Vejamos o que nos explica Ana Lúcia Lima da Costa (2013) a respeito de “transluciferação”.

A palavra “transluciferação” é formada pelo prefixo “trans-” que significa “movimento através de” e pelo vocábulo “luciferação” que por sua vez é derivado da colocação de um sufixo à palavra Lúcifer, expressando que a tradução se dá através de um processo e de uma atitude luciferina. Nesse ponto, Campos se afasta da teoria de Benjamin que apresenta uma concepção angelical, segundo a qual a tradução “libera a língua pura cativa no original”. A segunda palavra do termo retoma dois personagens do Fausto, de Goethe: Fausto e Mefistófeles. O primeiro é um velho cientista que se sente insatisfeito com o que realizou, já que pensa ter sacrificado sua juventude, além de nunca ter encontrado um grande amor. Diante disso, o segundo, oferece a ele a mocidade perdida, dinheiro e o amor de uma mulher. Em troca, Fausto teria que lhe oferecer sua alma. Numa relação simbólica Mefistófeles seria a tradução, possuidora de um poder luciferino, satânico e Fausto, o original, que num pacto com a tradução se doaria, mas receberia de volta a própria vida renovada. (COSTA, 2013, p. 77/78)

Dentro dessas perspectivas de tradução, pensadas por Walter Benjamin e Haroldo de Campos, o dramaturgo historiador opera também uma “tradução” do fenômeno histórico para sua obra, uma tradução no sentido da transcrição (ou da transluciferação), dando a oportunidade do fato histórico retornar à vida de uma forma renovada. Isso pode ser observado nos trabalhos de Aninha Franco e Cleise Furtado Mendes, como também o podemos observar no trabalho de José Celso Martinez Corrêa que desenvolveu uma dramaturgia e uma encenação sobre o conflito de Canudos. No espetáculo empreendido pelo Teatro Oficina, o grupo se debruçou sobre *Os Sertões* de Euclides da Cunha. A obra que foi escrita por Euclides da Cunha, na condição de testemunha ocular do conflito, foi transformada pelo Teatro Oficina, conforme esclarece o diretor José Celso em entrevista dada em 15 de maio de 2019¹⁸, em uma “odisseia lírica com cantos”. O espetáculo teatral procurou transpor os capítulos do livro para a cena. Em *A Terra*, por exemplo, o elenco representa os elementos da natureza (da costa ao sertão), partindo do princípio da terra como algo para ser vivido, dentro de uma noção euclidiana de que a terra é um ser vivo como nós. Vale salientar que o diretor José Celso Martinez Corrêa também esteve na região de Canudos, na Bahia, onde teve a oportunidade de estudar, conviver e aprender mais acerca da história e das pessoas que lá vivem.

¹⁸ Entrevista disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=cptI5qrFJbs>



19

Um aspecto muito importante que precisamos ressaltar no trabalho do Teatro Oficina, é o elemento da “apropriação” como matriz estética de seu teatro. Ao transpor a obra de Euclides da Cunha para o espaço cênico do Uzyrna Uzona, José Celso Martinez Corrêa realiza um trabalho de apropriação de uma obra predominantemente narrativa para uma obra cênica. Essa transposição de uma obra narrativa (a exemplo de um romance) para o palco tem sido, ao longo de muito tempo, caracterizada como “adaptação”. Entretanto, o nome “adaptação” não dá conta da complexidade que consiste na criação artística que se dá no processo de reescritura de escritos literários para a cena. Nessa perspectiva, conforme nos esclarece Alex Beigui (2006), o ato de “apropriar” designa um ato mais próximo do indivíduo, mais personificado. Em outras palavras, “apropriar” tem relação direta com o “trazer para si” – esse ato de apropriar reflete, segundo o autor, um duplo movimento: o de uma experiência singular e uma experiência social com o texto. A experiência singular está ligada, conforme aponta Beigui, a um sujeito histórico e a um contexto (real ou imaginário). A experiência social, por sua vez, está “no sentido dos meios de emancipação e valores simbólicos e ideológicos que determinada experiência estética engendra e veicula”. (BEIGUI, 2006, p. 26)

Vale salientar que nem toda obra apropriada corresponde necessariamente à adequação para o palco de sua obra-base. A criação teatral, conforme indica Beigui, dentro do contexto da apropriação textual que parte da premissa do texto literário (conto, romance, poema, cartas, dentre outros) só pode ser melhor compreendida na relação interdependente texto-leitor-cena (p.30). Nesse sentido, dando continuidade ao pensamento de Beigui, o leitor-encenador age como uma espécie de “sensor criador”, pois, ao violentar o imaginário do texto referência, abre

¹⁹ Foto de 2003, José Celso Martinez Corrêa no espetáculo *Os Sertões – O Homem I*. Foto tirada por Lenise Pinheiro / Folhapress.

possibilidades de materialização dentro e fora do texto. Para melhor diferenciar adaptação de apropriação, vejamos a citação a seguir:

Enquanto a adaptação constitui uma atividade criativo-figurativa, ilustrativa, trabalhando quase sempre via aproximação, a “apropriação” se concretiza pela ruptura, isto é, por uma atividade crítico-criativa-interpretativa. Em ambas ocorrem, em maior ou menor grau, desvios, o que torna improdutiva a questão muitas vezes levantada de “fidelidade autoral”, medida pelo grau de aproximação ou distanciamento da encenação em relação ao texto. Não se trata de estabelecer parâmetros de aproximação ou de distância entre um código e outro. Uma apropriação difere de uma adaptação não pela proximidade ou distanciamento com a obra de base, mas pela elaboração formal responsável por redimensionar, postos em movimentos, os elos que constituem o diálogo entre as duas linguagens. (BEIGUI, 2006, p.33)

Nessa perspectiva, aplicando as noções pensadas por Beigui, entendemos que José Celso Martinez Corrêa em suas encenações, nesse caso de *Os Sertões*; ao propor uma “odisseia lírica”, atravessa a obra de Euclides da Cunha recortando-a, ultrapassando-a, sem abandoná-la. Podemos, desse modo, entender que José Celso opera também uma reescrita cênico-dramatúrgica da história da Guerra de Canudos por meio da apropriação criativa de *Os Sertões*.

Retomando *Canudos - A guerra do sem fim*, Cleise Furtado Mendes (2011) nos relata diversas preocupações que são inerentes ao dramaturgo que se dedica a um determinado fato histórico: a autora faz a distinção entre compreender o que aconteceu e o que “poderia ter acontecido”. Deste modo, podemos concordar que a indagação sobre “o que poderia ter acontecido” é um imperativo categórico que acompanha esse grupo de dramaturgos que denominaremos de “dramaturgos historiadores”. Imaginar “o que poderia ter acontecido” é um aspecto essencial e indispensável à criação dramatúrgica, já presente na diferença apontada por Aristóteles, entre história e poesia. Conforme acresce Mendes, entre o interesse histórico e o interesse poético fez-se necessário que as autoras e diretor se instalassem em uma “fronteira movediça”, uma vez que o material histórico já estava preenchido por muita ficção. Outro fator que também influencia o processo de escrita, por parte do dramaturgo, é a preocupação em atender determinado público. Para o público que assistiria ao espetáculo na Concha Acústica do Teatro Castro Alves na Salvador de 1993, Cleise Furtado Mendes, juntamente com Aninha Franco e Paulo Dourado, tencionava realizar um espetáculo que fosse (ao mesmo tempo) rigoroso, elaborado, exigente em termos técnicos e decididamente popular; vale salientar que o entendimento de “popular”, adotado no texto de Mendes, não deve ser confundido com algo “fácil” ou “simplório”, mas como algo (conforme proposto por Brecht) que interessa efetivamente às pessoas de nosso tempo, que pode nos ajudar a compreender o nosso tempo de

agora. Nesse sentido, com base no relato de Mendes, podemos imaginar que o espetáculo em questão foi repleto do que Benjamin chama de “tempos de agora” (*jetztzeit*).



Para esse processo de recriação dramática, o “rastros” não deixa de ter sua fundamental importância. Em seu texto, Mendes relata que os criadores do espetáculo encontravam-se diante de um emaranhado de relatos e, diante disso, surgiu a necessidade de fazer escolhas tais como: principais núcleos de ação, situações ditas “exemplares” que fossem capazes de sintetizar o máximo de informações, conexões significativas entre os fatos que aparentemente não se relacionavam entre si, além de estabelecer o que possui maior ou menor relevância entre as personagens direta ou indiretamente envolvidas no conflito - a respeito disso, Mendes complementa: “Pois, afinal, o que é uma personagem histórica? Por um lado, é alguém que tem certidão de nascimento, de óbito, registro em documentos; mas, por outro lado, torna-se um habitante do imaginário coletivo, que não para de se construir, de se tecer e destecer.” (MENDES, 2011, p.38)

Desse modo, a partir do entendimento trazido por Mendes, podemos concordar que a personagem histórica é sempre “preche” de ficcionalização, que a simples biografia *ipsis literis* não é suficiente para uma tessitura dramática. Essa noção remete-nos diretamente a Paul Ricoeur, quando trata do entrecruzamento entre história e ficção, apontando para uma ficcionalização da história e uma historicização da ficção. Paul Ricoeur (1997) compreende que a história reinscreve o tempo da narrativa no tempo do universo. Isso significa dizer que, tratando-se de uma tese “realista”, a história submete sua cronologia à uma única escala de tempo, conforme aponta o autor francês, comum ao que chamamos de “história” da terra, “história” das espécies vivas, “história” do sistema solar e etc. Esse modo de reinscrição, que

²⁰ Imagem do espetáculo *Canudos a guerra do sem fim* (1993).

segue uma única escala, continua a ser algo específico do modo referencial da historiografia. Ricoeur esclarece-nos, todavia, que é justamente em razão dessa tese mais “realista” que o imaginário interfere, uma primeira vez, na consideração do ter-sido. Podemos compreender que essa interferência consiste em jogar com o que “poderia ter sido” dentro do fato histórico.

Paul Ricoeur concorda com Hayden White, que mencionamos anteriormente, no que se refere à utilização, por parte do historiador, de recursos inerentes à ficção. A respeito desse entrecruzamento, Ricoeur esclarece:

Por entrecruzamento da história e da ficção, entendemos a estrutura fundamental, tanto ontológica quanto epistemológica, em virtude da qual a história e a ficção só concretizam cada uma sua respectiva intencionalidade tomando empréstimos da intencionalidade da outra. Essa concretização corresponde, na teoria narrativa, ao fenômeno do “ver-como...”, pelo qual em *A metáfora viva*, caracterizando a referência metafórica. Avizinhamo-nos pelo menos duas vezes do problema da concretização: uma primeira vez quando tentamos, na esteira de Hayden White, elucidar a relação de representação da consciência histórica com o passado enquanto tal, por meio da apreensão analogizante; a segunda vez quando, numa perspectiva próxima da de R. Ingarden, descrevemos a leitura como uma efetuação do texto considerado como uma partitura a executar. Vamos mostrar que essa concretização só é atingida na medida em que, por um lado, a história se serve, de algum modo, da ficção para refigurar o tempo e, por outro lado, a ficção se vale da história com o mesmo objetivo. Essa concretização recíproca assinala o triunfo da noção de figura, na forma de *figurar-se que...* (RICOEUR, 1997, p.316-317)

Ciente do papel do imaginário em conceber o passado tal como foi, conforme seu papel na narrativa histórica no plano da configuração, Ricoeur acresce que o lugar do imaginário é estabelecido pelo próprio caráter do “ter-sido”, já mencionado anteriormente, como não observável; e é a esse “ter-sido” não observável que incorporamos também a noção do “verossímil” proposto pela *Poética* aristotélica, o verossímil como algo não necessariamente real, mas plausível. Nessa perspectiva, concordamos com Ricoeur, pois o imaginário se incorpora à consideração do ter-sido, sem com isso enfraquecer seu intento “realista”. Nesse sentido, retomando o relato de Mendes, podemos concordar com a autora sobre o vasto universo ficcional composto pela rede de fatos e fábulas, que se entrecruzam no relato canadense, tomando a forma de uma “narrativa multimídia” - narrativa essa que é composta pelos diversos rastros coletados pelos criadores desse espetáculo que, retomando a ideia de Benjamin, também atuaram como historiadores ao trazer a história dos vencidos, ao trazer uma história feita a partir dos restos - rastros e vestígios por eles deixados. Por esse caminho, o papel de “catador de trapos”, atribuído por Benjamin aos historiadores, também se estende aos criadores de *Canudos - a guerra do sem fim*. Podemos observar que, pelo viés benjaminiano, os trapos, os restos e os

rastros dão vazão à imaginação, permitindo a possibilidade de uma dramaturgia também a contrapelo.

Aninha Franco, Cleise Furtado Mendes e Paulo Dourado, na recriação de Canudos, conforme nos relata Mendes, recorreram (além da narrativa euclidiana) ao relato de diversos outros *construtores* de Canudos; vale ressaltar o testemunho dos que sobreviveram, bem como as narrativas de seus descendentes, além de relatos militares (relatos mal-alivanhados, porém de grande importância, segundo a autora). Tudo isso convergiu para uma melhor apreensão e compreensão do isolamento e desconhecimento dessas pessoas que, segundo Mendes, se sentiam estrangeiras no próprio país onde lutavam contra algo que sequer compreendiam; a exemplo do diálogo entre jagunços trazido na cena VI de *Canudos*.

CHICO EMA - Não sei porque não deixam a gente em paz nesse fim de mundo.

PEDRÃO - Mas o Santo avisou que a gente ia ser perseguido, que essa batalha é mais velha que o mundo, a batalha contra Satanás!

JOAQUIM TRANCA-PÉS - Me diga uma explicação, Pedrão, que coisa é “república”?

PEDRÃO - Veja bem, Tranca-Pés, de saber, saber, eu não sei não, mas o Santo explicou que republicano é protestante, é contra Deus, é contra a igreja. Fazem casamento sem padre, dizem que quem manda nos cemitérios é a prefeitura! É essa safadeza ...

JOAQUIM TRANCA-PÉS - E monarquia era quando tinha o imperador Dão Pedro?

CHICO EMA - E a princesa Isabel, que libertou os escravos ...

JOAQUIM TRANCA-PÉS - E agora o rei é o tal do presidente? E os deputados?

PEDRÃO - Tô enrolado no xale da doida, Tranca-Pés. O que eu sei mesmo é que regime bom pra se viver na terra, tem que ser igual ao regime do céu.

CHICO EMA - Ô, e é assim, é?

PEDRÃO - É. No céu, Deus é rei de todos os anjos, e nossa senhora é a rainha.

JOAQUIM TRANCA-PÉS - Mas deve de ser mesmo!

PEDRÃO - E é, Tranca-Pés, agora você imagine essa tal de república no céu, com Deus presidente, anjo deputado, anjo senador, tudo brigando e se xingando... (*Riem*) (FRANCO & MENDES, 1993, p. 29 – 30)

Nesse processo de recriação dramatúrgica do conflito histórico de Canudos, Mendes nos esclarece que ela e os demais criadores se utilizaram do épico como um recurso para abarcar o amplo painel de personagens e acontecimentos que constituíram Canudos, o recurso épico também se mostrou necessário para uma ampla movimentação no tempo e no espaço. Devemos concordar que, de fato, o recurso ao épico é praticamente um imperativo dramatúrgico quando as unidades aristotélicas não dão conta, de maneira eficaz, de “presentificar” o acontecimento histórico em determinada atualidade. A intenção dos criadores de *Canudos - a guerra do sem fim*, conforme nos indica Mendes, era surpreender os “nós”, os pontos da trama que cruzam diferentes mundos, aspectos tais que a mera narrativa histórica não abarca. Esses “nós” são

revelados pela reescrita dramaturgica, a saber: a súbita conexão entre a vida do governador da Bahia, a de um obscuro jagunço, a de um jornalista do Rio de Janeiro, e a de uma velha beata.

2.3. A DRAMATURGIA DOS SEM NOME E O RASTRO COMO PERPETUAÇÃO DA EXISTÊNCIA.

Dramaturgos historiadores comumente selecionam um aspecto que movimenta a trama. Em *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, Gonçalves de Magalhães dá uma maior ênfase ao ciúme que a personagem Frei Gil nutre pelo amor que Mariana sente por Antônio José, algo não atestado historicamente, mas criado pelo próprio Magalhães. Mendes, Franco e Dourado percebem, na história de Canudos, o elemento do “terror”, elemento esse que é inerente aos assuntos sublimes, como a tragédia, se nos lembrarmos da *katharsis* que é provocada pelo sentimento de terror e piedade suscitado no espectador. Se recordarmos que o conflito de vontades é o eixo motriz das tragédias, esse terror em *Canudos - A guerra do sem fim* foi engendrado pelo embate entre vontades bem determinadas historicamente, a saber: projeto governamental, clamor urbano, anseio de modernidade, fé milenarista, e delírio messiânico.

Ao mesmo tempo, essa “epopeia” trágica composta pelos três criadores rejeita a perspectiva meramente fatalista ou maniqueísta do episódio histórico que foi o conflito de Canudos. Mendes aponta que essa trama repleta de interesses, desejos, necessidades e delírios era não apenas um tecido de conflitos, mas também de contradições. Contradições essas que:

[...] não pareciam oferecer possibilidade de síntese, ou horizonte de superação, apenas choques, e explosões. Não é Deus ou o Diabo, e sim Deus e o Diabo nessa terra de sol, suor e sangue; não é civilização ou barbárie, mas civilização e barbárie, sem que se possa saber ao certo de que lado cada uma está, e em que momento. Para resumir: não se podia reduzir a complexidade dessa conflagração a um *bang-bang* entre mocinhos e bandidos. (MENDES, 2011, p. 39)

Podemos entender *Canudos - A guerra do sem fim*, como uma história dos sem nome, ou melhor, uma dramaturgia feita a partir da história dos sem nome. Assim como Walter Benjamin possuía uma visão da história preta de significados, podemos aferir que os criadores de *Canudos* não buscaram, necessariamente, desvendar o “segredo” de Canudos, mas mostrar como o caos de acontecimentos, personagens, relatos e testemunhos pode se fazer inteligível. Benjamin compreende que o historiador tem como função transformar o passado em história a partir do tempo e do lugar em que seu discurso é formulado. Trata-se de criar o passado, e não

restaurar ou reconstruí-lo, e é justamente isso que buscam os dramaturgos historiadores: a criação do passado através da reescrita da história pela dramaturgia, reescrita essa que se dá pelos vestígios, pelos restos, pelos rastros deixados.

Walter Benjamin, em seu último texto intitulado *Teses sobre a filosofia da história*, refaz perguntas como: “Que história queremos fazer? Como conhecer a história? Como ter empatia pelos vencidos?”. Podemos observar, no pensador alemão, uma tentativa de propor uma nova concepção de história que se distancia tanto da historiografia tradicional, inerente à classe dominante, quanto da proposta triunfalista da historiografia materialista. Na tentativa de relacionar sua filosofia da história com sua teoria literária, Benjamin argumenta que as “histórias” (no plural) são contadas para desviar dos fatos, enquanto a “história” (no singular) deveria nos trazer a verdade do passado.

Nessa perspectiva da história dos sem nome, no que tange a essa empatia pelos vencidos (dentro dessa concepção proposta por Benjamin) que se distancia da historiografia tradicional inerente à classe dominante, no âmbito da literatura, podemos evocar a referência do filósofo húngaro Georg Lukacs (1885 – 1971) que, em seu *Ensaio sobre Literatura* (1965), tece uma crítica à Gustave Flaubert (1821 – 1880) por este ter feito uma autocrítica onde aponta que sua obra *A Educação Sentimental* é “excessivamente verdadeira” e, em razão disso, padece de um erro de perspectiva do ponto de vista estético. Em sua própria defesa, o romancista francês teria alegado que toda obra de arte forma uma espécie de “facho de luz” que cai sobre um ponto da esfera, uma vez que a obra de arte não é a natureza. Assim, Flaubert acredita ter ido além de qualquer pessoa em matéria de sinceridade.

Flaubert talvez tenha tido razão ao alegar que ninguém tenha ido mais longe em matéria de sinceridade, mas o romancista francês não viveu tempo suficiente para ver sua sinceridade confrontada com a sinceridade de Lukacs. O filósofo húngaro, ao mesmo tempo que reforça que Flaubert demonstra um absoluto respeito pela verdade, denuncia sua visão limitada de realidade, classificando-a como uma concepção errônea. Lukacs discorda de Flaubert no que diz respeito à “excessiva verdade” no romance mencionado e no que tange aos “pontos culminantes” que, segundo Flaubert, existiria apenas na arte. Lukacs defende que essa noção flaubertiana acerca dos “pontos culminantes” é um puro e simples preconceito subjetivo. Essa concepção, segundo o filósofo, é um preconceito resultante de uma observação exterior e superficial da vida burguesa e das formas de vida características dela. O filósofo ressalta,

todavia, que essa mesma observação exterior e superficial abstrai as forças motrizes do desenvolvimento social e da ação que essas forças continuamente exercem sobre a realidade objetiva. Notemos aqui, que Lukacs se refere às camadas populacionais menos favorecidas, camadas que se encontram à margem da sociedade burguesa.

Nessa tácita referência que Lukacs faz à obliteração dessas camadas sociais por Flaubert, podemos observar que não apenas a historiografia tradicional costuma obliterar a participação dos “sem nome”, mas também a própria literatura e a dramaturgia burguesa que, por sua vez, ao combater a obliteração literária, artística e dramática que seu segmento social historicamente sofria, também colocava à margem uma nova classe social que, especialmente a partir do naturalismo, passa a reivindicar maior participação: a classe operária. Ainda dentro da perspectiva dessa história dos sem nome, pensada por Benjamin, Eduardo Arriada (2003) argumenta que, ainda hoje, a literatura e a história se encontram enraizadas no cuidado com o “lembrar”, e esse lembrar é o que nos permite tentar reconstruir um passado que nos escapa; buscando assim resguardar alguma coisa da morte. Mas, o que se pode resguardar da morte? Podemos arriscar: o rastro.

Arriada (2003), em seu artigo, esclarece que a busca da verdade, na perspectiva platônica, é definida através de um processo de rememoração; esse processo é de consideração meditativa, não se trata de um processo de aquisição de conhecimento que se dá de forma dedutiva ou indutiva. Nesse sentido, devemos considerar, de maneira suficientemente crítica, a realidade dos objetos para que possamos descobrir, em sua constituição, os rastros de uma configuração ideal cuja memória, segundo o autor, os nomes são os guardiões. O conceito, então, tem como objetivo analisar e dissecar os fenômenos procurando, desse modo, destruir sua imagem já pronta e expor seu secreto pertencimento à essa ordem, conforme esclarecimento de Jeanne-Marie Gagnebin, trazido por Arriada.

Observemos que a consideração crítica da realidade dos objetos, para se descobrir os rastros de uma configuração possível, é um expediente recorrente nos dramaturgos historiadores. Em *Canudos - a guerra do sem fim*, podemos perceber isso com clareza no relato de Mendes (2011); os documentos e relatos, por ela listados, passaram por uma consideração crítica por parte dos autores do espetáculo; através desses documentos e relatos, eles buscavam descobrir a configuração ideal de como pode ter sido o conflito em Canudos. A análise conceitual, nesse ínterim, retomando o que foi dito por Jeanne-Marie Gagnebin, visa, ao mesmo tempo, salvar os fenômenos e representar as ideias.

Podemos, desse modo, compreender que o espetáculo concebido por Franco, Mendes e Dourado, vai na contramão da historiografia tradicional. Além da crítica que Lukacs fez ao “excesso de realidade” de Flaubert, retomemos também, novamente, Walter Benjamin que coloca a aparente universalidade da historiografia tradicional como algo que remete diretamente à classe dominante. Procurando problematizar a historiografia tradicional, Benjamin traça um paralelo entre ela e a historiografia materialista, naturalmente dentro de uma perspectiva marxista. Em sua *Teses sobre filosofia da história*, o pensador alemão defende que a historiografia tradicional, o historicismo, procede por adição, descartando qualquer armação teórica, evocando a massa dos fatos para “preencher o tempo vazio e homogêneo”. A historiografia materialista, por sua vez, é orientada por um princípio construtivo, partindo para uma análise das diversas conjunturas que conduziram o fenômeno histórico.

Ao buscar exemplos na contemporaneidade, especialmente no que se refere à consideração crítica dos objetos para se recriar dramaturgicamente um fato histórico à luz dos sem nome, nos deparamos com o trabalho de Joana Craveiro, que nos é trazida pela tese de Daniela Ávila Small (2019). A palestra-performance de Joana Craveiro, intitulada *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas*; foi concebida juntamente com a equipe do Teatro do Vestido, estreando em Lisboa no ano de 2014, o trabalho artístico se propõe, conforme esclarece Small, a animar um lugar inanimado atribuindo o adjetivo “vivo” ao substantivo “museu”. Ao se pressupor que o museu pode ser um lugar morto, podemos também estender o mesmo entendimento aos arquivos de modo geral (dos livros, da história, do passado), conforme indica Small; como um “acúmulo morto”, como um “depósito de coisas dadas, que não têm mais voz”. (p.233)

Em seu trabalho de encenação, Joana Craveiro (2016) nos esclarece como concebeu a persona “Arquivista” - partindo da ideia do arquivista como o profissional que é uma autoridade de conhecimento e de mediação dentro do espaço do museu como um lugar de produção hegemônica de uma história oficial, bem como de sua apresentação e disseminação. O que está em jogo nessa encenação de Craveiro, conforme esclarece Small, é a reflexão sobre os 48 anos de ditadura em Portugal, a Revolução dos Cravos, e também o período que se seguiu à Revolução, conhecido como Processo Revolucionário em Curso (PREC).

A matéria da dramaturgia de Joana Craveiro, conforme nos indica Small em sua tese, é a memória de todas as pessoas anônimas com quem ela conversou e recolheu testemunhos ao longo de seu processo criativo-investigativo. A reflexão historiográfica feita a partir desses

relatos, segundo Small, ultrapassa a ideia de transmissão da memória na sua construção dramática – uma vez que essa criação dramática, feita a partir dos relatos, é também permeada pela ficcionalização operada pela dramaturga. Entretanto, interessa-nos aqui o fato de que a dramaturgia em *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas* tem como ponto de partida um episódio da história de Portugal reescrita a partir do relato de pessoas desconhecidas, em outras palavras: dos sem nome.



21

Trazendo novamente a discussão para o âmbito da dramaturgia, Bertolt Brecht (1978), em algumas partes de seu *Pequeno Organon*, trata do teatro como ferramenta de historicização. Tomemos como exemplo a estrofe 36 desse documento, no qual o dramaturgo alemão atesta que o contexto histórico de determinada ação, no teatro, deve ser caracterizado em sua relatividade histórica. Isso significa uma ruptura com o hábito que temos de despojar das suas diferenças as diversas estruturas sociais das épocas passadas, procurando fazê-las aproximarem-se (na medida do possível) da nossa, a qual, por sua vez, segundo Brecht, adquire por meio desta operação o caráter de algo sempre existente, sempre atual, portanto, eterno. Observemos que o que foi proposto por Brecht possui uma forte relação com o que Benjamin dita a respeito dos “tempos de agora” (*jetztzeit*). Continuando a estrofe 36 de seu *Organon*, Brecht alerta que “[...] nós pretendemos, porém, deixar às diferentes épocas a sua diversidade e não esquecer jamais a sua efemeridade, de forma que a nossa época possa ser também considerada efêmera.” (BRECHT, 1978, p.114)

Para que essas diferentes épocas, frequentemente retratadas no teatro, não percam sua característica efêmera, Brecht rejeita alguns recursos como o colorido e o folclore usado nos

²¹ Espetáculo *Um Museu vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas*. Em cena: Joana Craveiro. Foto: João Tuna.

teatros que buscam destacar a analogia das formas de ação dos homens de diferentes épocas. Desta forma, em seu *Organon*, ele indica os recursos teatrais que devem ser empregados. Para que dificultemos uma aclimatação emocional por parte do espectador, Brecht propõe que se coloque, em cena, personagens que se movimentem por meio de forças motrizes de caráter social, que variem conforme a época. Isso induzirá o espectador a adotar posturas como “também eu agiria assim” ou “se eu estivesse vivido em tais circunstâncias teria agido dessa forma”. Observemos que esse recurso proposto por Brecht retira o espectador de uma postura intelectualmente passiva diante do fenômeno cênico.

Trilhando por esse viés da diversidade das épocas e de suas circunstâncias, proposto por Brecht, podemos tomar como exemplo uma de suas peças de fundamento histórico, o que certamente coloca Brecht também no grupo do que chamamos aqui de “dramaturgos historiadores”. A peça em questão é *A Vida de Galileu*, uma peça particularmente interessante do ponto de vista dramatúrgico. Tal qual Walter Benjamin, Bertolt Brecht também foi um simpatizante da história dos sem nome, conforme podemos observar em um de seus poemas mais célebres, a saber: *Perguntas de um operário letrado*. Vamos, aqui, estabelecer um paralelo entre essas duas obras, pois para cada uma delas Brecht dá um tratamento diferente à história dos sem nome. Em *Perguntas de um operário letrado*, podemos arriscar que o texto traduz certamente o que seria essa modalidade de história. No poema em questão, nos deparamos um operário que faz diversas perguntas: em seu questionamento inicial, o operário indaga quem construiu Tebas, uma vez que, nos livros, constam apenas os nomes dos reis. O mesmo operário pergunta se foram os reis que transportaram as pedras, quem haveria reconstruído a Babilônia, tantas vezes reconstruída, e quem a teria reconstruído. A referida personagem de Brecht também questiona a respeito da muralha da China, perguntando para onde foram os pedreiros quando a muralha foi concluída, e quem haveria erguido os arcos do triunfo existentes em Roma. Essa e outras indagações permeiam o célebre texto.

Podemos facilmente constatar que, por meio desse poema, Brecht tece uma crítica à historiografia tradicional. Esse verdadeiro “apagamento dos rastros” é reforçado na continuidade desse texto, quando o esclarecido operário questiona como triunfaram os Césares, se o jovem Alexandre conquistou as Índias sozinho; se não haveria sequer um cozinheiro quando César venceu os gauleses; se apenas Felipe de Espanha chorou quando sua armada afundou; quem mais teria ganhado a Guerra dos Sete Anos além de Frederico II; e, com “tantas histórias, quantas perguntas” - assim Brecht finaliza seu texto. O apagamento dos rastros se dá

com maior frequência quando se trata dos sem nome, muitos desses que são referidos pelo “operário letrado” do dramaturgo alemão.

Se por um lado se opera o apagamento dos rastros deixados pela classe dominada, existe uma preocupação da classe dominante em perpetuar sua existência através do rastro. A classe dominante, nesse caso, não está limitada à burguesia; conforme entende Benjamin, o poema de Brecht faz uma breve viagem pela história enumerando os “grandes feitos”, ou talvez “grandes rastros”, que foram deixados por pessoas de renome. Os grandes monumentos ao redor do mundo podem ser entendidos como “rastros”, e o rastro advém muitas vezes da vontade desse sujeito (frequentemente pertencente à classe dominante) de perpetuar sua existência. Podemos extrair um rápido exemplo disso na própria história da Arte; a pintura do teto da Capela Sistina é, indubitavelmente, um imenso vestígio, um gigantesco rastro da existência de Michelangelo (1475 – 1564). Percebamos que, diferentemente da ausência dos nomes dos trabalhadores no poema de Brecht, o nome de Michelangelo permanece forte na história da arte, o crédito não ficou para quem encomendou a pintura, o papa Júlio II (1443 – 1513).

No âmbito da dramaturgia, essa vontade de perpetuar a existência, essa necessidade de deixar algum rastro da passagem pela vida, inerente à classe dominante, pode ser verificada principalmente a partir do advento do drama burguês no século XVIII. Se concordarmos com Walter Benjamin, de que essa necessidade de deixar rastros da própria existência é algo inerente às classes dominantes, podemos entender que o simples fato de passar à condição de dominante é suficiente para que haja vontade de produzir e deixar rastros, isso ocorre à burguesia no século da Revolução Francesa. O surgimento do drama burguês é oriundo da insatisfação dessa nova classe social em ascensão que se queixa de sua escassa representatividade no teatro, na literatura e nas artes em geral; verifica-se na época uma verdadeira rejeição ao Renascimento e ao classicismo, que eram assumidamente absolutistas. Peças como as de Racine resgatavam personagens mitológicas que eram, em grande parte, pertencentes a famílias reais como Andrômaca e Fedra. Houve, nesse sentido, por parte da burguesia, a necessidade de produzir uma dramaturgia onde ela se visse representada, onde suas personagens fossem distinguidas pela profissão e função que exerciam na sociedade. Apesar de ser um movimento de uma classe social em ascensão, o homem burguês procura ver-se representado em seu sofrimento individual, como uma espécie de substituição do tradicional herói trágico neoclássico, por um novo herói mais próximo da realidade em questão, a exemplo de *O filho natural* e *Pai de*

família, de Denis Diderot, e *Emilia Galotti* de Gotthold Ephraim Lessing. Posteriormente, no século XIX, podemos ver em cena peças como *Os Tecelões*, de Gehárt Hauptmann, que coloca a luta da coletividade proletária no palco.

Em *A Vida de Galileu*, podemos ver uma peça diretamente inspirada em uma pessoa que existiu e que, até os dias atuais, possui grande importância para a ciência. Sabemos que Galileu Galilei (1564 – 1642) foi forçado pela Inquisição a abnegar suas descobertas e teorias, se não o fizesse a Igreja certamente se encarregaria de apagar os rastros por ele deixados. A construção de uma personagem inspirada em Galileu certamente reuniria diversos elementos que o colocariam como um herói romântico, em razão da perseguição e da repressão que sofreu. Brecht, contudo, contrariando a expectativa que costumeiramente acomete o leitor acostumado à literatura burguesa, destitui Galileu de qualquer apelo catártico. Em nenhum momento da obra o leitor é induzido a sentir piedade do cientista. Na obra de Brecht, o mundo não gira em torno do herói, conforme ocorre nas tragédias, tampouco serve como pano de fundo para os sentimentos desse herói, como ocorre no romantismo. Na obra do dramaturgo alemão, Galileu é colocado como um ser humano ordinário, destituído de qualquer ato de heroísmo, de qualquer atitude que procure suscitar terror e piedade no leitor ou no espectador. Isso é facilmente observável quando, contrariando as expectativas burguesas, Brecht coloca o dia da abnegação de Galileu como um dia comum; um dia que (em tese) foi histórico, o dramaturgo faz questão de ressaltar que Galileu simplesmente abnegou, e tudo continuou inalterado no cotidiano das pessoas. Ao final da peça, quando seu antigo discípulo (Andrea) o reencontra, descobre que seu mestre havia continuado seus estudos ocultamente. Nesse momento Andrea restaura a admiração que havia perdido por seu antigo mestre após sua abnegação ao supor que este havia abnegado para continuar suas pesquisas em segredo, pelo bem da ciência. Porém, mais uma vez, Brecht frustra intencionalmente a expectativa no leitor, gerada naquele momento por Andrea, quando o célebre cientista revela que abnegou por unicamente por medo das máquinas de tortura que havia visto. Desse modo, ao entender que Galileu possui diversos ingredientes para ocupar lugar de destaque na historiografia tradicional, Brecht coloca o cientista como um indivíduo qualquer, que poderia perfeitamente ser encaixado na história dos sem nome. Tratamento bem diferente daquele que é dado por Gonçalves de Magalhães ao poeta Antônio José da Silva.

Sobre o rastro, Jeanne-Marie Gagnebin (2012), em seu texto intitulado *Apagar os rastros, recolher os restos*, esclarece-nos que o conceito de “rastro”, na tradição histórica e filosófica, é

caracterizado por sua complexidade paradoxal, pois ele indica ao mesmo tempo a presença de uma ausência e a ausência de uma presença, uma vez que o rastro indica a presença de alguém que ali esteve. Esse rastro existe apenas em razão de sua fragilidade, trata-se de um rastro porque ele é sempre ameaçado de ser apagado ou de não ser reconhecido como signo de algo que assinala. Na reflexão de Benjamin, trazida por Gagnebin, o estatuto paradoxal do “rastro” remete à questão da manutenção ou do apagamento do passado. Em outras palavras, Benjamin se refere a essa vontade de deixar marcas, e até monumentos, de uma existência fugidia, de um lado, e às estratégias de conservação ou de aniquilamento do passado, do outro.

Sabemos, conforme mencionado anteriormente, que esse desejo de perpetuação da existência de alguma forma é, segundo Benjamin, algo inerente às classes dominantes. Notemos que na perspectiva da historiografia tradicional, os que “possuem nome” dificilmente são pertencentes a classes sociais menos favorecidas. Poderíamos evocar os exemplos de Tiradentes e Antônio Conselheiro como “exceções”, contudo não servem como exemplos “perfeitos” de exceção, pois Tiradentes foi dentista, minerador, comerciante e militar, filho de proprietário rural, não foi um homem oriundo das camadas populares. O inconfidente possuía bom relacionamento com pessoas do clero e da elite da época, e a Inconfidência Mineira foi um movimento liderado por pessoas pertencentes a uma elite econômica e social. Ainda que não fosse pertencente a camadas populares, Tiradentes foi o único do movimento condenado à morte, pois possuía patente inferior e condição social mais baixa em relação aos demais envolvidos, esse fator econômico certamente o deixou mais vulnerável.

A respeito de Antônio Conselheiro, verificamos uma situação diferente de Tiradentes. Conselheiro foi, de fato, uma liderança popular, seguindo-o havia camponeses, índios, e escravos recém libertos. Observemos, contudo, que os que acompanhavam Tiradentes tinham “nomes”, como os poetas Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa e Inácio José de Alvarenga Peixoto, além do contratador Domingos de Abreu Vieira, os padres Manuel Rodrigues da Costa, Carlos Correia de Toledo e Melo, José da Silva e Oliveira Rolim e demais pessoas influentes da então sociedade mineira. Conselheiro, por sua vez, convivia, conforme já mencionado anteriormente, com inúmeros não nomeados camponeses, índios e escravos recém libertos.

Não havia, por parte de Tiradentes, essa vontade de “perpetuar a sua existência”, essa vontade de se perpetuar no imaginário e na lembrança de gerações vindouras. Entretanto, com a Proclamação da República, em 1889, Tiradentes passou a ser considerado mártir. Antônio Conselheiro, por sua vez, não rejeitava a notoriedade da função messiânica que os flagelados

da grande seca de 1877 lhe atribuíam, passou inclusive a ser chamado de “Bom Jesus”. Os sertanejos que acompanhavam Conselheiro realmente acreditavam que ele era um profeta enviado por Deus para socorrê-los. Nessa perspectiva, no que tange ao apagamento e manutenção do rastro, o exercício dramaturgico se mostra mais dificultoso no processo de reescrita e, ao mesmo tempo, a ausência de detalhes (como ocorre no caso de Antônio Conselheiro) acaba se tornando uma grande aliada nessa recriação da história a partir da dramaturgia, como ocorre em *Canudos - a guerra do sem fim*; a escassez, como uma aliada, é admitida pela própria Cleise Furtado Mendes (2011) em seu texto a respeito do espetáculo.

No que tange à reescrita da história por parte da dramaturgia, entendemos que não há um apagamento ou um aniquilamento de rastros, mas uma seleção destes. Ao selecionar tais rastros, o dramaturgo possui algum objetivo em mente, pois é em função do público que os diálogos são organizados. Deste modo, na organização de tais diálogos a partir dos rastros, podemos nos dar conta do que o arqui-enunciador pretende comunicar à sua plateia e ao seu leitor. As personagens de dramas históricos, mesmo que tenham existido como pessoas reais na história de uma determinada época, nação ou povo, também atuam por vezes como um porta-vozes do dramaturgo. Essa função de porta-voz do dramaturgo não fica restrita a personagens que foram criadas a partir da imaginação do autor, a exemplo de Lisístrata, Hamlet, Segismundo, Sr. Jourdain, Fígaro, dentre outros. Na fala dessas personagens, podemos perceber que Aristófanes, Shakespeare, Calderón de La Barca, Molière e Beaumarchais também falam por elas. Em personagens como Britânico, Danton e Galileu, também podemos verificar que, em muitas ocasiões, as falas dessas personagens em verdade são falas de Racine, Büchner e Brecht. Sobre esse aspecto, falaremos melhor a respeito da personagem histórica como porta-voz do dramaturgo a seguir.

2.4. A PERSONAGEM HISTÓRICA COMO PORTA-VOZ E O RASTRO NÃO INTENCIONAL

A respeito da personagem como porta-voz, Dominique Maingueneau (1996) esclarece-nos que isso é possível porque os atores não são os verdadeiros fiadores de suas réplicas, nesse sentido o autor francês concorda com O. Ducrot que esses são “sujeitos falantes” e não os

“locutores”. Ao mesmo tempo, Maingueneau alerta-nos para o fato de que essa distinção constitui um problema, pois não foi forjada para o discurso literário, permanecendo aquém de sua complexidade. Na enunciação teatral, o espectador se encontra enleado em uma situação que o faz perceber, segundo Maingueneau, os enunciados em “palimpsesto”. No palimpsesto, o escrito original foi raspado para dar lugar a outro, ocorrendo o mesmo com o texto teatral. Nesse tipo de texto, as palavras ditas já se encontram defasadas de si mesmas, “duplicadas pelo escrito que deixam transparecer” (p.161). Acresce a esse fato a dupla natureza do teatro. Na cena, há o ato de fala que altera, às vezes, o próprio texto.

Maingueneau nos traz o exemplo de Beaumarchais (1732-1799), em que o espectador assiste ao famoso discurso de Fígaro, mas também ao mesmo tempo a um texto de Beaumarchais. Transcrevemos aqui um trecho do famoso discurso de Fígaro a fim de melhor ilustrar o que nos indica Maingueneau:

[...] Nobreza, dinheiro, posição, palácios, dão muito convencimento! O que é que o senhor fez para merecer tudo isso? Deu-se apenas o trabalho de nascer e nada mais: fora isso, é um homem perfeitamente medíocre! Enquanto eu, raios me partam, perdido no meio da multidão obscura, tenho tido de usar mais ciência e cálculo só para não morrer do que foram aplicados nos últimos cem anos para governar todas as Espanhas; e o senhor quer medir forças comigo! (BEAUMARCHAIS, 2001, p. 148)

Podemos observar que o discurso de Fígaro é o típico discurso do burguês na sociedade francesa do século XVIII. Como sabemos, no século XVIII, na França, a burguesia se encontrava em desenfreada ascensão. À medida que a burguesia aumentava seu poder financeiro, maior era a sua insatisfação em relação à realeza e à aristocracia, ambas sustentadas pelas riquezas produzidas por seus antigos vassallos. Beaumarchais, também burguês, um homem de negócios, transfere seu discurso para sua ilustre personagem. Desse modo, o espectador se encontra diante dessa espécie de “enunciado em palimpsesto”. Fígaro, no entanto, não é uma personagem extraída da história, não é uma personagem que possuiu data de nascimento ou de morte. Galileu, por sua vez, existiu, e o que nos chama atenção é que Brecht “transplanta” para o seu texto um homem que existiu na realidade objetiva e coloca esse homem imbuído de um diálogo que ele, na condição de dramaturgo, inventou. Brecht não poderia ter tido acesso aos diálogos que Galileu teve em vida. Ao mesmo tempo, Maingueneau nos alerta que a possibilidade de uma dupla leitura do texto teatral é uma dificuldade inerente à essa instabilidade enunciativa, pois o leitor é confrontado a um *texto* e não ao *discurso*. A fala que trouxemos de Fígaro é, em verdade, o texto de um discurso virtual que o próprio leitor atualizará, absorvendo determinado discurso pelo olhar de seu tempo.

O duplo destinatário – ou seja, o fato de que as falas são endereçadas de uma personagem a outra, mas também destinadas à audição do espectador – é um expediente do texto e da encenação teatral. Uma dificuldade constitutiva da enunciação teatral, segundo Maingueneau, é a de que ela não pode ignorar completamente o espectador e nem abolir por completo a distância que o separa dela. Desta forma, a enunciação teatral se obriga a compromissos bem variados, comecemos pelo “duplo sentido”; o duplo sentido é um expediente bastante comum na comédia, há diversas situações em que a personagem em cena não percebe determinada ambiguidade proferida por seu interlocutor, e a plateia ri de sua ingenuidade. Informa-se o público fingindo informar a personagem.

Bertolt Brecht, um autor que frequentemente recorre à história para compor suas obras, não hesita em utilizar-se de expedientes cômicos para obter o distanciamento crítico de seu espectador. No duplo sentido, podemos arriscar uma decifração do implícito, podemos perceber em Brecht uma verdadeira dessacralização da figura do herói, conforme já mencionamos neste capítulo, no momento do reencontro entre Galileu e seu antigo discípulo Andrea em *A Vida de Galileu*.

GALILEU – Eles venceram, e não existe obra de ciência que somente um homem possa escrever.

ANDREA – Então por que o senhor abjurou?

GALILEU – Eu abjurei porque tive medo da dor física.

ANDREA – Não!

GALILEU – Eles me mostraram os instrumentos.

ANDREA - Então não foi um plano.

GALILEU – Não foi. (BRECHT, 1991, p.163 – 164)

O trecho acima revela uma estratégia bastante utilizada por Brecht que é a de não suscitar empatia por parte do espectador em relação ao herói. Aqui nos deparamos com um herói totalmente conformado, diferentemente do que seria um tradicional herói trágico grego. Galileu Galilei é considerado o pai da ciência moderna, Brecht compreendia que o teatro não pode ignorar o fato de que pertencemos a uma era científica, e que nossas vidas são grandemente influenciadas pela ciência. A figura de Galileu era particularmente interessante para Brecht, pois Galileu colocava em dúvida o entendimento aristotélico que se tornou dogma na ciência. Brecht, quatro séculos depois de Galileu, coloca em xeque a tão discutida catarse proposta pelo filósofo estagirita. O diálogo entre Galileu e Brecht só se torna possível por meio do rastro; os rastros e vestígios deixados por Galileu são essenciais para que Brecht possa operar sua “reescrita” de um fragmento da vida do cientista italiano.

Galileu Galilei deixou inúmeros rastros de sua existência entre livros, cartas, relatos e manuais. Dentre seus livros, vale salientar que dois deles foram escritos em forma de diálogos.

São eles: *Diálogo concernente aos dois principais sistemas do mundo* (1632) e *Discursos e demonstrações matemáticas acerca de duas novas ciências* (1638). O cientista florentino, já em sua época, se opondo aos conservadores do meio intelectual, reconhecia o latente anacronismo do latim, escrevendo seus livros em italiano para que seus contemporâneos o pudessem compreender, de modo que o conhecimento não ficasse restrito aos doutos que gozavam do privilégio de estudar o latim. Parece-nos bastante curioso que Galileu tenha recorrido ao efeito dramático para lograr maior didatismo, esses textos dialogados são rastros de grande importância deixados pelo pensador italiano, esses vestígios deixados para a posteridade constituíram uma verdadeira matéria-prima para o dramaturgo alemão.

O episódio da abjuração de Galileu tem sido assunto recorrente nas versões que Brecht produziu sobre o cientista italiano, sendo a última delas redigida entre os anos 1953 e 1956. Em sua obra, o dramaturgo alemão aborda a ciência como uma prática social, cultural e política ao expor a ciência como algo diretamente relacionado ao Poder. O Galileu, trazido por Brecht, ao criticar o dogmatismo com que Aristóteles é tratado em sua época, está também indiretamente (como quer o dramaturgo) denunciando os cientistas da época vivida por Brecht, vistos muitas vezes como “portadores da verdade” - como se suas descobertas estivessem acima de qualquer questionamento.

No que tange à reescrita da vida de Galileu pela dramaturgia, Brecht se apropria da própria criação dramática do cientista italiano. Em seu *Diálogo...* os diálogos aparentemente não ocorreram de fato na vida real pois, entre as personagens de sua obra, Galileu batizou duas delas com nomes de amigos íntimos seus que já haviam morrido, Filippo Salviati e Giafrancesco Sagredo. Também há como personagem a pessoa de Simplicio que teve seu nome inspirado diretamente no filósofo grego que viveu no século VI d.C. que, vale salientar, foi um renomado comentador de Aristóteles. A personagem Sagredo também se encontra em *A Vida de Galileu* de Brecht e, como uma forma flagrante de reescrita da história, Brecht coloca Galileu contando a Sagredo uma descoberta de grande importância:

SAGREDO *olhando pelo telescópio, a meia voz* – Os bordos do crescente estão irregulares, denteados e rugosos. Na parte escura perto da faixa luminosa, há pontos de luz. Vão aparecendo, um depois do outro. A partir deles a luz se espraia, ocupa superfícies sempre maiores, onde conflui com a parte luminosa principal.

GALILEU – E como se explicam esses pontos luminosos?

SAGREDO – Não pode ser.

GALILEU – Pode, são montanhas.

SAGREDO – Numa estrela?

GALILEU – Montanhas enormes. Os cimos são dourados pelo sol nascente, enquanto a noite cobre os abismos em volta. Você está vendo a luz baixar dos picos mais altos ao vale.

SAGREDO – Mas isso contradiz a astronomia inteira de dois mil anos.

GALILEU – É, o que você está vendo homem nenhum viu, além de mim. Você é o segundo.

SAGREDO – Mas a Lua não pode ser uma Terra, com montanhas e vales, assim como a Terra não pode ser uma estrela.

GALILEU – A Lua pode ser uma Terra com montanhas e vales e a Terra pode ser uma estrela. Um corpo celeste qualquer, um entre milhares. Olhe outra vez. A parte escura da Lua é inteiramente escura?

SAGREDO – Não, olhando bem eu vejo uma luz fraca, cinzenta.

GALILEU – Essa luz o que é?

SAGREDO -?

GALILEU – É da Terra. (BRECHT, 1991, p. 74)

Nesse trecho, o leitor de Aristóteles certamente notará que estamos diante de uma bela *anagnórisis*²² por parte da personagem Sagredo, muito bem conduzida por Galileu através da tessitura de Brecht. Percebamos que, ainda dentro da noção trazida por Maingueneau, o diálogo que se dá entre os dois interlocutores se destina, de fato, ao público que Brecht (em pleno século XX) tencionava atingir. Para isso, o dramaturgo alemão recorre ao distanciamento cronológico e geográfico, situando o diálogo no ano de 1610, na continuação do mesmo diálogo:

SAGREDO – Não, isso é um absurdo. Como pode a Terra emitir luz, com suas montanhas, suas águas e matas, e sendo um corpo frio?

GALILEU – Do mesmo modo que a Lua. Porque as duas são iluminadas pelo Sol e é por isso que elas brilham. O que a Lua é para nós, nós somos para a Lua. Ela nos vê ora como crescente, ora como semicírculo, ora como Terra cheia e ora não nos vê.

SAGREDO – Portanto, não há diferença entre Lua e Terra?

GALILEU – Pelo visto, não.

SAGREDO – Não faz dez anos que, em Roma, um homem subia à fogueira. Chamava-se Giordano Bruno e afirmava exatamente isso.

GALILEU – Claro. E agora mesmo estamos vendo. Não pare de olhar, Sagredo. O que você vê é que não há diferença entre o céu e terra. Hoje, dez de janeiro de 1610, a humanidade registra em seu diário: aboliu-se o céu. (IDEM, 1991, p. 75)

Através de sua escrita, ou reescrita da história, Brecht coloca Galileu como opositor das teorias de uma visão de mundo aristotélica. A concepção aristotélica não deixava de ser favorável ao dogma da Igreja Católica, tendo a Terra como o centro do sistema solar. Constatar que a Terra é apenas mais um dos astros que giram em torno do sol ocasiona a quebra de um paradigma milenar, algo inconcebível aos que viviam no século XVII, algo que poderia abalar significativamente a hegemonia da Igreja Católica. O distanciamento geográfico e temporal em Brecht tem uma função diferente em relação ao mesmo tipo de distanciamento proporcionado por alguém como Racine, pois neste o distanciamento ao resgatar heroínas pertencentes à

22 Reconhecimento, passagem da ignorância ao conhecimento.

tragédia grega como Fedra e Andrômaca, tem como objetivo potencializar o efeito de catarse no espectador; enquanto em Brecht o distanciamento, ao trazer pessoas históricas como Galileu Galilei, visa fazer com que o espectador adote um distanciamento crítico frente ao fenômeno teatral. Em sua tentativa de operar esse distanciamento crítico, Brecht aproxima, já na primeira cena de sua obra, a pessoa histórica de Galileu Galilei de uma pessoa comum ao colocar seu protagonista em um momento de intimidade (tomando banho em uma banheira) enquanto conversa com seu discípulo Andrea Sarti.



23

O tema da abjuração de Galileu tem sido, como bem sabemos, de grande importância para Brecht. A abjuração é um aspecto que coloca o cientista italiano na contramão de qualquer herói idealizado pela sociedade burguesa, daquele tipo de protagonista que persegue obstinadamente seus objetivos, que enfrenta inúmeras situações adversas e ao final tudo dá certo e que, depois de muito esforço, consegue tudo o que almejou. Brecht coloca em cena protagonistas que também fracassam, personagens que não conseguem atingir seus objetivos ou que não possuem objetivo algum a exemplo do que vemos em *Baal* e em *Tambores na Noite*, um protagonista que muitas vezes depois de tanto tentar opta por desistir e se conforma com o que é tido como “mediocre” dentro da lógica capitalista de produção. Dentro de uma perspectiva lógico-burguesa, a abjuração de Galileu pode ser considerada algo vergonhoso, uma vez que (muitas vezes) somos ensinados a admirar aqueles que se sacrificam por seus ideais. Apesar de elaborar

²³ *La vie de Galilée*, sob direção de Eric Ruf, esteve em temporada (2019-2020) na sala Richelieu do teatro da Comédie Française, em Paris. Em cena os atores Hervé Pierre (Galileu) e Jean Chevalier (Andrea Sarti). Imagem: Pascal Gely / Hans Lucas.

sua personagem conforme acabamos de mencionar, Brecht enxergava de maneira pejorativa a abjuração de Galileu.

Frederic Ewen (1991) aponta que no ano de 1938, Brecht consultou um professor que era assistente de Niels Bohr. Esse professor, C. Moller, em diálogo com o dramaturgo alemão havia dito que a abjuração de Galileu foi, em verdade, uma vitória do cientista italiano sobre a Inquisição, pois foi justamente isso que tornou possível a escrita de seu *Discursos*. Brecht, por sua vez, considerava a retratação de sua teoria sobre o movimento da Terra em 1633 uma derrota, derrota essa que teria como consequência um sério cisma entre ciência e sociedade humana. C. Moller finaliza dizendo: “[...] Nunca consegui entender esse ponto de vista, e até hoje em dia não o compreendo, depois de ter lido *A Vida de Galileu* de Brecht, o que não impede que essa peça me afete e impressione profundamente.” (EWEN, 1991, p.311)

Mais do que uma derrota, a abjuração de Galileu é vista, pelo dramaturgo alemão, como uma traição. Na famosa frase proferida por Andrea Sarti em que diz que tanta coisa está ganha quando só um homem diz “Não!”, Brecht nos deixa claro, em sua recriação dramatúrgica, que Galileu poderia ter sido esse homem, mas preferiu não o ser. O cientista italiano reúne em si diversos elementos que poderiam torná-lo um herói trágico, contudo não se tratava de uma tragédia. Ewen (1991) nos esclarece que, para Brecht, não se tratava nem mesmo da tragédia de um homem, quando muito “das terríveis ações de um homem sobre a melhor parte da humanidade” (p.324).

Dentro da perspectiva do rastro e da recriação da história por meio da dramaturgia, chega a ser redundante afirmar que a obra dialogada escrita por Galileu foi um “rastro” que serviu de matéria-prima para Brecht, vale salientar contudo que, ainda que não fosse a intenção de Brecht criar um herói trágico a partir do cientista italiano, o dramaturgo coloca o cientista em uma aporia que é inerente ao herói trágico: o conflito entre duas situações que frequentemente coloca o herói diante de um nó que o obriga a desatá-lo de alguma forma. Essa aporia, no caso de Galileu, trata de um tema moral: o problema da sobrevivência carregando também a questão da sobrevivência moral. Ao defender que o *Discurso* de Galileu poderia ser escrito mesmo se ele não houvesse abjurado reforça o argumento de que a abjuração de Galileu foi uma derrota e uma traição. Como Galileu se ligava às pessoas comuns da sociedade, a trabalhadores ordinários do dia-a-dia ao escrever em italiano o seu *Discurso*, em vez de latim, buscando tornar o conhecimento algo acessível a todos; esse cientista teria traído essas pessoas simples ao trair a ciência, não menos do que os próprios cientistas, conforme acrescenta Ewen (1991), que, “na vigília da abjuração, escondem seus textos nas suas escrivatinhas.” (p.325).

Dentro dessa perspectiva da abjuração como traição, Raymond Williams (2002), em sua análise da obra de Brecht, nos esclarece que Galileu é plenamente consciente e, nesta medida, livre. Galileu é dotado de uma liberdade que os pressionados e guiados não conhecem. Por ser consciente, segundo Williams, Galileu pôde prever as consequências e calculá-las. Brecht indaga, em sua obra, o que é que acontece quando a consciência se encontra aprisionada num impasse entre a moralidade individual e a social. A submissão de Galileu, de acordo com Williams, pode ser explicada e justificada, no âmbito individual, como um meio de ganhar tempo para poder dar continuidade ao seu trabalho, porém o que escapa à compreensão (até mesmo do próprio Brecht) é a finalidade do trabalho. Conforme observamos na citação a seguir:

Se a finalidade da ciência é permitir que todos os homens possam aprender a compreender o seu mundo, a traição de Galileu é fundamental. Separar o trabalho de sua finalidade humana é, e Brecht vê isso, trair os outros e desse modo trair a vida. Não se trata, ao final, do que pensamos de Galileu como um homem, mas do que pensamos dessa conclusão. (WILLIAMS, 2002, p.259)

Nesse sentido, conforme acresce Williams, Brecht traz esse tema à consciência não como um problema, mas como uma ação viva. Estamos todos acostumados, de acordo com o autor inglês, ao martírio e ao indivíduo em conflito com sua sociedade, porém não estamos acostumados como esse modo diferente de ver a experiência, proposta por Brecht. É nesse modo de olhar o mundo, de forma dialética, que reside a ação dramática em *A Vida de Galileu*.

É verdade que, treinados para ter uma consciência diferente, lutamos para reduzir a peça a um sentido diferente – ou, mais plausivelmente, argumentamos que essa conclusão explícita está presente nessa única fala e não na peça como um todo. Mas é claro que nos defrontamos com a história de Galileu munidos da nossa própria e poderosa imagem do mártir liberal, e temos uma real dificuldade em ver aquilo que está sendo verdadeiramente apresentado. A peça é, certamente, explícita, ao longo de toda a sua ação. O que fala é não apenas Galileu, mas a peça em si. (IDEM, 2002, p.260)

Raymond Williams aponta que Galileu, comprometido com um modo universal e humanista de ver a ciência, não reduzindo-a a um aspecto meramente utilitário (a exemplo do uso do telescópio para avistar a aproximação de navios inimigos), caiu na armadilha dos imperativos de uma lealdade diferente exigida pelo grupo dirigente que o mantém, grupo esse que o impele para produzir para o mercado e para a guerra. Quando pressionado, o indivíduo incorpora tanto uma consciência verdadeira quanto uma falsa, e é através de Galileu que Brecht nos convida a enxergar a coexistência dessas duas consciências no indivíduo pressionado. A peça, nesse sentido, conforme indica Williams, estende-se da irônica aceitação da falsa

consciência (que adotamos para nos encaixarmos em um mundo imperfeito) até o ponto em que a falsa consciência se torna uma falsa ação e não é mais ironia, mas uma tragédia.

No que se refere ao entendimento de “trágico”, aplicado ao percurso de Galileu Galilei, Brecht compreende que precisamos enxergar que o sofrimento pode ser evitado, mas também que ele não o é. Também se faz necessário compreender que o sofrimento não precisa nos esmagar. Nesse sentido, os sofrimentos de Galileu horrorizam Brecht pelo fato de eles serem completamente desnecessários. Esse sentimento nos conduz a uma consciência trágica que é mais afeita ao drama moderno. No que diz respeito a essa nova consciência trágica, Williams assevera:

[...] a nova consciência trágica de todos aqueles que, horrorizados com o presente, estão, *por essa razão*, firmemente comprometidos com um futuro diferente: com a luta contra o sofrimento aprendida no sofrimento: uma exposição total que é também um envolvimento total. Sob o peso do fracasso, em uma tragédia que poderia ter sido evitada mas que não o foi, essa estrutura de sentimento luta agora para se formar. Contra o medo de uma morte geral, e contra a perda de conexões, um sentido de vida é afirmado – aprendido mais intimamente no sofrimento do que jamais o foi na alegria – uma vez que as conexões tenham sido feitas. (IDEM, 2002, p.263)

Conforme vimos ao longo deste capítulo, o “rastros” é um elemento de recriação da história, recriação essa que não possui qualquer compromisso de ser fidedigna. Os rastros não produzem um conhecimento homogêneo, mas heterogêneo, o que coloca em questão a realidade e a verdade histórica. Benjamin segue, como já sabemos, pelo contrapelo da história oficial e cronológica. Para o pensador alemão, o conhecimento da história só é possível no momento histórico. E esse conhecimento é apenas o conhecimento de um momento. Os dramaturgos que citamos ao longo deste capítulo, realizam uma experiência com o passado através de suas obras de cunho histórico. Assim como no texto teatral, concordando com Maingueneau, as palavras ditas já se encontram “defasadas de si mesmas” e “duplicadas pelo escrito que deixam transparecer”. Podemos, então, concordar com Benjamin de que na história não existe momento privilegiado, já que o tempo é ruína de si mesmo.

O dramaturgo historiador, tal qual o próprio historiador, muitas vezes, atua como uma espécie de arqueólogo atrás de rastros da história cuja obra pretende escrever. Em *Canudos - A guerra do sem fim*, que já comentamos anteriormente, os criadores do espetáculo agem conforme pensava Benjamin ao alegar que “quem procura aproximar-se do seu próprio passado tem de se comportar como um homem que escava”. (BENJAMIN, 2004, p.19). Nesse ínterim, memória e história caminham juntas na exploração do passado, nisso consiste também em trazer

de volta os mortos, salvando-os do esquecimento, pois o pensador alemão se volta para o passado como exigência da memória e da justiça.

Walter Benjamin contrapõe, em seus escritos, duas noções: a de “experiência” (*Erfahrung*) e a de “experiência vivida” (*Erlebnis*). O filósofo alemão alega que, com o crescimento do capitalismo, a “experiência” cede lugar para a “experiência vivida”. E qual seria a diferença entre essas duas noções? A primeira remete à experiência coletiva que é própria da vida em comunidade, em grupos, enquanto a segunda remete à experiência solitária que é inerente à rápida evolução da sociedade contemporânea.

Benjamin estabelece uma conexão entre a *Erfahrung* e o fim da arte de contar, que ocorria nas sociedades mais primitivas. A reconstrução da *Erfahrung* deve vir juntamente com uma nova forma de narratividade. Essa forma de narratividade iria ao encontro do que Benjamin entende por formas “sintéticas” de experiência, tomando Proust como exemplo. O pensador alemão defende que a arte de contar está cada vez mais rara porque as condições de realização dela já são inexistentes na moderna sociedade capitalista. Isso enseja o surgimento de obras artísticas e literárias de cunho mais intimista onde há uma maior ênfase da experiência individual.

Retomando a noção do rastro como elemento de reescrita, devemos ressaltar que existe uma estreita relação entre rastro e signo. A escrita tem sido considerada um rastro privilegiado que os homens deixam de si mesmos. Aleida Assmann, trazida por Gagnebin (2002), aponta que os conceitos de *escrita* e de *rastro* foram, frequentemente, empregados como sinônimos, ainda que não o sejam necessariamente. A escrita, acresce Gagnebin, tem sido durante muito tempo considerada o rastro mais duradouro que alguém poderia deixar, o rastro seria uma marca capaz de sobreviver à morte de seu autor e de transmitir sua mensagem. Quem escreve um livro, de certa forma, nutre a esperança de que deixa uma marca imortal que será lida pelas gerações vindouras, tal qual fez Galileu com o seu *Discurso*. Gagnebin (2002) contudo nos alerta para o fato de que essa confiança na escrita como rastro duradouro e fiel começa, a partir do século XVIII, a ser abalada, concordando com Aleida Assmann. Nesse mesmo artigo, publicado em 2002, Gagnebin faz referência ao historiador Thomas Carlyle, que viveu no século XIX e entendia que as fontes escritas não seriam mais consideradas como documentos integrais e confiáveis, sendo elas aleatórias, fragmentos de um passado desconhecido, comparados a farrapos de um tecido que se rasgou.

Nessa perspectiva, a escrita não é mais um rastro privilegiado. Esse rastro, conforme citação de Assmann por Gagnebin, opera no sentido preciso de um signo, um sinal aleatório

que foi deixado sem intenção prévia. Desse modo, ainda dentro desse entendimento trazido por Assmann, o rastro surge como resultado do acaso, da negligência, ou até mesmo da violência - a exemplo de um animal que deixa pegadas ao fugir de um predador. O rastro denuncia a presença de uma ausência, quem deixou tais rastros, como os exemplos que acabamos de mencionar, os fez sem intenção de transmissão ou significação; o detetive, o arqueólogo, o psicanalista, o historiador, e (por que não?) o dramaturgo devem também levar em conta que essa não-intencionalidade também faz parte da tarefa de decifração desses rastros. De modo que eles devem decifrar “não só rastro na sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar o processo, muitas vezes violento, de sua produção involuntária.” (Gagnebin, 2002, p. 129). Nesse sentido, diferenciando o “rastro” de um signo cultural e linguístico, eles não são criados. Mas, sim, deixados ou esquecidos.

A guisa de conclusão deste capítulo, trazemos aqui um exemplo bastante curioso do que acabamos de tratar a respeito do rastro como um elemento não-intencional de transmissão ou significação. Em 2013, o Grupo de teatro “Carmim” (Natal/RN) estreou o seu espetáculo *Jacy*. O processo de criação dramaturgicamente desse espetáculo se deu justamente a partir de rastros não-intencionais deixados por uma mulher chamada Jacy. Foi a partir desses rastros e vestígios que o elenco operou uma investigação para interpretar esses vestígios de existência deixados por essa pessoa. Mas, como se deu tudo isso?

No ano de 2010, o ator, diretor e dramaturgo Henrique Fontes²⁴, ao sair da casa de seus pais no bairro de Tirol, em Natal, se deparou com um amontoado de despojos ao caminhar pela avenida Prudente de Moraes. Nesses despojos, havia objetos que possivelmente eram oriundos de algum apartamento em algum dos prédios situados naquele entorno. Em meio a esses despojos, Henrique Fontes encontrou uma frásqueira, conforme declara em sua entrevista dada em 04 de fevereiro de 2017, ao jornalista Paulo Henrique Amorim (1943 – 2019).²⁵ Ao se encontrar com a atriz e colega de trabalho, Quitéria Kelly²⁶, ambos abriram a frásqueira e lá encontraram diversos pertences pessoais de uma senhora chamada Jacy, objetos pessoais como

²⁴ Nascido em Manaus, radicado em Natal, Henrique Fontes é ator, diretor, dramaturgo, e gestor cultural. Possui mais de 30 anos de carreira. Atuou em mais de 25 montagens, passando por grupos como Clowns de Shakespeare, Cia. Atores à Deriva, Beira de Teatro, dentre outros. Atualmente faz parte do Grupo Carmim e é diretor do espaço cultural Casa da Ribeira, em Natal. Informação disponível em: <https://www.camara.leg.br/radio/programas/644788-henrique-fontes-a-forca-cenica-que-vem-de-natal/> (Consultado em 29 de março de 2021).

²⁵ Link da entrevista: https://www.youtube.com/watch?v=ZiO6KrW_ZFo. (Acessado em 19 de fevereiro de 2021).

²⁶ Nascida em João Pessoa, radicada em Natal, Quitéria Kelly é atriz e diretora. Formada em Artes Cênicas pela UFRN. Possui uma vasta experiência no cenário teatral natalense. Também possui trabalhos na televisão. Como diretora dirigiu o premiado espetáculo “A Invenção do Nordeste”.

estojo de maquiagem, espelho, pó compacto, lenços, cartões de supermercado, recibos de correio, em outras palavras: rastros da existência dessa senhora.

Com o passar do tempo, os criadores de *Jacy* descobriram que essa frasqueira havia sido descartada por engano. O objeto em questão, conforme declara Henrique Fontes a Paulo Henrique Amorim, havia sido separado por sua cuidadora (funcionária que havia cuidado de Jacy nos seus últimos 20 anos de vida) para que fosse direcionado (juntamente com outros objetos) à sua família; porém, como o objeto estava embalado em um saco de lixo, acabou sendo descartado pela diarista que havia sido contratada para realizar uma limpeza no apartamento. Através desses pertences da senhora Jacy, o grupo Carmim (do qual Henrique Fontes é integrante) elaborou uma dramaturgia que ensejou um processo de encenação que resultou no espetáculo *Jacy*.

Inicialmente, conforme explica Fontes, não havia intenção de realizar uma investigação sobre a vida de Jacy, o grupo chegou a procurar familiares dessa senhora para devolver o objeto, mas sem sucesso. Os integrantes do grupo Carmim passaram cerca de um ano e meio criando uma ficção a partir dos objetos encontrados na frasqueira. A partir de experimentos abertos realizados pelo grupo, os integrantes perceberam que aqueles rastros não traduziam o que era aquele “achado”, uma vez que esses vestígios, esses rastros não-intencionais, deixados por Jacy, denunciam (por exemplo) o abandono do idoso, conforme entendimento do próprio Henrique Fontes, história de vida de uma pessoa, dentre outras coisas.

Desse modo, compreendendo que esses rastros, por si só, são apenas fragmentos de um “todo”. A investigação se fez necessária para que se pudesse montar esse “quebra-cabeça” chamado Jacy. Ao investigar a vida de Jacy, os criadores desse espetáculo descobriram que Jacy foi uma mulher, natural de Ceará Mirim/RN, que faleceu aos 90 anos de idade e, ao longo de sua vida, essa senhora presenciou o crescimento da capital potiguar no decorrer do século XX. A biografia de Jacy, a partir da dramaturgia construída por Henrique Fontes e Paulo Capistrano, é atravessada por diversos temas e discussões que o grupo suscita: o abandono na velhice, o crescimento de Natal – que segue acompanhada pelo retrocesso de uma política alicerçada em uma oligarquia que tem determinado os rumos da cidade ao longo do século XX e, ainda, exerce grande influência - sua vida amorosa, sua relação com o seu irmão, entre outros. Conforme podemos observar no trecho a seguir (cena 11), extraído do texto que nos foi cedido pelo próprio dramaturgo Henrique Fontes:

HENRIQUE – Nesse tempo Jacy trabalhava no antigo IPASE, que depois virou INPS e hoje é INSS. Lá ela era secretária executiva de Tarcísio Maia, pai do senador

brasileiro José Agripino Maia. Tarcísio Maia foi diretor do IPASE entre os anos 60 e 70. Ele era médico e também foi secretário de educação do governo de Dinarte Mariz.

Nesse momento, conforme indicado no texto e também seguido em cena, abre-se um organograma projetado na parede ao fundo com nome de políticos tradicionais do estado do Rio Grande do Norte. A partir desse organograma os atores Henrique Fontes e Quitéria Kelly explicam as relações familiares no seio dessa antiga oligarquia norte-rio-grandense e segue-se o texto:

QUITÉRIA – (marcando os nomes no organograma genealógico) Vamos ver se a gente entende? Tarcísio era primo de Lavoisier Maia Sobrinho, que foi casado com a ex-governadora, ex-prefeita de Natal, ex-deputada federal, Wilma de Faria, sobrinha de Dinarte Mariz.

HENRIQUE – Em 1965, Tarcísio, foi candidato a vice-governador na chapa de Dinarte Mariz. Eles perderam a eleição, mas Tarcísio ganhou o cargo de diretor do IPASE. Dois mandatos e um Ato Institucional nº 5 depois, 1974, o governo militar estava prestes a anunciar o nome de Osmundo Faria para Governador do Rio Grande do Norte.

QUITÉRIA – Osmundo Faria, pai de Robinson Faria²⁷, atual governador do estado e ex-vice governador de Rosalba Ciarlini.²⁸

HENRIQUE – Osmundo Faria, era o protegido do ex-ministro do exército, o general Dale Coutinho.

QUITÉRIA – Aquele ficou famoso com a poética frase: “O Brasil melhorou muito depois que começamos a matar!”.

HENRIQUE – Faltando poucos dias para sair a nomeação do Osmundo Faria, a roda da fortuna girou e o padrinho político de Osmundo morreu. O pai de Robinson Faria perdeu a chance de realizar um sonho que seu filho só quatro décadas depois realizaria. Naquele tempo, imediatamente, Dinarte Mariz começou a articular o nome de Dix-Huit Rosado para governador do estado.

QUITÉRIA – Dix-huit Rosado é irmão de Dix-sept Rosado, sogro de Rosalba Ciarlini.

HENRIQUE – Dix-huit, no entanto, não era unanimidade na ARENA (partido do governo militar). Tarcísio, sentindo que a hora era aquela, passa a articular seu próprio nome para governador, com ninguém menos que um dos militares mais influentes do regime, o general Golbery do Couto e Silva.

QUITÉRIA – “Não interrompa uma pessoa que lhe conta algo que você já sabe. Uma história nunca é contada duas vezes da mesma maneira e é sempre bom ter uma segunda versão”. Era a famosa frase dele.

HENRIQUE – O general Golbery consegue colocar Tarcísio no governo, numa articulação com Aluísio Alves (político cassado e desafeto declarado de Dinarte Mariz), quem fez a ponte entre os dois foi o irmão de Tarcísio, João Agripino Maia Filho.

QUITÉRIA – João Agripino era sobrinho de Lavoisier Maia que, por sua vez, era casado com Isaura Trizieme Rosado, que é irmã de Dix-Sept Rosado. Que era sogro de Rosalba Ciarlini, casada com Carlos Augusto Rosado, sobrinho de Dix-huit que era candidato de Dinarte Mariz, tio de Wilma de Faria, mulher de Lavoisier Maia Sobrinho, primo de Tarcísio Maia.

HENRIQUE: Chefe de Jacy.

QUITÉRIA: O povo do Rio Grande do Norte é um povo superfamília, não é?

Ao investigar a vida de Jacy, alguns aspectos importantes são trazidos pelo grupo à cena. Jacy era potiguar, mudou-se para o Rio de Janeiro, presenciou o golpe militar de 1964. Dentre

²⁷ Robinson Mesquita de Faria foi governador do Rio Grande Norte no período de 01/01/2015 a 01/01/2019.

²⁸ Rosalba Ciarlini Rosado foi governadora do Rio Grande do Norte no período de 01/01/2011 a 01/01/2015.

os diversos eventos históricos ocorridos no país, o entrevistador Paulo Henrique Amorim destaca a relação amorosa que ela teve com um oficial americano que serviu em Natal durante a Segunda Guerra Mundial, chamado Harry. No período da Segunda Grande Guerra, a cidade de Natal serviu como base aérea para os norte-americanos, foi um ponto estratégico para voos que decolavam rumo à Europa para combater a Alemanha nazista. Na ocasião, conforme explica Henrique Fontes na entrevista citada, a capital potiguar possuía uma população estimada em 50 mil habitantes e, de repente, se vê na condição de anfitriã de mais de 80 mil oficiais americanos ao longo de dois anos, sendo um deles o próprio capitão Harry. Percebamos que nessa recriação da história de vida de Jacy por meio da dramaturgia o grupo traça um paralelo entre sua biografia e a própria história da cidade de Natal no século XX.



29

Henrique Fontes, nessa entrevista concedida a Paulo Henrique Amorim, não nega a influência de Walter Benjamin na concepção desse espetáculo. O grupo Carmim tem se dedicado ao teatro documentário, de modo que a influência artística de Erwin Piscator (1893 – 1966) e Bertolt Brecht são bastante perceptíveis, como admitida pelo próprio diretor. No que tange à influência de Walter Benjamin, selecionamos dois elementos que são de grande relevância e também podem ser diretamente relacionados ao que estamos discutindo neste capítulo: a imagem do *Angelus Novus*, quadro de Paul Klee, que é representada gestualmente pelos atores em cena e o amontoado de papéis que são, no encerramento, colocados no centro da cena entre vários ventiladores que são ligados direcionados para esses papéis que voam em direção ao teto. Tudo isso tem relação direta com o que Walter Benjamin pensa a respeito da história, a história não como uma sequência de acontecimentos, mas como uma única catástrofe

²⁹ Henrique Fontes e Quitéria Kelly diante do organograma explicando as relações familiares no contexto oligárquico da política norte-rio-grandense. Foto: Vlademir Alexandre.

que acumula ruínas, de modo que o *Angelus Novus* é puxado por uma tempestade que o impele para o futuro enquanto aquele amontoado de entulhos e destroços diante desse anjo se empilham em direção ao céu.



30

O conjunto de objetos encontrados na frasqueira, juntamente com os relatos trazidos pelos dois atores em cena, induz o espectador a inserir tudo em uma cenografia difusa, uma vez que diversas cenografias são evocadas ao longo das falas dos atores. A noção de “cenografia” imaginada para *Jacy*, nesta pesquisa, é a proposta por Dominique Maingueneau (2001). O linguista francês nos traz um conceito expandido dessa palavra que nos ajuda ampliar nosso entendimento e nossa leitura acerca do fenômeno teatral. Em seu *Análise de Textos de Comunicação*, Maingueneau compreende que cenografia “não é simplesmente um quadro, um cenário, como se o discurso aparecesse inesperadamente no interior de um espaço já construído e independente dele: é a enunciação que, ao se desenvolver, esforça-se para constituir progressivamente o seu próprio dispositivo de fala.” (2001, p. 87)

Nesse sentido, ao assistir *Jacy*, podemos transitar por diversos cenários imaginários, a exemplo do ambiente de trabalho da senhora *Jacy*, do ambiente de seu lar nos trechos em que conversa com seu irmão por telefone, do cenário da Segunda Guerra Mundial, e do cenário do Rio de Janeiro no golpe militar de 1964. Esse conjunto vago de cenografias possíveis foi evocado a partir de um único objeto (uma frasqueira) que continha dentro de si diversos utensílios repletos de narrativas, e, assim, o Grupo Carmim logrou, por meio de uma micro-história³¹, trazer para a cena uma dramaturgia feita a partir dos rastros, dos trapos e vestígios.

³⁰ Encerramento de *Jacy*. Foto: Bob Sousa.

³¹ Discorreremos melhor acerca da micro-história no próximo capítulo.

Por fim, podemos verificar, a exemplo de *Jacy* e de outras obras e espetáculos que aqui discutimos, que o rastro é signo (conforme mencionamos anteriormente) dentro de uma perspectiva de abandono ou de esquecimento. Esse signo, conforme nos esclarece Émmanuel Levinas (1993), significa fora de toda a intenção de se fazer signo. Desse modo, enquanto os signos linguísticos tentam nos transmitir uma “mensagem”, mensagem essa que condiz com as intenções do autor, o rastro pode se voltar contra aquele que o deixou, podendo inclusive, conforme aponta Gagnebin, ameaçar sua própria segurança. Desse modo, o rastro como elemento não-intencional influenciou decisivamente a recriação da história de Antônio José, de Canudos, de Galileu, de Jacy, e de tantos outros cujas vidas ou rastros de suas existências serviram de matéria-prima para esses dramaturgos historiadores. Dando prosseguimento a este estudo, no capítulo seguinte discorreremos acerca de aspectos da história nova e como suas concepções podem contribuir para a recriação dramatúrgica do acontecimento histórico.

IV – CAPÍTULO 3

ASPECTOS DA HISTÓRIA NOVA NA REECRIAÇÃO DRAMATÚRGICA

3.1. A HISTÓRIA RECONTADA PELA DRAMATURGIA

Podemos iniciar nossa reflexão com os seguintes questionamentos: como a dramaturgia contribui para ampliar nossa compreensão acerca de um fato ou de determinada personagem histórica? A dramaturgia antecede a historiografia no que se refere a abordar aspectos que são frequentemente marginalizados pelos historiadores tradicionais. A dramaturgia, desde a Antiguidade, a exemplo de Ésquilo em *Os Persas*, demonstrou grande habilidade em lançar luzes sobre o que está obscuro, em penetrar nas brechas e lacunas que foram deixadas pela história. Aliando conhecimento e imaginação, o dramaturgo é capaz de nos fazer mergulhar numa possível subjetividade de pessoas históricas como Xerxes, Júlio César, Nero, Ricardo III, Robespierre, Luís XVI, dentre outros. A partir do que “poderia ter acontecido”, a ausência de informações precisas se torna uma aliada na reescrita da história através da dramaturgia. Essa prática continua forte na escrita de autores da contemporaneidade que abordaremos ao longo do capítulo.

A distinção entre história e ficção parece clara e bem resolvida quando aceitamos que a ficção é, conforme indica Roger Chartier (2009), um “discurso que ‘informa’ do real, mas não pretende representá-lo, nem abonar-se nele” (p.24). A história, por sua vez, se propõe a dar uma representação adequada de uma realidade passada, daquilo que um dia foi e hoje não é mais. Essa distinção tão clara entre ficção e história tem sido ofuscada por diversas razões. A primeira dessas razões, segundo Chartier, está na força das representações do passado propostas pela literatura. A literatura, conforme indica o historiador francês, tem moldado as representações coletivas do passado de maneira mais poderosa que os escritos dos historiadores. Tanto o teatro dos séculos XVI e XVII quanto o romance do século XIX, de acordo com Chartier, se apoderaram do passado. Eles alteraram, para o registro da ficção literária, os fatos e as personagens históricas. Através dos cenários e das páginas de suas dramaturgias e romances,

os autores lograram colocar personagens e fatos que foram reais ou que nos foram apresentados como tais. Como exemplo disso, Roger Chartier nos traz o exemplo de Shakespeare; o autor esclarece que, após sete anos da morte do célebre dramaturgo inglês, ocorreu um fólio (em 1623) que reuniu 36 obras de sua autoria. As obras que possuem cunho histórico, inseridas na categoria de *histories* (entre as *comedies* e as *tragedies*), somam dez obras que são organizadas de acordo com a ordem cronológica dos reinados da Inglaterra desde Juan até Henrique VIII, ficando excluídas as obras inspiradas em personagens históricas que viveram na antiguidade latina, a exemplo de *Júlio César* e *Antônio e Cleópatra* (essas ficaram no mesmo grupo das *tragedies* junto com *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth* e outras).

Essas obras, cuja dramaturgia foi inspirada na vida de reis da Inglaterra, em 1623 foram transformadas em uma história dramática e contínua da monarquia inglesa. Esses textos, conforme aponta Chartier; moldaram, para seus espectadores e leitores representações mais vivazes e efetivas do que a história escrita nas crônicas que serviam de matéria-prima para os dramaturgos. A história representada nos palcos, obviamente, não estava imune à censura, não escapavam ao olhar perspicaz do Mestre de Cerimônias (*Master of Revels*), de modo que essas histórias encenadas eram recompostas - a exemplo da supressão da cena da abdicação de Ricardo II. Em razão disso, os anacronismos eram inevitáveis. Nesse sentido, a história recontada pela dramaturgia nas *histories* shakespearianas se baseiam, conforme indica Chartier, na distorção das realidades históricas narradas pelos cronistas – propondo aos espectadores “uma representação ambígua do passado, habitada pela confusão, pela incerteza e pela contradição.” (2009, p.27).

A segunda razão para esse ofuscamento da distinção entre ficção e história, de acordo com o historiador francês, está no fato de que a literatura não se apodera unicamente do passado, mas também dos documentos e das técnicas que são encarregadas de manifestar a condição de conhecimento da disciplina histórica. Dentre os dispositivos de ficção, utilizados pela literatura, está o de que proporciona, por meio da captura de suas técnicas de prova, o “efeito de realidade” como uma das principais modalidades da “ilusão referencial” - uma vez que o entendimento de “verossímil” abrange o parentesco entre o relato histórico e as “histórias fingidas” na estética clássica, e a “história” é entendida como “descrição, narração das coisas, ou das ações como ocorreram ou podiam ocorrer”. (FRURETIÈRE apud CHARTIER, p.27)

Nesse sentido, não está mais em questão a separação entre história e fábula, mas sim, de acordo com Chartier, entre os relatos verossímeis (ainda que não se refiram necessariamente ao real) e os que não o são. Nessa perspectiva, o comprometimento do dramaturgo não é

obrigatoriamente com o que (de fato) aconteceu, mas com aquilo que pode ser plausível dentro da compreensão do leitor ou do espectador. Deste modo, a apropriação de “técnicas da prova”, inerentes à história, feita pela literatura e pela dramaturgia, nesse processo de reescrita do acontecimento histórico pela sua ficcionalização, não visam produzir um “efeito de realidade”, mas a “ilusão de um discurso histórico” (p.28).

No que tange à história recontada pela dramaturgia, sabemos que não é exclusividade dela a recriação de um fato histórico, pois a poesia, o romance, a música e a pintura também o fazem com grande maestria. Interessa-nos, contudo, trazer para o âmbito da dramaturgia noções inerentes à história nova, além de outros aspectos que contribuem para a reescrita do acontecimento histórico. A dramaturgia reúne recursos que, frequentemente, atendem a reivindicações da história nova; uma história que se ocupa de temas periféricos, uma história que vai além de aspectos políticos e econômicos, uma história que não se interessa apenas pela versão dos vencedores ou pelo pensamento hegemônico.

A história nova (*nouvelle histoire*), por vezes traduzida como “nova história”, foi o nome cunhado por Jacques Le Goff para uma coletânea de ensaios por ele editada. A história nova é uma modalidade de historiografia que está diretamente associada ao grupo de autores vinculados à *École des Annales*, dentre eles célebres historiadores como Lucien Febvre (1878 – 1956) e Marc Bloch. Ainda que procure adentrar em assuntos que são “marginalizados” pela historiografia tradicional, a história nova também se mostra, dentro de suas múltiplas vertentes, limitada no trato da história no que se refere à “duração”. Fernand Braudel (1965) nos traz o entendimento de “história de longa duração”, uma vertente da história que não se centra unicamente nos acontecimentos importantes como a tradição historiográfica, tampouco apenas nos periféricos (como a história nova). A história de longa duração se interessa pela história dos povos, das civilizações, da evolução dos fatores econômicos na evolução da humanidade, dentre outros, a exemplo de Karl Marx e Friedrich Engels. Nessa perspectiva, segundo Braudel, tanto a história nova quanto a tradicional são vistas como histórias de “curta duração”. Ao mesmo tempo, podemos evocar o entendimento de Michael Frisch (2011) que, em seus estudos sobre história pública, nos traz a noção de “autoridade compartilhada”. Dentro desse entendimento, segundo Frisch, tanto o historiador quanto as “pessoas comuns” contribuem no processo de elaboração do conhecimento histórico, ou seja, uma pessoa comum não precisa se limitar ao papel de mera consumidora das narrativas que lhe são apresentadas. Desse modo, o dramaturgo historiador participa ativamente nessa elaboração coletiva da história.

Ao longo desta pesquisa, analisamos, em diferentes capítulos, estratégias utilizadas por dramaturgos que se debruçaram sobre o acontecimento histórico - a exemplo do “rastros” benjaminiano, do cronótopo bakhtiniano, e da mitificação de personagens históricas. Neste capítulo, nos dedicaremos a estratégias alternativas utilizadas por dramaturgos do passado, e também da atualidade, para lançar novas luzes sobre o acontecimento histórico, bem como ampliar suas possibilidades de leitura. Ao abordar um tema histórico, o dramaturgo pode fazê-lo de forma direta ou indireta, em outras palavras; colocar a obra teatral inspirada em um acontecimento histórico como uma espécie de parábola (quase bíblica) para que, pela metáfora ou pela sinédoque (que explicaremos mais adiante) o leitor possa ter uma melhor compreensão acerca do presente em que vive.

Sobre dramaturgos que se dedicaram aos acontecimentos históricos que estão fora dos picos dramáticos que são, frequentemente, mais valorizados por historiadores - algo que interessa diretamente às noções de história nova que aqui trabalhamos - podemos evocar o contemporâneo dramaturgo francês Joël Pommerat e sua obra *Ça ira (1) fin de Louis*. A obra em questão tem como temática a Revolução Francesa, que é um tema recorrente na dramaturgia mundial, e não é uma exclusividade dos dramaturgos franceses; O alemão Georg Büchner toma a temática revolucionária a partir da prisão e condenação de Danton, o também alemão Peter Weiss (1916 – 1982) se apropria dos dias derradeiros do revolucionário Marat. Joël Pommerat, por sua vez, trilha por um caminho diverso: não mais o dos revolucionários, mas sim o dos deputados que compunham a Assembleia dos Estados Gerais no reinado do rei Luís XVI, que ali estavam a discutir e a propor uma Constituição para o povo francês. Pommerat nos transporta para as tumultuadas sessões dessa histórica assembleia, onde os deputados que representam diversos segmentos sociais (burguesia, clero e nobreza) discutem e tentam arduamente alcançar um denominador comum numa situação em que poucos se mostravam dispostos a realizar sacrifícios e a abrir mão dos privilégios.

Nesse sentido, podemos compreender que Joël Pommerat se utiliza da sinédoque, em outras palavras: uma análise do todo a partir de uma parte. Em sua obra, nos deparamos com o clima pré-revolucionário na França a partir daquela assembleia, a peça chega ao ponto ápice que leva à eclosão da Revolução, contudo não chega à Revolução de fato. A obra mostra como, de dentro da assembleia, os deputados parecem alijados da verdadeira realidade social. Enquanto discutem soluções para a crise financeira que assolava a França monárquica, pessoas

do lado externo já não suportam mais as dificuldades e a fome. A todo instante a população se mostra prestes a invadir a assembleia e fazer uso da força para acuar e intimidar os deputados. Nesse sentido, Pommerat nos traz uma França pré-revolucionária que, frequentemente, é pouco mencionada e pouco detalhada pelos historiadores. Mostra-nos os ânimos inflamados dos deputados, da população, e a insegurança do rei (e ao mesmo tempo sua aparente boa vontade) em solucionar o impasse.

CHEFE DE PROTOCOLO: Senhoras e senhores, o rei da França.

REI: Estou feliz em recebê-las, senhoras, mas eu também estou um pouco preocupado com a situação lá fora, e ansioso por saber o que posso exatamente fazer por vocês.

MULHER 12: O comércio está parado... As lojas estão vazias... completamente vazias... por três meses... em Paris, quero dizer.

REI: Infelizmente, senhoras, essa situação não é nova. Saibam que estou aflito por não ser capaz de colocar as coisas em ordem rapidamente.

MULHER 12: Não deve ser fácil para o senhor, também, eu sei disso.

REI: Não.

PRIMEIRO MINISTRO: Senhora, a reorganização do comércio em Paris é a primeira das prioridades do governo em colaboração com a Assembleia, estejam certas disso.

MULHER 11: Já estávamos todos saturados antes, agora a situação piorou. Sem lhe faltar com o respeito, às vezes a gente se pergunta se o senhor tem noção da gravidade da situação.

MULHER 12: Evidentemente que ele tem noção.

MULHER 11: Agora, cale-se, por favor!

MULHER 13: Não é por prazer que milhares de pessoas vieram à Versalhes a pé!

MULHER 12: Debaixo de chuva.

MULHER 11: Não chegamos a pensar que queiram nos castigar por algo...

MULHER 13: As pessoas estão se transformando em bestas violentas. (Tradução nossa)³²

No trecho extraído da obra de Pommerat, podemos ver um grupo de mulheres que, após muitos protestos e mesmo invasão da assembleia, conseguiram realizar uma audiência com o rei. Uma delas explica ao rei que o comércio está vazio havia três meses, de modo que a população faminta já se encontra a ponto de se transformar em “bestas violentas”. O rei Luís XVI, na versão que nos é apresentada em sua obra, se mostra sensível e preocupado em resolver

³² CHEF DU PROTOCOLE: *Mesdames messieur, le roi de France.* / ROI: *Je suis ravi de vous recevoir mesdames, mais je suis aussi un peu inquiet de la situation à l'extérieur, et impatient de savoir ce que je peux faire pour vous exactement.* / FEMME 12: *Le commerce s'est arrêté... Les magasins sont vides... mais vides complètement... depuis trois mois... à Paris je veux dire.* / ROI: *Malheureusement, mesdames, cette situation n'est pas nouvelle. Sachez que je suis affligé, moi aussi de ne pas réussir à remettre les choses en ordre plus rapidement.* / FEMME 12: *Ça doit pas être facile pour vous non plus, je le sais bien.* / ROI: *Non.* / PRÉMIER MINISTRE: *Madame, la réorganisation du commerce à Paris est la première des priorités du gouvernement en collaboration avec l'Assemblée, soyez-en certaines.* / FEMME 11: *Avant, y avait un énorme ras-le-bol, maintenant c'est passé au stade supérieur... Sans vous manquer de respect, des fois on se demande si vous prenez bien la mesure de la situation...* / FEMME 12: *Évidemment qu'il la prend.* / FEMME 11: *Tais-toi s'te plaît maintenant.* / FEMME 13: *C'est pas pour leur plaisir que des milliers de personnes sont venues jusqu'à Versailles à pied.* / FEMME 12: *D'Autant qu'il pleut.* / FEMME 11: *On ne vient à penser qu'on veut nous punir de quelques chose...* / FEMME 13: *Les gens sont en train de se transformer en bêtes violentes.* (POMMERAT, 2016, p.114/115)

rapidamente esta situação – e isso confronta diretamente versões históricas que colocam a pessoa do rei Luís XVI como indiferente ao que se passava.

A Assembleia dos Estados Gerais é o eixo em torno do qual orbita a obra de Pommerat. Historicamente, a Assembleia foi composta pelas três classes sociais existentes no Antigo Regime francês (clero, nobreza e burguesia) e foi convocada pelo rei Luís XVI (não tendo sido convocada desde 1614) para buscar e propor soluções para a grave crise econômica pela qual a França passava. Na obra de Pommerat, fica claro que a França passa por uma grave crise e fica bastante evidente a situação de convulsão social pela qual passa o país naquele momento. A responsabilidade da monarquia em relação à crise é pouco evidenciada na obra, optando o dramaturgo por enfatizar as tentativas do rei em solucionar a crise e a resistência que sofria por parte da ala reacionária (especialmente por parte da nobreza e do clero) de abrir mão das isenções de imposto que possuíam.

Na história oficial, as altas despesas realizadas pela família real, o apoio financeiro e militar à guerra de Independência dos Estados Unidos, a safra reduzida das colheitas – que ocasionou uma drástica redução na coleta dos impostos – tornaram a crise econômica inevitável. Em razão disso, Luís XVI convoca a Assembleia dos Estados Gerais. Pommerat introduz um rei da França por vezes repleto de iniciativa e muitas vezes evasivo, dando-lhe um tom ambíguo e enigmático. As personagens que gravitam em torno de Luís XVI procuram compreender suas intenções e chegam a buscá-lo para ouvir deste rei suas orientações ou, ao menos interpretá-las, como faz o grupo de mulheres que o procura para uma audiência. As cenas oscilam entre as tensas sessões da Assembleia e o banal cotidiano de dentro da corte, transcorrendo um período que vai da crise financeira de 1787 a momentos que antecedem a tentativa de fuga da família real, empreendida em 1791.

Em entrevista dada à Marion Boudier, o dramaturgo Joël Pommerat esclarece que, em sua obra o protagonista (ou talvez, o herói) são as ideias políticas. Para resgatar esses discursos foi necessário não recorrer à retórica e nem à aparência revolucionária, dando assim uma aparência “inocente” ao que se lê. Não há qualquer protagonismo de pessoas emblemáticas da Revolução Francesa, como Robespierre; estando, o mesmo, oculto pela personagem identificada como M. Dupont.

Ainda na ocasião da entrevista, Boudier pergunta a Pommerat como contar uma história cujo final já conhecemos? O dramaturgo esclarece que a ideia inicial era trabalhar a história e suas personagens sem ideias pré-concebidas, sem uso de qualquer leitura psicológica. Em outras

palavras, podemos arriscar que Pommerat optou, por meio do fato histórico, em recriá-lo a partir daquilo que Jean-Pierre Sarrazac (2015) compreende como *dramaturgie du fait divers* – expressão essa possivelmente tomada de empréstimo do jornalismo que designa assuntos que não estão enquadrados em política, economia, desportos, dentre outros. Do jornalismo que literalmente trata do “fato diverso”. Nesse sentido, a *dramaturgie du fait divers* consiste numa dramaturgia que pode ser baseada em fatos reais, mas que não tiveram relevância do ponto de vista histórico. Nesse sentido, podemos entender que Pommerat busca reduzir o monumental ao prosaico. Ao ocultar as identidades de pessoas como Robespierre e Danton com nomes desconhecidos, Pommerat se propõe a colocar seu espectador em estado de descoberta, como se fosse um contemporâneo dos acontecimentos que se desenrolam em cena.

Marion Boudier também faz uma pergunta que é de grande interesse para esta pesquisa. Ela observa que Joël Pommerat faz tentativas aparentemente contraditórias em sua construção dramática: por um lado, ele busca apresentar os fatos como se sucederam e, por outro lado, apresenta tais fatos como se estivessem acontecendo hoje. O dramaturgo esclarece que não é possível reconstituir o passado, de modo que se faz necessário o recurso da ficção. Nesse sentido, a Assembleia dos Estados Gerais é ficcionalizada por Pommerat em sua tessitura dramática. O dramaturgo considera sua obra uma ficção verdadeira, ele se empenhou para que essa ficção fosse a mais verdadeira possível, procurando trazer o passado de volta, o que resulta inevitavelmente em uma história distorcida; como exemplo disso, o dramaturgo cita o fato de ter representado mulheres políticas em sua obra. O autor de *Ça ira (1) fin de Louis* admite não pretender julgar o passado com os nossos olhos contemporâneos, contudo esse passado é representado como um reflexo do que somos, com nossas identidades contemporâneas.

No que se refere ao aspecto temporal, passam-se vários anos dentro da obra. É uma obra que, definitivamente, ignora qualquer unidade aristotélica. Não há necessariamente uma progressão dramática, podemos ler a obra e nos imaginarmos dentro de uma câmara de deputados. Pommerat admite, na entrevista dada à Boudier, que não pretende ser fiel a uma época (em termos cênicos), mas aos acontecimentos. Não se trata de uma reconstrução, tampouco de uma atualização, mas sim de uma criação artística que, segundo Pommerat, coloca em jogo a relação entre realidade e imaginação, conhecimento e ficção, emoções e também as referências de cada um de seus autores, leitores e espectadores.

Por se tratar de uma peça que aborda um fato de importância política capital na história da França, poderíamos compreender a obra como política. Entretanto, conforme entendimento do próprio autor, não se trata de uma “peça política”, e sim uma peça sobre política. Pommerat

coloca seu público imerso em uma assembleia diante de divergentes posicionamentos políticos que se conflitavam, e não apenas na assembleia como também o coloca dentro do lar de Luís XVI, tecendo diálogos que certamente foram imaginados pelo dramaturgo, a exemplo desse último trecho da obra.

CHEFE DE PROTOCOLO. Majestade, eu gostaria de aproveitar esta ocasião para lhe reafirmar meu total comprometimento consigo, não importa o que possa vir a acontecer no futuro.

REI. Eu não duvido disso, mas você bem sabe, eu talvez o surpreenda, eu estou bastante confiante no que nos espera a médio prazo.

CHEFE DE PROCOLO. Ah, sim?

REI. Sim... eu sei que ninguém ao meu redor compreende minha atitude, mas, de minha parte, tudo foi absolutamente refletido... Meu apoio às reformas mais delirantes que me são apresentadas não significa uma perda de minha lucidez. Cada uma delas nos aproxima um pouco mais do objetivo que busco alcançar, porque quanto mais sacudirmos a França e os franceses em seus hábitos e em seus marcos, mais favoreceremos a necessidade de um retorno a uma autoridade pacífica e à estabilidade tranquilizadora. Este episódio trágico que vivemos atualmente pode durar algumas semanas, alguns meses, mas você verá, isso chegará rapidamente ao fim. Em pouco tempo, as pessoas em geral que amam a mudança, mas até certo ponto, voltarão para mim. É bastante simples, as pessoas na vida, em sua grande maioria, querem ser tranquilizadas, reconfortadas, apaziguadas, e não perturbadas até que não mais saibam o que são e o que querem vir a ser.

CHEFE DE PROTOCOLO. Absolutamente.

REI. Você verá, vai passar. Apenas um pouco de paciência e sangue-frio, e vai ficar tudo bem. (Tradução nossa)³³

Podemos aqui observar que, na versão pensada por Pommerat, o rei Luís XVI se mostra aparentemente tranquilo, confiante de que a convulsão social que assola a França naquele momento durará apenas algumas semanas, e que tudo retornará à normalidade de antes. O leitor (ou o público), nesse momento, se encontra em uma situação privilegiada em relação ao rei, pois se antes o leitor e público eram desconhecedores das discussões travadas na Assembleia dos Estados Gerais e do que se passava na intimidade da realeza, agora ele tem consciência de que detém um conhecimento que o rei não possui: o conhecimento do futuro, pois o receptor de *Ça ira (1) fin de Louis* sabe que a situação da França nunca mais seria a mesma.

33 CHEF DU PROTOCOLE. *Majesté, je voudrais profiter de cette occasion pour vous réaffirmer mon engagement total envers vous, quoi qu'il puisse arriver dans l'avenir.* ROI. *Je ne doutais pas, mais vous savez, je vais peut-être vous surprendre, je suis assez confiant dans ce qui nous attend à moyenne échéance.* / CHEF DU PROTOCOLE. *Ah bon?* / ROI. *Oui... je sais que personne autour de moi ne comprend mon attitude, mais tout est absolument réfléchi de ma part... Mon soutien aux réformes les plus délirantes qui me sont présentées ne signifie pas une perte de ma lucidité. Chacune d'elles nous rapproche un peu lus du but que je cherche à atteindre, car plus on bousculera la France et les Français dans leurs habitudes et leurs repères, lus on favorisera le besoin d'un retour à une autorité paisible et a une stabilité rassurante. Cet épisode tragique que nous vivons actuellement peut durer encore quelques semaines, quelques mois, mais vous verrez il prendra bientôt fin. Et ça ira, vous verrez ça ira. Bientôt les gens en général qui aiment le changement mais jusqu'à un certain point reviendront dans ma direction... C'est assez simples, les gens dans la vie, en très grande majorité, veulent être rassurés, reconfortés, apaisés, et non bouleversés jusqu'à ne plus savoir qui ils sont et ce qu'ils vont devenir...* / CHEF DU PROTOCOLE. *Absolument.* / ROI. *Vous verrez ça ira. Juste un peu de patience et de sang-froid, et ça ira...* (POMMERAT, 2016, p. 133/134).

A obra foi composta em setembro de 2015 em Mons (Bélgica) em colaboração com Saadia Bentaiëb, Agnès Berthon, Yannick Choirat, Éric Felman, Philippe Frécon, Yvain Juillard, Anthony Moreau, Ruth Olaizola, Gérard Potier, Anne Rotger, David Sighicelli, Maxime Tshibangu, Simon Verjans e Bogdan Zamfir, conforme consta no posfácio do livro lançado em 2016. A obra foi resultado de um processo colaborativo entre dramaturgo e atores, também contou com o apoio de diversas parcerias e co-produtores, a exemplo da Cia. Louis Brouillard, Nanterre-Amandiers/Centre Dramatique National, Le Manère-Mons, dentre outros. O espetáculo (cuja encenação é do próprio Joël Pommerat) esteve em turnê ao longo do ano de 2015 com diversas apresentações na França e também no exterior (a exemplo da Mostra Internacional de Teatro, ocorrida em São Paulo). Apesar de não explicar, em sua obra, qual indumentária é utilizada pelas personagens, em sua encenação, Pommerat veste seus atores com roupas contemporâneas sem, contudo, se desviar dos acontecimentos que antecederam a Revolução Francesa em 1789.



Ainda que fosse assinada por Pommerat, a obra contou com grande contribuição de seus atores, que também atuaram como coautores. A maior parte da obra e das falas foram escritas a partir das improvisações e ensaios realizados com os seus intérpretes. Essa forma de reescrita do fenômeno histórico pela dramaturgia é uma peculiaridade de *Ça ira (1) fin de Louis*. Marion Boudier acompanhou o encenador e o grupo ao longo de todo o processo criativo e escreveu livros que abordam esse processo com grande riqueza de detalhes. Em seu *Avec Joël Pommerat*:

³⁴ Imagem da encenação de *Ça ira (1) de Louis*, texto e encenação de Joël Pommerat, Cia. Louis Brouillard. Foto: Elisabeth Carecchio.

Tome II – L'écriture de Ça ira (1) fin de Louis, Boudier nos mostra que a intenção de Pommerat, desde o princípio, foi o de “contar sem reconstituir”. Nesse sentido, não se trata de uma reconstituição da Revolução Francesa, o encenador-dramaturgo se utiliza de toda sua liberdade com o uso da cronologia dos acontecimentos sobre o palco – a exemplo da presença de deputados de origens e sexos diferentes, bem como a presença de uma correspondente internacional espanhola que faz cobertura dos acontecimentos por meio televisivo. Mais uma vez, temos um exemplo de apropriação, no sentido pensado por Alex Beigui (2006), no que tange à recriação dramática do acontecimento histórico em sua transposição para a cena.

Ça ira é, conforme nos esclarece Boudier (2019), uma recriação do processo revolucionário em um tempo ficcional contemporâneo; onde a linguagem é contemporânea e sua *mise-en-scène* conta com figurinos que dialogam diretamente com os códigos que vão dos anos 1970 aos dias atuais. Podemos tentar estabelecer um rápido paralelo entre essa proposta cênica de Pommerat com o musical *Jesus Christ Superstar*, musical composto por Andrew Lloyd Webber, com letras e libreto de Tim Rice, que foi um grande sucesso da Broadway nos anos 1970. Tanto no espetáculo teatral (que ainda segue em cartaz na Broadway) quanto no filme lançado em 1973, a trajetória de Jesus Cristo é trabalhada a partir de uma estética *hippie*, suas personagens utilizam roupas de *hippie*, e há uso de objetos contemporâneos a exemplo dos soldados que estão armados com metralhadoras. Não se tratando, desse modo, de uma reconstituição da Paixão de Cristo, mas sim de uma recriação.

Nessa perspectiva, voltando para *Ça ira*, Pommerat propõe uma espécie de “novo tempo” que consiste em um “passado-presente”, pretendendo assim, como aponta Boudier (2019), “desmitificar” a história para torná-la presente. Para isso, o autor recorre ao seguinte recurso:

Ao fazê-lo, ele também se ampara num gênero narrativo por excelência, a epopeia, desdobrando uma cronologia histórica através de múltiplas situações, diferentes planos de representação e de numerosos personagens (cada ator interpreta entre três e sete papéis), mas ele também subverte os códigos do gênero épico ao optar por equalizar em cena uma multidão de personagens com nomes ficcionais em vez de heróis conhecidos, os debates em vez de tomada de armas. Recusando a tom epidítica próprio à formação de uma lenda ou de um mito nacional, a escrita não propõe uma história dos grandes homens, mas uma história à altura do homem, feito por anônimos que se parecem conosco. (tradução nossa)³⁵

35 *Ce faisant, il s'empare aussi du genre narratif par excellence, l'épopée, en déroulant une chronologie historique à travers de multiples situations, différents plans de représentation et de très nombreux personnages (chaque acteur joue entre trois et sept rôles), mais il déjoue aussi les codes du genre épique en choisissant de mettre à égalité en scène une multitude de personnages aux noms fictionnels plutôt que des héros connus, des débats plutôt que des faits d'armes. Refusant la tonalité epidictique propre à la formation d'une légende ou d'un mythe national, l'écriture ne propose pas l'histoire des grands hommes mais une histoire à hauteur d'homme, faite pas des anonymes qui nos ressemblent.* (BOUDIER, 2019, p.29)

Ao se apropriar do elemento narrativo, a exemplo da epopeia, Pommerat trabalha com uma cronologia que perpassa múltiplas situações com diferentes planos de representação e diversas personagens, conforme aponta a citação. Por este meio, ele iguala suas personagens às pessoas comuns que assistem ao espetáculo, evitando o uso de “heróis” - em outras palavras, como aponta a citação de Boudier: “Não mais uma história de grandes homens, mas uma história à altura do homem”.

Nessa obra teatral, através de suas múltiplas personagens, é possível observar as diferentes partes da sociedade francesa da época com pessoas que possuíam diferentes ideias, e isso produziu (conforme aponta Boudier), um “caleidoscópio” de pontos de vista acerca do acontecimento. Nesse ínterim, é possível notar as diversas individualidades vigentes em uma luta coletiva. A escrita empreendida por Joël Pommerat se deu através da união entre os documentos, que o autor levantou, e as improvisações e repetições³⁶ “dirigidas” - diferente da estratégia utilizada, por exemplo, pela dramaturga Cleise Furtado Mendes que realizou sua tessitura dramática acerca da Guerra de Canudos através da união dos dados que sua pesquisa levantou e sua própria criatividade como escritora.

3.2. A DRAMATURGIA PROSPECTIVA DE JOËL POMMERAT

Uma forma de melhor compreender como se deu essa “reescrita” empreendida pelo dramaturgo francês, pode ser através de algumas perguntas que melhor direcionam essa compreensão, por exemplo: é possível, em pouco menos de dois anos de trabalho, trazer à tona documentos disponíveis sobre a Revolução Francesa? Como isso foi feito? Como selecionar documentos na massa dos arquivos conservados? Marion Boudier (2019) nos esclarece que, ao longo de 25 anos, Joël Pommerat desenvolveu juntamente com os membros da companhia Louis Brouillard a prática da repetição como espaço de experimentação e de pesquisa a partir de grandes princípios recorrentes. Em uma dessas improvisações dirigidas, Pommerat insiste na necessidade de “documentar” e “nutrir” seus atores. A partir da coleta de testemunhos, observação das oficinas, e da leitura de arquivos históricos, o dramaturgo desenvolveu o que Boudier considera como “*palimpsestes historiques*” (palimpsestos históricos).

³⁶ Na língua francesa, a palavra “*répétitions*” também pode significar “ensaios”. Ao ler sobre o processo criativo de *Ça ira (I) fin de Louis*, concluímos que (neste caso) a palavra “repetições” é a mais adequada para a tradução.

Assim como o manuscrito em palimpsesto era raspado e polido para ser novamente utilizado, Pommerat metaforicamente realiza o mesmo procedimento ao tratar da Revolução Francesa em seu trabalho, optando por não reconstituir nem por transcrever o fenômeno histórico. Sua escrita se nutre da própria realidade para produzir aquilo que o encenador, segundo Boudier, entende como “ficções verdadeiras”. Nessa perspectiva, Boudier (2019) nos chama atenção para aquilo que ela nomeou de “*dramaturgie prospective*”, que neste trabalho traduziremos como “dramaturgia prospectiva”. Afinal, como se dá essa forma de se fazer dramaturgia? Em sua obra, a autora explica que, para transmitir seu trabalho aos estudantes da universidade, compartilhar com outros praticantes e pesquisadores, bem como distinguir o trabalho realizado com Joël Pommerat da abordagem mais clássica de um "teatro de dois tempos" (em que a dramaturgia do texto visa iluminar uma peça preexistente em vista de sua passagem para o palco); Marion Boudier forjou a noção de “dramaturgia prospectiva”, nos trazendo exemplos concretos para que possamos melhor compreender como ela se opera.

A dramaturgia prospectiva, pensada pela dramaturgista Marion Boudier, consiste em reunir um material pertinente para o teatro em relação ao assunto escolhido, de modo a refletir a partir de uma metodologia de trabalho que seja oriunda desse material, e assim acompanhar suas evoluções cênicas. Nesse ínterim, a autora ressalta que é indispensável, para a construção desse material, que ele seja composto de textos literários ou científicos, de iconografias ou de filmes. É por essa razão que ela emprega igualmente a expressão *documentation au plateau*, que entenderemos metaforicamente por “documentação sobre a bandeja”. Esse formato de criação dramaturgic se distingue em razão de sua estreita proximidade com o trabalho cênico. O material proporcionado por Boudier ao longo do processo criativo alimentou o trabalho de Joël Pommerat e seus artistas-colaboradores que, por sua vez, conforme nos relata a dramaturgista, orientaram suas pesquisas dentro de um processo compartilhado de produção de texto em conjunto com a cena.

Na contemporaneidade, tem sido um recurso recorrente o uso da cena como potência dramaturgic. Especialmente a partir do século XX, a cena tem tido cada vez mais autonomia em relação ao texto, estando cada vez mais o texto a serviço da cena e não mais tanto a cena a serviço do texto. A noção de dramaturgia prospectiva, pensada por Boudier, pode ter também aproximação com a proposta da “dramaturgia do processo” (concebida por Mariane von Kerkhoven, Ana Teresa de Keersmaeker, Jan Lauwers et Guy Cassier) em oposição à “dramaturgia do conceito” que consiste em estabelecer antecipadamente uma interpretação ou uma estrutura. O produto da dramaturgia prospectiva é oriundo do material “posto à mesa” que

surge em resposta a uma primeira ideia cuja evolução gera uma nova necessidade de pesquisa dramaturgica e documentária. O objeto dessa pesquisa não é o que já é conhecido antecipadamente, tampouco o seu resultado.

A dramaturgia prospectiva, vale salientar, não possui relação com a proposta de Ariane Mnouchkine com o Théâtre du Soleil. A encenadora francesa opta frequentemente pela utilização de espaços alternativos para a encenação como ginásios e celeiros. Ainda que a dramaturgia prospectiva se construa de forma coletiva e colaborativa, a contribuição dos atores para a dramaturgia no Théâtre du Soleil se dá por meio de contribuições espontâneas trazidas pelos atores colaboradores. Mnouchkine também procura trabalhar com artistas de diferentes nacionalidades, ainda que trabalhe com um texto como ponto de partida, é a partir do corpo do ator (no tempo, no espaço e na relação com o próximo) que Mnouchkine inicia a escritura cênica. Joël Pommerat, por sua vez, dá maior ênfase ao processo colaborativo no sentido de se construir uma dramaturgia a partir do documento posto à mesa, não havendo necessariamente comprometimento na relação do corpo do ator com o espaço e na relação com o outro.

Em 2013, o dramaturgo Joël Pommerat cogitou, pela primeira vez, a criação de uma peça teatral que fosse inspirada na Revolução Francesa. Nesse sentido, conforme relata Boudier (2019), os ateliês tiveram início no ano de 2014. Esses ateliês foram organizados a partir de dois grupos de 35 atores no Teatro Nantèrre-Amandiers e, posteriormente, com os estudos da École Supérieure d'Acteurs du Conservatoire Royal de Liège (ESACT). Vale aqui salientar que esses ateliês foram abertos a atores externos à Companhia, e foi através desses ateliês que o dramaturgo e encenador Joël Pommerat pôde determinar com maior precisão a temática do espetáculo que pretendia trabalhar antes de validar o tema da Revolução Francesa. Foi a partir desse momento, nos relata Boudier, que eles começaram a acumular conhecimentos históricos, refletindo acerca de suas potencialidades teatrais.

Esses ensaios, realizados ao longo desses ateliês, ocorreram no período de agosto de 2014 a setembro de 2015. Esses encontros, contudo, se deram de forma espaçada, por exemplo: em agosto de 2014 trabalharam no CNCDC (Chateauvallon), fevereiro de 2015 no CentQuatre (Paris), em maio de 2015 na Ferme de Buisson (Noisiel), início de junho de 2015 na Comune (CDN d'Aubervilles), e de junho à metade de setembro do mesmo ano no teatro Nantèrre-Amandiers. As pesquisas dramaturgicas e escritas se prolongavam, segundo Boudier, ao longo desses intervalos entre os encontros. Em novembro daquele ano, o espetáculo foi apresentado ao público em toda sua integralidade.

Podemos aqui observar que a estratégia utilizada por Joël Pommerat é assumidamente investigativa e criativa. A coleta do material empreendida pelo dramaturgo e por Marion Boudier, aliada à criatividade de seus atores nos ateliês, serviram de material para a construção desse texto e, conseqüentemente, desse espetáculo tão bem-sucedido. Um aspecto que nos chamou especial atenção, nesse processo criativo, é o fato de que os atores eram estimulados a improvisar a partir das ideias que eram defendidas pelas personagens que elas interpretavam. Não cabia aos atores “memorizar” textos, mas sim as ideias contidas em esquemas que serviam de suportes e “disparadores” para as improvisações e repetições.

A primeira etapa do que Boudier compreende como “dramaturgia prospectiva” pode ser bem resumida na seguinte fala proferida por Joël Pommerat: “Eu preciso que tu faças pesquisas para saber o que eu procuro.”³⁷ Isso nos deixa claro que o dramaturgo rejeita a possibilidade de possuir algo concreto como ponto de partida, preferindo deixar os eventos serem conduzidos de forma mais intuitiva. Nesse sentido, a primeira etapa da dramaturgia prospectiva consiste em *defricher le terrain*, conforme expressão utilizada por Boudier, em outras palavras, deve-se primeiramente “limpar o terreno” - e isso dialoga diretamente com a noção de “palimpsesto histórico”, já mencionado anteriormente. Nessa perspectiva, conforme anotações feitas por Pommerat e trazidas a nosso conhecimento por Boudier, a inexistência de uma peça previamente não significa que não exista nenhum texto antes desses ateliês. O dramaturgo inicia seus trabalhos com bastante antecedência, fazendo numerosas notas preparatórias e estabelece uma espécie de “inventário” de suas ideias, intuições e questionamentos. Ele entende isso como uma forma de depositar suas ideias sem necessidade de organizá-las naquele momento, optando assim, conforme vemos em Boudier (2019), por deixar as coisas abertas. É através dessas notas que o dramaturgo se comunica com seus colaboradores.

Pommerat tinha como intenção escrever a partir das grandes ideologias, desenvolvendo uma grande narrativa épica, com diversas situações e um pano de fundo histórico. Gradativamente, ao longo da escrita, se torna cada vez mais possível estabelecer (dramaturgicamente) uma história das ideias políticas e econômicas, visando revelar a filiação existente entre o passado e o presente. Um exemplo que podemos trazer aqui, no que tange a esse tratamento dado por Pommerat às grandes ideologias, é o fato de que o dramaturgo francês procura abordar a ideologia capitalista de forma trans-histórica. Boudier (2019) nos traz um extrato dessas notas preparatórias:

37 [...] *J'ai besoin que tu fasses des recherches pour savoir ce que je cherche.* (BOUDIER, 2019, p.51)

HIPÓTESE dita 1 + (as outras enumeradas 1 serão revistas)
 Trabalhar durante dois meses até 15 de fevereiro em cima dessa hipótese/opinião como se fosse a correta...
 Partir da ideologia neoliberal, o “capitalismo”, se colocar no coração, no interior de.
 Mostrar sem caricatura sua lógica, sua lógica econômica, sua filosofia, sua lógica “economista”, sua visão de mundo e de homem, sua ideologia.
 Partir absolutamente de seu ponto de vista, de sua visão de mundo.
 Quase como um sociólogo
 Sem abuso...
 Os homens e as mulheres de boa vontade que o hão “propagado”,
 E como isso tem contaminado todas as outras camadas sociais, o meio político, os homens políticos, a direita depois uma esquerda, os indivíduos
 Como veremos o mundo de seu ponto de vista
 Atravessar a história
 Partir da guerra de 14/18 até hoje,
 100 anos,
 Epopeia
 Os heróis desta peça, seria um pensamento, um imaginário. (tradução nossa)³⁸

Ao longo desse período de prospecção, Boudier nos esclarece que as leituras não foram as únicas fontes de inspiração. Pommerat, em junho de 2013, lhe mostrou uma fotografia no jornal *Le Monde* em que estavam o ex-presidente e ex-primeiro ministro francês, Nicolas Sarkozy e François Fillon, no Palais d'Élysée. A foto em questão, nos explica a autora, interpela, pelo movimento dos corpos, os diferentes planos da imagem - ressaltando o contraste entre a decoração do lugar e as roupas contemporâneas que ambos utilizavam. Segundo Boudier, essa é uma das primeiras imagens subliminares do espetáculo. Imagem essa que orienta tanto a escritura quanto a encenação de *Ça ira (1) fin de Louis*.

Pouco antes do Natal de 2013, Joël Pommerat expôs, pela primeira vez, à Marion Bourdier, sua intenção de trabalhar algo a partir da temática da Revolução Francesa. Nesse sentido, o dramaturgo empreendeu leituras de livros históricos que tratavam dessa temática, notadamente *Uma história da Revolução Francesa*³⁹, de Eric Hazan. Contudo, como explorar as ideologias vigentes na ocasião da Revolução sem revisitar o período em que ela se deu? Boudier questiona se esse “desvio histórico” poderia ser uma forma de reconsiderar a atividade política de maneira nobre e positiva nesses tempos de democracia em crise e ascensão de extremistas. A escolha desse período também ocasiona o surgimento de diversas questões, por

38 HYPOTHÈSE dite 1 + (les autres numérotées 1 seront à revoir) Travailler pendant deux mois jusqu'au 15 février sur cette hypothèse/option comme si c'était bonne... / Partir de l'idéologie néolibérale, le “capitalisme”, se placer au coeur de, à l'intérieur de./ Montrer sans caricature sa logique, sa logique économique, sa philosophie, sa logique “economiste”, sa pensée du monde et de l'homme, son ideologie. / Absolument partir de son point de vue, de sa vision du monde. Quasiment en sociologue / San abus.../ Les hommes et les femmes de bonne volonté que l'ont “propagée”,/ Et comment cela a contaminé toutes les autres couches sociales, le milieu politique, les hommes politiques, la droite d'abord puis une partie de la gauche, les individus / Comment on verrait le monde de ce point de vue / Traverser l'histoire,/Partir de la guerre 14/18 jusqu'à aujourd'hui,/ 100 ans,/ Épopée, / Les héros de cette pièce, ce serait une pensée, un imaginaire. (BOUDIER, 2019, p. 53-54)

39 *Une histoire de la Révolution Française*.

exemplo: Quando a revolução para? Quando ela termina? Também nos leva a refletir acerca da polarização política na historiografia, o lugar das mulheres nesses acontecimentos históricos, dentre outros.

Pommerat, nos esclarece Boudier, iniciou seu processo de escrita solicitando que se fizesse um levantamento dos fatos a partir desses questionamentos. Nessa perspectiva, o trabalho do dramaturgo se aproxima do trabalho de um “professor-pesquisador”, uma vez que o dramaturgo separa um *corpus*. Essa definição e separação do *corpus* se dá através da compilação de bibliografias e cronologias existentes. Desse modo, torna-se possível obter uma primeira visão de conjunto, identificar fontes, estabelecer uma lista de referências a partir das diferentes interpretações acerca da Revolução Francesa sob aspectos ainda desconhecidos.

Nesse ínterim, a estratégia escolhida por Pommerat não consiste necessariamente em estabelecer por quais caminhos e continuidades se escreveu ou se construiu a história da Revolução Francesa. A história pensada (não mais dentro de uma tradição) ou construída a partir do rastro, mas uma recriação da história a partir de um recorte, e esse recorte pensado por Pommerat foi a Assembleia dos Estados Gerais. O percurso criativo de Joël Pommerat pode dialogar diretamente com as novas formas de se fazer a história, podemos pensar e reforçar obras como *Ça Ira (1) fin de Louis* como um recurso para também se fazer o que se entende por “história nova”. Tanto Cleise Furtado Mendes, ao escrever uma peça sobre a guerra de Canudos, quanto Joël Pommerat, ao escrever sua peça sobre a Assembleia dos Estados Gerais, tiveram como ponto de partida o “documento”. Entretanto, o tratamento dado ao documento por cada um desses dramaturgos é o que nos chama bastante atenção.

Michel Foucault (2008) nos esclarece que a história mudou o seu posicionamento em relação ao documento, não cabendo mais à história a tarefa de interpretar, determinar se diz a verdade, nem mesmo o seu valor expressivo, mas trabalhá-lo em seu interior e elaborá-lo. Nesse sentido, tal qual fizeram Mendes e Pommerat em suas respectivas obras como dramaturgos, o historiador organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis; estabelece séries, distingue o que é pertinente daquilo que não é, identifica elementos, define unidades e descreve (no caso da dramaturgia, “mostra”) relações. O filósofo francês segue seu raciocínio afirmando que o documento não é mais essa matéria inerte, na qual a história tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, não se atém mais ao que é passado e ao que deixou apenas rastros. Nessa

perspectiva, de acordo com Foucault, a história procura definir seu próprio tecido documental, conjuntos, séries e relações.

Além de Michel Foucault, Paul Ricoeur (2010) compreende que o entrecruzamento entre história e ficção só é possível quando ambas tomam, mutuamente, de empréstimo suas respectivas intencionalidades. Esse entrecruzamento se concretiza a partir da refiguração mútua entre os procedimentos a eles conectados. O dramaturgo precisa partir de um acontecimento real para elaborar o “mundo fictício” de sua obra. O imaginário, segundo Ricoeur, se incorpora (como já sabemos) à perspectiva do “ter-sido”; em outras palavras, a imaginação criativa do dramaturgo opera a partir do “como aquele fato poderia ter acontecido”. O fator imaginativo atua em favor de uma reconstituição do passado histórico.

Ao longo de sua existência, a história esteve atrelada à imagem de uma memória coletiva e milenar. Para isso, ela se utilizava, segundo Foucault, de documentos materiais a fim de reencontrar o “frescor” de suas lembranças. A história consiste, desse modo, no trabalho e na utilização de livros, textos, registros, atas, narrações, regulamentos, técnicas, costumes, objetos, dentre outros que dão forma àquilo que o pensador francês entende como “materialidade documental”. O documento, contudo, acresce o filósofo, não é o feliz instrumento de uma história que seria de si mesma uma *memória*; a história é uma maneira de conferir *status* e elaboração da massa documental de que uma sociedade não se separa.

Um dos traços mais essenciais da história nova, segundo Foucault, é o deslocamento do descontínuo⁴⁰, que deixa de ser um obstáculo e passa a ser uma prática, passando a integrar o discurso do historiador. Não se trata mais de algo negativo na leitura da história, passou a ser visto como um elemento positivo que determina seu objeto e valida sua análise. Essa descontinuidade já é, de longa data, trabalhada em obras dramatúrgicas que abordam um acontecimento histórico, e isso se torna evidente quando esses dramaturgos estabelecem um “recorte” dentro desse acontecimento. O descontínuo nos permite frequentemente compreender e lançar novos olhares sobre o todo a partir do recorte, nos instiga a ampliar nossas leituras acerca das engrenagens por detrás dos acontecimentos históricos.

Uma referência que auxiliou Marion Boudier na pesquisa para a tessitura dramática de *Ça ira (1) fin de Louis* foi *Chronique de la Revolution*, dirigida por Jean Favier. Esse material

40 Consiste na ideia de que o historiador não se vê mais obrigado a uma perspectiva “continuista” do fato histórico que deve ter começo, meio o fim. O historiador pode selecionar aspectos específicos e se debruçar sobre eles.

proporcionou à dramaturgista uma gama de informações que ofereceu elementos que ela se encarregou de explorar. Nos dois primeiros meses de investigação, Boudier ficou encarregada de erguer uma biblioteca onde ela pudesse desenhar ou definir melhor esse material, sob formas de ateliês, em maio e junho de 2014. Essa primeira etapa, nos relata Boudier, foi fortemente marcada pelo assunto principal (Revolução Francesa) e repleta de sugestões genéricas ou até mesmo eruditas. Nesse sentido, o desafio passou a ser o de hierarquizar essas sugestões, decifrá-las no que continham de implícito, bem como de escolher por onde começar e como proceder. Dessa forma, o processo de escrita consistiu na busca pelo “concreto”, um mergulho no “coração das coisas”, propunha-se algo linear que resultaria numa espécie de epopeia para expor o pensamento, as ideias contidas na obra, as representações, a luta, os conflitos ideológicos, que convergiam para uma primeira hipótese espetacular: a de materializar sem reconstituir, tornar presente.

Marion Boudier acresce que o idealizador Joël Pommerat enumerou sete “pontos essenciais” que ele considerou como os primeiros pontos de partida da escrita cênico-textual que ele iria, a partir de então, precisar para compor uma obra concreta e, de passo a passo, construir um espetáculo, a saber: colocar-se no “coração das coisas”, ou seja, se lançar ao interior de uma aventura política e humana quase inacreditável e miraculosa. Se colocar no “coração” das coisas também significa mergulhar ao nível de uma comunidade, de um país, em meio a milhões de pessoas fascinadas pelas regras, pelas leis e pelos princípios de uma nova organização social. Sentimentos esses que permeavam os anseios da Revolução Francesa.

Um segundo ponto essencial, pensado por Pommerat, consiste na criação e no desenvolvimento de uma epopeia. Podemos arriscar que a opção pela epopeia se dá pelo fato de que o gênero talvez seja o mais apropriado para retratar poeticamente os grandes feitos de uma nação e seu povo. Contudo, ao mesmo tempo pode parecer contraditória a escolha do contemporâneo dramaturgo francês pela epopeia, uma vez que sua obra não dá destaque aos ilustres conhecidos da Revolução. Pommerat, no entanto, propunha de início, compor uma obra que funcionasse como um grande mito, em que os acontecimentos se desenrolariam em uma cadência de ações. Talvez um elemento que aproxime a proposta de Pommerat de uma epopeia é o tratamento que é dado ao tempo, pois transcorrem vários anos entre a primeira cena e a última – embora a última cena não nos dê a sensação de “desfecho”, e sim de algo que está para ser continuado.

O terceiro ponto essencial consiste em se aproximar o máximo do real. Isso podemos verificar com mais facilidade, uma vez que o espetáculo se propunha a transmitir ao público a sensação de que estava assistindo a uma conturbada sessão de deputados que ali se encontravam para decidir o futuro da nação. Essa aproximação do real deveria ir além do detalhe histórico, e também prezaria pelo uso sutil do elemento do humor, que podemos observar quando personagens trazem problemas considerados banais para a Assembleia. Não podemos, ou talvez seja difícil, situar a obra de Pommerat como pertencente a um determinado gênero: não se trata de uma epopeia, tampouco de uma tragédia ou uma comédia, trata-se de uma obra que joga com diversos elementos que potencializam o seu caráter relativamente híbrido.

Seguindo para os demais pontos essenciais propostos por Pommerat, o quarto ponto consiste em expor o pensamento, as ideias na obra, as representações, a luta, os conflitos ideológicos e confrontá-los com a realidade, com a ação. Nesse sentido, Boudier nos explica que Pommerat se propõe a mostrar esse momento da história da França, através da dramaturgia, como uma espécie de arqueologia do pensamento contemporâneo. Em seu quinto ponto essencial, o dramaturgo francês reforça a necessidade de uma peça que se inspira na realidade e que tenta, até mesmo, reconstituí-la. Devemos ressaltar, entretanto, o cuidado que devemos ter com essa palavra, pois na proposta de *Ça ira (1) fin de Louis*, ela dialoga diretamente com o sentido místico que consiste em “fazer reviver” acontecimentos, indivíduos, ações, evocar traços de homens e mulheres, palavras e pensamentos.

O sexto ponto essencial, por sua vez, consiste em deslocar, suspender, e mesmo “perturbar” (ou talvez provocar) o olhar. Fazer ressurgir esses acontecimentos como uma primeira vez. Não tentar reproduzi-lo tal qual foi, mas materializá-lo, torná-lo real – como se isso fosse o verdadeiro desafio do teatro. Tornar a história real e concreta, revivê-la ante nossos olhos. E, por fim, o sétimo ponto essencial consiste na representação, em estabelecer a forma de representar essa peça - não pela mera tentativa de reconstituição da época, mas pelo contrário, seguir voluntariamente (mas não tão radicalmente) no anacronismo. O objetivo principal consistia em impedir que todos os elementos (figurinos, acessórios, e outras particularidades próprias da época) deslocassem o espetáculo para “outro lugar”. O objetivo era retratar o mais fidedignamente possível os fatos que se perderam ao longo da distância temporal.

3.3. SOBRE *A RAINHA MORTA*, DE MONTHERLANT.

Em outubro de 2017, a Maison de la Recherche, da Universidade Sorbonne-Nouvelle (Paris 3) realizou um ciclo de pesquisas e conferências sobre a “política da fábula contemporânea”. Esse ciclo teve como objetivo (conforme consta no material que dele resultou) reunir - em tempo hábil e em diferentes contextos de encontros - universitários, artistas e pensadores provenientes de diferentes áreas de conhecimento com o objetivo de criar uma dinâmica de pesquisas em torno da fábula contemporânea e de questionar as relações da obra com os modos de narração e de representação presentes nas cenas contemporâneas, bem como os modos de narração e de representação ativas no campo social. O ciclo foi iniciado por Caroline Masini por ocasião da defesa de sua tese de doutorado intitulada *Politique de la fable contemporaine: du besoin du réel à la nécessité de la fiction*, sob orientação do professor Dr. Joseph Danan.

Fruto dessa jornada de estudos, o material intitulado *l'Invention de l'Histoire* reúne diversos textos que nos auxiliam com as reflexões nele propostas. O primeiro texto foi proposto por Marion Boudier, de autoria de Gérard Noiriel, e poderemos aqui tentar relacioná-lo com a reescrita da história empreendida pela dramaturgia. Noiriel propõe o seguinte questionamento: “O que é a história contemporânea?”. O autor inicia seu texto esclarecendo que o termo designa, geralmente, a história de um tempo-espaço pertencente a um passado bastante próximo: os 50 últimos anos, a década passada, o ano passado, mês, dia, ou até mesmo a última hora ou minuto.

Contudo, assevera Noiriel, se quisermos pensar ou nos expressar com extremo rigor, não deveríamos qualificar como “contemporânea” a história que surge imediatamente após o ato realizado. Para melhor exemplificar, o autor esclarece que a história que ele faz de si mesmo ao escrever o texto, a ideia que ele compõe, está necessariamente ligada ao seu trabalho de composição. Essa consciência do autor (como qualquer ato espiritual) não está ligada a uma cronologia, mas ela é formada “no tempo” a partir do ato ao qual está ligada, distinguindo-se, segundo Noiriel, idealmente e não cronologicamente. Isso é o que o autor entende por contemporâneo.

Nesse sentido, a história “não-contemporânea” (ou do passado) caminha no sentido contrário, feita a partir de uma história que já se cumpriu, uma história que não é construída a partir de narrações, mas sempre a partir de documentos. No entanto, vale salientar que, mesmo

partindo de documentos, a história não-contemporânea, assim como a história contemporânea, possui como ponto de partida a vida. É a partir do conhecimento da vida presente, concordando com Noiriél, que nos vemos forçados a pesquisar um fato do passado.

Esse fato passado, levantado através de pesquisas historiográficas, está a serviço da preocupação com o presente, e não com uma curiosidade a respeito de como foi esse passado. Os dramaturgos que se debruçam sobre o fato histórico o utilizam frequentemente como uma parábola, conforme já mencionamos anteriormente, para ampliar ou lançar novas possibilidades de leituras por parte do leitor ou espectador acerca daquele fato que ocorreu em um passado longínquo. Essa atitude dos dramaturgos, de certo modo, nos ajuda a traçar possíveis respostas a indagações feitas por Noiriél ou similares às dele como: que interesse atual nos leva a ler ou a escrever essas histórias, referindo-se ao homem em geral ou a nós mesmos como um ser abstrato? Qual interesse atual nos levaria a nos interessarmos pela Guerra do Peloponeso ou demais outras guerras? O que nos interessaria na evolução da arte mexicana ou da filosofia árabe? Do mesmo modo que podemos nos questionar: em que nos interessaria histórias da vida privada de personagens históricas? O autor compreende que essas histórias não são histórias, mas na maioria dos títulos de livros, elas foram ou serão “história” quando ele tiver pensado ou quando vier a nelas pensar, reelaborando essas histórias de acordo com suas necessidades espirituais. Se pensarmos na “história real” (entendamos aqui, a historiografia oficial ou a história não-contemporânea) como aquela que realmente pensamos, no momento em que a pensamos, será fácil, segundo Noiriél, descobrir que ela é perfeitamente idêntica à história mais pessoal e contemporânea.

Essa relação estabelecida entre o contemporâneo e o não-contemporâneo, pensada por Noiriél, pode também dialogar com estratégias utilizadas por dramaturgos que se apropriaram do fato histórico e o recriaram a partir de suas próprias referências e contribuições, seja por documentos ou seja por narrativas que enriqueceram o *corpus* de suas criações. Podemos, aqui, trazer paralelos entre as obras de nosso contemporâneo Joël Pommerat e outros dramaturgos franceses contemporâneos. Retornando para o século XX, podemos evocar a figura de Henry de Montherlant.

Em *La Reine Morte* (doravante *A Rainha Morta*), o dramaturgo francês situa sua trama em Portugal, tomando como inspiração um fato que realmente se sucedeu nesse país. Para escrever *A Rainha Morta*, texto importante da dramaturgia francesa, Henry de Montherlant se inspira na trágica história da rainha póstuma de Portugal, Inês de Castro (1325 – 1355), e em

fatos que realmente aconteceram durante o reinado de D. Afonso VI (1291-1357), que reinou Portugal de 1325 a 1357. No primeiro volume de sua *História de Portugal*, A.H. Oliveira Marques nos esclarece que o rei D. Afonso IV viveu em uma época marcada por conflitos e pela peste negra, o monarca lidava com as constantes ameaças de ocupação islâmica na Península Ibérica e também com os constantes desentendimentos entre os reinos de Portugal e de Castela. Nesse sentido, a política de casamentos arranjados era, como em praticamente toda a Europa, uma garantia de que não haveria quebra de acordos políticos e mesmo de paz.

Em meados de 1339, os dois reinos, procurando cessar os conflitos, assinam um acordo de paz em Sevilha. Na ocasião foi estabelecido o casamento entre o herdeiro do trono português, D. Pedro, com a infanta D. Constança Manuel, nobre vinculada a uma família influente na corte espanhola. Inês, por sua vez, chegou à Portugal em 1340 acompanhando essa infanta. Pedro e Inês, segundo a história tradicional, se envolveram amorosamente, o que fez com que o rei Afonso IV a enviasse para o exílio em Albuquerque. A distância, contudo, não impediu que o casal continuasse a cultivar a relação. Em 1349, Constança morre e Pedro ordena que Inês seja trazida de volta e passa a viver maritalmente com ele sem, contudo, oficializar a união. Quatro filhos nasceram dessa união, e isso suscitou no rei Afonso IV o temor de que esses filhos “ilegítimos” chegassem a requerer o trono português, esse temor se devia principalmente ao fato de que o próprio rei no passado tivera que disputar o trono com irmãos ilegítimos, de modo que lhe parecia real a ameaça de conflito semelhante em relação ao seu sucessor. Como se dá, então, a execução de Inês? Seria essa a forma de solucionar o impasse da ilegítima união com D. Pedro?

Enquanto personalidade histórica, pouco se sabe a respeito de Inês de Castro, muito do que se sabe a seu respeito é fruto de escritos literários. O historiador A.H. Oliveira Marques (1977) esclarece que ela era filha de D. Pedro Fernández de Castro, camareiro-mor de Afonso IX de Castela e primo direto de D. Pedro I (filho de Afonso IV). D. Pedro Fernández era casado com uma senhora conhecida como D. Beatriz, porém sua filha Inês foi fruto de um relacionamento extraconjugal com uma dama chamada Aldoniza Suárez de Valadares, fato que, de imediato, coloca Inês de Castro como filha ilegítima. Em razão disso, D. Pedro Fernández de Castro entrega sua filha ilegítima a seu primo D. Afonso Sanches (senhor de Albuquerque) e sua esposa Teresa de Albuquerque, a fim de que esses cuidassem de sua educação. Podemos arriscar que uma tessitura trágica, que na tragédia grega comumente assola o seio de uma família real, começa aqui a se desenrolar, pois D. Afonso Sanches era meio-irmão de D. Afonso IV.

Vale aqui destacar que Afonso Sanches e Afonso IV disputaram o trono português entre 1320 e 1324. As famílias nobres castelhanas e portuguesas se dividiam em relação ao apoio aos dois irmãos. A família Castro apoiou Afonso Sanches e fizeram oposição à Afonso IV, que venceu a disputa por ser o filho legítimo do casamento entre o rei e a rainha de Portugal. O parentesco e proximidade entre Inês e Afonso Sanches podem ter contribuído efetivamente para seu trágico desfecho. Como já mencionamos anteriormente, Inês voltou a viver em Portugal após a morte da esposa de D. Pedro, que se deu no nascimento do filho D. Fernando. D. Pedro e Inês tiveram quatro filhos, filhos esses que viveram na corte até o reinado de D. Fernando.

Um ano antes da morte de Inês de Castro, o seu irmão D. Álvaro Perez de Castro chegou a procurar D. Pedro a fim de convencê-lo a disputar o trono castelhano contra D. Pedro de Castela, dado o parentesco entre ambos. A influência que a família Castro exercia sobre D. Pedro deixou Afonso IV temeroso com a hipótese de o filho se envolver em questões políticas com o reino vizinho. D. Pedro entrou em conflito armado contra seu próprio pai, motivado pela revolta contra a execução de sua amada Inês. O documento mais antigo sobre as consequências da morte de Inês data de 1355, no documento em questão consta que D. Beatriz mediou a reconciliação entre pai e filho a fim de que se reduzissem os danos que a guerra estava causando ao norte do país. Nesse documento é que aparece a palavra “desvairo” pela primeira vez, palavra essa que era utilizada para questões amorosas.

O suposto último diálogo, ocorrido entre Inês de Castro e o rei Afonso IV, também figura no imaginário literário que se construiu em torno da rainha póstuma – um bom exemplo disso é *Os Lusíadas*. Nessa obra, Luís de Camões relata o episódio de sua morte no Canto III. Esse diálogo que se dá antes do assassinato tem sido uma ferramenta importante para melhor fixação da tradição ou da lenda em torno de Inês. A execução se deu da seguinte forma: aproveitando-se da ausência de D. Pedro e seguindo os conselhos de seus fidalgos, Pero Coelho, Álvaro Gonçalves e Diogo Lopes Pacheco; D. Afonso IV seguiu com eles para Santa Clara e lá executaram Inês, cortando-lhe a garganta, quando se encontrava diante de uma fonte. Ao assumir o trono, o então Dom Pedro I perseguiu e se vingou cruelmente dos nobres que participaram do assassinato de Inês. O novo rei também declarou ter se casado secretamente com ela, legitimou os filhos que com ela teve, e coroou-a como rainha póstuma de Portugal. Desde então, D. Inês de Castro é também conhecida como “a rainha morta”, adjetivo esse que ganhou mais força quando D. Pedro literalmente entronou seu cadáver, em 1361, obrigando que todos os nobres beijassem sua mão antes de ser conduzida para sua sepultura definitiva.

Diferentemente do que ocorre em relação à dramaturgia tecida em torno de eventos históricos como a Revolução Francesa, o que mais alimenta o “mito” de Inês de Castro é a escassez de fontes realmente seguras a respeito de sua história. Essa ausência de fontes seguras contribui efetivamente para a construção de seu imaginário na mente do povo português, e também mundial. Parece existir algo, uma lacuna que simplesmente escapa à abordagem histórica, de modo que, de acordo com Patrícia da Silva Cardoso (2002), essa lacuna impede a construção de uma possibilidade instigante ou satisfatória de interpretação. Não há, nessa perspectiva, uma tentativa por parte dos cronistas, poetas e dramaturgos, tampouco uma necessidade de se esclarecer essas lacunas do plano histórico; existe um desejo de se construir outras narrativas, outras histórias, de modo que as motivações nelas contidas ultrapassem o limite político.

Olhada assim é que Inês nos tira o sossego. Porque ela está livre, sem qualquer compromisso com as tais forças políticas. Na verdade, sua existência, quando investigada nas crônicas, tem muito pouco de real, já que quase nada é dito sobre sua trajetória individual, sendo as circunstâncias de sua morte o fator determinante para que ela não tenha passado incógnita pela vida, como mais uma barregã. Uma das primeiras manifestações da perda do sossego é esta: em sua vida real, Inês não foi ninguém, além de mais um objeto do desejo de um infante naturalmente caprichoso. Mas isso não tem a menor importância, já que nas vidas construídas para ela ao longo destes séculos muitas foram as vezes em que Inês saiu da sua condição de objeto do desejo para expressar seu próprio desejo e também seus temores. (CARDOSO, 2002, p. 26)

A existência literária de Inês de Castro, observa Cardoso (2002), operou-se como uma forma de compensação pela sua quase inexistência na vida real – ao menos historicamente falando. Sua existência literária, aqui reforçando o que é posto pela autora, parece ter como objetivo dar sustentação, concretude, ao amor de Pedro. Amor esse que se torna ainda mais concreto com a construção dos túmulos de Alcobaça, túmulos esses que foram construídos um de frente para o outro, uma vez que era intenção de D. Pedro que no dia do “juízo final” despertassem um de frente para o outro, de modo que fossem um para o outro a primeira coisa que veriam quando esse dia chegasse.

No âmbito teatral, a obra mais conhecida é a de Henry de Montherlant. Para operar a recriação dramática dessa icônica história de amor portuguesa, o dramaturgo francês nos relata em sua obra, no posfácio da edição de 1947, que em 1941 Jean-Louis Vaudoyer lhe emprestou três volumes de peças espanholas antigas sugerindo que ele traduzisse uma delas para a Comédie Française. Contudo, seja por modéstia ou por esquecimento, o dramaturgo nos conta que, de todas as quatorze peças que leu, apenas uma serviu como ponto de partida para

A Rainha Morta. Em outras palavras, após ler todas aquelas obras que lhes foram emprestadas por Vaudoier, Montherlant concluiu que nada do famoso Século de Ouro Espanhol possuía importância humana. Entretanto, a peça de nome *Reinar Después de Morir*, de Luís Velez de Guevara (1579 – 1644), lhe chamou especial atenção. A partir dela ele teceu a seguinte reflexão:

REINAR – Não. É uma armadura que eu poderia manter modificando tudo o que há por dentro, bem como as personagens e o diálogo. No entanto, essas situações não poderiam estar mais distantes do que posso nutrir de mim mesmo. Um rei que mata uma mulher que se opõe à boa constituição do reino! Um príncipe diante de sua esposa morta! E que houvesse tão pouco para tirar de Guevara; que foi necessário, sem mais, substituir uma criação minha pela dele. (tradução nossa)⁴¹

Conforme podemos observar na citação acima, o dramaturgo francês enxergou na obra de Luís Velez de Guevara a possibilidade de operar mudanças significativas no que tange a suas personagens e seus diálogos, sem alterar a moldura original - a moldura trágica trazida tanto pela obra de Guevara quanto pela história que deu origem a toda produção literária em torno de Inês de Castro. Em outras palavras, podemos compreender que Montherlant agiu como um tragediógrafo, mantendo o percurso do herói trágico, mantendo a mesma dita e desdita, e mantendo o elemento de catarse que habita o trágico mito: o seu assassinato. Um rei que mata a concubina de seu próprio filho porque essa relação possivelmente seria prejudicial para a boa constituição do reino, um príncipe diante de sua amada morta, pareceram, conforme vimos, disparadores que estimularam o dramaturgo francês a criar sua própria obra a partir do conhecimento adquirido na peça escrita por Guevara.

No entanto, como cada uma das personagens e cada uma das situações presentes na obra de Guevara poderiam estar conectadas à vida interior de Montherlant de modo a serem irrigadas? Como procedeu o dramaturgo para conectá-las a ele? Montherlant nos esclarece que foi feito um grande trabalho de mutação e apropriação, semelhantes àqueles que vimos em filmes documentários sobre ciências naturais em que nos deparamos com uma cena do crescimento de uma planta que dura um minuto, enquanto na vida real esse crescimento se dá ao longo de semanas. Cada personagem e cada situação de Guevara, que foram consideradas “coisas mortas” por Montherlant, passaram a fazer parte de sua vida privada e dela se nutriram. De modo que o dramaturgo francês já poderia considerá-las como sua criação.

41 *REINAR – Non. C'est une armature que je pourrais garder mais en changeant tout ce qu'il y a dedans, aussi bien les caractères que le dialogue. Or, ces situations sont on ne peut plus éloignées de ce que je puis nourrir de moi-même. Un roi qui tue la femme qui s'oppose à la bonne constitution du royaume! Un prince devant sa femme morte! Et qu'il y ait si peu à prendre à Guevara; qu'il s'agisse, sans plus, de substituer une création de moi à la sienne.* (MOTHERLANT, 1947, p.151)

No silêncio da noite, relata Montherlant, sentia como se seu próprio sangue corresse nas veias dessas personagens e situações. Sentimentos das personagens foram postos como análogos aos que o próprio dramaturgo teve, por exemplo: a infanta adoeceu de orgulho, pois o próprio dramaturgo foi assim em sua juventude. O rei, que é mal esboçado por Guevara, segundo Montherlant, tomou forma a partir de momentos vividos pelo próprio dramaturgo francês. Inês não era mais uma mulher que teve um filho, mas uma mulher que esperava um, porque ali havia uma matéria humana que lhe pareceu familiar nas amantes. Cada uma das personagens desenvolvidas por Montherlant não foram mais que projeções do próprio dramaturgo. O autor admite ter pressentido que, algum dia, poderia também vir a dizer frases que são proferidas por suas personagens em sua obra, a exemplo de “*Eu sei de tudo*”⁴² proferida pelo rei Ferrante. Nesse sentido, *A Rainha Morta* segue a mesma regra que seu autor aplica às demais obras, são elas nada mais do que fragmentos de suas próprias memórias.

A partir disso, Montherlant afirma orgulhosamente, em seu posfácio, que refez totalmente a peça espanhola, sem conservar qualquer elemento de sua estrutura. Comunicando, à Vaudoier, que escreveria *A Rainha Morta*; nosso dramaturgo se deu cinco semanas para escrever sua obra e fez uso de todas as influências externas possíveis, tudo aquilo que lhe chegou floresceu imediatamente. Tudo convergiu para a escrita da peça: notícias lidas em jornal, memórias de leitura, e até mesmo palavras que haviam sido ouvidas por Montherlant eram imediatamente direcionadas para a obra.

Henry de Montherlant nos alerta para uma expressão bastante importante para a sua vida criativa: a “unidade da emoção”. Metaforicamente falando, o autor concorda com a ideia de que a ira, que nós experimentamos, deverá sair em nossa arte como grito de ternura. Do mesmo modo que a dor será transformada em grito de prazer. Em razão disso, pouco importa de qual tipo seja nossa emoção, basta que essa emoção nos mova. Desse modo, diversas expressões utilizadas por Inês foram geradas em situações ou incidentes vivenciados pelo próprio dramaturgo.

Em sua obra, o rei Afonso IV é identificado pelo nome de “Ferrante”, os nobres Pero Coelho e Álvaro Gonçalves tem seus nomes substituídos por “Egas Coelho” e “Alvar Gonçalves”, substituição essa que já havia sido feita por Luís Velez Guevara em *Reinar después de morir*. Há, contudo, personagens que não foram diretamente inspiradas em pessoas que existiram, que foram apenas inventadas por Montherlant, a exemplo do pajem Dino del Moro.

⁴² *Je connais tout cela.* (p.152)

Ao longo da peça, podemos observar um rei preocupado com a questão sucessória, tal qual ocorreu na historiografia oficial, entretanto nos deparamos com um rei indeciso e pouco confortável com a ideia de matar Inês. O rei Ferrante nutria uma certa empatia pela jovem moça, tratando-a quase sempre de forma paternal. A infanta, prometida de D. Pedro, é quem alerta à Inês sobre a possibilidade de ela ser morta a mando do rei Ferrante, chegando a oferecer-lhe ajuda em forma de fuga. Não há, no entanto, na obra de Montherlant, qualquer sentimento de disputa entre a Infanta e Inês, o que nos reforça o entendimento de que a união entre a infanta e o infante D. Pedro se dava unicamente por motivação política, e não por afeto.

Inês, como uma heroína trágica nessa obra, recusa a proposta de fuga e decide permanecer em Portugal, perto de seu amado Pedro - atitude essa que leva a Infanta a classificá-la como “doce, ao mesmo tempo corajosa”. A infanta se utiliza de diversos argumentos para convencer Inês a fugir, todos em vão.

INFANTA *se levanta*: Bem, que seja! Você deixou passar o momento em que eu a amava. Agora, você me irrita. Por que sua vida me importaria, já que ela não lhe importa?

INÊS, *se levanta*: Eu, senhora? Lhe irrita?

INFANTA: Você me engana. Vá morrer, então, dona Inês. Vá rápido morrer, o mais rápido possível, de agora em diante. Que seu rosto não tenha tempo de se imprimir em mim. Que ele desapareça e eu possa esquecê-lo: que desapareça como uma mancha de sangue sobre as lajes, que limpamos com água. Eu queria que todo meu tempo em Portugal desaparecesse como um pesadelo, mas já não é mais possível, por sua causa. Você, apenas você, é quem envenena o doce mel do meu esquecimento, como dizem da mosca no perfume no livro de nossas Sagradas Escrituras. Vá embora, dona Inês, Deus lhe guarde. Não é lindo que, não importa o que aconteça, mesmo que tenhamos pecado, possamos sempre dizer: “Deus me guarda”? Olhe para o céu, é onde está aquele que lhe protegerá.

INÊS: Deus me protegerá, se dele sou digna. Mas por que olhar o céu? Olhar para o céu me traz sempre de volta para a terra, porque as coisas divinas que eu conheço, são na terra que eu as vivi.

INFANTA: Então, minha querida, se você não quer olhar para o céu, volte-se de vez para o inferno. Procure inquirir o pajem, que veio do inferno, e saber através dele quais são as intenções do Rei. Ele se chama Dino del Moro. Ele é andaluzo. Os andaluzos não estão seguros. Ele trairá tudo o que quisermos.

INÊS: Eu creio que jamais terei coração de forçar uma criança a trair.

INFANTA: Mesmo se a sua vida e a vida de Dom Pedro estiverem em jogo?

INÊS: Pedro!... Mas, mesmo assim, uma criança! Uma criança... como a que poderia ter sido um dia um filho meu...

INFANTA: Bem, dona Inês, seja então sublime, já que é o que você decisivamente tenta. Sublime em não ir embora. Sublime em não forçar a trair. Vamos, seja sublime em toda sua embriaguez, e morra. Adeus. (tradução nossa)⁴³

43 INFANTE, *se levant*: *Eh bien, soit! Vous avez laissé passer le moment où je vous aimais. Maintenant, vous m'irritez. Pourquoi votre vie m'importerait-elle, alors qu'elle ne vous importe pas?* / INÊS, *se levant*: *Moi, Madame, je vous irrite?* / L'INFANTE: *Vous me décevez. Allez donc mourir, doña Inès. Allez vite mourir, le plus vite possible désormais. Que votre visage n'ait pas le temps de s'imprimer en moi. Qu'il s'efface et que je puisse l'oublier: effacé comme une tache de sang sur les dalles, qu'on efface de l'eau. J'aurais voulu que tout mon séjour à Portugal s'évanouît comme un mauvais rêve, mais cela n'est plus possible, à cause de vous. C'est vous seule qui empoisonnez le doux miel de mon oubli, comme il est dit de la mouche dans le parfum au livre de nos saintes*

Observemos, nessa citação, que Montherlant coloca Inês imbuída de uma cegueira trágica, de uma *hybris*, parece não conseguir enxergar nada além do amor que sente por Pedro. Poderíamos sugerir uma breve semelhança entre a história e mito de Inês de Castro e a tragédia *Andrômaca*, escrita por Eurípides. Na tragédia em questão, a princesa troiana escravizada vive em concubinato com Neoptólemo, filho de Aquiles, e com ele possui um filho. Andrômaca é fortemente hostilizada por Hermione, filha de Menelau, que é a prometida legítima de Neoptólemo. Juntamente com seu pai, o rei Menelau, Hermione arquiteta a morte de Andrômaca, contudo a heroína juntamente com seu filho é salva por Peleu (avô de Neoptólemo). Neoptólemo, contudo, é morto por Orestes em uma emboscada, que age em defesa de Hermione que se sente ofendida por Neoptólemo ante seu desprezo e sua visível predileção por Andrômaca.

A história e o mito criado em torno de Inês de Castro resultaram em produções de diversas ordens: esculturas, artes sonoras, gráficas (como azulejo e caricaturas) e também abrange formas literárias como a história espanhola e portuguesa da Idade Média, além de romances populares espanhóis e portugueses, medievais ou pós-medievais. Conforme aponta Daniel Arango (2013), essa influência também se estende, ao longo do século XVI, para a poesia lírica em português e em latim, primeira cantiga portuguesa, bem como a primeira tragédia e a primeira epopeia. No que tange às tradições populares, Inês de Castro também influenciou o teatro espanhol a contar de 1577, além de outras linguagens literárias tipicamente europeias como o romance, as novelas, os contos de viagem, polêmica, paródia, ensaios, e ela foi também assunto em história de quadrinhos, pela primeira vez, no Brasil em 1973. Arango acrescenta que a primeira menção estritamente literária se encontra em um poema hebraico de David Ben Yom Tov Ibn Bilia, que foi um juiz português contemporâneo de Inês em Coimbra – o que indica que o drama ocorreu naquele local.

Écritures. Partez, doña Inès, Dieu vous reste. Est-ce que ce n'est pas beau, que, quoi qu'il arrive, et même si on a péché, on puisse toujours se dire: "Dieu me reste"? Regardez vers le ciel, où est Celui qui vous protégera. / INÈS: Dieu me protégera, si j'en suis digne. Mais pourquoi regarder le ciel? Regarder le ciel me ramène toujours vers la terre, car; les choses divines que je connais, c'est sur la terre que je les ai vécues. / L'INFANTE: Alors, ma chère, si vous ne voulez pas regarder le ciel, tournez-vous d'un coup vers l'enfer. Essayez d'acquérir le page, qui est d'enfer, et de savoir par lui les intentions du Roi. Il s'appelle Dino del Moro. Il est Andalou. Les Andalous ne sont pas sûrs. Il trahira tout ce qu'on voudra. / INÈS: Je crois que jamais je n'aura le coeur de pousser un enfant à trahir. / L'INFANTE: Même si votre vie et la vie de don Pedro sont en jeu? / INÈS: Pedro!... Mais, quand même, un enfant! Un enfant... pareil à ce que pourrait être un jour un fils à moi... / L'INFANTE: Eh bien! doña Inès, soyez donc sublime, puisque c'est cela décidément qui vous tente. Sublime en ne partant pas. Sublime en ne poussant pas à trahir. Allons, soyez sublime tout votre saoul, et mourez-y. Adieu. (MONTHERLANT, 1947, p.104 e 105)

Dentro dessa perspectiva, qualquer dramaturgo que se dedique a escrever uma obra sobre Inês de Castro, há de se deparar com a profusão de versões históricas e literárias a seu respeito, de modo que provavelmente jamais houve (ou haverá) qualquer fonte que seja definitiva a respeito da rainha póstuma. Daniel Aranjo nos atenta, por exemplo, à questão sobre a idade que Inês possivelmente tinha quando foi assassinada. Um romance escrito no século XVI, por Dom Juan Manuel, possivelmente português, aponta que sua morte se deu aos 20 anos de idade – essa juventude também pode ter sido uma estratégia do autor para potencializar, ainda mais, o terror e a piedade em seu leitor. Contudo, se Inês tiver sido morta aos 22 anos, por exemplo, seu filho teria nascido quando ela tinha a idade de 15 anos, em 1347. Quando conheceu D. Pedro, por volta de 1340, Inês teria no máximo oito ou nove anos de idade, o que reforça que o amor à primeira vista entre os dois se deu ainda na infância. Desse modo, questiona Aranjo, que idade deveria um escritor atribuir à Inês? O francês Henry de Montherlant deu-lhe 26 anos, de modo que o primeiro encontro com D. Pedro teria se dado por volta dos 12 ou 13 anos. A respeito disso, Aranjo conclui:

É verdade que os heróis, esses grandes atletas do imaginário coletivo, não são sujeitos ao mesmo calendário nem à mesma capacidade de amadurecimento que nós, meros mortais! A figura reclinada de Alcobaça, o primeiro grande documento histórico que nos resta, pode razoavelmente ser atribuída aos seus trinta anos, ainda que o retrato de Inês (que teve quatro filhos) seja talvez em parte ideal. O amor à primeira vista por volta de 1340 teria, portanto, ocorrido neste caso aos 15-16 anos ou um pouco mais (digamos de 15 a 20) e o fim trágico, em janeiro de 1355, por volta dos 34 (?) podemos, então, propor como data de nascimento: cerca de 1320. (tradução nossa)⁴⁴

Assim como comparamos anteriormente Inês de Castro à Andrômaca; Afonso IV, identificado pelo nome de “Ferrante” na obra, pode ser uma possível versão de um “Agamenon” português. Ferrante é colocado como um rei de grande prestígio por ter enfrentado e derrotado os mouros, ao mesmo tempo mostra uma certa piedade e grande peso na consciência quando se depara com a aparente docilidade e fragilidade feminina de Inês. Conforme já mencionamos anteriormente, Inês precisava ser morta, contudo essa tarefa não era algo facilmente aceita por Ferrante. Esse tipo de aporia é também enfrentada por Agamenon quando se vê obrigado a imolar a própria filha em *Ifigênia em Aulis*, de Eurípides, para que a deusa Ártemis lançasse seus ventos para que os barcos pudessem zarpar do porto de Aulis rumo à Troia, e também em

⁴⁴ *Il est vrai que les héros, ces grands athlètes de l'imaginaire collectif, ne sont point soumis au même calendrier ni à la même capacité de mûrissement que nous, simples mortels! On peut raisonnablement donner la trentaine au gisant d'Alcobaça, le premier grand document historique qui nous reste, même si le portrait d'Inês (qui a eu quatre enfants) y est peut-être en partie idéal. Le coup de foudre des environs 1340 aurait donc eu lieu dans ce cas à 15-16 ans ou un peu plus (disons de 15 à 20) et la fin tragique, en janvier 1355, vers les 34 (?). On peut donc proposer comme date de naissance: vers 1320.* (ARANJO, 2013, p. 04)

relação ao sacrifício de Polixena, em *Hécuba*. Essa relativa benevolência de Agamenon em relação à figura feminina também se estende à Hécuba quando esse a permite vingar-se, com a ajuda de outras mulheres troianas, da morte de seu filho Polidoro, que foi morto quando estava sob os cuidados do rei Polimestor, na Tessália.

Ferrante é acometido de uma forte crise de consciência diante da aporia em que se encontra, aporia típica que perpassa a trajetória da maioria dos heróis trágicos, aquele momento em que todas as forças estão concentradas - de forma que o herói hesita em prosseguir, mas precisa fazê-lo, o momento de inação antes da tomada de decisão. Sua crise de consciência se manifesta através de um solilóquio, o seu retardamento da ação também é algo inerente a heróis trágicos modernos, a exemplo de Hamlet. Conforme já o sabemos, as personagens históricas em *A Rainha Morta* estão a serviço de Montherlant, elas são projeções dos próprios sentimentos e pensamentos do autor, nos deparamos aqui com um dramaturgo que não está a serviço de uma tentativa de reprodução dos acontecimentos e discursos que personagens históricas possivelmente proferiram em suas existências, mas suas existências estão a serviço da poética de Montherlant.

FERRANTE: Por que eu a mato? Há, sem dúvidas, uma razão, mas eu não a distingo. Além de Pedro não desposar a Infanta, eu ainda o colocarei contra mim, inexpiavelmente. Acrescento mais um risco a esse terrível manto de riscos que arrasto atrás de mim, sempre mais pesado, sempre mais carregado, que eu carrego a meu bel prazer; e sob aquele que um dia... Ah! A morte, que ao final lhe coloca fora de alcance... - Por que é que eu a mato? Ato inútil, ato funesto. Mas minha vontade me aspira, e eu cometo a falha, sabendo que é uma. Bem! Que ao menos eu me livre rapidamente deste ato. Um remorso vale mais que uma hesitação que se prolonga. (*Chamando*) Pajem! - Oh não! Não um pajem. Guarda! (*Entra um guarda*). Chame o capitão Batalha. (*Só*.) Quanto mais eu meço o que há de injusto e de atroz nisso que eu faço, mais me afundo, pois mais eu me satisfaço com isso. (*Entra o capitão*.) Capitão, dona Inês de Castro saiu daqui e está a caminho de Mondego, com quatro homens fracamente armados. Reúna algumas pessoas, alcance-a e ataque-a. Isso é cruel, mas necessário. Tenha cuidado de não falhar com a sua tarefa. As pessoas usam todos os tipos de truques para não morrer. Execute-a com um só golpe. Ninguém deveria morrer com apenas um golpe: é tão rápido. Mas ela, um único golpe. Por minha alma, quero que ela não sofra. (Tradução nossa)⁴⁵

45 FERRANTE: *Pourquoi est-ce que je la tue? Il y a sans doute une raison, mais je ne la distingue pas. Non seulement Pedro n'épousera pas l'Infante, mais je l'arme contre moi, inexpiablement. J'ajoute encore un risque à cet horrible manteau de risques que je traîne sur moi et derrière moi, toujours plus lourd, toujours plus chargé, que je charge moi-même à plaisir, et sous lequel un jou... Ah! La mort, qui vous met enfin hors d'atteinte... - Pourquoi est-ce que je la tue? Acte inutile, acte funeste. Mais ma volonté m'aspire, et je commets la faute, sachant que c'en est une. Eh bien! qu'au moins je me débarrasse tout de suite de cet acte. Un remords vaut mieux qu'une hésitation qui se prolonge. (Appelant.) Page! - Oh non! pas un page. Garde! (Entre em garde.) Appelez-moi le capitaine Batalha. (Seul.) Plus je mesure ce qu'il y a d'injuste et d'atroce dans ce que je fais, plus je m'y enfonce, parce que plus je m'y plais. (Entre le capitaine.) Capitaine, doña Inès de Castro sort d'ici et se met en route vers le Mondego, avec quatre hommes à elle, peu armés. Prenez du monde, rejoignez-la, et frappez. Cela est cruel, mais il le faut. Et ayez soin de ne pas manquer votre affaire. Les gens ont toutes sortes de tour pour ne pas mourir. Et faites la chose d'un coup. Il y en a qu'il ne faut pas tuer d'un coup: cela est trop vite. Elle, d'un coup. Sur mon âme, je veux qu'elle ne souffre pas.* (MONTHERLANT, 1947, p. 143 e 144)

Destacamos essa fala de Ferrante porque ela nos revela bastante sobre o estado de espírito do rei no momento em que reflete sobre a atitude que está prestes a tomar. A princípio ele questiona o porquê de matar Inês, e isso também revela a alteração na história operada por Montherlant em sua dramaturgia, uma vez que na vida real D. Pedro chegou a ser casado e teve filhos com a Infanta Constança, unindo-se novamente à Inês após a morte daquela. Ferrante reconhece seu próprio ato como inútil, uma vez que isso não fará com que seu infante D. Pedro se case com a Infanta. Sua consciência nesse momento o consome porque ele sabe que está cometendo uma grave falha. Por fim, decide tomar a decisão por entender que o remorso é melhor que uma hesitação que se prolonga. Essa decisão não é, contudo, isenta de tristeza e piedade, ele exige que o ato que resultará na morte de Inês se dê em um só golpe, para que ela não sofra.

O questionamento inicialmente feito por Ferrante (*Por que eu a mato?*)⁴⁶ é também feito por Daniel Arango (2013) em seu artigo dedicado à obra. Em seu artigo, o autor esclarece que a mais provável motivação de Ferrante se deve ao fato de que Inês colocava em perigo a estabilidade da então jovem nação portuguesa, cuja independência quase definitiva se daria apenas com a batalha d'Aljubarrota em 1385, ou seja, 30 anos após o assassinato de Inês – talvez por isso Montherlant tenha colocado o ato como “inútil” proferido pela fala de Ferrante. Inês tinha três filhos vivos na ocasião de sua morte, podendo dois de seus filhos concorrer à sucessão contra o único neto legítimo de Afonso IV, o então futuro rei Dom Fernando (que reinou Portugal no período de 1367 a 1383). Esses fatores foram omitidos por Montherlant, possivelmente o fato de Inês ter gerado três filhos do Infante, na vida real, poderia ser um motivo que ocasionasse impopularidade à heroína e possivelmente diminuísse o efeito de sua morte sobre o espectador ou o leitor.

A abordagem empreendida por Henry de Montherlant nos remete novamente à temática da história nova e suas possíveis reverberações na reescrita dramatúrgica do recorte histórico. Ao fazer das personagens históricas, em *A rainha morta*, projeções de sua própria personalidade e forma de pensar, o dramaturgo francês coloca em cena simultaneidade entre emoções contrárias, a exemplo de Ferrante como um rei ao mesmo tempo cruel e piedoso. Não podemos saber se houve essa dubiedade no rei português que inspirou a personagem em questão, mas ao

46 *Porquoi je la tue?*

colocá-lo em cena o dramaturgo francês admite essa ambivalência, indo mesmo na contramão de historiadores clássicos que não admitem essa possibilidade, uma vez que o assassinato de Inês, tanto na ficção quanto na vida real, foi cruel. Nesse sentido, para melhor discorrer sobre esse assunto, um capítulo que nos chama especial atenção em *A História Nova*, organizada por Jacques Le Goff, é o que trata da “história das mentalidades”, escrita por Philippe Ariès (1914 – 1984).

Philippe Ariès, em seu artigo, nos traz a história do rei Francisco I para melhor elaborar o seu raciocínio. O historiador nos conta que, de madrugada, o rei Francisco I saiu da cama de sua amante, disfarçado, rumo a seu palácio. No caminho, passou de frente a uma igreja no momento em que os sinos começaram a badalar anunciando o início da missa. Emocionado, o rei parou para assistir à missa e orar com toda sua devoção. Ao nos depararmos com essa história - um homem simultaneamente adúltero e ao mesmo tempo tão sinceramente religioso - rapidamente, segundo Ariès, enxergamos esse rei como uma pessoa hipócrita, que age de acordo com preceitos religiosos para enganar aos outros e até a si mesmo, como se buscasse dar alguma satisfação ao divino em troca de perdão pelo pecado que acabara de cometer.

O homem da atualidade, reforça Philippe Ariès, parece estar convencido de que a coerência moral é algo natural e necessário, de modo que os sujeitos que se desfazem dessa coerência são julgados como “anormais” e excluídos da sociedade. Nesse sentido, podemos compreender a normalidade como um imperativo categórico ou, usando as palavras de Ariès, um “valor invariável”. Nessa perspectiva, se analisarmos a natureza humana em nível de profundidade e generalidade, ela não muda. Essa interpretação seria dada pelo historiador clássico, que busca reconhecer essa coerência moral em todas as épocas e culturas tidas como civilizadas.

O historiador das mentalidades, por sua vez, defenderia essa simultaneidade entre emoções contrárias como algo natural e sincero. O rei Francisco I seria, conforme indica Ariès, tão espontâneo e ingenuamente sincero em suas devoções religiosas quanto em suas aventuras amorosas, de modo que não teria sequer como perceber suas próprias contradições; a sinceridade com que orava não afetava sua vida extraconjugal, e muito provavelmente tampouco a sua vida como rei. Outra atitude, trazida por Ariès, é a que foi dada pelo historiador Lucien Febvre, em que Margarida de Navarra, irmã do rei Francisco I, lograva escrever diariamente uma coletânea de contos licenciosos (o *Heptamerão*), assim como escrever uma coletânea de contos religiosos (o *Espelho de uma alma pecadora*), reforçando que essa simultaneidade entre emoções contrárias é bem mais prosaica do que podemos imaginar.

Na obra de Montherlant, ao determinar que Inês de Castro fosse executada, o capitão incumbido de realizar a ação pergunta a Ferrante se ele deveria trazer um confessor (*faut-il emmener un confesseur?*). Podemos, então, observar que essa simultaneidade entre emoções contrárias se mostra legitimada pela própria instituição da Igreja Católica, uma vez que a angústia de mandar executá-la fosse também acompanhada de um possível alívio da “salvação” da alma que supostamente teria ao se confessar para um padre.

Certas coisas, portanto, eram concebíveis, aceitáveis, em determinada época, em determinada cultura, e deixavam de sê-lo em outra época e numa outra cultura. O fato de não podermos mais nos comportar hoje com a mesma boa-fé e a mesma naturalidade de nossos dois príncipes do século XVI, nas mesmas situações, indica precisamente que interveio entre elas e nós uma mudança de mentalidade. Não é que não tenhamos mais os mesmos valores, mas que os reflexos elementares não são mais os mesmos. Eis mais ou menos o que entendemos, a partir de Lucien Febvre, por “atitudes mentais”. (ARIÈS apud LE GOFF, 1998, p.154).

3.4. A MENTALIDADE E A REESCRITA DRAMATÚRGICA DA HISTÓRIA

Os historiadores vinculados à École des Annales, a exemplo de Lucien Febvre e Marc Bloch, e também outros a ela não associados, conferem à história um domínio diverso daquele a que sempre esteve atrelada. Johann Huizinga (1872 – 1945) compreende que o domínio do imaginário, do sentimento e do jogo é tão importante quanto o da economia - de modo que, ao abordar uma determinada época, a exemplo da Idade Média, a história da civilização deveria lidar com temas como os sonhos de beleza e de ilusão romanesca, considerando-os tão importantes quanto os números da população e dos impostos. Em outras palavras, a história civilizatória deveria abranger tantos esses aspectos subjetivos quanto os demográficos e econômicos.

A história das mentalidades reforça o entendimento de que o fator econômico influencia diretamente na vida cotidiana, de modo que a mentalidade não pode ser dissociada da história econômica e social. Esse aspecto fica evidente em *Ça Ira (1) fin de Louis*, onde o fator econômico influencia decisivamente nas atitudes tomadas pela população francesa às portas da revolução. Em *A Rainha Morta* o aspecto econômico é limitado, ficando a situação de Inês à mercê de questões amorosas e políticas.

Para que melhor compreendamos como a mudança de mentalidade opera modificações significativas nos rumos da história da humanidade, Ariès nos traz um exemplo mencionado

por R. Mandrou que, ao traçar uma análise da psicologia histórica, lembra-nos que, no início do século XVII, os processos por bruxaria, todavia, ocupavam grandes momentos do aparelho judiciário laico em pleno Renascimento. Essa enorme instituição era povoada de pessoas instruídas, porém não “esclarecidas”. Ao final do mesmo século, segundo Mandrou, todos os parlamentos renunciaram a esse gênero de acusação. Nessa perspectiva, para que houvesse mudança nessa jurisprudência (há tempos tão sólida na Europa), para que ela fosse questionada, discutida e, por fim, abandonada, se fez necessário questionar todo o juízo mental dos juízes, e mesmo dos acusados.

Nessa perspectiva, uma dramaturgia que se debruça sobre processos históricos, em especial a que trata de revoluções ocorridas na história, deve levar em consideração essa “tomada de consciência”, essa mudança de mentalidade por parte de determinado grupo social que se insurge contra a ordem estabelecida. Cabe ao dramaturgo expor essa mudança de mentalidade em sua obra, a fim de que o encadeamento dos episódios e ações, conduza diretamente ao resultado final daquele processo histórico - ainda que não seja fidedigno aos acontecimentos que ocasionaram aquele desfecho e, tampouco, aos diálogos ocorridos. Desse modo, o dramaturgo apresenta, em sua obra, o deslocamento de uma estrutura mental, ao expor como essas formas de pensar são questionadas e superadas.

O historiador, que aborda a questão das mentalidades, compreende determinada forma de pensamento como algo pertencente ao passado, e não aos dias atuais – ele não coloca a mentalidade vigente em determinada época como atual. O dramaturgo, por vezes, opta por situar uma mentalidade atual como pertencente à uma época passada que ele aborda em sua obra, a exemplo de Bertolt Brecht em *A Vida de Galileu*, e Cleise Furtado Mendes em *Joana d'Arc*. Devemos lembrar, contudo, que o dramaturgo também pode se apropriar da mentalidade vigente em determinada época como um “desvio”, conforme discutiremos no início deste capítulo, para mostrar que a mentalidade atual é, por vezes, tão problemática e atrasada quanto os dogmas que freavam o desenvolvimento científico à época de Galileu. Brecht, em sua obra, utiliza-se do distanciamento temporal e geográfico para nos mostrar que a mentalidade atual precisa ser questionada, discutida e superada. O nosso próprio presente é, frequentemente, utilizado pela dramaturgia como um ponto de ancoragem no tempo.

A mudança de mentalidade, para que o dramaturgo a aborde em sua obra, faz-se necessário que ele parta para o nível da micro-história para mostrar como as relações das pessoas entre si, e com o seu meio, resultaram no reconhecimento, questionamento, discussão e superação de determinada mentalidade. Assim como o historiador que se debruça sobre a

micro-história, cabe também ao dramaturgo muitas vezes tecer uma análise microscópica de acontecimentos tidos como insignificantes, acontecimentos esses cujas lacunas serão preenchidas com a imaginação criativa do próprio autor. Nessa perspectiva, uma obra nos chama especial atenção: *Os tecelões*, do silesiano Géhart Hauptmann.

O comprometimento de Géhart Hauptmann não se dava com o passado longínquo ou com fato ocorrido em outro país, mas com um passado muito mais próximo transcorrido na região em que ele nasceu, a Silésia. Sua obra foi diretamente inspirada na revolta dos tecelões silesianos, ocorrida em 1844, 18 anos antes de seu nascimento. Na ocasião da revolta, na Silésia, os tecelões invadiram a sede de uma empresa têxtil (*Zwanziger Brothers*)⁴⁷ localizada em Peterswaldau, na Polônia. Na manhã seguinte, os revoltosos seguiram armados rumo à Langenbielau, sendo recebidos a tiros por duas infantarias comandadas pelo Major Rosenberger. A ocasião resultou em inúmeras mortes, incluindo pessoas que nada tinham a ver com a revolta, e isso fez com que os revoltosos se enfurecessem e expulsassem os soldados, dando continuidade ao percurso sangrento.

Os tecelões da Silésia reivindicavam melhores salários, uma vez que o que recebiam por mês mal dava para o alimento. Suas demandas, no entanto, foram negadas. Revoltados, os tecelões invadiram casas, fábricas, destruíram máquinas, saquearam residências e escritórios. Essa revolta é tida como a primeira no que se refere ao levante da classe proletária - revolta essa que inspirou Karl Marx em uma de suas mais importantes reflexões acerca do materialismo histórico. Gehárt Hauptmann, nascido 18 anos após esse acontecimento, escreve uma obra dramática em que se propõe a representá-lo, deixando o leitor a par desse flagrante caso de injustiça social e opressiva relação existente entre os tecelões e os empresários da indústria têxtil.

Para compor sua obra, Hauptmann leu acerca do assunto e também visitou a região onde a revolta se deu. A peça possui cinco atos, de início nos deparamos com o coletivo dos tecelões conformados com a condição em que vivem. Gradativamente, esses tecelões se indignam contra esse estado de coisas, até que, em determinado momento, explode uma revolta que toma

⁴⁷ Observemos que, na língua alemã, *Zwanziger* é uma palavra que procura caracterizar uma pessoa que possua idade entre 20 e 30 anos, ou mesmo um período de tempo, exemplo: Anos 20 (*Zwanziger Jahre*). Podemos aqui sugerir que, em português, pode significar “vigenário”, de modo que poderíamos arriscar uma tradução de *Zwanziger Brothers* para “Irmãos Vigenários”. Em sua reescrita desse acontecimento histórico em sua dramaturgia, Hauptman coloca como personagem um industrial chamado “Dreissiger” (trigenário), cujo nome nesse caso atribui essa função ao número 30.

proporções gigantescas e incontroláveis. A influência marxista é decisiva na escrita dessa obra. Chama-nos atenção como Hauptmann, por meio de uma micro-história das relações, nos mostra como se dá a mudança de mentalidade. Observemos essa relação no primeiro ato da peça.

CAIXA NEUMANN: Sobram dezesseis moedas de prata e dois vinténs.
1ª TECELÃ: (*trinta anos, muito magra, embolsa o dinheiro com os dedos trêmulos*) Deus lhe pague.
NEUMANN: (*vendo a mulher parada*) Então? Algo errado outra vez?
1ª TECELÃ: (*comovida, implorando*) Eu preciso de um pequeno adiantamento.
NEUMANN: E eu precisaria de algumas centenas de taleres. Se dependesse de necessidade! (*Já ocupado em pagar a outro tecelão, em poucas palavras.*) Sobre o adiantamento é o Sr. Dreissiger mesmo quem resolve.
1ª TECELÃ: Então será que eu podia talvez falar pessoalmente com ele?
PFEIFER: (*Almoxarife, ex-tecelão. O típico nele é evidente; só que ele está bem nutrido, bem tratado, barbeado, gosta também de tomar rapé. Exclama com aspereza.*) Sabe Deus que trabalharia o Sr. Dreissiger então teria, se ele quisesse ocupar-se pessoalmente de cada ninharia. Para isso estamos nós aqui. (*Examina com o compasso e com a lente.*) Puxa vida! Que correnteza! (*Coloca um cachecol grosso ao pescoço.*) Feche a porta, quem entrar.
O APRENDIZ: (*Em voz alta para Pfeifer*) É como se a gente estivesse falando com a parede.
PFEIFER: - Pronto! - Balança! (*O tecelão coloca o tecido na balança.*) Ainda se vocês entendessem melhor do seu serviço. Está cheio de falhas... nem quero ver. Um bom tecelão sabe quando passar de um fio a outro. (HAUPTMANN, 1968, p. 04 - 05)

Nesse trecho podemos ter uma breve noção de como é o cotidiano dos tecelões. Recebem pouco pelo serviço, lidam com o desprezo e a indiferença de seus superiores imediatos, como Neumann e Pfeifer. Ambos, possivelmente, de origem humilde, o próprio Pfeifer é um ex-tecelão que foi promovido à função de almoxarife e se coloca em uma condição superior à de seus colegas. Pfeifer é um reflexo de uma pessoa pertencente à classe trabalhadora, que se destacou por suas habilidades e conseguiu alcançar uma posição privilegiada dentro do sistema, de modo que não há qualquer interesse em ir de encontro a esse sistema, pois se beneficia dele e lutará para mantê-lo.

A influência marxista passa efetivamente a vigorar no teatro a partir do naturalismo, e *Os Tecelões* é uma peça de grande importância no tocante a essa influência. Além de se utilizar de um acontecimento histórico para compor sua obra, Hauptmann confere maior protagonismo à coletividade, ao coletivo dos tecelões revoltosos, não concentrando a ação em uma única pessoa. O marxismo estimula uma visão global, coerente e dinâmica dos processos sociais, e tudo isso Hauptmann traz em sua tessitura dramática. Conforme nos explica Guy Bois (1934 – 2019) em seu artigo *Marxismo e história nova*, a história nova e o marxismo são duas correntes que atravessam a historiografia contemporânea e ambas nutrem a mesma rejeição de uma prática histórica antiquada. Nessa perspectiva, ambas caminham lado a lado, de modo que muitas vezes

se misturam e se confundem. Essa relação é também, por vezes, conflituosa, pois apesar de confluírem também possuem uma desconfiança recíproca.

No que tange à história nova, Hauptmann é um dramaturgo que mergulha na “história dos marginais” – e o que seria ela? O historiador Jean-Claude Schmitt em seu artigo *A história dos marginais*, publicado no livro organizado por Jacques Le Goff nos esclarece que a história era, antes de tudo, obra de justificação dos progressos da Fé ou da Razão, do poder monárquico ou do poder burguês, de modo que durante muito tempo ela se escreveu a partir do “centro”. A história tradicional, como já o sabemos, tinha como protagonistas, conforme aponta Schmitt, os papéis representados pela elite do Poder, da fortuna ou da cultura. Nessa perspectiva, o deslocamento feito por Hauptmann nos é de grande importância, uma vez que a “história dos marginais” a exemplo de *Os Tecelões* reforça o pioneirismo da dramaturgia em direcionar seu olhar para fora do centro. Vejamos, por exemplo, o que diz Michel de Certeau, trazido por Schmitt.

A história dos povos se diluía na história dinástica, e a história religiosa na da Igreja e dos clérigos. Fora dos grandes autores e das letras eruditas não havia literatura. A partir do centro irradiava-se a verdade, a qual eram comparados todos os erros, desvios ou simples diferenças – por isso, o historiador podia legitimamente situar no centro sua ambição de escrever uma história “autêntica” e “total”. O que escapava ao seu olhar era apenas “resto” supérfluo, “sobrevivência” anacrônica, “silêncio” cuidadosamente entretido ou simples “ruído” sobre o qual se evitava falar. (CERTEAU apud SCHMITT, 1998, p. 261)

Partindo desse pensamento de Certeau, trazido por Schmitt, podemos concordar que é impossível visualizar uma sociedade inteira a partir do centro. A historiografia que reduz os acontecimentos ao centro, frequentemente produz discursos unanímistas a partir daqueles que detém o poder econômico. Nesse sentido, conforme entende Schmitt, a compreensão brota a partir da diferença, para isso se faz necessário o cruzamento de múltiplos pontos de vista que sejam capazes de revelar as múltiplas faces diferentes que são reciprocamente ocultas. Nessa perspectiva, convém aqui extrair outro trecho dos diálogos iniciais de *Os Tecelões* para que possamos ter uma melhor compreensão:

PFEIFER - (*Dirigindo-se ao tecelão que está de pé à sua frente.*) Quantas vezes eu já disse isso a vocês! Trabalho mais limpo é o que é preciso. Já se viu serviço mais relaxado que esse? Aqui tem pelotas do tamanho do meu dedo, e palha e tudo quanto é sujeira.

TECELÃO REIMANN – Bem, é que os instrumentos também não correspondem.

O APRENDIZ – Também está faltando no peso.

PFEIFER – Isso é uma raça de tecelões – não valem os fios gastos com eles. Ó Jesus, no meu tempo! Meu mestre me teria descontado. Mas naquele tempo ser tecelão era

outra coisa. Precisava-se entender do ofício. Hoje isso não é mais necessário – Reimann, 10 moedas de prata.

TECELÃO REIMANN – Bem, mas meio quilo é por conta das perdas.

PFEIFER – Não tenho tempo. Pronto. O que traz você?

TECELÃO HEIBER – (*Mostra seu tecido. Enquanto Pfeifer examina, aproxima-se dele e fala-lhe à meia voz e diligentemente*) O senhor me desculpe, Sr. Pfeifer, eu gostaria de pedir-lhe com todo o respeito, se o senhor talvez quisesse ter a bondade e pudesse fazer-me o favor de não descontar o adiantamento desta vez.

PFEIFER – (*Medindo com o compasso e olhando, ironiza.*) Vejam só! Está ficando cada vez melhor. Provavelmente a metade do fio ficou outra vez no tear.

TECELÃO HEIBER: - (*Continuando no seu estilo.*) Eu vou me esforçar para na próxima semana acertar tudo. Na semana passada eu tive que trabalhar dois dias para o dono da minha terra. Além disso minha mulher está doente lá em casa...

PFEIFER – (*Dando a peça para pesar.*) Que trabalho mais relaxado! (*Já colocando outro tecido diante dos olhos.*) Que ourela, aqui larga, lá estreita. Aqui a trama está repuxada com não sei o quê, lá está folgada. E essa polegada nem setenta fios tem. Onde é que está o resto? Onde é que fica aí o bom senso? Essa é que é boa!

(*O tecelão Heiber reprime as lágrimas, fica humilhado e desvalido.*)
(HAUPTMANN, 1968, p. 06, 07, 08.)

Podemos, aqui, observar a relação de exploração que se dá entre o supervisor Pfeifer e os demais trabalhadores, além de uma relação de submissão e conformismo do proletariado. Há, por parte dos tecelões, a equivocada consciência de que aquela situação seria impossível de ser modificada, a relação entre opressor e oprimido parece ser *ad aeternum*, onde aquele que é pertencente a determinada classe social deve ser simplesmente sujeitada e a outra vista como “superior”. O supervisor Pfeifer poderia ser inserido na perspectiva da classe social intermediária, que no Brasil conhecemos por “classe média”; situada entre a classe operária e os capitalistas, uma classe que rejeita (e também explora) a classe trabalhadora, e almeja um dia alcançar uma alta posição junto aos patrões ou também tornar-se patrão. Para que se mude essa situação, faz-se necessário, conforme expressão utilizada pelos historiadores das mentalidades, uma “tomada de consciência”. Essa tomada de consciência pode ser associada a um importante conceito teórico em dramaturgia: em sua *Poética*, por exemplo, Aristóteles a classifica como *anagnórisis* (traduzida frequentemente como “reconhecimento”), que é a experiência, para a personagem, da passagem da ignorância ao conhecimento de algo. Na obra de Hauptmann, um dos principais agentes que provoca essa tomada de consciência é a personagem Moritz Jäger. Quando este homem, ao longo de sua visita e de sua conversa com seus familiares, estarecido diante da situação de miséria em que eles se encontram, revela:

[...]

MÃE BAUMERT – É um solteirão, bem que ele poderia ser tratável.

VELHO BAUMERT – Ele também não possui nada, mãe, ele também está passando por maus bocados, embora não faça alarde de sua miséria.

JÄGGER – (*Sentou-se e tirou um pequeno cachimbo com belas borlas de um bolso, uma garrafa de aguardente de outro.*) Isso não pode continuar assim. Fiquei abismado com o que vi por aqui. Os cachorros nas cidades vivem melhor que vocês.
VELHO BAUMERT – (*Fervoroso.*) Não é verdade, não é verdade? Você também viu!? E se a gente abre a boca, dizem simplesmente que os tempos são difíceis. (IBIDEM, 1968, p. 33)

Ao longo da conversa, Moritz Jäger relata à sua família como tem sido sua vida militar, conta-lhes como foi, que se esforçou para alcançar posições mais elevadas, mostrando que seus esforços eram reconhecidos e recompensados, em contraposição à vida que aqueles tecelões levam, em que todo esforço parece em vão e que tudo o que fazem e produzem é desvalorizado e menosprezado por superiores como Pfeifer. A visita de Moritz Jäger, na obra, é o germe para o início da grande revolta.

Apesar de dar praticamente todo o protagonismo aos tecelões revoltosos, em sua obra Hauptmann também coloca a situação a partir do olhar dos industriais, abolindo o maniqueísmo, tornando praticamente inviável avaliar as condutas em termos de “bom” ou “mau”, uma vez que a família dos industriais verdadeiramente não possui consciência do mal que a exploração faz à vida daquelas pessoas. Desse modo a tessitura dramática de Hauptmann caminha por um percurso trágico onde nos vemos diante de duas percepções de mundo que tornam impossível qualquer conciliação: o tecelão reconhecer que é explorado e que é sua força de trabalho que enriquece a indústria do tecido, e o industrial (bem como sua família) que sinceramente acredita estar sendo vítima de uma grande injustiça por parte desses trabalhadores, uma vez que o pouco salário que pagam lhes garante que tenham algo para comer.

Fatores da vida pessoal de Hauptmann também influenciaram na escrita dessa obra, pois foi também neto de um pobre tecelão silesiano. Em 1891, Hauptmann já era um dramaturgo festejado, já havia feito grande sucesso com *Antes do Amanhecer*. Após quase 50 anos da revolta, o problema dos tecelões não havia sido superado. O assunto, todavia, era bastante comentado na ocasião da visita de Hauptmann à região naquele ano de 1891, o tema da revolta já era conhecido literariamente em escritos de Ferdinand Freiligrath, Georg Weerth, Heinrich Heine, Hermann Püttmann e Ludwin Pfau, cabendo então, a Hauptmann, dar sua versão teatral desse acontecimento histórico.

V – CAPÍTULO 4

O CRONÓTOPO COMO ELEMENTO DE COMPOSIÇÃO DRAMATÚRGICA

4.1. A NOÇÃO DE CRONÓTOPO APLICADA À DRAMATURGIA.

Uma noção que nos é bastante cara, para se pensar a reescrita da história por meio da dramaturgia, é a de cronótopo. A noção que procuraremos trabalhar neste capítulo é a que foi estabelecida por Mikhail Bakhtin. O cronótopo artístico-literário é formado pela conexão intrínseca das relações temporais e espaciais que constroem um mundo ficcional. Para o autor, a literatura (e em especial o romance) apresenta exemplos bastante ricos dos processos de assimilação do tempo, do espaço e do indivíduo histórico que neles se revela. (Cf. BAKHTIN, 1998, p. 211.)⁴⁸ Como exemplo disso, podemos mencionar *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, que se passa na Ruão do século XIX, bem como *Os Miseráveis*, de Victor Hugo, que nos retrata uma Paris também do século XIX, dentre outros.

A assimilação de tempo e do espaço feita por romancistas, cronistas, dramaturgos, cineastas, dentre outros, frequentemente nos induz a acreditar que a realidade significativa seria necessariamente compatível com a realidade significada. No romance podemos observar um maior empenho, por parte do escritor, em fazer com que o leitor “visualize” em sua mente o ambiente que circunda as personagens a partir de ricas e detalhadas descrições que não omitem o clima do local, bem como seus sons, cores e odores. Em um texto dramaturgicamente essa riqueza de detalhes, para uma melhor assimilação do tempo e espaço, nos é dada pelo dramaturgo por meio das didascálias, elas podem ser externas (descrições feitas diretamente pelo dramaturgo) ou internas (descrições feitas pelas próprias personagens em cena). As didascálias fornecem, frequentemente, as referências para o trabalho do cenógrafo, do figurinista, do maquiador, do iluminador, e demais profissionais da cena. Podemos observar diferentes formas de se relacionar com a noção de cronótopo.

Mikhail Bakhtin (1998) nos esclarece que, na literatura, a assimilação do tempo, do espaço e do indivíduo histórico real tem se dado de maneira complexa e intermitente. O

⁴⁸ BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: HUCITEC, 1998. p. 211.

pensador russo assinala aspectos isolados de tempo e espaço acessíveis em um dado momento histórico do progresso da humanidade. O termo “cronótopo” é, originariamente, empregado nas ciências matemáticas, tendo sido introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade proposta por Albert Einstein. Por sua vez, o cronótopo proposto por Bakhtin visa estabelecer essa interligação fundamental entre as relações temporais e espaciais, que são artisticamente assimiladas pela literatura. Nesse cronótopo artístico-literário dá-se a fusão entre elementos espaciais e temporais de modo a torná-lo um “todo” compreensivo e concreto. No cronótopo proposto por Bakhtin, o tempo torna-se artisticamente visível ao condensar-se e comprimir-se. O espaço, por sua vez, se intensifica, adentra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os aspectos referentes ao tempo tornam-se evidentes no espaço, e esse espaço se reveste de sentido e é medido com o tempo. É esse cruzamento de séries e fusão de sinais que caracterizam o cronótopo bakhtiniano.

Como exemplo dramaturgico que dialoga com as ideias de Bakhtin, podemos trazer *A Moratória*, de Jorge Andrade. A peça, em questão, foi escrita em 1954. Como recorte histórico, o autor escolhe a grande crise do café que se deu no Brasil como consequência da crise econômica de 1929 nos Estados Unidos - uma vez que os americanos eram os principais importadores do café brasileiro. Trazendo a discussão para a noção de cronótopo, podemos de imediato recorrer ao prefácio à obra de Andrade feita por Décio de Almeida Prado (1917 – 2000). Em seu texto, Prado pontua que a obra do dramaturgo paulista se relaciona com “um determinado Brasil”. Observemos aqui que não se trata propriamente “do Brasil”, mas de “um determinado Brasil” proposto por Jorge Andrade – Brasil esse que não é o mesmo Brasil de Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Ariano Suassuna ou Nelson Rodrigues. *A Moratória* carrega, em si, o Brasil de seu autor.

Décio de Almeida Prado, em seu prefácio acresce, todavia, que esse determinado Brasil se situa em uma zona de São Paulo que é povoada por famílias do sul de Minas, que ali se instalaram a partir do final do século XIX. O historiador do teatro nos traz uma breve descrição do modo de vida desses imigrantes mineiros em terras paulistas:

As terras não tinham dono e foram apossadas em grandes, imensas extensões. Com a dificuldade de transporte, a riqueza era menos produção, dinheiro, luxo, do que um certo desafogo e largueza de viver. Ao fazendeiro cabia principalmente ser econômico e manter um olho meio atento sobre a propriedade para evitar abusos maiores. O trabalho era concebido como uma atividade física, cansativa, mas excitante, sem obedecer, contudo, a disciplinas rígidas, a planos e horários preestabelecidos, a demoradas operações financeiras. O divertimento masculino por excelência, nesta região tenuemente povoada, era a caça, tornada possível pela criação dos dois animais

considerados nobres – o cachorro e o cavalo – e praticada através de gerações, com fervor já próximo do fanatismo. A sabedoria era a dos avós – os antigos – de preferência a dos pais, mito de uma idade de ouro familiar a que Jorge Andrade procurou dar existência e credibilidade artística em “Pedreira das Almas”. (PRADO apud ANDRADE, 2003, p. 10/11)

Nosso historiador esclarece que *A Moratória* evoca o fim desse processo social, como se fosse o fim de uma “era de ouro”. O fim desse processo se dá com a divisão e a perda das fazendas, acompanhadas da ascensão de novas classes que são impulsionadas pela crise do café e pela revolução de 1930. Nesse sentido, a obra de Jorge Andrade nos mostra esse processo traumático pelo qual passa a sociedade brasileira que se encontrava em vias de transição. Uma sociedade predominantemente rural que, em razão dessas duas circunstâncias, se vê obrigada a migrar para os centros urbanos. Uma elite rural forçada a viver como cidadãos comuns em uma metrópole, muitas vezes com um padrão de vida significativamente inferior em relação ao que possuía no campo. Esse caráter de transição em *A Moratória* fica bastante claro no modo como a cena foi dividida, conforme instrução do próprio autor, em dois planos para representar o passado e o presente da família, em uma atmosfera melancólica que envolve toda a peça e na personalidade nostálgica do fazendeiro Joaquim.

Larissa de Oliveira Neves (2011), em seu artigo intitulado *A personagem e seu mundo: uma análise de A Moratória, de Jorge de Andrade* traça uma analogia curiosa entre a obra do autor paulista e *O jardim das cerejeiras*, análise essa que nos parece bastante pertinente. Lembremos, de antemão, que a obra de Anton Tchekhov (1860 – 1904) também pode dialogar de maneira efetiva com a noção de cronótopo que aqui trabalhamos. Neves, em seu artigo, aponta que a maneira representativa como a obra insere em sua temática o desmoronamento do modo de vida rural e patriarcal, especificamente brasileiro, não impede a observação de como a construção das personagens propicia ao leitor uma identificação que extrapola o nível do regionalismo e atinge uma sensibilidade comum ao ser humano em geral.

Ao observar o modo como a construção das personagens propicia essa “identificação que extrapola o nível do regionalismo”, isso nos remete diretamente ao elemento trágico no que ele possui de universal, a catarse. Lembremo-nos que o sofrimento de personagens trágicas como Édipo, Antígona, Hamlet, Romeu e Julieta também extrapolam o “nível do regionalismo”, pois também atingem, como bem colocado por Neves, a sensibilidade comum ao ser humano em geral. O elemento catártico ganha outra dimensão com o drama burguês, uma vez que os temores que, comumente, acometem personagens do drama burguês são a falência, a perda da honra e a dilaceração da família. Devemos salientar que o sofrimento que atravessa *A Moratória*

é fruto desse desmoronamento rural e patriarcal, conforme apontado por Neves. Esse desmoronamento ocasionou a falência da família de Seu Joaquim, e essa falência é o principal “disparador” dessa atmosfera que se faz presente em toda a obra.

Tanto a Rússia de *O jardim das cerejeiras* quanto o Brasil de *A Moratória*, ambas no início do século XX, atuam como cronótopos que proporcionam ao leitor ou espectador uma experiência que o possibilita mensurar, a partir do que foi captado no instante de sua apreciação, a desagregação (conforme pontua Neves em seu artigo) de todo um sistema social, e o nascimento de um outro. Em ambos os casos ocorre a perda da fazenda. A professora Larissa Neves nos esclarece que o que sensibiliza o público em ambas as obras não são os acontecimentos que marcaram essa transição da Rússia e do Brasil para uma nova etapa histórica, e sim esse sentimento de perda irremediável de algo importante.

Conforme mencionamos anteriormente, o cenário em *A Moratória* é dividido em dois planos. De um lado o cenário representa a casa na fazenda da família de Joaquim, em 1929, e no outro lado a casa da mesma família numa pequena cidade nas proximidades da fazenda, em 1933. A nostalgia em relação ao passado e a melancolia em relação ao presente estão devidamente situadas nesses dois ambientes, nesses dois cronótopos de um mesmo Brasil. Em *O jardim das cerejeiras*, conforme observa Neves, as duas situações se misturam; os últimos dias de vida no campo em paralelo aos esforços que a família empreende para não perder suas terras. Apesar do tom melancólico, a esperança também é um elemento que atravessa a obra do dramaturgo russo, diferente do que ocorre na obra do dramaturgo paulista. A esperança dos irmãos Liubov e Gaiev contrasta com a tristeza irremediável das demais personagens.

Podemos compreender que o cronótopo da Rússia tchekhoviana que envolve suas personagens de tristeza e esperança, parece envolver de maneira mais expressiva a família fazendeira no Brasil de Jorge Andrade. Esse “novo” Brasil, de Jorge Andrade, está ali, presente, para lembrar-lhes a todo tempo da dificuldade financeira e da incapacidade de adaptação. O cronótopo daquela pequena cidade, que poderia ser São Paulo, está ali para lembrar-lhes que os tempos de bonança no campo acabaram, para mostrar-lhes que há uma nova ordem vigente, que a vida rural não lhes é mais viável, que para sobreviver a essa nova ordem essa família precisa encontrar uma força que desconhecem.

Para reforçar a ideia de decadência que aqui expomos, o dramaturgo paulista coloca, em sua primeira cena (no cenário do ano de 1933), o velho fazendeiro Joaquim, totalmente desocupado, sem exercer qualquer atividade, rondando sua filha Lucília, que trabalha

exaustivamente em sua máquina de costura a fim de garantir o sustento da família. Observemos aqui que a filha, que no campo não precisava trabalhar, cujo pai rejeitava a ideia de ter uma filha costureira, agora se vê obrigada a garantir o sustento daquele que antes era o provedor. Pouco tempo depois, o mesmo senhor Joaquim aparece no outro cenário (no campo, em 1929), em toda sua altivez, contrastando com o mesmo senhor Joaquim que aparecera anteriormente.

Nessa perspectiva, compreendemos aqui que o cronótopo proposto por Bakhtin tem participação efetiva na dramaturgia. No caso de *A Moratória* e *O Jardim das Cerejeiras*, o cronótopo ali se encontra para fortalecer a atmosfera de decadência que envolve a velha elite rural brasileira e a velha aristocracia russa. O cronótopo, nas duas situações, se apresenta como um discurso que evoca uma “cenografia”, conforme pensada por Dominique Mainguenu (2001), que é ao mesmo tempo histórica, econômica e política. Em ambos os casos, podemos observar que há um apego a um *status quo* em extinção, no caso de *A Moratória* podemos constatar um apego a um “mundo em extinção” por parte da personagem Quim, conforme nos esclarece a professora Larissa Neves.

Quim consiste na personagem símbolo desse apego a um “mundo em extinção”, cuja personalidade delinea-se pouco a pouco diante do espectador. Suas falas, ligadas ao prosaico, ao dia a dia da fazenda, à sua relação com a esposa e os filhos demonstram, de maneira fragmentada, a complexidade de sua personalidade, cinzelada cuidadosamente pelo autor, à maneira de Tchêkhov. [...] No plano da fazenda, ele é o patriarca, acostumado a trabalhar ao ar livre desde o nascer do sol e a ver suas ordens serem obedecidas, inclusive, e talvez principalmente, pelos membros da família. (NEVES, 2011, p. 46)

A autoridade exercida por Quim no cronótopo-fazenda já não é mais a mesma que tenta exercer no cronótopo-cidade; o patriarca fazendeiro se encontra desmoralizado, destituído dos poderes que possuía; não possui mais autoridade alguma sobre o destino da filha Lucília, não pode mais impedi-la de trabalhar, não pode mais impor-lhe um casamento, tampouco escolher o marido “ideal” para ela. O tempo-espço de 1933 faz com que Quim se veja obrigado a fazer coisas que jamais faria, a abdicar de coisas que jamais aceitaria e a se conformar e se adequar àquilo que a situação vigente tem a lhe oferecer, preso à esperança de algum dia retornar à vida que levava anos antes.

Essa esperança, conforme nos indica a professora Larissa Neves em seu artigo, é o que aproxima Quim de *A Moratória* de Liubov Andreievna de *O Jardim das Cerejeiras*. Esperança essa que traduz a dificuldade do patriarca brasileiro e da matriarca russa de encarar a realidade. Liubov Andreievna alimenta a esperança de que o jardim se salve do mesmo modo que Quim

anseia por algum dia recuperar sua fazenda. Nessa perspectiva, o cronótopo surge como uma forma de mostrar e de reforçar o sentimento de diminuição, de degradação social, e também, como acresce Décio Almeida Prado, a redução do velho Quim a uma vida limitada, medíocre, apagada e rasteira, sem a liberdade de movimentos e de ampla expansão dentro dos limites e horizontes dilatados da fazenda.

Em seu prefácio, Décio Almeida Prado faz certas observações acerca da linguagem utilizada pelas personagens em *A Moratória*, observações essas que também nos remetem à noção bakhtiniana de cronótopo. Prado aponta que a linguagem na peça nos engana em sua pretensa simplicidade, não se tratando de uma mera transcrição, mas sim o produto de um esforço de seleção e de despojamento. Trata-se, segundo o autor, de um estilo, um diálogo de teatro que é capaz de nos dar essa ilusão de naturalidade. Essa simplicidade, apontada por Prado, contribui efetivamente para a fusão dos indícios espaciais e temporais, uma vez que a linguagem utilizada também nos remete a determinada época e determinada região.

No que tange à solução dada por Jorge Andrade em relação ao tempo, Prado sugere uma possível pequena influência de *A Morte do Caixeiro-Viajante*, de Arthur Miller (1915 – 2005), mas essa influência talvez se dê no ponto de partida de *A Moratória*, não nas soluções alcançadas. Em sua obra, Miller utiliza-se de reminiscências involuntárias composta por memórias e fragmentos do passado que invadem o presente da personagem Willy Loman. O que diferencia a obra de Jorge Andrade da obra de Arthur Miller é que naquela o passado e o presente se constroem objetivamente através do cenário dividido em dois planos, e apenas os espectadores têm acesso a esses planos, já na segunda obra passado e presente se entrelaçam no âmbito da subjetividade de Willy Loman, e tanto os espectadores quanto o protagonista têm acesso a isso.

A presença da história é um elemento importante na obra de Jorge Andrade, essa presença está intimamente conectada com sua concepção de arte e da função do artista na sociedade. Andrade entendia que as gerações futuras queriam saber como pensava, como vivia, como trabalhava e como lutava o homem brasileiro. Não havia, por parte de Andrade, uma relação saudosista com o passado. O passado serve como ferramenta para se compreender o presente. Nessa perspectiva, Catarina Sant'Anna (2012) esclarece que, ao encarar esse registro do homem em seu tempo e espaço como missão da arte, Jorge Andrade terminou por conciliar/interpenetrar as suas atividades como escritor de teatro, televisão, de literatura com sua vida de jornalista. Isso teve como consequência algumas de suas obras.

Há uma possível coincidência entre o pensamento de Andrade e a noção de cronótopo, pois o dramaturgo paulista entendia que o teatro deveria ser a crônica do homem no tempo e no espaço, ou seja: um jornalismo dramatizado. Sant’Anna (2012) nos esclarece que a obra do dramaturgo paulista, escrita até 1969, teve sua organização baseada num conceito de *ciclo*, ciclos esses que abrangem os quatro ciclos econômicos da história de São Paulo. Em 1977, contudo, conforme acrescenta Sant’Anna, o próprio Andrade nega essa aparente prisão do homem em períodos, uma vez que esses períodos se esgotariam e mostrariam no processo maior da História uma “caminhada pela liberdade do homem”. (p.168)

Concordamos com Sant’Anna, quando alega que o teatro pode tecer pontes entre o passado e o presente ao levantar dúvidas, revisar personagens, investigar fatos que foram estabelecidos como verdadeiros. Podemos compreender que a maneira como Jorge Andrade trabalha o cronótopo - assimilando e recriando o tempo-espaço da época da grande crise do café, ambientando o lar de uma família que poderia ser qualquer família que viveu na época e passou por situação semelhante - nos permite (enquanto leitores e espectadores) uma imersão histórica que nos transfere para o Brasil da grande crise. Como bem disse o dramaturgo paulista, ao questionar por que seria Tiradentes o mártir da história em vez de algum dos mulatos da revolução dos alfaiates ocorrida na Bahia: “o teatro pode evocar essa história que foi surrupiada”. (ANDRADE apud SANT’ANNA)

É importante ressaltar que, para operar essa assimilação do tempo e do espaço ao abordar a história em sua dramaturgia, Jorge Andrade realizou uma minuciosa pesquisa. Sant’Anna em sua *Metalinguagem e Teatro*, nos relata que o autor leu inúmeros livros que lhe foram emprestados por Sérgio Buarque de Holanda (1902 – 1982), e teve a atípica paciência de ler todas as atas da Câmara de São Paulo registradas desde sua fundação no século XVI. Além disso, o autor também visitou pessoalmente, conforme relata a autora, instituições eclesiásticas de Ouro Preto/MG para compreender como se dava o funcionamento das confrarias no século XVIII. Além disso, Andrade procurou seguir os conselhos de seu amigo Caio Prado Júnior (1907 – 1990) ao ler documentos de épocas que pesquisava, uma vez que o mero estudo de obras escritas por historiadores seria insuficiente e superficial.

A concepção de uma “obra em ciclos” nos chama atenção, pois podemos também compreender essa ideia de *ciclo* como uma noção mais expandida do cronótopo bakhtiniano. Esse *ciclo* andradino consiste em um conjunto ordenado que segue um critério temático e cronológico. O escritor paulista tencionava, por meio de suas obras, conforme nos esclarece

Sant'Anna, retratar a formação, o desenvolvimento e a decadência das famílias de fazendeiros paulistas.

Bakhtin compreende que o cronótopo possui significado fundamental para os gêneros literários e acresce, todavia, que o gênero e suas variedades são determinados justamente pelo cronótopo, sendo o tempo o fio condutor do cronótopo na literatura. A imagem do indivíduo é também determinada pelo cronótopo. Ao discorrer acerca do romance, Mikhail Bakhtin assinala que, já na Antiguidade, foram criados três tipos fundamentais de unidade do referido gênero, são eles: romance de aventuras e provações, romance de aventuras da vida cotidiana e romance biográfico. Nesta pesquisa nos deteremos apenas ao primeiro gênero.

Ao analisar o romance grego, classificando-o como “romance de aventuras e provações”, Bakhtin enumera uma série de acontecimentos que se dá entre o momento em que o casal de jovens apaixonados se conhece até a sua feliz união (que se dá depois de enfrentarem inúmeras adversidades). O teórico russo assevera que o tempo no romance grego desconhece a duração do crescimento biológico, uma vez que o casal permanece jovem após transcorridos décadas entre o dia em que se conhecem até o dia em que finalmente se unem. Como exemplo de sátira a esse tipo de romance, Bakhtin lembra-nos de *Candido ou o Otimismo*, escrito por Voltaire no século XVIII, em que seus jovens protagonistas apaixonados (Cândido e Cunegundes), após atravessarem diversas dificuldades e vencerem inúmeros obstáculos, conseguem se unir. Essa união, contudo, se dá na velhice de ambos, e o autor francês não hesita em apontar acidamente que a “outrora maravilhosa Cunegundes, agora parece uma bruxa velha e disforme”.

Na dramaturgia, por sua vez, é quase sempre inviável uma ação que transcorra em tantos anos. Enquanto no romance o cronótopo se dá através de uma pormenorizada descrição da passagem do tempo e das características geográficas do ambiente que circunda o herói, na dramaturgia um dos principais recursos para se trabalhar o cronótopo é a sua “presentificação”, trazer o tempo-espço de outra ocasião para o tempo-espço presente do espectador. O dramaturgo que opta por escrever uma peça acerca de um assunto que na história ocorreu durante muito tempo, seleciona um recorte de tal contexto histórico, a exemplo de Peter Weiss com *Marat-Sade* e Georg Büchner com *A Morte de Danton*, que tratam da Revolução Francesa. Em outras palavras, o dramaturgo propõe um “microcosmo”. Dentro do entendimento proposto por Etienne Souriau (1993), o “microcosmo cênico” possui um conteúdo que deve, por si só, sustentar e produzir a reconstituição do universo da obra – o que o mesmo entende por

“macrocosmo teatral”. Nessa perspectiva, aquilo que se passa em cena repousa diretamente no que se encontra fora dela.

4.2. A RECRIAÇÃO DRAMÁTICA DA HISTÓRIA ATRAVÉS DA FUSÃO DE CRONÓTOPOS.

A despeito de Aristóteles haver descrito, no capítulo V de sua *Poética*, que “uma tragédia procura, o mais que possível, caber dentro de um período de sol, ou pouco excedê-lo”, a dramaturgia poucas vezes, ao longo da história, se viu obrigada a seguir esse entendimento aristotélico como uma regra. Existe uma infinidade de peças teatrais cujos eventos nelas retratados são impossíveis de transcorrer no tempo de um dia. Como exemplo disso podemos mencionar *Vera ou Os Niilistas*, de Oscar Wilde. Na obra em questão, o escritor irlandês trabalha o cronótopo de forma bastante peculiar: a peça foi escrita em 1881, tem como cronótopo a Rússia do ano de 1795, diretamente inspirada na vida da niilista Vera Zaslitch (1849 – 1919). O cronótopo utilizado por Wilde situa uma história que foi totalmente ficcionalizada por sua dramaturgia. A Rússia é constantemente evocada na peça, e uma forma que o autor encontrou para demarcar esse cronótopo é o cenário da Sala do Conselho, no palácio do czar, que possui uma janela que dá vistas à cidade de Moscou.

Chama-nos atenção o fato de que, apesar de Vera Zaslitch ter nascido em 1849, o dramaturgo irlandês situa sua personagem Vera Sabouff na Rússia de 1795. Podemos observar que, na vida real, a revolucionária niilista foi contemporânea de Oscar Wilde, sendo o escritor apenas cinco anos mais jovem que a revolucionária russa. Diferentemente de outros autores que escreveram tragédias inspiradas em personagens históricas que viveram em décadas ou séculos anteriores, Wilde se inspira em uma pessoa que ainda estava viva e atuante no momento em que escreveu sua obra. Desse modo, Vera Zaslitch é substituída por “uma outra Vera”, que era também revolucionária niilista, supostamente vivente no século XVIII, que, juntamente com os demais niilistas que a acompanham, tinha como objetivo libertar a Rússia do czar e instaurar a república.

Ainda que Bertolt Brecht nem houvesse nascido, o recurso utilizado por Wilde se assemelha fortemente a alguns recursos de “distanciamento” que seriam usados pelo dramaturgo alemão, como o de desenvolver a trama de uma peça teatral ambientada em outro

tempo-espaço, tratando de um assunto que é atual e conhecido ou vivenciado pelo público que a assiste. Deste modo, a Rússia de 1795 de Vera Sabouroff era, em verdade, a situação da Rússia de Vera Zaslitch, que era conhecida por Wilde e pelo público que assistiu à estreia de *Vera ou Os Niilistas* em Nova York, no ano de 1883. Podemos entender que o cronótopo nesse caso está a serviço de uma melhor assimilação por parte do público e do leitor (daquele tempo) sobre o que se passava na Rússia – situação essa que será detalhada mais adiante.

Para compreendermos como se deu a ficcionalização promovida por Wilde, é importante traçar um paralelo entre a revolucionária Vera Zaslitch e a personagem Vera Sabouroff. Conforme já esclarecemos anteriormente, Vera Zaslitch⁴⁹ nasceu em 1849 e faleceu em 1919, dois anos após a Revolução Russa. Zaslitch pertencia ao movimento niilista russo, que se desenvolveu durante o governo do czar Alexandre II (1818 – 1881). O movimento em questão foi encabeçado por jovens aristocratas russos da segunda metade do século XIX. De caráter intelectual, os niilistas russos se opunham às antigas concepções religiosas, metafísicas e idealistas. Eram, em sua maioria, favoráveis à reforma democrática e pregavam o fim da servidão na Rússia. O grupo, contudo, não possuía ideal de reconstrução social nem mesmo intenção revolucionária. Tinham como objetivo instruir as massas de camponeses, prestar-lhes serviço médico, e ajudá-los a sair da situação de miséria.

Vera Zaslitch, ainda que ligada a um movimento que não tinha intenção revolucionária, pertencia ao grupo de seguidores que adotaram formas mais radicais de protesto, cuja mentalidade coadunava com o movimento anarquista. Em um atentado, Zaslitch conseguiu ferir gravemente o governador de Petrogrado, o coronel Teodor Trepov (1809 – 1899). Após ser absolvida no júri, a revolucionária viajou para a Suíça e lá teve contato com grupos marxistas, foi através desse contato que se deu a fundação do grupo Emancipação do Trabalho, grupo esse que encarregou Vera Zaslitch verter obras de Karl Marx do alemão para o russo.

Oscar Wilde lançou sua obra, como já sabemos, no ano de 1881, ano em que o czar Alexandre II foi assassinado, vítima de uma conspiração. Esse assassinato foi erroneamente atribuído aos niilistas, os quais estavam mais conectados a valores pessoais do que ao ativismo político. Em sua obra, o dramaturgo irlandês se utiliza de uma estratégia bastante curiosa: ele situa sua trama no ano de 1795, transferindo Vera Zaslitch para essa época (em que ainda não era nascida) sob o nome de Vera Sabouroff, e substitui o czar Alexandre II ao trazer, diretamente do século XVI para o século XVIII, o czar Ivã IV (1530 – 1584). Dessa forma,

⁴⁹ Biografia da revolucionária disponível em inglês pela Enciclopédia Britannica no seguinte link: <https://www.britannica.com/biography/Vera-Ivanovna-Zaslitch>. (Consultado em 28 de março de 2021)

Wilde escreve *Vera ou os niilistas*, obra cuja protagonista é uma forte líder do movimento niilista que, conforme já mencionado anteriormente, tem como objetivo livrar a Rússia da opressão de Ivã e instaurar a república.

Ainda que o czar Alexandre II tivesse suprimido violentamente os movimentos separatistas, Wilde optou por substituí-lo por Ivã IV, que ficou conhecido na história com a alcunha de “O terrível”. Tal atitude nos leva a duas hipóteses: ou ele fez isso para efetuar o distanciamento temporal no palco ou ele o fez por entender que Ivã IV foi um imperador mais icônico no que diz respeito à representação de um governante vil. O czar Ivã IV⁵⁰, na vida real, se tornou um homem extremamente paranoico e desconfiado em relação à nobreza quando sua esposa morreu por suspeita de envenenamento e um de seus principais conselheiros (o príncipe Andrei Kurbsky) o desertou, exilando-se, e assumiu as tropas lituanas devastando uma das regiões da Rússia. O Ivã de Oscar Wilde, por sua vez, era extremamente paranoico por receio de sofrer um atentado a qualquer momento e mantinha uma forte desconfiança em relação a seu próprio filho, o grão-príncipe, mantendo-o preso em seus aposentos sob constante vigilância.

Imbuído de um grande poder, o histórico Ivã IV decretou a criação da *Oprichnina* (uma espécie de “estado paralelo”). Situada ao norte, na República de Novogárdia, a *Oprichnina* foi um território independente onde o czar possuía poder absoluto e ilimitado. Além disso, o czar iniciou sua onda de perseguição contra os clãs principescos da Rússia, exilando membros importantes de clãs aristocratas sob acusação de conspiração. Com esse novo sistema político, a *Oprichnina* ampliou seu território tomando grandes propriedades, e forçando os camponeses a pagarem rapidamente toda a dívida que haviam acumulado ao longo de anos. Tal fato ocasionou fuga em massa dos camponeses, o que resultou em uma forte queda na produção global. Para piorar a situação, uma peste se alastrou pela *Oprichnina* em 1570, matando milhares de pessoas em Novogárdia Magna, chegando a matar de seiscentas a mil pessoas diariamente em Moscou. Em sua paranoia, Ivã IV desconfiou de que a aristocracia da cidade de Novogárdia havia planejado essa situação. Desse modo, ordenou a invasão da referida cidade, queimando-a e saqueando-a de tal modo que a cidade nunca mais logrou restabelecer a importância que possuía.

No que se refere ao czar Ivã da obra de Oscar Wilde, o monarca fictício vivente na Rússia do século XVIII reproduz o monarca real vivente na Rússia do século XVI; o comportamento doentio, paranoico, violento e desconfiado - além de todas essas características que o Ivã de

⁵⁰ Biografia disponível em inglês na página da Enciclopédia Britannica no seguinte link: <https://www.britannica.com/biography/Ivan-the-Terrible> (Consultado em 28 de março de 2021)

Wilde tomou de Ivã IV - o Ivã ficcionalizado devota total confiança a um de seus conselheiros: o príncipe Paul, que é notoriamente maligno, ganancioso e exerce forte influência sobre o czar. Além dessa inabalável confiança que o czar wildeano deposita em seu conselheiro, ele treme de medo ao ouvir falar em Vera Saboureff, chegando a ter pesadelos com ela, odiando-a mortalmente, desejoso de capturá-la e puni-la severamente, conforme vemos no trecho a seguir: “CZAR: Deve caçá-la com cães de caça, e quando ela for pega, vou cortá-la em pedaços, membro por membro. Vou torturá-la esticando seu corpo branco e pálido até que fique torcido e enrolado como papel no fogo.” (Trad. Doris Goettems)⁵¹

Na citação a seguir, o Ivã de Oscar Wilde nos revela como Vera Saboureff o desestabiliza e nos faz ter uma dimensão de sua personalidade paranoica, desconfiada e perturbada.

CZAR: Vera, a niilista, aqui em Moscou! Oh, Deus, seria melhor morrer de uma vez a morte de cão que eles prepararam para mim do que viver como vivo agora! Não dormir nunca, ou, se durmo, sonhar sonhos tão horríveis que o próprio inferno é a paz, comparado a eles. Não confiar em ninguém, senão naqueles que comprei, e não comprar ninguém que mereça confiança! Ver um traidor atrás de cada sorriso, o veneno em cada prato, uma adaga em cada mão! Ficar acordado à noite, espreitando hora após hora o rastejar furtivo do assassino, que vem colocar a bomba maldita! Todos vocês são espiões! Todos vocês são espiões! E você é o pior de todos... você, meu próprio filho! Qual de vocês é aquele que esconde esses manifestos sangrentos sob o meu travesseiro, ou na mesa onde me sento? Qual dentre todos vocês é o Judas que me trai? Oh, Deus! Oh, Deus! E pensar que já houve um tempo, na nossa guerra contra a Inglaterra, quando nada podia me amedrontar. *(Fala com mais calma e emoção)* Penetrei no coração vermelho da guerra, e trouxe de volta a águia que aqueles ilhéus selvagens tomaram de nós. Os homens disseram que fui corajoso. Meu pai me concedeu a Cruz de Honra. Oh, se ele pudesse me ver agora, com essa lividez covarde sempre no meu rosto. *(Afunda na cadeira)* Nunca recebi amor, quando era menino. Fui governado pelo terror, de que outra forma eu deveria governar agora? *(Levanta-se)* Mas eu me vingarei. Eu me vingarei. Para cada hora que passei acordado à noite, esperando pela forca ou pela adaga, eles passarão anos na Sibéria, séculos nas minas! Sim! Eu me vingarei. (Trad. Doris Goettems)⁵²

⁵¹ CZAR: *You must hunt her down with bloodhounds, and When she is taken I shaw hew her limb from limb. I shall stretch her on the rack till her pale white body is twisted and curled like paper in the fire.* (WILDE, 2011, p.55)

⁵² CZAR: *Vera, the Nihilist, in Moscow! Oh God, were it not better to die at once the dog's death They plot for me than to live as I live now! Never to sleep, or, if I do, to dream such horrid dreams that Hell itself were peace when matched with them. To trust none but those I have bought, to buy none worth trusting! To see a traitor in every smile, poison in every dish, a dagger in every hand! To lie awake at night, listening from hour to hour for the stealthy creeping of the murderer, for the laying of the dammed mine! You are all spies! you are all spies! You worst of all... you, my own son! Which of you is it who hides these bloody proclamations under my own pillow, or at the table where I sit? Which of ye all is the Judas who betrays me? O God! O God! methinks there was a time once, in our war with England, when nothing could make me afraid. (THIS WITH MORE CALM AND PATHOS) I have ridden into the crimson heart of war, and borne back an eagle which those wilde islanders had taken from us. Men said I was brave then. My father gave me the Iron Cross of valour. Oh, could he see me now with this coward's livery ever in my cheek! (SINKS INTO HIS CHAIR) I never knew any love when I was a boy. I was ruled by terror myself, how else should I rule now? (STARTS UP) But I will have revenge; I will have revenge. For every hour I have lain awake at night, waiting for the noose or the dagger, they shall pass Years in Siberia, centuries in the mines! Ay! I shall have revenge.* (WILDE, 2011, p. 56-57)

Na vida real, esse medo não foi partilhado por Ivã IV, uma vez que ainda não havia nascido nenhuma revolucionária niilista de nome Vera no século XVI, nem mesmo o movimento niilista existia na ocasião. Dentro dessa perspectiva, o próprio nome da obra (*Vera ou os niilistas*) seria algo inviável na Rússia de 1795. A Rússia, em 1795, era governada pela czarina Catarina II (1729 – 1796). Nesse sentido, o czar que deveria temer Vera deveria ser o Alexandre II, já que ela era sua contemporânea. Podemos assim perceber que, imbuído do livre exercício de sua criatividade, Oscar Wilde em sua obra promove uma recriação anacrônica da história por meio de sua dramaturgia. Qualquer leitor ou espectador desavisado pode ser induzido a acreditar que Vera Zaslitch e Ivã IV eram vivos no ano de 1795 e que este foi vítima de um atentado realizado por alguém pertencente ao movimento niilista e, ainda no pleno uso de sua desenfreada criatividade, o filho do próprio Ivã seria o principal opositor das atrocidades cometidas pelo pai e, além disso, se declararia um niilista ao impedir que seu pai assinasse o decreto que representaria um verdadeiro massacre contra o povo russo. Conforme vemos no trecho a seguir.

GRÃO-PRÍNCIPE: (*Assusta-se e coloca as mãos sobre o papel*) Espere! Peço-lhe que espere! Os padres já tiraram o céu do povo, o senhor estaria tirando a terra também.

PRÍNCIPE PAUL: Não temos tempo agora, príncipe. Esse rapaz vai arruinar tudo. A pena, senhor.

GRÃO-PRÍNCIPE: O quê? É uma coisa tão pequena assim estrangular uma nação, assassinar um reino, destruir um império? Quem somos nós que ousamos estender essa proibição terrível sobre um povo? Será que temos menos vícios do que eles, para trazê-los a julgamento diante de nós?

PRÍNCIPE PAUL: Que comunista é o príncipe! Ele faria uma distribuição igualitária do pecado, assim como da propriedade.

GRÃO-PRÍNCIPE: Aquecidos pelo mesmo sol, alimentados pelo mesmo ar, feitos de carne e osso iguais aos nossos, em que são diferentes de nós, salvo que morrem de fome enquanto nos saciamos, que trabalham enquanto vadiamos, que adoecem enquanto envenenamos, que morrem enquanto estrangulamos?

CZAR: Como ousa...?

GRÃO-PRÍNCIPE: Ouso tudo pelo povo. Mas o senhor roubaria os seus direitos comuns.

CZAR: O povo não tem direitos.

GRÃO-PRÍNCIPE: Então sofreu graves injustiças. Pai, eles venceram suas batalhas para o senhor, das florestas de pinheiro do Báltico às palmas da Índia eles cavalgaram nas asas poderosas da vitória em busca de sua glória! Jovem como sou na idade, tenho visto onda após onda de homens vivos alcançarem o cume da batalha até a morte. Sim, e arrebataram conquistas perigosas nas escalas da guerra em que o crescente sangrento parece tremular acima das nossas águias.

CZAR: (*Um tanto comovido*) Esses homens estão mortos. O que tenho a ver com eles?

GRÃO-PRÍNCIPE: Nada! Os mortos estão seguros, o senhor não pode mais fazê-los mal. Dormem seu último sono. Alguns nas águas turcas, outros nos cumes batidos pelos ventos na Noruega e na Dinamarca! Mas esses que estão vivos, nossos irmãos, o que o senhor fez por eles? Eles pediram pão, o senhor lhes deu pedra. Desejaram a

liberdade, o senhor os torturou com escorpiões. O senhor mesmo plantou as sementes desta revolução!... (Trad. Doris Goettems)⁵³

Na historiografia oficial, Ivã IV matou acidentalmente seu próprio filho; esse massacre, a ser promovido pelo Ivã de Wilde, talvez tenha sua fonte no massacre promovido pelo czar russo na Novogárdia. Poderíamos sugerir uma possível influência da história da civilização romana, pois Júlio César é assassinado em uma conspiração em que seu próprio filho Brutus participa, evento esse que foi recriado por Shakespeare em sua famosa tragédia que carrega o nome do imperador romano. Tanto em *Júlio César* (de Shakespeare) quanto em *Vera ou Os Niilistas*, a atmosfera de conspiração gira em torno da necessidade de se libertar o povo de um tirano e, em ambos os casos, o filho é visto pelo pai como traidor. A diferença, contudo, é que mesmo imbuído de sua liberdade criativa, em seus dramas de fundamento histórico, Shakespeare situa suas personagens corretamente no cronótopo, colocando-as no tempo-espaço em que de fato viveram as pessoas que inspiraram suas personagens.

Retomando a obra escrita por Oscar Wilde, o czar morre em decorrência de um atentado, ou seja, o seu Ivã morre pelo mesmo motivo que morreu o czar Alexandre II, que lhe era contemporâneo. Ivã IV, por sua vez, morreu em 1584 em decorrência de um acidente vascular cerebral (ou um infarto) enquanto jogava uma partida de xadrez. O histórico czar foi sucedido por seu filho Teodoro (que não estava preparado para governar e não deixou herdeiros). Na peça de Wilde, o czar é sucedido por seu filho, que adota uma política totalmente diferente da que foi adotada por seu pai, expulsando da corte o perverso príncipe Paul que, por sua vez, se alia aos niilistas para ajudá-los na conspiração contra o novo czar. Na conspiração contra o novo czar, que era niilista, ocorre de a própria Vera Sabouroff ser sorteada para assassiná-lo.

⁵³ CZAREVITCH – (STARTS UP AND PUTS HIS HANDS ON THE PAPER) *Stay! I tell you, stay! The priests have taken heaven from the people, and you would take the earth away too.* / PRINCE PAUL – *We have no time, Prince, now. This boy will ruin everything. The pen, sire.* / CZAREVITCH – *What! is it so small a thing to strangle a nation, to murder a kingdom, to wreck an empire? Who are we who dare lay this ban of terror on a people? Have we less vices than they have, that we bring them to the bar of judgement before us?* / PRINCE PAUL – *What a Communist the Prince is! He would have an equal distribution of sin as well as of property.* / CZAREVITCH – *Warmed by the same sun, nurtured by the same air, fashioned of flesh and blood like to our own, wherein are they different to us, save that they starve while we surfeit, that they toil while we idle, that they sicken while we poison, that they die while we strangle?* / CZAR – *How dare...?* / CZAREVITCH – *I dare all for the people; but you would rob them of common rights of common men.* / CZAR – *The people have no rights.* / CZAREVITCH – *Then they have great wrongs. Father, they have won your battles for you; from the pine forests of the Baltic to the palms of India they have ridden on victory's mighty wings in search of your glory! Boy as I am in years, I have seen wave after wave of living men sweep up the Heights of battle to their death; ay, and snatch perilous conquest from the scales of war when the bloody crescent seemed to shake above our eagles.* / CZAR – (SOMEWHAT MOVED) *Those men are dead. What have I to do with them?* / CZAREVITCH – *Nothing! The dead are safe; you cannot harm them now. They sleep their last long sleep. Some in Turkish waters, others by the windswept heights of Norway and the Dane! But these, the living, our bothers, what have you done for them? They asked you for bread, you gave them a stone. They sought for freedom, you scourged them with Scorpions. You have sown the seeds of this revolution yourself!...* (WILDE, 2011, p. 60 – 61)

Ela, porém, sabe que o novo czar é um niilista, e implora para que seus companheiros lhe deem mais uma semana a fim de que ele tenha tempo hábil para mostrar que é um bom governante para seu povo - porém, com a ideia fixa de livrar a Rússia de qualquer homem que use coroa, eles se mostram insensíveis aos clamores de Vera e ela não tem outro recurso senão o de aceitar sua missão. No entanto, em uma grande reviravolta, a revolucionária niilista é dominada pelo afeto que possui por Alexander e recusa assassiná-lo, cravando a adaga em si mesma.

Observemos, aqui, que o cronótopo em *Vera ou os niilistas* é utilizado por Wilde para subverter os acontecimentos históricos e reorganizá-los num todo coerente, respeitando a velha premissa aristotélica que distingue o poeta do historiador, cabendo a este narrar os fatos tais quais ocorreram e àquele recriar os fatos propondo novas possibilidades do que poderia ter acontecido, Wilde coloca em cena algo verossímil, que se assemelha ao real, que lida com personagens históricas, mas que é impossível de ter acontecido, uma vez que na peça personagens inspiradas em pessoas que viveram em séculos diferentes são colocadas como contemporâneas.

Diferentemente do tempo de aventuras no romance grego, tratado por Bakhtin quando discorre acerca do cronótopo, não há espaço para o acaso na ação dramática que trata de temas históricos, todos os acontecimentos devem estar devidamente interligados e todo acontecimento é oriundo de uma causa. Não há intrusão de forças irracionais, não há uma simples intrusão ou intervenção do destino (*tuké*). Lembremo-nos que mesmo estando um herói (como Édipo) fadado a cumprir com o seu destino, o desfecho trágico do herói se dá em razão de suas ações.

No que se refere ao aspecto histórico, no romance foram introduzidos, no século XVII, os destinos dos povos, dos reinos e das culturas. Ao concluir sua análise acerca do tempo de aventuras no romance grego, Bakhtin entende que devemos nos ater aos motivos isolados que entram como elementos constitutivos nos enredos dos romances. Esses elementos se inserem não apenas no romance de várias épocas e tipos, mas também em obras literárias pertencentes ao gênero lírico, épico e dramático. Nesse sentido, Bakhtin compreende que motivos como encontro, despedida (separação), perda, obtenção, busca, descoberta, reconhecimento e não reconhecimento, são cronotópicos por natureza.

Ao dissertar acerca do motivo que considera mais importante, o do encontro, Bakhtin ressalta que a definição temporal é inseparável da definição espacial. A cronotopicidade também é mantida quando ocorre a negativa do motivo – “não se encontraram”, “se separaram” – contudo um ou outro membro é dado como um signo negativo, pois pode ocorrer de as

personagens não se encontrarem porque não estavam no mesmo lugar ou no mesmo tempo. Em *Vera ou os Nihilistas*, Wilde promove a improvável coexistência na Rússia de 1795 entre Ivã IV e os nihilistas. Bakhtin entende que existe uma unidade indissolúvel (mas não uma fusão) entre as definições espaciais e temporais que atribui ao cronótopo do encontro um caráter elementar, formal, preciso e quase matemático.

Essa unidade indissolúvel possui caráter abstrato, pois não é possível trabalhar isoladamente o motivo do encontro, uma vez que o motivo é sempre elemento constituinte da composição do enredo e da unidade concreta de toda a obra, incluindo-se assim no cronótopo concreto que o engloba. Bakhtin esclarece que em diversas obras o motivo do encontro recebe matizes diferentes e concretos, incluindo motivos emocionais e de valor, uma vez que os encontros podem ser desejáveis ou indesejáveis, alegres ou tristes, às vezes terríveis e também ambivalentes.

Como ocorre na peça de Oscar Wilde, o cronótopo muitas vezes exerce funções composicionais, atua como nó, ponto culminante e desfecho, como se dá no momento em que Vera Sabouroff encontra Alexander em seu aposento a fim de cumprir com sua tarefa de assassinar o novo czar. Nesse encontro, o amor que Vera sente por Alexander ocasiona uma peripécia em que a própria revolucionária opta por apunhalar a si mesma, em vez de assassinar injustamente o jovem czar. Em *Vera ou Os Nihilistas*, a Rússia é constantemente evocada, mas não há detalhamento acerca de como era Moscou na ocasião, nem temos noção acerca de hábitos ou costumes, e o mesmo se dá no Brasil de *A Moratória*. No Século de Ouro Espanhol, a título de exemplo, podemos mencionar o caso curioso de *Dom Gil das Calças Verdes*, escrita por Tirso de Molina (1579 – 1648), em que a protagonista Joana viaja pela Espanha, percorrendo várias cidades, em busca do homem que a enganou. Nesse sentido, o cronótopo em *Dom Gil das Calças Verdes* se aproxima do que Bakhtin entende por “cronótopo da estrada” - que sugere a ideia de movimento, de deslocamento. O cronótopo, pensado por Bakhtin, e como já podemos constatar, determina a imagem do indivíduo na literatura. Nesse sentido, parece não ser possível realizar uma análise cronotópica de uma obra sem levar em consideração a imagem do homem que aí reside.

4.3. FORMAS DE APROPRIAÇÃO DRAMATÚRGICA DO CRONÓTOPO.

Lembrando que o cronótopo determina a unidade artística de uma obra literária, devemos salientar que todas as definições espaciais e temporais, além de possuírem sempre um matiz emocional, são inseparáveis umas das outras. Em nossa análise acerca do cronótopo priorizamos a dramaturgia, uma vez que Mikhail Bakhtin se ateve aos cronótopos tipologicamente estáveis, aqueles que caracterizam, nas primeiras etapas da evolução do gênero romanesco, seus aspectos mais importantes.

Os caminhos espaciais e temporais geralmente se cruzam em um único ponto, podendo o acaso reunir pessoas, situações, religiões, classes sociais e nações que estejam separadas pelo espaço e até mesmo pela hierarquia social. Vera Dantas de Souza Motta (2008), acerca do cronótopo bakhtiniano, nos esclarece que as séries espaciais e temporais dos destinos e das vidas dos homens se combinam e concretizam-se pelas distâncias sociais, de modo que o tempo parece se espalhar pelo espaço e fluir por ele. Motta nos lembra que o transcurso do tempo é o principal sustentáculo da noção de cronótopo.

No caso específico do teatro, Bakhtin não nos traz explicações acerca de qual seria o cronótopo adequado. Para o teórico russo, a noção de cronótopo parece tão associada ao romance, que mesmo essa noção pensada no âmbito teatral se mostra totalmente caudatária da noção aplicada ao romance. Nesse sentido, o cronótopo no teatro seria um cronótopo “intermediário” entre aquilo que o autor considera como cronótopo real e o cronótopo romanesco. Nesse ínterim, a noção de cronótopo para o teatro é pensada por Bakhtin quando este verifica as funções exercidas pelo trapaceiro, pelo bobo e pelo bufão no romance.

Em artigo dedicado à análise do cronótopo em obras de Nelson Rodrigues, Vera Dantas de Souza Motta nos lembra que o teórico russo assinala inúmeros motivos que constituem o cronótopo real, sendo o motivo do encontro um dos mais universais no campo da literatura e em outros da cultura, além dos costumes sociais e da própria vida, e que deu origem a uma série de cronótopos romanescos. Nessa perspectiva, concordando com o entendimento proposto por Motta, “um determinado cronótopo real tem lugar nas organizações da vida social e nacional, fato que conduz o romancista a empregar o mesmo motivo cronotópico na composição romanesca.” (MOTTA, 2008, p.04)

Na esteira do que é proposto por Motta em seu artigo, o cronótopo intermediário que Bakhtin vincula ao teatro pode ser entendido da seguinte forma: ele está situado entre o

cronótopo real (vida social e nacional) e o cronótopo romanesco (fusão de indícios espaciais e temporais num todo compreensivo). O drama, segundo Motta, participaria dos demais cronótopos da literatura enquanto a representação (ou encenação) cujo formato se dá através de outros signos (que vão além do linguístico), estaria situado no meio do caminho entre o cronótopo real e ao cronótopo artístico literário.

Tanto em *A Moratória* quanto em *Vera ou Os Niilistas*, o cronótopo parece ser o da “soleira”, cronótopo esse em que as mudanças vividas e as ações executadas pelas personagens se dão em razão da crise. O elemento da “crise” frequentemente permeia obras teatrais que são inspiradas em personagens e/ou acontecimentos históricos. Isso nos remete diretamente a William Archer (1856-1924), trazido por Renata Pallotinni (2006). O dramaturgo e crítico teatral escocês entende que a existência do drama está diretamente relacionada ao fator da crise, crise essa que enseja várias outras pequenas crises. Em *A Moratória*, a crise do café ocorrida no Brasil é o que movimenta a crise no eixo familiar de Quim, enquanto a situação na Rússia é o que movimenta a crise em *Vera ou os Niilistas*.

Em ambas as peças mencionadas, e em outras obras que ainda trabalharemos ao longo deste capítulo, podemos compreender que o conflito social, possui grande relevância nas peças inspiradas em personagens e fatos históricos. John Howard Lawson (1894 – 1977), também trazido por Pallotinni (2006), entende que um conflito dramático deve se pautar no conflito social; esse conflito pode se dar na colisão dramática entre seres humanos, ou entre seres humanos e as circunstâncias, e nessa perspectiva o teórico inclui as forças sociais e as forças da natureza.

Partindo dos exemplos que trabalhamos ao longo deste capítulo, podemos reforçar que as peças teatrais inspiradas em personagens ou acontecimentos históricos frequentemente lidam com crises e conflitos sociais ocorridos na época e na localidade indicada (ou proposta) pelo dramaturgo. É muito comum encontrarmos peças teatrais que procuram reproduzir os hábitos e costumes de determinada época em determinada localidade, sendo um expediente praticamente indispensável à comédia, por exemplo. O comediógrafo, diferentemente do tragediógrafo, frequentemente se apropria daquilo que observa em seu cotidiano e utiliza os hábitos e costumes de sua cidade, região ou país como matéria-prima para sua composição dramática: Aristófanes, por meio de suas comédias, atacava impiedosamente a Atenas de sua época em várias frentes: critica a justiça ateniense em *As Vespas*, o defasado teatro após as mortes de Ésquilo, Sófocles e Eurípidés em *As Rãs*, critica a filosofia socrática em *As Nuvens*, a Guerra

do Peloponeso em *Lisístrata*. Assim também fazia Molière com a sociedade parisiense do século XVII, Martins Penna com sua comédia de costumes no século XIX, Artur Azevedo (1855 – 1908) nos diverte com as ciladas em que seu provinciano mineiro Euzébio se mete na cidade grande (Rio de Janeiro) em *A Capital Federal*. No que se refere ao cronótopo, vimos como o Brasil, de 1933, pesa sobre a decadência da família de Quim em *A Moratória*, estabelecendo uma analogia com o que ocorre em *O Jardim das Cerejeiras*, e também vimos como Oscar Wilde, por meio de uma deliberada transferência de pessoas que existiram em épocas diferentes para uma Moscou de 1795 nos faz enxergar, através do cronótopo, novas possibilidades de se abordar a crise social e política daquele país.

Outra possibilidade de se abordar o cronótopo podemos encontrar em *Geração Trianon*, peça escrita pela carioca Anamaria Nunes (1957 – 2016). Nessa peça, a autora se propõe, por meio de sua criação, a fazer uma reconstituição do teatro brasileiro das primeiras décadas do século XX. A peça foi representada pela primeira vez em 1988, pelo grupo Tapa. O sucesso da peça garantiu à dramaturga o prêmio Shell de melhor autora, tendo também sido considerada revelação da dramaturgia no mesmo ano.

Geração Trianon retrata, em sua trama, uma companhia teatral à beira da completa decadência que, por não ter público para a famosa peça de Júlio Dantas (*A Ceia dos Cardeais*), opta por contratar o dramaturgo Abadie Faria Rosa para escrever uma peça que deveria ser estreada dentro de quatro dias. Dentro de uma perspectiva metateatral que se assemelha fortemente à estratégia utilizada por Luigi Pirandello (1867 – 1936) em *Seis Personagens à Procura de Um Autor*, a peça imerge o espectador em meio a um grupo de teatro em pleno processo de montagem do espetáculo. O espectador (ou leitor) se depara com os bastidores de um teatro, onde se encontra um empresário preocupado com o retorno financeiro, uma disputa de papéis entre os atores, um ensaiador que tenta impacientemente coordenar os atores, e etc.

No que se refere ao cronótopo, Anamaria Nunes não lida com uma cidade de determinada época, tampouco com seus conflitos políticos ou sociais, como ocorre nas peças que analisamos anteriormente. Trata-se, agora, de um espaço físico bem determinado, o Teatro Trianon, onde tudo se passa; espaço esse no qual podemos viajar diretamente para o Rio de Janeiro do início do século XX, através do teatro que ali era praticado. Em *Geração Trianon*, as relações entre história e teatro, conforme nos explica Fabrizzi Matos Rocha (2007) se dão de forma explícita. Contudo, devemos salientar que essa relação não se dá de forma nostálgica ou saudosista, mas sim por meio da paródia, utilizando-se do recurso cômico. Apesar de o Teatro Trianon ter sido

um espaço físico existente no Rio de Janeiro, os diálogos foram provavelmente todos criados por Anamaria Nunes. Por meio da paródia, Nunes nos proporciona uma noção de como o teatro era desenvolvido nos tempos de auge do Teatro Trianon.

A forma com que Oscar Wilde trabalhou o cronótopo, colocando um czar do século XVI como contemporâneo de uma revolucionária niilista do século XIX no ano de 1765, sugere uma liberdade de reinvenção das possibilidades de relação entre tempo, espaço e personagens que reencontramos em outros autores, a exemplo de Anamaria Nunes. A dramaturga carioca não colocou pessoas da vida real como personagens vivendo na ficção em outra época. Em vez disso, Nunes colocou pessoas conhecidas em situações que nunca viveram - como exemplo disso temos Abadie Faria Rosa (1889 – 1945) que, conforme já mencionamos anteriormente, foi chamado pelo grupo para compor uma peça teatral que seria apresentada em quatro dias. Na vida real, Abadie Faria Rosa, conforme nos esclarece Rocha, foi diretor do Serviço Nacional de Teatro (SNT), órgão criado pelo presidente Getúlio Vargas para administrar a recém-criada companhia teatral a “Comédia Brasileira”; nessa companhia Abadie utilizou-se de seu prestígio pessoal para encenar obras de sua autoria bem como as de seus amigos.

O teatro carioca, do início do século XX, era predominantemente comercial e os encenadores procuravam atender à demanda de uma plateia que estava acostumada com o teatro europeu. A eclosão da Primeira Guerra Mundial dificultou a vinda das companhias europeias, pois já não podiam mais viajar com segurança, e isso também contribuiu para aumentar a necessidade de se produzir um teatro genuinamente brasileiro. Necessidade essa que é ilustrada em *Geração Trianon* com a contratação do “desconhecido” dramaturgo Abadie Faria Rosa.

Em sua dissertação, Fabrizzi Matos Rocha também lida diretamente com conceitos de Bakhtin na pesquisa que desenvolve acerca de *Geração Trianon*. Partindo da noção bakhtiniana de “dialogismo”, Rocha nos lembra que o aspecto teatral da obra de Anamaria Nunes que consiste na estratégia metateatral na qual as personagens têm como objetivo montar uma peça dentro de outra peça. Além de a peça possuir dialogismo do tipo constitutivo, existe, todavia, conforme esclarece Rocha, o dialogismo de tipo composicional que consiste na incorporação do discurso do outro. No entendimento de Bakhtin, a incorporação do discurso alheio pode se dar de duas formas: pela citação (direta e indireta) ou de maneira bivocal (discurso indireto, paródia, polêmica implícita ou explícita, estilização). O discurso bivocal, devemos aqui salientar, é internamente dialogicizado.

Ao produzir seu discurso, o enunciador o faz sob o discurso de outrem. A interdiscursividade se dá nessa dinâmica em que o diálogo não acontece somente entre os interlocutores, mas também entre os discursos que cada um traz. Tal mecanismo ocorre, conforme reforça Rocha, em *Geração Trianon*. Ao mesmo tempo que a obra consiste em uma paródia, ela traz consigo um diálogo de tipo composicional. É por meio da interdiscursividade e da intertextualidade que podemos nos deparar com aspectos da sociedade e do teatro carioca do início do século XX, na obra de Anamaria Nunes. Conforme podemos observar na citação a seguir:

As peculiaridades e vicissitudes da sociedade e do teatro da época também estão evidentes na peça, representadas pelas personagens-tipo que a integram. Por exemplo, os produtores, estressados, com pouquíssimo tempo que tinham para montar suas peças, e que faziam delas uma comédia de improvisações (o contraste com o que costuma ocorrer atualmente, quando o ensaio de um bom espetáculo pode durar de três a seis meses aproximadamente, permite ter uma ideia de quantas improvisações e erros eram cometidos com tão pouco tempo de ensaio). Isso sem comentar a valorização de alguns atores considerados “estrelas” e que, muitas vezes, criavam seus próprios textos. (ROCHA, 2007, p. 40)

Retomemos a questão do cronótopo bakhtiniano. Em sua dissertação, Rocha nos ajuda a compreender como a dinâmica entre espaço e tempo foi trabalhada por Anamaria Nunes. O tempo da ficção em um texto teatral se dá através das marcas temporais que são detectadas pelo leitor. Logo no prólogo de *Geração Trianon*, o leitor tem consciência de que a trama se passa no começo do século XX, uma vez que a própria autora admite utilizar expressões, citações e situações da história teatral das décadas 10, 20 e 30. A utilização de expressões utilizadas em determinada época é uma estratégia interdiscursiva que contribui decisivamente para a assimilação do tempo e espaço em determinada obra. Essa estratégia é também utilizada por Oduvaldo Vianna Filho (1936 – 1974), ou “Vianinha”, em *Rasga Coração*. Enquanto *Geração Trianon* possibilita ao público uma vaga compreensão de como se dava o teatro carioca do início do século XX, *Rasga Coração* coloca o público diante do conflito entre gerações: um homem revolucionário, cujo comportamento foi repudiado por seu pai, e que agora rejeita o comportamento de seu próprio filho que decide se tornar *hippie*. É através das gírias e expressões utilizadas que logramos identificar em que época se passa determinada cena.

Através de uma apresentação alternada do plano do passado e do presente, Vianinha em *Rasga Coração* propõe uma análise histórica das lutas políticas travadas no Brasil, lutas essas que se dão do início do século XX até os anos 1970. O conflito entre gerações se dá entre as personagens Manguari Pistolão (pai comunista) e Luca (*hippie*), o curioso nisso é que podemos observar que o conflito que agora Manguari tem com seu filho *hippie* repete o que o mesmo

teve com seu pai no passado. Enquanto Manguari, comunista, foi um jovem com aspirações revolucionárias, seu filho adepto da contracultura assume uma postura de renúncia frente às lutas sociais.

O movimento da contracultura, surgido nos Estados Unidos, se manifestou de formas diferentes nos países e regiões em que esteve presente. A personagem Luca expressa características do movimento no contexto brasileiro. A juventude adepta da contracultura questionava os pressupostos culturais, sociais e comportamentais da geração de seus pais e da ordem social que nela vigorava. Esses jovens defendiam e enfatizavam a necessidade de se preservar a natureza, propunham a liberdade sexual, o livre uso de entorpecentes, bem como direito de exercer sua liberdade e individualidade na forma como se vestiam e conduziam suas vidas. Como exemplo de defesa do meio ambiente empreendida pela contracultura, podemos citar o seguinte trecho da cena 07 do segundo ato de *Rasga Coração*:

Luca - ... Já foram encontrados pinguins com inseticida no corpo, a Europa já destruiu todo seu ambiente natural, diversas espécies de animais só existem nos jardins zoológicos, as borboletas estão acabando, vocês vivem no meio das fezes, gás carbônico, asfalto, ataques cardíacos, pílulas, solidão... essa civilização é um fracasso, quem fica nela e se interessa por ela, essas pessoas é que perderam o interesse pela vida... eu é que devia te chamar para largar tudo isso... é na pele a vida, é dentro da gente, vocês não sabem mais se maravilhar! Eu não estou largado, pai, ontem estive na porta de uma fábrica de inseticida, fui explicar pros operários que eles não podem produzir isso... vou em fábrica que produz enlatado... (*Manguari vira-lhe as costas*) ... eu é que lhe pergunto! Não quer deixar a repartição, o ônibus 415, pai, e tentar viver uma vida nova? (*Silêncio: Manguari não se volta*) ... pai?... que é isso, pai? Está chorando?

Manguari – (*chora quase compulsivo*) ... Não... não é nada... é que realmente a gente está tão diferente... (*Luca vai até Manguari, comovido, abraça-se com ele*)

Luca - ... Ô, pai... ô, pai... o que é isso? ... Ô, pai...

Manguari - ... Na porta das fábricas pedir pros operários largarem seus empregos, são tão difíceis de conseguir, rapaz! (*Chora*) (VIANNA FILHO, 1984, p. 114)

Nesse diálogo entre pai e filho, há divergência entre as ideias de duas gerações que, agora, se confrontam. Um pai que, em sua juventude, lutava contra os abusos cometidos pelo sistema capitalista contra a classe trabalhadora, e agora um filho que rejeita o mesmo sistema, mas parece não se dar conta que a classe trabalhadora, ao mesmo tempo que combate os abusos do capitalismo, também depende dele para sobreviver. Formas de luta diferentes contra um mesmo oponente. Logo na primeira cena do primeiro ato da obra de Vianinha, podemos observar o confronto entre Manguari e seu pai que, na ocasião, criticava as reformas trabalhistas empreendidas por Getúlio Vargas.

666 - ... e não se encontra mais leite, querosene, arroz, caixa de fósforo. Falta água, é um absurdo viver, assim em vaza-barris!

Manguari - ... Pai, a primeira medida de Getúlio foi criar o Ministério do Trabalho, pai, decreto 19433! O povo está ganhando um pouco mais, compra mais, as coisas faltam! Precisa agora produzir as coisas que o povo usa e...

666 – Povo? O povo? Agora, terminam as oito horas, eles param o serviço! “Mas só falta desinfetar aquele canto, gente! É a saúde de uma família!” Mas eles estão se bujiando. “José, preciso de você amanhã!” “Amanhã é meu dia de folga”. Duas horas pra almoço agora, parados, à fresca, perna estirada, os filhos sem comida, nus, dentes podres, eles passando à rosa divina! Nojo do trabalho, isso que vocês criaram.

Manguari – O senhor não seja contra as conquistas, meu pai! Lembra que o senhor na campanha da vacina obrigatória também não teve gente contra?

666 – Gente contra, menino? Gente contra? Me recebiam de revólver em punho quando eu ia desinfetar as casas. “Aqui não entra Cheira Cheira”, o Rio fedendo a fígado e urina, vacas tuberculosas na rua, tapetes de saliva em volta dos quiosques, incêndios toda semana, mas me recebiam de revólver em punho! Cercaram o túburi do Dr. Oswaldo Cruz... “Mata mata”. Queriam matar o Dr. Oswaldo Cruz. (*Meio chora*) Diziam Oswaldo Cruz-Credo...

Manguari – Não é, pai? Tem sempre oposição às coisas novas, o avanço...

666 – Dr. Oswaldo Cruz me chamava de senhor Custódio... morreu com 44 anos, cego de um dos olhos, os cabelos ficaram brancos em 4 anos... foi esse seu povo, meu filho, quem matou ele... as cidades são armazém de ódio, fazem o homem esquecer sua insignificância... [...] Nunca tente satisfazer o povo, menino, não comece, é um poço sem fundo, satisfazer é aumentar a insatisfação, nunca mostre o impossível para o homem, aí é que bate o ponto! Venha cá me ouvir, menino! Não lhe dou mais dinheiro, hein? Futurista, madraço! Regalão! (VIANNA FILHO, 1984, p. 68)

Através dos trechos que aqui utilizamos, podemos notar que as juventudes de Agente 666, Manguari Pistolão e Luca (respectivamente avô, pai e neto) coincidem com momentos importantes da história do Brasil. O Agente 666 foi um jovem agente de saúde na ocasião das campanhas sanitárias empreendidas por Oswaldo Cruz, Manguari foi um jovem comunista na ocasião da Constituição de 1937, na Era Vargas, e Luca foi um jovem *hippie* nos anos 70 na ocasião da Ditadura Militar. República Velha, Era Vargas e Ditadura Militar representadas nas pessoas de três homens, três juventudes, três cronótopos. Nessa relação entre pais e filhos, outros movimentos de diferentes períodos históricos que ocorreram no Brasil também permeiam a obra de Vianinha (além dos comunistas, temos também os tenentistas e integralistas) representados em espaços como a rua e a escola. Maria Silvia Betti (2010) nos traz uma explicação precisa acerca de como o contexto brasileiro é trabalhado em *Rasga Coração*.

O fio histórico que perpassa a estrutura de ‘Rasga Coração’ representa um corte transversal ao longo de setenta anos de vida sob o prisma de lutas políticas travadas pela esquerda – entenda-se que a esquerda, no caso, é a partir do percurso do PCB, personificado na perspectiva de Manguari Pistolão, o protagonista e de seu camarada Camargo Velho, que abriu mão da própria juventude em prol do empenho pela luta política. A peça acompanha o processo de declínio das oligarquias rurais e da Primeira República no início do século XX, a crise de 1929, a ascensão do Tenentismo em meados dos anos 1920, a queda de Washington Luís, em 1930, o Estado Novo, instituído em 1937, a Intentona Comunista, de 1935, o Levante Integralista de 1938, o

processo de industrialização nos anos de 1940, a implantação das leis trabalhistas, a campanha pelo petróleo, no início da década de 1950 e, finalmente, a época da ditadura militar e da contracultura. (BETTI, 2010, p.32)

Para escrever sua obra, *Vianinha*, conforme nos esclarece Maria Silvia Betti, empreendeu uma investigação acerca das marcas das transformações e das lutas históricas que foram deixadas pelos militantes das épocas que são evocadas em sua obra. Foi a partir da documentação e da iconografia levantada dos anúncios em bondes, jornais, panfletos, dizeres populares, dentre outros, que *Vianinha* logrou, juntamente com Maria Célia Teixeira, concluir um dossiê de 154 páginas acerca dos assuntos que giram em torno da vida sócio-político-cultural do Brasil nesse período compreendido entre o início do século XX e o surgimento da contracultura.

A trama em *Rasga Coração*, conforme já mencionamos anteriormente, se desenvolve a partir desse conflito entre gerações. De início o conflito germina motivado pela escola em que Luca estuda. Imbuída de uma postura conservadora, a escola de Luca não permite que seus estudantes usem cabelo comprido, além de proibir o uso de *jeans*, tênis e calças compridas para as alunas. Luca, se contrapondo às regras da escola, utiliza-se do argumento do direito à liberdade sobre o seu corpo, rejeitando a padronização defendida pelas instituições de ensino. Manguari, pai de Luca, conforme já o sabemos, é sindicalista e um revolucionário comunista, e enxerga na indignação do filho uma possibilidade de também torná-lo um revolucionário. Manguari apoia a realização de ações políticas junto aos estudantes. Luca, contudo, demonstra possuir um comportamento revolucionário mais individualizado, em contraposição ao comportamento coletivista de seu pai.

Assim como o seu pai, que era agente a serviço de Oswaldo Cruz, Manguari tornou-se tornou funcionário público. Diferentemente de seu pai, Manguari se preocupa com a situação do povo, se indigna contra as desigualdades sociais, se revolta contra os baixos salários da classe trabalhadora. Manguari parece ser o “meio termo” entre os posicionamentos de seu pai e de seu filho, tanto no *Agente 666* quanto em *Luca*, podemos observar uma rejeição ao espírito coletivista de Manguari. Tanto o avô quanto o neto, ambos influenciados pelos diferentes contextos em que viveram, desconsideram a realidade social - um pelo desprezo que sente pelo povo em razão da reação que sofreu em relação às campanhas empreendidas por Oswaldo Cruz, e o outro ao propor que os operários da fábrica de inseticida deveriam pedir demissão e interromper a fabricação do produto, uma vez que é o mesmo danoso ao meio ambiente.

Sob a égide da contracultura, Luca defende pautas que são voltadas para a liberdade, a paz interior, o cuidado com o corpo e liberdade sexual. Conforme nos esclarece Iara Cássia de

Castro (2017), Luca assume uma postura crítica frente à sociedade tecnocrata que burocratiza nossas vidas, sob argumentos em defesa da ciência e da tecnologia. Essa postura assumida por Luca irrita seu pai Manguari que o considera irresponsável por desconsiderar a realidade material de sua própria família. O que aproxima pai e filho é o fato de que ambos se opõem a uma realidade opressora, Manguari em defesa da classe trabalhadora e Luca em defesa do cerceamento das liberdades individuais, no que diz respeito a viver a vida de acordo com o que acredita.

Como representante juvenil no cronótopo dos anos 70, Luca (assim como tantos jovens de sua época) passa a considerar ultrapassado tudo aquilo que seus pais aconselham. Luca, como tantos outros que aderiram à contracultura, passa a enxergar o pai como uma pessoa presa a um sistema, a uma rotina de 25 anos em que se faz sempre exatamente as mesmas coisas todos os dias, sugerindo que toda aspiração revolucionária que Manguari possuía em sua juventude nos anos 30 fora inútil, conforme podemos ver na fala da personagem na cena VI do segundo ato:

Luca – Mas a experiência é pra isso? Não quero, não quero ficar experimentado! Você é que é um revolucionário, então? O mesmo ônibus 415, com trocado no bolso que não gosta de brigar com o trocador, o editorial, leu o editorial? Conversou com o jornalista, atravessou a rua no sinal, na faixa 25 anos, ônibus 415 com trocado no bolso, 25 anos assinando ponto em repartição, reuniões quartas-feiras, mês de finanças, rifas para passar, recorte de jornal no bolso “leu esse artigo do Tristão?” ônibus 415, o meu revolucionário do 415 de trocado no bolso, terno, gravata, 25 anos assinando ponto? Mas é isso a experiência? Esse silêncio por dentro, que fica dentro de você? Experiência é desistir de ser feliz? Ação direta! Ação direta! (VIANNA FILHO, 1984, p.105)

Para demarcar os cronótopos vigentes na obra, Vianinha, através de suas didascálias indica o tempo e o espaço através da mudança de luz. É principalmente por meio do jogo de luz que identificamos o presente e o passado, à medida que essa iluminação revela as personagens pertencentes a cada uma dessas épocas. Nas cenas em que a luz ilumina o Agente 666, nos deparamos com um Manguari jovem; possivelmente também se faz necessário um outro ator mais jovem para interpretá-lo e assim tornar mais fácil a assimilação por parte da plateia. Conforme acresce Iara Cássia de Castro (2017), as ações representadas justapõem o passado ao presente, e é por meio dessa justaposição que o autor procura retratar situações políticas, e interpessoais, entre os interlocutores (666 e Manguari no passado, Manguari e Luca no presente). Essa dinâmica temporal, contudo, de acordo com Betti (1997), não se dá de uma forma dialética entre presente e passado, mas através de um paralelismo temporal de ações em cena que ocorre por meio de repetições.

No que tange às implicações desse padrão repetitivo, Betti (1997) nos esclarece que elas não estão presentes no âmbito comportamental, e sim no âmbito histórico. Esse paralelismo, utilizado por Vianinha, na simultânea assimilação espaço-temporal de duas gerações que viveram épocas distintas da história do Brasil, procura evidenciar quão relativa é a avaliação que se faz acerca dos fatos ou das opções políticas. Nessa perspectiva, faz-se necessário construir uma dramaturgia que não possua um encadeamento linear ou cronológico com outros fatos e opções, a fim de que seja mais viável a percepção desses fatos e opções. Esse recurso utilizado por Vianinha se aproxima dos recursos dramaturgicos utilizados por Bertolt Brecht, essa ausência de um encadeamento linear das ações, ou seja, de uma unidade de ação, possibilita ao espectador (ou ao leitor) uma assimilação dos cronótopos de maneira distanciada, adotando uma postura mais crítica e mais reflexiva.

Essa estratégia utilizada por Vianinha se diferencia, contudo, da estratégia utilizada por Anamaria Nunes em *Geração Trianon*. Enquanto *Rasga Coração* possui uma motivação política que opta por manter o espectador em um distanciamento crítico acerca das épocas históricas e das gerações que nelas viveram, em *Geração Trianon*, por meio do recurso metateatral, existe uma espécie de “nostalgia” - parece haver uma preocupação, por parte da dramaturga, em “presentificar” para a sua plateia o teatro existente no Rio de Janeiro no início do século XX. Na obra de Anamaria Nunes, todas as personagens estão ligadas a um único espaço, o palco. Esse palco condensa o desejo de todas essas personagens que pertencem a uma mesma companhia teatral. Tanto em Anamaria Nunes quanto em Vianinha podemos constatar o uso da exotopia na assimilação do cronótopo.

4.4. O CRONÓTOPO COMO ELEMENTO EXOTÓPICO E DISTÓPICO

Exotopia é também uma noção proposta por Mikhail Bakhtin. Magalhães Júnior (2010), em sua dissertação dedicada a esse conceito, aponta a possibilidade de se pensar na exotopia como um elemento de um processo de tomada de consciência de sua própria idade, do tempo que o absorve ou absorveu muito do que ele pensa ainda ser, ou seja: o mundo em torno do sujeito se modifica, mas as pessoas frequentemente não se dão conta disso (p.59-60). Diante

desse esclarecimento, que nos é trazido por Magalhães Júnior, podemos arriscar que a exotopia é um elemento flagrante na assimilação do cronótopo por parte de Tchekhov em *O Jardim das Cerejeiras*, de Jorge Andrade em *A Moratória* e Vianinha em *Rasga Coração*. Em todas essas três obras podemos verificar um verdadeiro inconformismo e falta de aceitação com o tempo e com o mundo presente, por parte dos protagonistas das três obras.

Em *Geração Trianon* podemos verificar a exotopia, segundo aponta Rocha (2007), na existência de um tempo do enunciador (Nunes em 1987), tempo do teatro atual, e há o tempo da ação narrada, que se trata da época do Teatro Trianon. A exotopia, nesse sentido, opera-se nesse movimento duplo do olhar da autora: “Primeiro ela tenta captar o olhar do artista do início do século, de entender o que ele olha e faz. Depois, ela retorna ao seu lugar, que é necessariamente exterior à vivência daquele artista, para sintetizar ou totalizar o que vê, de acordo com seus valores, sua perspectiva, sua problemática.” (AMORIM apud ROCHA, 2007).

Para que melhor possamos compreender a aplicabilidade do conceito bakhtiniano de exotopia, podemos evocar *O Mito de Sísifo*, de Albert Camus (2005). Na obra em questão, o escritor francês faz uma análise do percurso de Sísifo.⁵⁴ Ao carregar sua pedra montanha acima, Sísifo é, no entendimento de Camus, tão pedra quanto a própria pedra, incapaz de se dar conta do absurdo e inútil trabalho que está executando. Apenas após ver a pedra rolando montanha abaixo é que o herói se dá conta da inutilidade de seu trabalho. É a partir desse momento que Sísifo está imbuído de um olhar exotópico, pois, agora é outro Sísifo que observa seu próprio percurso.

Em *Rasga Coração*, talvez mais do que em *Geração Trianon*, nos deparamos constantemente com esse olhar exotópico no conflito entre gerações. Quando Luca afronta seu pai Manguari, ele expõe o que Bakhtin entende por “excedente de visão”. Esse excedente de visão se dá quando entramos em contato com outrem, nesse contato podemos enxergar nesse outrem elementos que, em condições normais, lhe são inacessíveis. Vale salientar que o outro também possui o mesmo excedente de visão em relação à nossa pessoa. Por viver sua juventude em um cronótopo diferente daquele em que se deu a juventude de seu pai Manguari, Luca, assim como Sísifo, dá-se conta da aparente inutilidade das lutas e da própria existência de Manguari.

⁵⁴ Personagem que, na mitologia grega, que foi condenada a rolar eternamente uma rocha até o cume de uma montanha, de onde a mesma sempre se precipitaria, obrigando o herói a repetir incessantemente o mesmo trabalho.

Nesse sentido, podemos concordar com Magalhães Júnior (2010) que uma relação dialógica produtiva, especialmente no âmbito da dramaturgia, é aquela que cria exotopia e que se dá “quando, a partir do que eu percebo no que você vê em mim consigo ver-me de maneira diferenciada e não coincidente com a visão que eu tinha a meu próprio respeito antes, o que significará um acréscimo à visão e consciência”. (MAGALHÃES JÚNIOR, 2010, p.17)

A declaração exotópica de Luca deixa Manguari transtornado, ele não aceita a leitura que seu filho fez, pois, reconhecer que não é um revolucionário seria também uma forma de demolir o propósito que alicerçou toda sua vida.

Manguari – Não posso mais, não posso mais viver com uma pessoa que me olha como se eu estivesse morto! Como se todas as pessoas que estão aí fora gemendo no mundo fossem a mesma coisa! Como se não houvesse dois lados! Eu sempre estive ao lado de quem tem sede de justiça, menino! Eu sou um revolucionário, entendeu? Só porque uso terno e gravata e ando no ônibus 415 não posso ser revolucionário? Sou um homem comum, e isso é outra coisa, mas até hoje ferve meu sangue quando vejo do ônibus as crianças na favela, no meio do lixo, como porcos, até hoje choro, choro quando vejo cinco operários sentados na calçada, comendo marmitas frias, choro quando vejo vigias de obras aos domingos, sentado, rádio de pilha no ouvido, a imensa solidão dessa gente, a imensa injustiça. Revolução sou eu! Revolução pra mim já foi uma coisa pirotécnica, agora é todo dia, lá no mundo, ardendo, usando as palavras, os gestos, os costumes, a esperança desse mundo, você não é o revolucionário, menino, sou eu, você, no meu tempo, chamava-se Lorde Bundinha que nunca negou que era um fugitivo, você é um covardezinho que quer fazer do medo de viver um espetáculo de coragem! (VIANNA FILHO, 1984, p. 131-132)

Ao ouvir essas palavras proferidas por seu pai, Luca rebate:

Luca – Você é que pensa que é revolucionário, é a doce imagem que você faz de você, pai, mas você é um funcionário público, você trabalha para o governo! Para o governo! Anda de ônibus 415 com dinheiro trocado para não brigar com o cobrador e que de noite fica na janela, vendo uma senhora de peruca tirar a roupa e ficar nua! (IDEM, 1984, p.133-134)

Tomando como referência essa discussão travada entre Manguari e seu filho Luca, podemos observar que não ocorreu um processo exotópico por parte de Manguari. O processo exotópico se dá quando o olhar do outro permite que eu, ao retornar a mim mesmo, seja modificado por esse excedente de visão que meu interlocutor me proporcionou; ao fazer isso, eu me atualizo do que penso a respeito do mundo e de mim mesmo. Nessa perspectiva, Manguari ao não realizar esse processo exotópico, permanece o mesmo Manguari utópico com aspirações revolucionárias da juventude brasileira da década de 1930.

Magalhães Júnior (2010) nos esclarece que “tratar-se como outro”, ou, observar-se de fora, não é uma tarefa fácil. É quase como se quiséssemos nos livrar de nossa própria sombra, uma vez que juntamente a esse “olhar de fora” levamos o que observamos de nós mesmos, além

de tudo o que pensamos sobre o mundo e sobre nós mesmos. Nessa perspectiva, podemos compreender que olhar para personagens que viveram no passado pode nos induzir a um olhar exotópico mediado pela história, pela literatura, pelo cinema, pela dramaturgia, pela pintura, pela fotografia, entre outras formas de mediação. Ao situar suas personagens em três diferentes cronótopos, *Rasga Coração* permite a seu público dos anos 70 uma miríade de possíveis exotopias.

Ver a si mesmo, ou a sua época, representada no palco não é suficiente para se estabelecer a exotopia, ela apenas se estabelece quando outrem lhe proporciona esse excedente de visão, pois apenas esse outrem (a partir de onde se encontra) me revela o que estou fadado a não ver em mim. Como exemplo disso, Magalhães Júnior nos traz um *O Homem Duplicado*, de José Saramago (2002), em que o protagonista vê a si mesmo duplicado em um ator em determinado filme; ao ver um ator tão parecido consigo, o professor Tertuliano Máximo Afonso, personagem da obra de Saramago, sofre um grande impacto. Esse impacto não se deve apenas em razão de o professor ter visto a si mesmo, mas da consciência que isso lhe proporcionou, ou seja, uma consciência distinta de si mesmo.

Essa consciência distinta de si foi, certamente, provocada por *Rasga Coração* nas vezes em que teve a oportunidade de ser representada. Podemos arriscar que, no âmbito da dramaturgia, Bertolt Brecht também tenta promover a exotopia em peças como *A Antígona de Sófocles* em que o dramaturgo estabelece um paralelo entre a Segunda Guerra Mundial e o mito de Antígona. A partir dessa apropriação do mito grego, o dramaturgo alemão procura proporcionar esse excedente de visão ao próprio povo alemão. Vale ressaltar que as peças de cunho político que se apropriam do elemento histórico ou mitológico, frequentemente buscam no passado histórico uma forma de melhor compreender o presente. Antígona não é uma personagem histórica, e sim mitológica, e isso não impede que Brecht se aproprie desse mito da Antiguidade para direcionar o olhar e a compreensão do público alemão do século XX. A reescrita do mito para uma melhor assimilação do presente histórico também se dá na apropriação de Antígona feita por Jean Anouilh (1946).

Tanto em Brecht quanto em Anouilh podemos observar a apropriação do mito de Antígona trazido para o contexto da Segunda Guerra Mundial, cada um a seu modo. Na obra do dramaturgo francês nos deparamos com uma reflexão crítica acerca do drama e da tragédia, enquanto na obra do dramaturgo alemão nos deparamos com seus famosos procedimentos de distanciamento. No contexto francês, a Antígona pode ser vista como um símbolo de resistência

à invasão alemã, enquanto na Alemanha a mesma heroína denuncia as arbitrariedades cometidas por Hitler.

Na *Antigone*, de Anouilh, podemos perceber a presença de um elemento mais existencial nas motivações de Antígona, que nos leva a questionar acerca dos limites da ação humana, trata-se da liberdade e da afirmação da individualidade humana. Enquanto Créon incorpora o papel do político que procura, a todo custo, preservar a ordem estabelecida, sua sobrinha Antigone questiona e se rebela contra a ordem vigente. Bertolt Brecht, por sua vez, coloca em sua obra um prólogo em que situa suas personagens em abril do ano de 1945. As personagens na obra brechtiana estão retornando de um abrigo antiaéreo, e quando chegam em casa se deparam com vestígios do retorno do irmão – irmão esse que serve ao exército alemão. Ambas se alegram, contudo, essa alegria é interrompida quando ouvem barulhos vindos do pátio e veem o irmão sendo colocado na forca, acusado de deserção. Brecht, imbuído de seu caráter dialético, coloca as duas irmãs em uma aporia talvez pior do que aquela enfrentada por Orestes na *Oréstia* de Ésquilo: devem as irmãs arriscar suas vidas para salvar o irmão ou ignorar conhecê-lo? Sabemos que, regida pelo princípio de identidade, Antígona provavelmente não mediria as consequências para salvar seu irmão, ao mesmo tempo que sua irmã Ismêne tentaria dissuadi-la. Brecht, contudo, por meio do princípio dialético, coloca seu herói em situações dúbias que frequentemente deixam seu leitor (ou espectador) sem qualquer capacidade de julgar a postura tomada pelo herói. Nessa situação, o público alemão de 1945 se identifica com a situação das irmãs e também se vê, em razão da guerra, obrigado a tomar uma posição política diante da cena representada.

O desenvolvimento da ação no texto de Brecht segue os mesmos episódios do texto clássico e, tal como Sófocles, reserva o momento de maior tensão dramática para a cena de confronto entre Antígona e Creonte. Também nessa reescritura a dimensão religiosa do mito é obliterada, agora em favor da ênfase sobre a dimensão política do gesto da heroína. Se em Anouilh ela defende a liberdade individual e denuncia a submissão aos papéis sociais, agora ela delata claramente o abuso de poder de Creonte na condução da guerra; aliás, a guerra, que mal figura no texto sofocliano, passa a ser a tônica do texto brechtiano. Na reescritura, os irmãos não se matam mais pelo trono, pois ambos lutam do mesmo lado, mas Polinices, consciente de que a guerra atende mais a interesses pessoais do que coletivos, decide desertar e é morto pelos próprios companheiros. A mudança de perspectiva, obviamente, cria novos sentidos do mito de Antígona nas reescrituras. (PASCOLATI, 2010, p.06-07)

Tomando como referência a reflexão tecida por Sônia Aparecida Vido Pascolati (2010), podemos compreender que o cronótopo “Alemanha – 1945”, utilizado por Brecht em *A Antígona de Sófocles*, foi um recurso intencionalmente exotópico. Situar uma personagem mitológica, um arquétipo universal, como Antígona, no contexto alemão da Segunda Guerra,

possibilitou uma melhor assimilação por parte desse público e, conseqüentemente, um maior excedente de visão. Polínicos, na obra de Brecht, surge como um desertor do exército alemão, porém a figura de um desertor não é mais unicamente vista pela ótica da “traição à pátria”, mas pela ótica de uma constatação racional em que o soldado compreende que está servindo a interesses particulares de um ditador, e não aos interesses de seu povo.

Na obra de Anouilh, *Antígona* defende a não submissão do indivíduo ao que a sociedade dele espera, enquanto seu rival Créon incorpora os valores sociais, procurando seguir a cartilha das regras sociais burguesas – ainda que isso o leve a abrir mão de certos princípios. Tanto na obra de Anouilh quanto na obra de Brecht, as personagens mitológicas estão situadas dentro de um mesmo contexto social, defendendo posicionamentos divergentes. Na *Antígona* brechtiana, a protagonista sabe que Creonte empreendeu uma guerra contra Argos com o objetivo de pilhar metais para que assim continue a alimentar a própria guerra. O excedente de visão que nos é proporcionado por Brecht pode nos remeter diretamente ao excedente de visão que frequentemente direcionamos aos Estados Unidos, em relação aos reais interesses que movimentam as guerras e invasões que empreenderam. Podemos assim concluir, concordando com Pascolati (2010), que; enquanto em Anouilh a heroína representa uma questão individual de afirmação da liberdade, em Brecht a heroína alcança dimensão coletiva, tornando-se uma porta-voz de seu povo.

No que se refere à exotopia, proposta por Bakhtin, “ver-se” no outro, como fez o professor Tertuliano na obra de Saramago, concordando com Magalhães Júnior (2010), pode ser apenas uma imagem que o outro me oferece ou mesmo uma tradução do que o outro tem a me dizer. A esse esclarecimento proposto por Magalhães Júnior, podemos também entender que se identificar com determinado cronótopo colocado em cena e, ao mesmo tempo, estranhá-lo pode ser também apenas uma imagem que o outro me oferece. No entanto, essa imagem pode ser uma “carapuça” que não devo usar ou, como ainda acresce Magalhães Júnior, que o outro quer me impingir ou sugerir.

Essa imagem, contudo, devemos aqui salientar, só poderá agregar algo em mim na medida em que ela se propõe como um componente a mais, que se diferencia daquilo que posso ver e também, conforme entende Magalhães Júnior, está sujeita às diversas interpretações que dela farei, levando-se em consideração as minhas limitações e o que sinto. A exotopia perde sua força na medida em que incorporo essa imagem à minha consciência de mundo. A exotopia depende que sempre haja algo novo para se ver. A dependência do novo, do “algo a mais” é o

que Bakhtin entende por “inconclusibilidade humana”; sendo essa noção de “acabamento”, dada pelo outro, sempre provisória.

O outro, quando nos vê a nós, que o vemos olhando, faz apostas sobre o que somos e nos oferece o seu excedente de visão. Mas, ao sabermos sobre a maneira como as coisas estão se dando, podemos simplesmente rejeitar o olhar que o outro nos oferece, a ponto de encará-lo quase como um estigma. Mesmo assim, não é como se não tivéssemos visto nada. Algo se incorpora a nós, reagimos ativamente a isso, tecemos considerações a esse respeito, mudamos. [...] A noção de exotopia se contrapõe, por exemplo, a uma noção platônica por não ser uma noção acabada, como é o caso da verdade atingida pelo que saiu da caverna. Mas isso não se dá apenas em relação à possível precariedade das cavernas a que chegou o antigo habitante da caverna, pois não basta apenas “ver” a verdade; trata-se de construí-la, interpretá-la, o destino de tudo o que ouve, vê, sente. (MAGALHÃES JÚNIOR, 2010, p. 19)

Até aqui temos abordado peças teatrais que foram inspiradas em acontecimentos históricos. Ao promovermos esse encontro entre a noção de cronótopo com a noção de exotopia, podemos pensar também na distopia como um recurso dramatúrgico que, situando a trama em um cronótopo remoto no futuro, pode promover esse efeito exotópico. Como exemplo disso, trazemos a obra *Namíbia, não!*, de Aldri Anuniação,⁵⁵ e também o espetáculo *Pele negra, máscaras brancas*, que estreou em Salvador em 2019 no Fórum Negro de Arte e Cultura, no Teatro Martim Gonçalves, dirigido por Onisajé⁵⁶, com dramaturgia de autoria também de Aldri Anuniação.

Começando nossa análise pelo espetáculo dirigido por Onisajé, devemos aqui destacar um elenco composto em sua plenitude por atores negros. O espetáculo *Pele negra, máscaras brancas* é inspirado na obra homônima do psiquiatra Frantz Fanon. Em sua obra, o autor

⁵⁵ Aldri Anuniação é ator, dramaturgo e apresentador de TV baiano. Bacharel em Teorias Teatrais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, atualmente cursa doutorado em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia. Em 2013 foi premiado com o prêmio Jabuti de Literatura. Em 2014 recebeu a Comenda do Mérito Cultural do Governo do Estado da Bahia. Segue carreira de ator desde 1996, estreou sua carreira em *O Sonho*, de August Strindberg, com direção de Gabriel Vilela, e *Os Negros* de Jean Genet, com direção de Carmen Paternostro. Participou como ator de diversos outros trabalhos como *Dom Quixote* (2007/2008), de Ruy Guerra, a opereta *Um Homem Célebre* (2008/2009) de Wladimir Pinheiro. Também atuou em filmes, novelas, tendo sido premiado como melhor ator no Festival de Brasília de Cinema. Desde 2007 realiza pesquisas no âmbito da dramaturgia, é idealizador e coordenador do Festival Dramaturgias da Melanina Acentuada. (Essas e outras informações se encontram disponíveis no link: <https://melaninadigital.com/aldri-anunciacao/>). Consultado em 14 de março de 2021.

⁵⁶ Fernanda Júlia (Onisajé) é encenadora baiana. Fundadora do Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas (NATA). Mestre e doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. É também dramaturga e pesquisadora das religiões de matrizes afro-brasileiras com ênfase no candomblé de ketu. Como escritora já assinou roteiros de *Senzala – A história, o espetáculo* (2002), *Siré Obá – A Festa do Rei* (coautoria de Thiago Romero, 2009), *Ogun – Deus e Homem* (coautoria de Fernando Santana, 2010), *Oduduwá – O poder feminino da criação* (2015), *Macumba – uma gira sobre poder* (2016) e *Rosas Negras* (2017). Atuou também como professora na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. (Fonte: <https://melaninadigital.com/fernanda-julia-onisaje/>) Consultado em 14 de março de 2021.

martinicano propõe diferentes maneiras de se abordar a problemática das relações entre negros e brancos estabelecidas pelo racismo. O autor se utiliza da psicanálise, de análises clínicas, de diagnósticos sociais, bem como da literatura e do cinema. Trata-se de sua tese de doutorado em psiquiatria que foi recusada pela banca, o que o obrigou a obter o doutorado com outra tese. Contudo, em 1952, o autor consegue publicar o texto que havia sido rechaçado pela banca avaliadora.

Em sua tese, Fanon defende que a alienação da pessoa negra é algo socialmente construído, e não algo meramente individual. Essa alienação está a serviço do colonialismo, sendo um importante mecanismo deste. O autor martinicano defende que a subordinação material de um povo não é o único recurso utilizado por um processo de colonização, ela também fornece, conforme nos indica Gabriel dos Santos Rocha: “os meios pelas quais as pessoas são capazes de se expressarem e se entenderem, estando, portanto, no cerne da linguagem, nos métodos pelos quais as ciências são construídas, na produção cultural como a literatura, o teatro e o cinema”. (ROCHA, 2015, p.05)

O papel da linguagem é também um dos temas trazidos por Fanon em sua pesquisa. A linguagem é um fator determinante na construção de relações de dominação colonial. A língua e a cultura do colonizador adquirem *status* e passam a fazer parte do cotidiano do colonizado, se impondo a este como o “mundo civilizado”, fazendo com que o próprio homem negro colonizado experimente uma sensação de superioridade em relação àquele que ainda não assimilou os valores culturais da metrópole.

Na obra dramaturgica escrita por Aldri Anunciação, bem como na encenação empreendida por Onisajé, a peça *Pele negra, máscaras brancas* estabelece um paralelo entre a apresentação da tese de Frantz Fanon à banca avaliadora em 1952 e uma distopia em que entra em cena uma família negra que vive no Brasil no ano de 2888, ou seja; mil anos após a abolição da escravatura no país. Em sua dramaturgia, Aldri Anunciação parece utilizar-se de estratégias parecidas com as que foram utilizadas por Aldous Huxley em *Admirável Mundo Novo*. Na distopia proposta por Huxley, a humanidade abole toda forma de infelicidade ou sentimento negativo, vive sob a égide de uma alegria ilusória que é garantida e mantida com doses injetáveis de felicidade. Na tessitura dramática proposta por Aldri Anunciação, a família negra brasileira de 2888 vive completamente alienada de como se deram os processos históricos que envolveram a população negra no Brasil, a família mostra-se completamente imersa na cultura e nos valores do colonizador. Através de sua sagaz ironia, Anunciação coloca em cena

personagens pedantes que falam português com sotaque francês e frequentemente utilizam-se de expressões em inglês.

Entre os temas que são abordados por Fanon, em sua obra, está a função da linguagem. O autor compreende que o negro possui duas dimensões: uma com o seu semelhante e outra com o branco, comportando-se diferentemente com um e com outro. Isso, segundo Fanon, é consequência direta da aventura colonial, pois ninguém contesta o fato de que ela é que alimenta “sua veia principal no coração das diversas teorias que fizeram do negro o meio do caminho no desenvolvimento do macaco até o homem. São evidências objetivas que dão conta da realidade”. (FANON, 2008, p.33)

Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será. No Exército colonial, e especialmente nos regimentos senegaleses da infantaria, os oficiais nativos são, antes de mais nada, intérpretes. Servem para transmitir as ordens do senhor aos seus congêneres, desfrutando por isso de uma certa honorabilidade. (FANON, 2008, p.34)

Ainda nessa perspectiva da relação do colonizado com a metrópole, Fanon aponta que o negro que conhece a metrópole é uma espécie semideus diante de seus compatriotas. Acresce que muitos antilhanos, após uma longa estadia na metrópole, retornam para ser consagrados. Aponta que o negro que viveu na França durante algum tempo volta radicalmente transformado, sentindo-se superior a seus compatriotas, procurando evitar hábitos e modos de falar que antes tinha, procurando reproduzir modos, gestos e até mesmo sotaque da metrópole, numa posição de total submissão a esses valores e aparente sentimento de superioridade em relação às suas origens. Podemos aqui entender que o homem que viveu na metrópole passa a ter uma visão exotópica (que não necessariamente é benéfica) da província.

Essa percepção de Fanon é também incorporada à dramaturgia de Aldri Anunciação. A família situada no cronótopo de um Brasil do ano de 2888 é um recurso exotópico. Ao situar a família nesse cronótopo, o dramaturgo possibilita que sua plateia vislumbre a facilidade com que o colonizador logra reduzir à extinção a cultura e a história de seus colonos, fazendo com que os próprios colonos passem a rejeitar suas raízes – complexo de inferioridade esse que, conforme entendimento de Fanon, se deu em razão do sepultamento de sua originalidade cultural.

Além dessa distopia situada no Brasil de 2888, a peça, conforme dito anteriormente, também nos transfere, de forma metafórica, para a defesa da tese de Frantz Fanon. Na encenação empreendida por Onisajé, Frantz Fanon é interpretado pelos atores Victor Edvani e

Matheuzza (um ator negro e uma atriz trans negra) no Teatro Martim Gonçalves, e ambos reproduzem a arguição de Fanon e as respostas que o mesmo dá a seus examinadores (representados por atores negros que utilizam máscaras brancas) que não cessam de bombardeá-lo com perguntas que possuem uma notória intenção de desqualificar e desmerecer sua pesquisa e os resultados que com ela obteve. Esses recursos cênicos são também recursos de distanciamento que proporcionam uma melhor assimilação exotópica por parte da plateia.

É através dessa distopia, pensada por Aldri Anunciação, que o espetáculo *Peles negras, máscaras brancas* da Companhia de Teatro da UFBA se propõe a discutir o racismo estrutural e as consequências desse racismo na subjetividade das pessoas negras. O espetáculo reforça, através da família situada no cronótopo do Brasil de 2888, por meio de um cenário, iluminação e figurinos que enfatizam a presença da cor branca em cena, a necessidade do “embranquecimento” que o colonizador impõe ao negro para que este se sinta parte do “mundo civilizado”. Observamos, nessa família posta em cena, uma supervalorização da cultura europeia, que anula a herança africana, reforçando o entendimento de que o negro que detém a cultura do colonizador adquire maior *status* em seu grupo social, mas jamais se equipara ao branco. Essa completa anulação das referências africanas chega a tal ponto que a família se assusta ao ver imagem de uma longínqua ancestral africana, *anagnórisis* essa que foi trazida pela filha caçula da família (interpretada pela atriz Thallia Figueiredo) que empreendeu uma investigação e trouxe à tona um passado que há séculos estaria sepultado.

Outra peça que nos chama bastante atenção no que se refere ao uso do elemento distópico como forma de utilização do cronótopo para criação dramática, é a peça *Namíbia, não!*, também de Aldri Anunciação. Na peça em questão, a ação se passa seis anos “à frente” do ano em que se encontra o leitor (por exemplo, se leio em 2021 devo imaginar que a ação se passa no Brasil de 2027). Na obra em questão, o governo brasileiro decreta uma medida provisória obrigando a captura e envio de todos os negros (que na obra são identificados como “aqueles que possuem melanina acentuada”) para a África; a medida tinha como objetivo reparar o dano histórico e social que lhes foi causado pela União. O dramaturgo baiano se utiliza de uma estratégia dramática que nos faz lembrar *O Rinoceronte*, de Eugène Ionesco (1909 – 1994); o desespero dos protagonistas André e Antônio ao ver, pelos meios de comunicação e pela janela do apartamento, pessoas negras capturadas se assemelha bastante ao desespero de Bérenger, também trancado em casa, ao ver que todos estavam se transformando em rinocerontes.

Ainda que não tenha sido inspirado em algo que de fato aconteceu na história do Brasil, Aldri Anunciação recorre à criatividade para mostrar o que poderia acontecer em um futuro não tão distante. A partir desse cronótopo distópico, Anunciação nos proporciona uma repetição de um fato histórico (pela sua inversão) onde a população negra, mais uma vez, se encontra obrigada a uma emigração forçada, sendo extraída de sua terra-mãe (dessa vez o Brasil) rumo à África (continente de seus ancestrais, porém completamente estranho ao cidadão negro nascido no Brasil nos séculos XX e XXI).

Para não descuidar da verossimilhança, uma vez que tal situação é completamente estapafúrdia, ao final da peça tomamos conhecimento de que toda essa situação foi um pesadelo que a personagem André teve enquanto dormia. Não há indicações, ao longo do texto, que apontem que a trama em verdade consiste em um sonho, é-nos revelado apenas em seu desfecho. Acerca dessa estratégia utilizada pelo dramaturgo baiano, podemos recorrer a uma explicação proposta por João Alberto Lima Sanches ao caracterizá-lo como “jogo de sonho”.

Quanto ao procedimento de *jogo de sonho*, ele fica mais explícito a partir de um determinado momento da peça, quando há um *black out*, sinalizando o corte de fornecimento de energia elétrica. Nesse momento, as personagens são pressionadas por vizinhos, policiais e pela voz de uma socióloga que tenta convencê-los a se entregar. O clima de tensão é intensificado e, quando ouve-se o barulho de arrombamento de portas e tiros de metralhadoras, a personagem André acorda [...]. (SANCHES, 2016, p. 193)

Uma série de desvios são utilizados pelo dramaturgo para reforçar o caráter distópico de sua dramaturgia. Sanches (2016) acresce que o realismo cênico proposto por Anunciação, ainda que tudo se passe como sonho da personagem André, parece se identificar diretamente com o realismo proposto por dramaturgos vinculados ao teatro do absurdo, onde o realismo é utilizado como forma de evidenciar o que há de inusitado bem como o que há de contraditório. Sanches também detecta uma possível marca surrealista na obra de Aldri Anunciação quando, após a personagem André despertar do sonho, começa a nevar no Rio de Janeiro e ouvimos sons de manadas de elefantes vindos da rua. Isso nos remete novamente a Ionesco - na obra de Anunciação, porém, os rinocerontes são substituídos por elefantes.

O recurso da distopia utilizado por Anunciação não deixa de ser um recurso utilizado pelos dramaturgos historicistas quando esses se apropriam do passado histórico para reinventá-lo. Tal qual Cazuzza que alega ver o futuro repetir o passado, criar um futuro distópico para seu país e sua população exige do dramaturgo um vasto conhecimento de seu passado histórico.

Em seu artigo intitulado *Back to the roots? – Namíbia, não!, de Aldri Anunciação*, Henry Thorau (2014), para uma melhor análise dessa obra, faz alusão ao passado histórico do teatro

brasileiro. Ele entende que o *colonial encounter* pode ser lido, também no Brasil, como uma construção de fantasias de conquista e de domesticação europeias. Como exemplo disso, Thorau menciona exemplos na literatura brasileira como o Indianismo em que a classe dominante “encenava” uma tentativa de harmonização e conciliação (e até mesmo fusão) entre etnias (europeus e índios). Já em relação à pessoa negra, a literatura portava-se de forma distinta, servindo de fundo pitoresco nas peças teatrais, o negro aparecia esporadicamente em comédias de costumes como “semi-protagonista”, a exemplo de Pedro em *O demônio familiar*, de José de Alencar.

Além de *O demônio familiar*, Thorau nos traz outros exemplos do tratamento que tem sido dado ao negro na literatura brasileira:

Em papéis subalternos, e assim literalmente inofensivos, pessoas de “melanina acentuada” sempre encontraram e encontram até hoje, cinicamente, cenicamente, e desumanamente, seu “lugar adequado” como “boa alma”, “boa ama” (que expressões feias!). São vítimas bem vistas do riso de recalque de impulsos sexuais. (THORAU, 2014, p.237)

Thorau aponta, todavia, que a eficiência e crueldade da obra de Aldri Anunciação deve-se ao fato de que o autor a apresenta como uma comédia de *boulevard* e não como uma obra de *agit-prop* – vale salientar, aqui, que o não recurso ao apelo político é um expediente comum ao dramaturgo que procura trabalhar com o cronótopo distópico. Podemos arriscar que, ao nos colocar diante de um Brasil do ano de 2888 ou de um Brasil situado seis anos à nossa frente, é uma forma de distanciamento semelhante à proposta pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht que, inevitavelmente, nos conduz ao famoso *verfremdungseffekt*.

4.5. O CRONÓTOPO COMO PROTAGONISTA.

Outra forma bastante curiosa de se trabalhar com o cronótopo na criação dramaturgic é a estratégia que coloca o próprio cronótopo como protagonista da ação. Como exemplo disso podemos recorrer a *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, e *2 de julho*, de Cleise Furtado Mendes. A primeira, publicada entre 1612 e 1614, é uma obra capital do Século de Ouro Espanhol. A trama está espacialmente situada no vilarejo de Fuente Ovejuna, no século XV, estando temporalmente situada no reinado dos reis católicos Fernando e Isabel, na Espanha. O conflito gira em torno do comportamento abusivo e opressor que o comendador, Fernán Gómez de

Guzmán, mantém em relação a seus vassallos no vilarejo. O comendador comete contra sua população toda sorte de abusos, humilhando os homens e estuprando as mulheres. Dentre as mulheres que vivem em Fuente Ovejuna, chama-lhe especial atenção uma jovem moça chamada Laurência, noiva de Frondoso, e procura a todo custo possuí-la. Em um momento crucial, o comendador chega a dominá-la, mas é surpreendido por Frondoso que, de porte de uma balestra, o obriga a soltá-la.

Em *Fuenteovejuna* há, também, uma ação secundária em que se dá uma guerra entre o partido que apoia Juana la Beltraneja e o partido que apoia os reis católicos. O comendador Fernán Gomez de Guzmán toma partido por Juana la Beltraneja e parte com suas tropas para Ciudad Real, onde é derrotado pelas forças do rei. Quando regressa a Fuente Ovejuna, o comendador continua a praticar seus abusos; humilha o pai de Laurência, que é o prefeito, prende Frondoso e rapta Laurência (já casada) para sua casa. O povo de Fuente Ovejuna, enraivecido diante dessa situação, empreende uma grande rebelião e, com o uso de uma violência furiosa e cruel, mata o comendador. Diante da nova ordem, os reis católicos ordenam que se investigue a morte do comendador para que seus assassinos sejam exemplarmente punidos. Contudo, a população de Fuente Ovejuna em uníssono responde aos reis que quem matou o comendador foi Fuente Ovejuna - ao mesmo tempo em que defende a legitimidade da autoridade do rei, devendo todos agora obediência aos reis, e não mais a seus antigos suseranos. Deste modo, os reis perdoam a população pela punição que aplicou ao comendador, e colocam a vila sob jurisdição real.

ESTEBAN: Senhor, ser teu queremos. És nosso rei natural e com título tal tuas armas nos pusemos. Esperamos tua clemência e que vejas, assim esperamos, que neste caso te damos por abono de inocência.

REI: Pois que não se pode averiguar o sucedido por escrito, mesmo sendo grave delito, por força há de se perdoar. É bom que comigo fique a vila se de mim se vale e obedeça, até ver se acaso se rejubila com um comendador que a mereça.

FRONDOSO: Sua Majestade fala, enfim, como quem é justo e honrado. E aqui, discreto senado, a Fuente Ovejuna se dá fim.⁵⁷

Podemos observar uma verdadeira defesa do absolutismo, algo inerente ao período renascentista, uma vez que o rei representava unidade nacional e isso favorecia decisivamente as trocas comerciais. Observemos que não é uma personagem específica que atua como protagonista de uma ação, e sim a coletividade que transfere à vila de Fuente Ovejuna o protagonismo. Estamos diante de um cronótopo (Fuente Ovejuna de 1476) como protagonista.

⁵⁷ *Fuenteovejuna*, terceiro e último ato. Tradução de Ignacio Arellano.

Ação dupla proposta por *Fuenteovejuna* foi uma estratégia utilizada pelo autor para expor ao seu leitor o contexto espanhol em questão. Enquanto de um lado se passam os acontecimentos da vila, de outro lado ficamos a par das lutas civis que se deram entre os reis católicos e a ordem militar de Calatrava. Em *Fuenteovejuna*, através de uma disputa que reflete uma estrutura de poderes e de conflitos, de setores sociais e de hierarquias que se diluíram por meio da revolta da população e da sanção imposta pelo poder real, podemos ter um melhor entendimento de como se deu a submissão dos senhores feudais aos monarcas.

Para compor essa peça, Lope de Vega se inspirou em um acontecimento importante da história espanhola. O fato, ocorrido em 1476, é anterior ao nascimento desse dramaturgo que nasceu em 1562. Isso reforça o caráter recriador de sua obra. A personagem *leitmotiv* de *Fuenteovejuna*, foi uma pessoa que existiu na realidade, trata-se de uma personagem histórica. Ao mesmo tempo, a recriação da história da revolta de Fuente Ovejuna, empreendida por Lope de Vega, parece ter sido tão bem sucedida que a personagem literária é, inegavelmente, muito mais conhecida que a pessoa histórica de Fernán Gómez de Gúzman – de modo que é relativamente difícil encontrar dados a respeito do real Fernán Gómez, quase todas as fontes o relacionam diretamente à obra de Lope de Vega. Na página virtual da *Academia Real de La Historia*⁵⁸, um texto sobre sua biografia o descreve como o “pouco conhecido e de aparência desfigurada pela peça *Fuenteovejuna* que revive seu cruel assassinato por seus vassalos”. Essa definição trazida pelo texto da referida página reforça que a criatividade de Lope de Vega em torno do comendador espanhol nos afasta, ainda mais, de como realmente foi Fernán Gómez.

Em sua parte final, o texto que encontramos na página virtual da *Academia Real de La Historia* relata que Fernán Gómez foi comendador de Talavera e Plasencia, posteriormente se tornou comendador de Villarubia. O enfrentamento com os Girón se intensificou quando o mestre Pedro Girón se apropriou de Osuna, cuja comenda pertencia ao pai de Gómez. Essa situação prejudicou bastante Fernán Gómez que, em troca, recebeu para comenda maior Fuente Ovejuna e Belmez - que estavam relutantes à jurisdição senhorial. O novo comendador chegou a Fuente Ovejuna em 1467, pois Pedro Girón já ocupava o castelo de Belmez desde 1464. A tensão se instalou sob o estabelecimento irregular de Rodrigo Tellez Girón como mestre da ordem de Calatrava. O novo mestre manteve Belmez sob domínio Girón e, na guerra de sucessão castelhana, militou junto à Juana la Beltraneja, controlando o campo de Calatrava. O

58 <http://dbe.rah.es/biografias/64102/fernán-gómez-de-guzmán> (Consultado no dia 01/05/2019).

comendador maior, Fernán Gómez, e o bando isabelino, dominaram quase todo o senhoril andaluzo. Depois da vitória dos reis católicos, Fernán Gomez esperava ascender a mestre como recompensa. No entanto, o mestre Téllez solicitou e obteve o perdão real em 02 de junho de 1476.

A essa altura, conforme nos relata o texto da página, Fernán Gomez já havia sido espancado em Fuente Ovejuna na noite de 22 de abril de 1476. Os vizinhos sitiaram a casa, assassinaram seus homens, o feriram mortalmente e o atiraram pela janela. Os vassalos saquearam sua casa e o Conselho reteve seus bens. A rebelião tem sido, conforme indica o texto, objeto de diferentes análises. Nos conflitos anti-senhoriais do baixo medievo, que Fuente Ovejuna havia protagonizado, teve o apoio de Córdoba porque esta procurava evitar sua alienação. O descontentamento conjuntural contra Fernán Gómez se justifica em razão de sua pressão fiscal e do abusivo imposto que cobrava às duas cidades, após sua excomunhão ao monopolizar os dízimos e terras do território de Córdoba. Além disso, havia múltiplos fatores enquadrados na história de Andaluzia e de Castela; como a anarquia, os interesses da Coroa, das cidades, da nobreza, e da ordem militar de Calatrava.

Também há outras teses, como a de Alonso Palencia, que trata da possível confabulação do mestre calatravo e Dom Alonso de Aguilar contra o comendador Fernán Gómez. Outras teses também apontam para a motivação política no linchamento e morte do comendador. O texto contido na página da *Real Academia de La História* acresce, todavia, que autores contemporâneos elogiam Fernán Gómez como guerreiro e advogado, virtuoso, culto, latinista, patrono e bom militar. Sendo, inclusive, reconhecido como servo fiel pelos reis católicos. Observemos que o autor, com uma estratégia relativamente semelhante à utilizada por Oscar Wilde em *Vera ou os nihilistas*, coloca Fernán Gómez de Guzmán como partidário de Juana la Beltraneja, quando em verdade tomou partido pelos reis católicos, e coloca-o como vítima do linchamento em razão de seu caráter perverso e abusivo quando, em verdade, haveria diversas motivações de ordem política e outras que se beneficiariam com a subjugação de Fuente Ovejuna.

Em *2 de Julho*, escrita por Cleise Furtado Mendes, nos deparamos novamente com o cronótopo como protagonista. Dessa vez a protagonista é a Bahia de 1823. A independência da Bahia é o que movimenta a trama nessa obra de Mendes, um episódio de grande importância para a história do Brasil, acontecimento heroico empreendido pelo povo baiano que nossos livros de história frequentemente omitem ou ao qual destinam pouco espaço. Um ano após o

famoso “independência ou morte” proferido por Dom Pedro I, às margens do rio Ipiranga, a Bahia se viu obrigada a lutar por sua própria independência.

Conforme nos relata Paulo Dourado, em prefácio ao *2 de julho*, a Guerra de Independência da Bahia teve sua origem em 2 de fevereiro de 1822 – ou seja, antes do grito de independência dado por Dom Pedro I. Na ocasião, Portugal havia nomeado o brigadeiro Luís Madeira de Melo para comandar as tropas baianas no lugar de um oficial baiano. Conforme aponta Dourado, essa substituição gerou grande revolta na população, da Câmara, e de muitos dos militares baianos que foram derrotados durante três dias de combate (19 a 21 de fevereiro). Em razão dessas sucessivas derrotas, foram obrigados a fugir.

Quando o Brasil se tornou independente de Portugal, Salvador permanecia, todavia, sob domínio dos portugueses. Dom Pedro I, quando aclamado imperador no Rio de Janeiro, declarou apoio aos baianos, enviando armas, designando o experiente oficial francês Pedro Labatut, e também tropas da Paraíba e de Pernambuco que vieram em auxílio dos baianos. Desse modo, uma longa e demorada guerra se deu; as tropas portuguesas eram fortalecidas por suprimentos que vinham por mar, e Labatut para reforçar o contingente, sugeriu o recrutamento dos negros escravizados aos senhores de engenho que, por sua vez, temiam que os escravizados se aproveitassem da situação para se rebelarem ou lutarem por novos direitos. Restou então, ao comandante, conforme esclarece Dourado, recrutar “pardos e pretos forros” para criar o batalhão.

Em abril de 1823, Labatut, conforme nos esclarece Paulo Dourado, propôs aos senhores que contribuíssem voluntariamente com escravos para a guerra – isso ocasionou sua destituição e seu retorno para o Rio de Janeiro. Labatut foi, ainda, julgado por diversos crimes, entretanto não conseguiram provar que ele havia prometido liberdade aos escravos que lutassem a favor da Bahia.

O brigadeiro José Joaquim de Lima e Silva, que substituiu o oficial Pedro Labatut, reforçou a necessidade de recrutamento de escravizados para a causa da Independência do Brasil, tomou partido pelos escravos-soldados a despeito da resistência dos senhores de engenho. Aos escravizados não havia outra alternativa senão se unir à causa brasileira, pois a independência do Brasil lhes prometia liberdade e não se sabia as consequências (provavelmente nefastas) de uma vitória portuguesa sobre a Bahia. Nesse sentido, à guisa de conclusão, assevera Paulo Dourado que a independência da Bahia é que foi a verdadeira independência do Brasil e, até hoje, é uma data festivamente celebrada no Estado.

Em sua recriação dramatúrgica desse acontecimento histórico, Cleise Furtado Mendes recorre, frequentemente, a diversos recursos épicos (com vários toques de comicidade) que visam promover um distanciamento crítico por parte de seu leitor. Logo de início, podemos observar no prólogo a presença de um coro que faz uma exaltação do tempo - o tempo como o “nosso imperador” que a tudo comanda. Enquanto o coro canta, também dança o Caboclo, e nos convida a embarcar na Bahia de 2 de julho de 1823 pensada por Mendes. A obra também se apropria de elementos inerentes ao teatro medieval, como a utilização de personagens alegóricas como “todo mundo” e “ninguém” – expediente comum às moralidades.

Enquanto no prólogo observamos a presença de um coro como elemento épico, também observamos o coro de mulheres como elemento lírico, a exemplo desse poema adaptado, de Amélia Rodrigues, que busca traduzir o *páthos* dessas mulheres logo após a violenta morte de Joana Angélica:

Aprende de nossa história/ a tragédia desumana/ que cinge de glória/ a mulher baiana.
/ Um dia/ ao rebentar da Independência a luta/ pela cidade ouviu-se a correria/ da soldadesca lusa, infrene e bruta. // Queria sangue e ouro. Indescritível, era o seu ódio, o seu desbragamento/ fere e mata... e depois, ímpia, terrível/ assalta e quebra as portas de um convento. // O Convento da Lapa, ninho santo/ onde viviam dignas brasileiras; // As inocentes freiras/ desmaiam de terror. Cai quase morto / o velho capelão, pra defendê-las... / Nessa hora de pranto e desconforto/ meu Deus! O que seria delas? // Madre Joana Angélica, abadessa, / assoma à porta, que o machado abrija, / e erguendo o braço firme em santa ira: ‘Para trás! Respeitai a morada / das servas do senhor!’ No mesmo instante, / tomba morta, de golpes trespassadas... / e a canalha cruel passa adiante.’ (MENDES, 2014, p.36)

Outro elemento épico que também nos chama bastante atenção é a participação do poeta Castro Alves como um repórter que faz a cobertura dos acontecimentos. Castro Alves participa da trama como recurso de distanciamento crítico para o leitor – ao mesmo tempo, Mendes também se utiliza de estratégia semelhante a Oscar Wilde, em *Vera ou os niilistas*, ao colocar no ano de 1823 uma pessoa que nasceu em 1847. Através de diálogos imaginados pela dramaturga, através de situações dramáticas por ela reconstruídas, entrecortadas por elementos líricos e épicos, é que a peça opera o seu jogo de recriação dramatúrgica do fato histórico colocando o cronótopo da Bahia de 1823 como protagonista, como agente de sua própria libertação.

Nesse sentido, à guisa de conclusão, podemos estabelecer que o cronótopo pensado por Bakhtin é um dos elementos indispensáveis na reescrita da história por meio da dramaturgia. A forma como o dramaturgo trabalha com o cronótopo em sua obra é determinante para que possamos compreender ou vislumbrar as engrenagens que estão por detrás dos acontecimentos

históricos que, frequentemente, são ofuscadas e limitadas por nossos tradicionais livros de história.

VI – CAPÍTULO 5

A MITIFICAÇÃO NO PROCESSO DE ESCRITA DO DRAMA HISTÓRICO

5.1. O TRATAMENTO DA PESSOA HISTÓRICA COMO MITO

Um aspecto frequentemente presente em diversas obras teatrais inspiradas em fatos históricos é a mitificação que o dramaturgo opera na construção de suas personagens. É válido ressaltar que, na maioria dos casos, há sempre muitos graus de diferença entre os fatos registrados na biografia de uma pessoa e o modo como essa trajetória é concebida pelo dramaturgo em sua obra. Enquanto na tragédia grega, por exemplo, o tragediógrafo se apropria de um mito já amplamente conhecido e difundido no contexto ateniense, o dramaturgo que se dedica ao drama histórico normalmente seleciona uma pessoa conhecida de notória relevância (como ocorre na tragédia latina), podendo ser levado a mitificá-la ao ponto de a personagem, concebida por esse dramaturgo, ocupar mais vivamente o imaginário de determinada população do que os registros históricos existentes a seu respeito.

A mitificação⁵⁹ também constitui um recurso para lançar novas luzes sobre a história. Do mesmo modo que os dramaturgos recriam o cronótopo situando determinada localidade em determinada época, a personagem inspirada em uma pessoa histórica também é, ao mesmo tempo, fruto da imaginação e de investigações e pesquisas empreendidas pelo autor. Nesse sentido, como já assinalado anteriormente, o Ricardo III concebido por William Shakespeare não necessariamente corresponde ao que foi Ricardo III da realidade histórica.

Podemos encontrar exemplos de dramas históricos que lidam com essa questão em Schiller, como *Guilherme Tell*, *Maria Stuart*; ou em Victor Hugo, ao compor *Cromwell*, e também Rachel de Queiroz, em *Lampião*, Cleise Furtado Mendes em *Joana d'Arc*, e trabalhos do Arena, como *Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*, *Arena conta Bahia*, dentre outros.

⁵⁹ O sentido de “mitificação”, neste trabalho, é o de elevar a personagem histórica a uma categoria mítica quando o dramaturgo condensa os eventos vividos e ações executadas por determinada personagem como uma narrativa modelar que serve de ponto de partida para sua tessitura dramática.

Partindo de exemplos que extraímos do Teatro de Arena, tanto o *Arena conta Zumbi* quanto o *Arena conta Tiradentes* foram produtos de um plano, conforme nos esclarece Anatol Rosenfeld (1982), longamente pensado por Augusto Boal (1931 – 2009). Essas peças foram acompanhadas de considerações teóricas propostas pelo teatrólogo carioca. Conforme já é de nosso conhecimento no meio teatral, a poética de Augusto Boal é fortemente influenciada pelas ideias teatrais de Bertolt Brecht. Essa influência reverbera também decisivamente na recriação da história de heróis nacionais como Zumbi e Tiradentes nessas composições dramatúrgicas empreendidas por Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri (1934 – 2006) e Edu Lobo. Podemos já observar, preliminarmente, a influência do elemento épico no próprio título desses trabalhos, com o uso de verbo “contar” (*Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*) afastando-se, assim, do aspecto prioritariamente dramático que orienta as obras teatrais convencionais.

A abordagem teórica proposta por Augusto Boal, nas décadas de 50 e 60, conforme nos esclarece Rosenfeld, buscava fundamentar um teatro que tivesse eficácia para o público brasileiro, em especial o público do Arena. Buscava-se uma eficácia no âmbito do acerto social, através de uma “humanização do homem”. Boal almejava a criação de um teatro brasileiro cuja relação com o público fosse além da atitude contemplativa, uma vez que a “humanização do homem” seria um fato concreto no que tange à uma sociedade em progressivo processo de desalienação. Essa humanização do homem já teria sido, contudo, operada por Bertolt Brecht em *A Vida de Galileu*, pois distanciando-se de uma visão romântica, que certamente colocaria alguém como Galileu Galilei como um herói que apenas suscitaria empatia e identificação com seu público, Brecht opta por um Galileu distanciado, que abnega suas descobertas não por astúcia ou estratégia para continuar a desenvolver suas pesquisas, mas por medo dos instrumentos de tortura utilizados pela Inquisição, conforme assinalado anteriormente.

Augusto Boal não nega a importância da participação do elemento emocional. O teatrólogo carioca empreende um esforço na criação de um teatro didático que seja capaz de interpretar criticamente a realidade sem que para isso seja necessário abrir mão do elemento emocional, que contribui de forma efetiva para se estabelecer a empatia entre herói e plateia. Nesse sentido, “[...] O esforço fundamental da reflexão parece destinar-se a desenvolver um teatro didático capaz de interpretar a realidade nacional, enquanto a comunicação se verifique simultaneamente em termos críticos-rationais e fortemente emocionais, possibilitando ao mesmo tempo o distanciamento e a empatia com o mundo representado.” (ROSENFELD, 1982, p.12)

Para a composição de *Zumbi*, foram elaboradas quatro técnicas, a saber: a desvinculação entre ator e personagem, a perspectiva narrativa una, ecletismo de gênero e estilo e o uso da música. O uso dessas quatro técnicas teve como objetivo a síntese de duas fases do desenvolvimento artístico do Arena: a fase realista e a fase da nacionalização dos clássicos. Na primeira fase, o Arena se debruçou sobre detalhes e singularidades da vida brasileira; já na segunda fase, dedicou-se aos temas universais, a “tipos” que eram relacionados com a vida brasileira. As posturas adotadas pelo Arena implicaram também em alguns riscos: no primeiro caso havia o risco de a composição cênico-dramatúrgica se ater à mera reprodução fotográfica da realidade objetiva. Por outro lado, ao nacionalizar clássicos como Molière e Lope de Vega, havia o risco de, conforme aponta Rosenfeld, “o universal ficar ‘flutuando por sobre o Brasil, sem o impacto imediato que se espera da informação estética.”

Essa síntese, contudo, deveria resultar da união entre o singular/particular com o típico/universal. Nessa perspectiva, que tem relação direta com o que aqui pesquisamos, Boal não buscou que essa síntese fosse necessariamente alcançada em *Zumbi*, contudo entendia que o “universal” no mito de Zumbi não deixava de se associar ao particular através de dados jornalísticos e discursos que, apropriando-se de fatos então recentes da vida nacional, estabeleceram analogias entre a fábula mítica (Zumbi) e o momento histórico na ocasião da ditadura militar. Estratégia semelhante podemos observar, conforme já vimos anteriormente, em *A Antígona de Sófocles*, reescrita por Brecht, na qual o conflito presente no mito de Antígona dialoga diretamente com o contexto da Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, a união entre fábula mítica e momento histórico permite ao espectador um distanciamento crítico que possibilita outras leituras da realidade objetiva que o circunda.

Com o sistema de coringa⁶⁰, também implementado pelo Teatro de Arena, podemos observar outra forma de relação com a personagem histórica mitificada. Ao inserir elementos empáticos no teatro épico, o Arena recoloca o “herói mítico” em seu lugar clássico na tradição teatral – em outras palavras, o herói volta a ser a grande personalidade, um modelo de conduta, um indivíduo excepcional que serve de inspiração nacional, como o era no romantismo e nas epopeias. Dentro do sistema coringa, o ator, além de interpretar a personagem, também está autorizado a dialogar diretamente com o público, assumindo a função de comentarista explícito.

60 No sistema tradicional de interpretação teatral, cada ator interpreta uma única personagem, procurando identificar-se ao máximo com ele. No sistema de coringa, proposto por Boal, os atores (geralmente poucos) alternam entre si a interpretação das personagens, desempenhando todos os papéis, independentemente da quantidade. Isso ajuda a diminuir a identificação da plateia com a personagem, fazendo com que ela se atenha mais criticamente às suas ações.

Dessa forma, o ator também possibilita que a plateia mantenha o distanciamento crítico em relação à personagem (ou personagens) interpretada por ele.

O ator que interpreta o protagonista, na proposta do Arena, deve interpretar sua personagem dentro do molde naturalista – ele adota uma postura plenamente dramática em oposição ao ator-coringa que adota uma postura épica. O ator protagônico deve atuar como se fosse uma personagem de outra peça (naturalista) perdida nesse cenário teatralista.

É o princípio da montagem levado ao extremo, parecendo quase tratar-se de uma colagem neodadaísta: um pedaço naturalista, ilusionista, contraposto a outro, de teor épico de teatro teatral, não ilusionista; um pedaço cênico dotado da “quarta parede” do naturalismo, com desempenho stanislavskiano, dentro da moldura do espaço e tempo fictícios da Minas Gerais de Tiradentes, contraposto a um pedaço cênico sem a moldura do palco tradicional, sem a quarta parede, no espaço e tempo empíricos do Coringa, paulista de 1967, porta-voz do autor que fala à plateia e comunga com ela da mesma realidade atual. (ROSENFELD, 1982, p. 16)

Rosenfeld, todavia, esclarece-nos que o objetivo da função protagônica exercida pelo ator, dentro do sistema Coringa, é reconquistar (de forma mais plena possível), para a personagem assim designada, a empatia. O ator protagônico exerce, nessa perspectiva, uma ação que é oposta à desenvolvida pelo ator coringa. O sistema coringa, utilizado pela primeira vez em *Arena conta Tiradentes*, permite aos atores em cena a livre manipulação do material histórico – o que torna possível a seleção de momentos passíveis de analogia com o que acontece na atualidade, sem ficar restrito às regras aristotélicas. O sistema se propõe a uma interpretação didática da realidade. Enquanto a historiografia e a literatura contribuem para uma possível mitificação da pessoa de Tiradentes, o sistema coringa é um recurso que contribui para desmistificação de aspectos que contribuem para o *status quo* do sujeito ou objeto mitificado, o coringa enfatiza sua visão crítica (e também irônica) dos “revolucionários” da Inconfidência Mineira que estavam, segundo Rosenfeld (1982), divididos “por interesses egoístas diversos, de intelectuais ‘festivos’, vivendo numa torre de marfim ou dedicados a conspirações palacianas, afastados do povo, sem saberem lidar com os problemas duros da *práxis*.” (p.18)

As estratégias utilizadas pelo Arena, para a representação de *Tiradentes* também contribuem com a desmistificação⁶¹ deste herói, uma vez que esses recursos de distanciamento (como o uso do coringa) mostram a “evitabilidade” do trágico na obra em questão. O trágico, a exemplo dos gregos, se caracteriza por sua inevitabilidade, inevitabilidade essa que já é presente no mito de heróis que serviram de inspiração para Ésquilo, Sófocles, Eurípides e outros

61 Seguimos Anatol Rosenfeld (1982) no uso do termo “desmistificação”, em vez de “desmitificação”, por concordarmos que o trabalho do Arena não busca “destruir” o mito e sim desconstruir a mistificação em torno do mito.

tragediógrafos ao longo da história. Conforme nos esclarece Rosenfeld, nenhuma “fatalidade” determinou o desafortunado fim desse herói nacional, uma vez que o desfecho foi resultado de erros crassos que eram perfeitamente evitáveis por parte dos inconfidentes.

Dentre os recursos utilizados pelo Arena em *Tiradentes*, e bastante criticado por Rosenfeld, está a tentativa de utilização do naturalismo na interpretação da personagem por parte do ator protagonista. De antemão, o recurso já se mostra contraditório, uma vez que o realismo e o naturalismo essencialmente rejeitam personagens que tenham sido extraídas da história ou da mitologia, optando por personagens extraídas do cotidiano. No naturalismo e no realismo o herói nacional ou mitológico dá lugar ao cidadão comum da vida real. A encenação proposta pelo Arena buscou justapor o herói trágico (um tipo universal) à faixa particularizadora correspondente ao universo do ator coringa. Essa fusão se propunha a alcançar um “particular típico”, porém não houve de fato uma síntese dialética. Rosenfeld aponta que houve um desacordo dos autores em mitificar (ou “mitizar”) Tiradentes, uma vez que o mito “não permite o naturalismo”, tampouco o tratamento épico dado pelo Arena, que revela a materialidade empírica do ator – onde não há dissociação entre personagem e ator (no caso específico do ator protagonista). Acerca dessa tentativa de “mitizar” Tiradentes operada pelo Arena, Rosenfeld ressalta:

Mitizar o herói com naturalismo é despsicologizá-lo através de um estilo psicologista, é libertá-lo dos detalhes e das contingências empíricas através de um estilo que ressalta os detalhes e as contingências empíricas. Essa contradição se torna ainda mais manifesta quando Boal diz que o herói deve mover-se num espaço de Antoine. Ora, o verismo extremo desse diretor francês exige o pormenor mais minudente em tudo, a documentação exata dos lugares. Bem ao contrário dos clássicos que isolaram o indivíduo das coisas, Antoine cerca o homem com os objetos que o determinam, segundo a teoria naturalista. (ROSENFELD, 1982, p. 23)

De acordo com esse pensamento, o homem desocupa o lugar central e passa a fazer parte do mundo que o circunda, não é mais o mundo que se encontra em função do herói, mas o herói como um homem imerso em um ambiente que o obriga a lidar com as diversas subjetividades.

Nessa perspectiva, concordamos com Rosenfeld, ao alegar que é paradoxal que Boal tenha adotado o estilo naturalista para ressaltar Tiradentes, ao mesmo tempo o teórico ressalta que a personagem não rende suficientemente dentro do contexto da peça, dentro da concepção dramaturgica do herói Tiradentes e dentro dos limites do próprio Teatro de Arena – pois, se rendesse completamente, isso iria, segundo palavras do próprio Rosenfeld, “[...] liquidar completamente o herói, que não é um ser real e sim um mito” (p.23). Observemos aqui que o teórico teuto-brasileiro admite Tiradentes dentro de uma perspectiva “mítica”, e isso nos chama

bastante atenção no que se refere à mitificação da pessoa histórica no processo de composição dramaturgica.

Na reelaboração do mito operada pela dramaturgia, a exemplo das tragédias gregas, a empatia é um elemento importante para se alcançar a tão discutida catarse. A reconquista dessa empatia é função do ator protagonista em *Tiradentes*, uma vez que essa pessoa histórica é abordada de forma mítica assumindo o papel de um herói trágico da história brasileira – ao mesmo tempo, cabe aqui questionar o que diferencia decisivamente o herói trágico de um herói romântico, tendo em vista que ambos possuem (na maioria dos casos) desfechos desfavoráveis em seus destinos. Talvez algo que nos ajude a diferenciá-los é o fato de que, o herói trágico convencional, ainda que destinado ao desfecho desfavorável, seu desfecho é fortemente influenciado por suas ações e pelas decisões que toma. Enquanto o herói romântico é frequentemente conduzido pelas circunstâncias, pelos acontecimentos, e o elemento emocional tem uma presença mais fortalecida, uma participação mais efetiva na trama. Em outras palavras, no herói trágico a “vontade” atua como um fator decisivo, enquanto para o herói romântico é o seu sentimento que costura a trama. Nesse sentido, se o dramaturgo historiador pretende mitificar seu protagonista, deve imbuí-lo de características inerentes a um herói trágico, cujas ações são fortemente influenciadas por sua vontade, onde sua vontade e determinação são maiores que os fatores externos.

Rosenfeld nos lembra que o que garante a intensa ação empática é a *unidade do estilo*, unidade essa que gradativamente persuade e envolve a plateia na tessitura dramática. A mitificação de *Tiradentes*, operada pelo Arena, incorre frequentemente na ruptura dessa unidade, o que compromete o intenso rendimento dessa função empática buscada pelo ator protagonista; diante disso, provavelmente, a intenção de Boal em trabalhar com um herói mítico fosse (talvez) não torná-lo tão mítico, uma vez que os elementos distanciadores trabalham em conjunto com um teatro engajado na luta em defesa das ideias sociais avançadas.

Ainda que o herói *Tiradentes* seja construído em termos stanislavskianos, não foi intenção do Arena apresentá-lo em termos “fotográficos”, o Arena tinha como fim elaborar *Tiradentes* como um mito. Nesse sentido, para se compor dramaturgicamente um mito, faz-se necessário que ele seja estruturado sem diferenciação psicológica, de modo universal, como um arquétipo, já que as ações do herói mítico possuem mais relevância que seu caráter e pensamento. A concepção naturalista, conforme nos lembra Rosenfeld, exige uma diferenciação empírica, uma

caracterização detalhada que não exclui possíveis nuances, de modo que se opere uma diminuição da personagem no lugar de magnificá-la. Enquanto o naturalismo dá à personagem maior realidade empírica possível, o mito caminha no sentido contrário, procurando lhe atribuir menor realidade empírica possível. Nessa perspectiva, de acordo com Rosenfeld, a personagem mítica é “a-histórica”, desconhecadora das transformações históricas fundamentais. Deste modo, para personagens históricas como Tiradentes e Zumbi, os acontecimentos históricos atuam como máscaras que transparecem padrões eternos. O mito coloca em evidência o homem pertencente a qualquer cronótopo, nisso ele se mostra decisivamente mais abrangente que a personagem extraída da história. Quanto a essa indecisão frente ao estilo que poderia ser adotado para a representação da personagem histórica nesse contexto do Teatro de Arena, Rosenfeld nos revela a posição tomada por Augusto Boal.

[...] Boal, ao fim, não se decidiu por estilo nenhum, no que se refere ao herói. Embora David José represente bem o papel, o seu estilo não é (e nem pode ser) naturalista, nem é, tampouco, estilizado segundo moldes mítico-clássicos ou românticos que permitiriam perfeitamente empatia intensa. O personagem não se sustenta nem como caráter psicológico (que não pretende ser), nem como herói mítico (que pretende ser). Não chegando a ter as vantagens do mito monumental, é de outro lado suficientemente simplificado para não permitir uma análise mais profunda da realidade histórica. (ROSENFELD, 1982, p.26)

Diante do exposto, cabe-nos reforçar que, para que se imprima maior grandeza à figura do herói, é necessário um distanciamento temporal e espacial, como já preconizavam dramaturgos como Racine e Schiller. Isso contribui para uma maior identificação, ilusão e, conseqüentemente, uma melhor promoção da catarse – salientemos aqui que esse distanciamento que a personagem mítica exige não está relacionado com o distanciamento crítico proposto por Brecht.

As estratégias utilizadas para se compor dramaturgicamente fatos e personagens históricas podem ser também diretamente relacionadas com a crítica que o filósofo Friedrich Nietzsche (1983) tece a respeito da história. Ao discorrer sobre a utilidade e as desvantagens da historiografia para a vida, o filósofo propõe três modalidades de história que se adéquam perfeitamente a estratégias também utilizadas por dramaturgos, são elas: a monumental, a antiquária (ou tradicional) e a crítica. No primeiro caso, a personagem histórica é apresentada como um exemplo inalcançável de feitos que orgulham a nação. No segundo caso, a história antiquária atua no sentido de proporcionar uma identidade ao povo de uma nação, para que ele se orgulhe de herdar características de seus ancestrais. No terceiro caso, a história crítica, nós lidamos com uma modalidade de história que aponta as contradições da própria história,

abordando-a de forma crítica, desmitificando “heróis” e procurando revelar as reais intenções por detrás de suas atitudes em prol da coletividade.

Como exemplo do que arriscamos aqui chamar de dramaturgia “monumental”, podemos pensar em heróis brasileiros como Tiradentes e Zumbi dos Palmares, além de heróis nacionais pertencentes à literatura universal, a exemplo de Vasco da Gama, Odisseu e Eneias – em outras palavras, o herói épico frequentemente se encaixa no que podemos entender por monumental. A exemplo de uma dramaturgia antiquária, podemos pensar em novelas, filmes e minisséries que são transmitidas com certa frequência na televisão, que relatam episódios de nossa história e/ou expõe hábitos, costumes, e pensamentos de nossos ancestrais, a exemplo de *Canudos*. Como exemplo de uma dramaturgia a partir da história crítica, podemos pensar em *Calabar, o elogio da traição*, escrito por Chico Buarque e Ruy Guerra, que aborda de forma crítica as circunstâncias que levaram Calabar a trair o Arraial do Bom Jesus.

À luz desse entendimento de Nietzsche, podemos traçar um paralelo entre duas obras teatrais em que Tiradentes participa como personagem: novamente *Arena conta Tiradentes e Gonzaga ou a Revolução de Minas*, de Castro Alves. No primeiro texto, composto por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, os autores se utilizam de uma estrutura semelhante a uma tragédia grega, logo de início temos a presença do coro que canta os seguintes versos:

Dez vidas eu tivesse, dez vidas eu daria. Dez vidas prisioneiras ansioso eu trocaria pelo bem da liberdade, nem que fosse por um dia. Se assim fizessem todos, aqui não existiria tão negra sujeição que dá feição de vida ao que é mais feia morte; morrer de quem aceita viver em escravidão. Dez vidas eu tivesse, dez vidas eu daria. Mais vale erguer a espada desafiando a morte do que sofrer a sorte de sua terra alugada. De sua terra alugada, do que sofrer a sorte, mais vale erguer a espada desafiando a morte. Dez vidas eu tivesse, dez vidas eu daria...⁶²

Podemos, facilmente, verificar o teor lírico desse canto inicial do coro. Nessa obra, o Arena procura magnificar a figura de Tiradentes frente a um amplo aparelho épico-crítico que dialoga, diretamente, com elementos da farsa. A magnificação desse herói se dá através do contraste existente entre a grandeza do protagonista e a minimização de seus adversários. Rosenfeld (1982) acresce que o equilíbrio se faz necessário para se preservar a grandeza do herói, o teórico esclarece-nos que “o herói para ser grande, necessita de companheiros e adversários que não lhe sejam muito inferiores. É uma questão de equilíbrio e economia dramática. A pureza ingênua do herói num mundo de crápulas, transformando-o em ser quase quixotesco.” (p.26)

62 Canto inicial do coro.

No espetáculo do Arena, Tiradentes traz em si o comportamento honroso dos inconfidentes, imbuídos do sentimento e de ideais liberais da burguesia ascendente no século XVIII e também da burguesia vivente no século XX, que permanece presa a interesses meramente econômicos. Diferentemente de seus autores, Tiradentes, conforme aponta Rosenfeld, vive ingenuamente a sinceridade total e ideal do liberalismo revolucionário, possuindo consciência apenas de si mesmo, envolto por uma espécie de véu invisível que o mantinha fortemente coerente com os seus ideais. Isso facilita uma maior empatia por parte do público. Dentro da perspectiva do herói mítico, a ignorância (ou desconhecimento) é um elemento essencial, e indispensável, para que o efeito trágico alcance seu objetivo. Na peça escrita por Boal e Guarnieri, o protagonista é visivelmente mais ingênuo que seus coadjuvantes e antagonistas - essa ingenuidade, em Tiradentes, por vezes o aproxima mais de um herói romântico do que, propriamente, de um herói trágico. Se quisermos atrelar Tiradentes estritamente à perspectiva de um herói trágico, poderíamos, aqui, tentar relacionar sua ingenuidade à “ideia fixa” que é perseguida por um herói trágico convencional, a exemplo de Édipo. O herói trágico encontra-se tão imerso em sua Razão que não logra enxergar nada além daquilo que estabeleceu como seu imperativo categórico. Entretanto, através das consequências de sua *hybris*, o herói é levado a constatar a completa inutilidade e o fracasso de suas ações - como consequência disso, toda a situação tende a se voltar contra ele, como ocorre a Tiradentes ao perceber a traição de seus companheiros confidentes, em seus respectivos depoimentos durante o julgamento. Esse reconhecimento (a *anagnórisis*) é o que permite que o herói passe da ignorância ao conhecimento, abandonando por completo o estado de ingenuidade (inerente ao herói romântico burguês) ou de intransigente cegueira (inerente ao herói trágico). O herói épico é conduzido pelos acontecimentos, enquanto o herói trágico é quem conduz os acontecimentos por meio de suas ações.

Podemos compreender que, em *Arena conta Tiradentes*, o surgimento da *diké* de Tiradentes se dá quando o mesmo, ainda um militar a serviço da Coroa, relata ter capturado e torturado um garimpeiro de nome Manuel Pinheiro. Em seu relato, Tiradentes conta que agarrou o garimpeiro pelo pescoço, deu-lhe vários golpes de chicote, ameaçou-o com uma pistola e que, mesmo passando por tudo isso, o garimpeiro se recusou a confessar a quem vendia o ouro. Ainda que estivesse a serviço da Coroa, a bravura desse garimpeiro inspira Tiradentes e o faz refletir acerca da exploração e do cruel empobrecimento da população ocasionado pela Coroa. Ao mesmo tempo, o protagonista lida com o conformismo de seus compatriotas, que naturalizam essa relação de exploração - a exemplo da personagem Mônica, quando faz um

tratamento dentário com Tiradentes, e classifica como “justa” a punição aplicada ao garimpeiro, mostrando-se incapaz de compreender que a lei existe unicamente em benefício da Coroa, e não de sua população.

A atitude de Tiradentes nos leva a refletir sobre o entendimento que possuímos acerca de um herói. No caso do herói épico, podemos observar que o mesmo pode ser assim considerado por lutar pela manutenção da ordem vigente ou pelo combate à mesma. Podemos aqui mencionar três tipos de herói épico: o herói feudal, o herói burguês e o herói proletário. Como herói feudal podemos tomar o exemplo de *O Cid*, famosa obra de Corneille, em que Dom Rodrigo arrisca sua vida em defesa de Afonso VI, pela manutenção da ordem vigente; a honra está diretamente atrelada à defesa de sua terra e, conseqüentemente, à defesa do rei que, dentro daquele contexto, representa a unidade e a harmonia ao concentrar em sua figura os poderes executivos, legislativos, judiciários e religiosos. O herói burguês, a exemplo de Tiradentes, inspirado pelos ideais iluministas, luta pela República, onde (em tese) aquilo que é público deve pertencer a todos e não à figura de um monarca que afoga sua população em impostos abusivos e cobranças de dívidas que, frequentemente, reduzem o indivíduo e sua família à pobreza. No que se refere ao herói proletário, podemos lembrar da emblemática *Os Tecelões*, de Gehárt Hauptmann, onde é a coletividade, e não a figura individual de um burguês ou de um cavaleiro, que ganha protagonismo na luta contra a relação de exploração que se dá entre o industrial Dreissiger e seus tecelões que trabalham exaustivamente para receber muito pouco.

A mitificação do herói se faz mais presente no herói feudal e no herói burguês, sendo o romantismo um gênero que frequentemente atribui o caráter heroico ao burguês. Deve-se salientar, contudo, que lutar “heroicamente” (com bravura) não é suficiente para se constituir um herói substantivo, para que se constitua o herói substantivo é necessário que haja um contexto objetivo que possua valores circunstanciais. As atitudes do herói devem possuir repercussões amplas que transcendem sua coragem e bravura – a exemplo de heróis brasileiros como Tiradentes e Zumbi dos Palmares.

Rosenfeld (1982) nos esclarece que, segundo Hegel, o herói só pode existir na “época dos heróis” (*Heroenzeit*), que corresponde ao “mundo herói” pensado por Nathaniel Hawthorne. Essa época (mítica) se distingue pela unidade e interpenetração da individualidade particular e da “substância” geral, ou seja, dos valores religiosos, morais, sociais fundamentais. O herói deve atuar como uma espécie de catalisador desses valores, essa substância objetiva deve pertencer a ele. Quando a substância objetiva geral se desatrela desse herói, ele se

inferioriza e se torna subordinado ao mundo já concluso. Nesse sentido, em termos hegelianos, a substância geral deve ter sua plenitude apenas no indivíduo, como algo inerente ao caráter desse herói – e não como algo que o sujeito, simplesmente, professa.

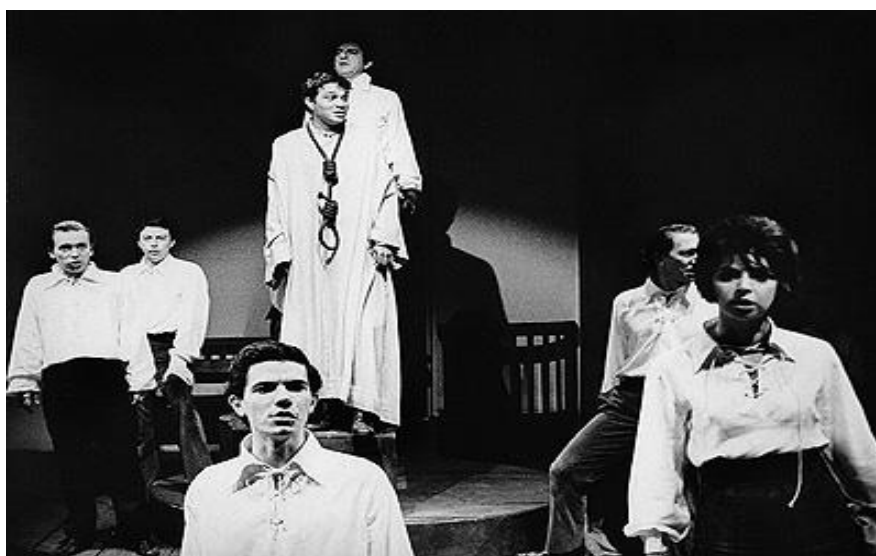
Desse modo, o herói mítico não é propriamente um intelectual, mas também não se trata de um sujeito néscio. Os valores substanciais que possui foram alcançados por sua própria vivência subjetiva, a exemplo do próprio Tiradentes. Nessa perspectiva, conforme nos aponta Rosenfeld, um socialista que estudasse as obras clássicas do socialismo e buscasse traduzir as ideias nelas contidas não poderia ser um herói, em termos hegelianos, pois, para ser um herói, é necessário que o mesmo vivencie as causas que o levaram a empreender a luta.

Na peça escrita por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, Tiradentes é colocado em um tempo prosaico, que é diametralmente oposto à uma existência heroica. Esse “tempo prosaico”, não heroico, se dá em um contexto em que a justiça e demais valores já estão devidamente corporificados no quadro social, quando esses valores já são inerentes ao Estado. Colocá-lo em um tempo prosaico possivelmente foi um recurso utilizado para nos alertar de que não precisamos viver em um “tempo heroico” para nos indignarmos e combatermos as injustiças que são, todavia, vigentes. Trata-se de uma estratégia dramatúrgica para que não vejamos Tiradentes em seu aspecto “monumental”, e sim como uma pessoa como nós.

5.2. AS DIFERENTES FORMAS DRAMATÚRGICAS DE SE ABORDAR A PERSONAGEM HISTÓRICA MITIFICADA.

Em uma época heroica, conforme esclarece Rosenfeld, a validade dos valores reside apenas nos indivíduos. Nessa perspectiva, para descaracterizar o tempo de Tiradentes como “heroico”, o Arena mostra a seu público como os aspirantes a heróis da pátria cedem ao medo e à covardia ao atribuir toda a responsabilidade do movimento a Tiradentes. Os valores que os inconfidentes sustentam, ao longo de toda a peça, dá lugar ao cinismo em que todos, no momento do julgamento, fingem considerar absurda a ideia de independência do Brasil colônia, buscando argumentos que alimentassem a tese de que foram mal-entendidos e de que nunca se mobilizaram para lutar contra a Coroa. Coube então, a Tiradentes, após ser apontado por todos como o único responsável pelo movimento assumir, por fim, as suas reais intenções.

Excelência! Já agora nada mais ratifico. Até agora neguei, não por querer encobrir minha culpa, mas por não querer perder ninguém. Porém, à vista das fortíssimas instâncias com que me vejo atacado e já sabendo os juízes tudo quanto sabem, até mesmo meus pensamentos mais íntimos, não posso continuar negando, pois, se o fizesse, seria faltando clara e conhecidamente à verdade. Por isso, resolvo dizê-la, ingênua e livremente, como ela é. É verdade que se pretendia o levante. É verdade que me encontrei com Maciel no Rio e lhe disse que o Brasil não necessitava do domínio estrangeiro. É verdade que todos falavam de um motim e sedição contra a Coroa Portuguesa. É verdade que o povo sofre e que induzi muita gente a combater em Vila Rica. É verdade que o povo ignora que se pode libertar a si mesmo e que induzi muita gente a que armasse o povo para que se libertasse. É verdade que eu queria para mim a ação de maior risco e é verdade que, se existissem mais brasileiros como eu, o Brasil seria uma Nação florente. É verdade que eu desejava, meu país livre, Independente. Republicano. É verdade que eu confiei demais, e é verdade que abandonei aqueles para quem outros diziam querer a liberdade. E é verdade que só os abandonados arriscam, que só os abandonados assumem, e que só com eles devia tratar. É verdade que eu tenho culpa e só eu tenho culpa. E é verdade que estou só. (BOAL & GUARNIERI, 1967, p. 62)



63

Após essa fala, coube a Tiradentes assumir o papel de mártir da história do Brasil, sendo condenado à morte enquanto seus colegas foram apenas exilados do país, enviados para colônias portuguesas no continente africano. Chama-nos especial atenção outra obra que retoma a temática da Inconfidência Mineira: trata-se de *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, escrita pelo poeta Castro Alves. Essa obra de Castro Alves possui notórias feições melodramáticas, Tiradentes é colocado como uma personagem secundária que possui pouca participação. Nessa obra, o poeta baiano confere todo o protagonismo a Tomás Antônio Gonzaga. Podemos observar tratamentos diferentes na obra de Castro Alves e na do Arena à pessoa de Gonzaga. Na obra do poeta baiano, Gonzaga é concebido como um homem forte, seguro e que nunca abre mão de seus ideais; um homem que possui uma ideia fixa e não mede esforços para cumprir

⁶³ Cena de *Arena conta Tiradentes*, 1967. (Foto: Derly Marques)

com seu anseio. Já em *Arena conta Tiradentes*, Gonzaga é também esse homem idealista com aspirações heroicas, mas que opta por mentir no julgamento para salvar a própria pele. Na obra de Castro Alves as personagens são fortemente tipificadas, tanto o visconde de Barbacena quanto Joaquim Silvério dos Reis são notoriamente malignos e parecem agir unicamente em função de exercer a própria crueldade. Já na obra do Arena, o visconde de Barbacena é apenas um governador que age em serviço da Coroa. Silvério delata a Inconfidência por considerá-la utópica, e também para se salvaguardar e se beneficiar do tratamento dado pela Coroa a quem delata movimentos que visassem sua derrubada.

O tratamento dado por Castro Alves a Gonzaga se assemelha ao tratamento dado por Georg Büchner a Danton, um dos principais nomes da Revolução Francesa. A Inconfidência Mineira foi uma tentativa de revolução burguesa, totalmente influenciada pela francesa. Gonzaga e Danton foram duas vítimas, o primeiro foi vítima de uma revolução fracassada e o segundo de uma revolução bem-sucedida. No que se refere ao tratamento ficcional dado à personagens históricas operadas, nessa situação, pelo Arena e por Castro Alves, consideramos importante trazer o que destacou o crítico literário canadense Northrop Frye (1973) a respeito dos cinco níveis de ficção – aplicáveis tanto ao drama quanto ao romance – a saber: 1. No modo mítico, o herói é um ser divino, de **condição superior** aos seres humanos comuns; 2. No modo romanescos, o herói é superior apenas **em grau** aos demais humanos e capaz de realizar ações maravilhosas, dentro de um mundo encantado. 3. No modo **imitativo elevado**, o herói é superior em grau, como um líder, um governante, mas sujeito às leis da natureza e às normas sociais. 4. O quarto modo, ao nível do público, que é o realista, ele chama de “**imitativo baixo**”. 5. O quinto, por sua vez, se dá quando plateia enxerga os personagens com desprezo, nos encontramos **no modo irônico**.

A abordagem utilizada por Castro Alves nos remete diretamente a ideia da personagem mitificada, nesse caso Gonzaga. A obra foi escrita em 1867, 78 anos após o fracasso da Inconfidência Mineira. Gonzaga é colocado como um herói épico e, ao mesmo tempo, trágico: um herói épico por possuir um ideal, por pensar coletivamente, por lutar pela libertação de sua nação, e um herói trágico por sua intransigente defesa de seus valores, o que o faz um indivíduo muito mais impulsivo do que propriamente racional. Outro aspecto que nos faz pensar nas semelhanças que sua obra possui com *A Morte de Danton* são os diálogos por ele imaginados, repletos de lirismo, como o solilóquio de Gonzaga dentro da cela na prisão, conforme veremos a seguir:

GONZAGA: Prisioneiro de Estado!... Eis o que sou!... condenado à morte!... eis o que serei... Hoje a masmorra – amanhã a cova... Dilema terrível! Uma boca de pedra que tem fome de um cadáver! Uma boca de granito que tem fome de uma alma! Oh! mil vezes a cova!... Ela é fria, negra, solitária, imunda, mas o defunto é o mais frio, mais negro, mais imundo... É um par igual – uma pedra e um osso. Mas a prisão?!... Deus fez a cova – o homem fez a masmorra! É uma coisa que vos esmaga, vos ouve, vos vê; sem vos apertar, sem vos escutar, sem vos olhar. É a imobilidade, é o frio, é a estupidez, é a morte abraçando, rodeando, aniquilando a atividade, o fogo e a vida... Dir-se-ia que o homem é uma mosca dourada debatendo-se na garganta de um sapo morto! [...] (ALVES, 2004, p.159/160)

Dramaturgicamente muito bem tecida, *Gonzaga ou a Revolução de Minas* possui uma forte potência lírica, uma vez que seu autor foi um notório poeta brasileiro. Os poetas que se aventuraram na dramaturgia brasileira, no século XIX, mantiveram uma relação de exaltação e magnificação de personagens da história brasileira, colocando-as frequentemente como heróis épicos e trágicos, aliados da vida cotidiana e doméstica. Conduzidos por seus ideais, são vítimas do Estado e de suas leis, a exemplo do poeta Antônio José da Silva que, conforme já tratamos em capítulo anterior, foi morto pela Inquisição portuguesa e teve sua morte transformada em tragédia por Gonçalves de Magalhães em *O Poeta e a Inquisição* (1839).

Ao abordar uma temática histórica, o teatro de Arena opta pelo caminho do “desvio”, conforme explicamos no terceiro capítulo - partindo de um entendimento trazido por Jean-Pierre Sarrazac (2015) em *La parabole ou l'enfance du théâtre*. O dramaturgo que opta por abordar a realidade objetiva (a fim de denunciá-la em um contexto de governos totalitários) compõe peças que evocam situações semelhantes ocorridas no passado no que diz respeito a perseguições empreendidas pelo governo a seus opositores – em outras palavras; o dramaturgo propõe uma visão indireta tal qual Perseu (recorrendo a uma explicação metafórica) fez ao enfrentar a Medusa, olhando-a pelo reflexo, evitando olhá-la diretamente.

Em *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, Castro Alves não se propõe a expor uma realidade por meio de um desvio desta, mas busca seu herói trágico na história brasileira para assim compor sua tragédia com fortes feições românticas e com fortes nuances melodramáticas. Possivelmente haveria maior liberdade em abordar de maneira idealizada, no século XIX, a temática de um herói brasileiro (ainda que nascido em Portugal), pois, mesmo sendo neto daquela que suprimiu e puniu a Inconfidência Mineira (Dona Maria I), o imperador Dom Pedro II possuía uma formação intelectual mais sensível às artes, à literatura e à filosofia.

Conforme nos conta Elizabeth R. Azevedo, em introdução à edição lançada pela Martins Fontes em 2004, a peça *Gonzaga ou a Revolução de Minas* estreou em Salvador no dia 7 de

setembro de 1867, em comemoração aos 45 anos da independência do Brasil. A peça obteve um grande sucesso, ao ponto de seu autor ser coroado e carregado pelos ombros de seus admiradores até sua residência. A excelente recepção que a obra teve, por parte dos baianos, e também de outros renomados e reconhecidos escritores e intelectuais como Machado de Assis e José de Alencar, reforça o sentimento patriótico com que a obra foi assimilada por seus contemporâneos – sendo o patriotismo, a exaltação da nacionalidade, um dos elementos com ativa participação em obras pertencentes ao romantismo.

Elizabeth R. Azevedo também nos esclarece que o poeta baiano escreveu sua obra para Eugênia Câmara (1837 – 1879), atriz que foi sua grande paixão. Ainda que o Brasil, naquela ocasião, estivesse sob forte impulso realista, sepultando as aspirações românticas no teatro com a morte do ator João Caetano, Castro Alves optou pela abordagem romântica em sua dramaturgia. Já havia passado dez anos desde que José Alencar havia estreado o seu *Demônio Familiar*, quando Castro Alves decide compor um drama histórico dentro de um estilo, conforme aponta Elizabeth R. Azevedo, “inflamado”. A historiadora acresce que os dramas com conteúdo nitidamente nacional foram todos tardios, possivelmente em razão da estabilização da organização política no Brasil que, conturbada, apenas se efetuou com o Golpe da Maioridade que colocou Dom Pedro II no trono em 1840.

A partir de então, os poetas procuraram (à sua maneira) reforçar a ideia de uma “unidade nacional” com a construção de um passado nacional enfatizando acontecimentos e mártires da pátria. Nesse sentido, já no império de Dom Pedro II, a partir de 1850 começam a surgir os dramas históricos que tiveram maior repercussão. A produção desses dramas históricos, conforme nos explica Azevedo, estava diretamente conectada com as faculdades de Direito de Olinda/Recife e São Paulo, uma vez que elas eram aglutinadoras de talentos literários e políticos, de modo que todos os principais autores foram alunos dessas faculdades. Nesse ínterim, Agrário de Menezes (1834 – 1863) surge com o primeiro drama histórico que trata de uma história brasileira: trata-se de *Calabar*, cuja obra retoma a temática da traição do Arraial de Bom Jesus, colocando Calabar como exemplo icônico de traidor da pátria - perspectiva essa que é abordada de forma dialética, menos fatalista, onde podemos observar uma melhor análise das conjunturas políticas e históricas, em *Calabar, o elogio de traição* composta por Chico Buarque e Ruy Guerra.

Além de *Calabar*, de Agrário de Menezes, outras obras tiveram o tema da luta pela independência como fio condutor, a exemplo de *O jesuíta* (1861) de José de Alencar, *Sangue limpo* (1863) de Paulo Eiró (1836 – 1871) e, por fim, *Gonzaga ou a revolução de Minas* de

Castro Alves. Em todas essas obras, questões pessoais e motivações políticas permeiam as vidas de seus heróis. Na ocasião da escrita e estreia de *Gonzaga ou a revolução de Minas*, o Brasil encontrava-se em guerra contra o Paraguai e esse fato reforça o sentimento patriótico da juventude brasileira de então. A lembrança da Inconfidência Mineira veio como inspiração para Castro Alves, por se tratar de um movimento de sacrifício individual em nome da liberdade do Brasil e também por ser composto por poetas e intelectuais como o próprio Tomás Antônio Gonzaga (protagonista da obra de Alves), Cláudio Manuel da Costa, e outros.

Outro fato curioso que nos é trazido por Elizabeth R. Azevedo, é o encontro entre Castro Alves e José de Alencar no Rio de Janeiro, o escritor cearense relata (por carta) à Machado de Assis ter encontrado um “seguidor de Victor Hugo”. Alencar, adepto do realismo, atribui o excesso verbal à “falta de sobriedade” ou à “exuberância da poesia” – acreditando que essa exuberância seria devidamente tolhida com o avançar da idade de Castro Alves, que na ocasião tinha apenas 21 anos. Machado de Assis também se opõe ao exagero do tom adotado por Alves, ainda que valorizasse o sentimento de nacionalidade e a ambição do tema. Nesse sentido, em razão de sua prolixidade, Assis entende que a peça não teria um futuro promissor, afirmando que “o elemento poético é um tropeço ao sucesso de uma obra”. A análise feita por Machado de Assis acerca da obra de Castro Alves era algo previsível, pois a sociedade carioca já havia experimentado por longos anos um teatro influenciado pelo classicismo, romantismo e melodrama, cujo principal expoente era o ator João Caetano. Para a juventude de Machado de Assis, João Caetano representava um atraso em termos teatrais. O realismo passa a ser mais apreciado pela juventude carioca, enquanto o romantismo de João Caetano já constituía um elemento nostálgico pertencente a um “velho teatro” apreciado pelas pessoas de mais idade.

O comedimento que ocorreria com o “amadurecimento” de Castro Alves com a idade infelizmente não se deu, pois o poeta baiano morreu três anos após esse encontro, aos 24 anos de idade. Como de praxe em dramas históricos brasileiros compostos no século XIX, Castro Alves procura inserir nas peripécias políticas dos inconfidentes uma história de amor e um drama familiar. Nesse sentido, o poeta baiano, conforme esclarece Azevedo, trabalha com as paixões humanas a partir de três facetas: a cena amorosa, o amor familiar e a atuação política. A temática dos inconfidentes confere um tema quase inevitavelmente romântico para a dramaturgia brasileira. Ao longo do século XIX diversas peças sobre o tema foram escritas, o tema foi retomado no século XX pelo Arena sob a perspectiva de protesto.

A reescrita da história brasileira operada por Alves em sua obra é diretamente influenciada por seu caráter abolicionista. Contudo, o protagonismo da obra não é dado a um homem negro, e sim ao português radicado no Brasil, Gonzaga, que na trama se mostra um fervoroso defensor desse ideal, reforçado pela presença constante de Luís, seu ex-escravo liberto que frequentemente o acompanha ao longo da peça. Esse perfil abolicionista presente em Gonzaga reforça o idealismo necessário para se mitificar determinada figura histórica na dramaturgia, busca tratar o protagonista como um sujeito moralmente incólume que serve de exemplo para gerações vindouras.

Ao escolher Gonzaga como protagonista, em vez de Tiradentes, Elizabeth R. Azevedo nos esclarece que Castro Alves buscava uma identificação direta entre o poeta árcade e sua própria figura. Nesse sentido, Gonzaga atua como uma espécie de porta-voz dos ideais abolicionistas de Alves. A constante presença do ex-escravo Luís também atua em serviço do reforço desse ideal carregado por Gonzaga, ideal tão forte que o mesmo convence Luís a participar dessa conspiração burguesa contra a Coroa Portuguesa.

Os demais inconfidentes são desenhados por Alves em traços largos, exaltando-os como potenciais heróis nacionais. Joaquim Silvério dos Reis, que delatou o movimento, é pintado como o oposto de todas as qualidades atribuídas aos demais inconfidentes, uma tipificação bastante comum em melodramas cujos vilões são fortemente estereotipados. Ao contrário de Gonzaga, Alvarenga e Cláudio, Silvério não possui qualquer talento literário e nem a bravura de Tiradentes. Também não é religioso como o padre Antônio. A personagem de Silvério está sempre a agir às escondidas, amparada pela figura do governador. Diferentemente dos demais inconfidentes, Silvério não luta por nenhum ideal, age em interesse próprio – característica que também é reforçada pela representação do Arena.

Para denunciar os males da escravatura, Castro Alves também coloca a história do ex-escravo Luís como segunda linha de enredo de *Gonzaga ou a Revolução de Minas*. Ao ler a obra, que tem Gonzaga como protagonista e herói, nos deparamos com a história de sofrimento de Luís, que também atua no sentido de reforçar a legitimidade da causa defendida por Gonzaga. Luís foi separado de sua filha, Carlota, tendo sido a mesma vendida no Rio de Janeiro coincidentemente a Silvério. Muitos anos depois, Carlota é levada por seu senhor, sem o saber, para próximo de onde está seu pai. O reencontro entre Luís e Carlota reforça a noção de injustiça da condição escrava, e dessa forma Alves demonstra como a desintegração familiar (medo sempre presente em dramas de conteúdo burguês) sempre acomete as camadas sociais menos favorecidas, uma vez que a falta de liberdade (um valor defendido pelo Iluminismo) sempre

destrói a família – entendida como o alicerce da sociedade. Ainda em sua introdução à obra, Elizabeth R. Azevedo também traz o exemplo do casal Gonzaga e Maria, que veem seus planos de casamento arruinados pela força da lei que obrigava a elite brasileira a obter autorização da Coroa para contrair matrimônio. A tentativa de casamento entre Gonzaga e Maria é a terceira linha de enredo da obra escrita por Castro Alves. Essa tentativa de casamento é sempre adiada pela metrópole, e Maria é, todavia, cobiçada e desejada pelo visconde de Barbacena – governador, personificação do mal e da opressão da Coroa sobre Minas Gerais. A situação é imaginada por Castro Alves, pois oficialmente não houve qualquer informação referente a algum possível desejo por parte de Barbacena em relação à amada de Gonzaga. Nessa perspectiva, podemos observar que a figura de Gonzaga é colocada sob a perspectiva do herói romântico, como exemplo daquele que carregou em si todas as males oriundos da falta da liberdade, dentre elas a impossibilidade de contrair matrimônio com quem ama.

O desfecho criado por Castro Alves se dá por uma razão muito mais amorosa do que propriamente política, pois (possivelmente) ao valorizar mais a motivação política, Alves certamente poderia ter dado o devido protagonismo a Tiradentes, que foi o único dos inconfidentes condenado à morte, tendo sido Gonzaga apenas condenado ao exílio. Na cena final da obra, Maria, ao ver Gonzaga e seu escravo Luís tomarem um barco rumo ao exílio, se dirige ao proscênio e declama um poema lamentando o destino dos inconfidentes, destinando apenas uma pequena parte dos seus versos à Tiradentes, colocando-o distante da centralidade que costumeiramente lhe é atribuída pela história e pela literatura destinada ao movimento mineiro: “Ei-lo, o gigante da praça, /O Cristo da multidão! / É Tiradentes quem passa... /Deixem passar o Titão. /Súbito um raio o fulmina, /Mas tombou na guilhotina, /- Nesse trono do Senhor. /Foi a águia fulminada /Pela garra pendurada, /Como um troféu de Tambor.” (ALVES, 2008, p.209)

Na época em que Castro Alves escreveu e estreou *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, os palcos brasileiros, em especial os cariocas, eram dominados pelo melodrama. O melodrama tem como recurso recorrente o desfecho favorável para as personagens que são vítimas de perseguição, devendo o perseguidor ser punido. Um elemento que aproxima a obra de Alves de uma tragédia, apesar de todas as reviravoltas e golpes de teatro dignas de um melodrama, é o fato de que o desfecho é desfavorável para os inconfidentes, tal qual ocorreu nos registros da história. Entretanto, há também o arrependimento e o remorso por parte do governo que, de certa forma, coloca o fracasso da Inconfidência Mineira como o germe que resultaria numa posterior vitória dos brasileiros em relação ao domínio português. Isso, de certo modo, reforça

a mitificação dos inconfidentes, especialmente quando Castro Alves relaciona Tiradentes a Titão e a Napoleão Bonaparte.

5.3. A APROPRIAÇÃO DE OUTROS MÁRTIRES PARA RECRIAÇÃO DRAMATÚRGICA DO FATO HISTÓRICO.

Diversos propósitos estão por detrás da mitificação de uma determinada personagem da história de uma nação. Carlos Alberto Ballarotti (2009) nos traz uma reflexão interessante em seu artigo intitulado *A construção do mito de Tiradentes: de mártir republicano a herói cívico da atualidade*. Seu artigo se destina a uma análise a partir de Tiradentes, porém também procuraremos ampliar essa análise para outros mártires que foram apropriados pela dramaturgia, a exemplo de Zumbi dos Palmares e Joana d'Arc. Logo no início de seu artigo, Ballarotti questiona se vilões e heróis realmente existiram, questiona também se esses heróis foram dotados de toda a coragem, determinação, virtude e se esses atributos foram a causa dos resultados alcançados ou se tudo não passa de uma construção. Essa reflexão nos interessa diretamente, uma vez que dialoga também com as perspectivas de história nova que trazemos para esta pesquisa. Sabemos que a história é contada, na maioria das vezes, pelos vencedores, Tiradentes foi elevado ao *status* de herói nacional quando o Brasil deixou de ser monarquia para se tornar uma república. Nesse sentido, as dramaturgias atuam no sentido de magnificar a figura do herói ou desmitificá-la, e isso pode ser rapidamente observado quando nos debruçamos sobre a obra do Arena e a obra de Castro Alves.

Ballarotti nos esclarece que a construção histórica nunca esteve tão presente na história do Brasil como na transição da monarquia para a república. Nesse sentido, o poder político sente a necessidade de criar valores republicanos na consciência da população contando, obviamente, com forte participação das artes e da literatura. Coube aos republicanos a difícil tarefa de construir os símbolos da nova ordem vigente. Tiradentes, então, foi apropriado, pois sua imagem era forte o suficiente para enfraquecer ou mesmo apagar a imagem de Dom Pedro I como herói nacional. Deveria o herói ser um instrumento eficaz para atingir a mente e o coração de seu povo e, para se construir um mito a República tratou de atribuir um rosto ao herói, uma vez que não havia imagens suas. Podemos, assim, encontrar imagens de Tiradentes

que o aproximam da semelhança com Jesus Cristo, ou elegantemente trajado como alferes. Na dramaturgia, por sua vez, o reforço mítico se dá, principalmente, através do discurso que esse herói sustenta - lembrando aqui rapidamente dos seis elementos que compõem uma tragédia, pensados por Aristóteles: *mythos*, *éthos*, *dianoia*, *léxis*, *melopeia*, e *opsis*. No texto escrito, apenas temos conhecimento das ações (*mythos*), caráter (*éthos*) e pensamento (*dianoia*) do herói através de seu discurso (*léxis*).

A Inconfidência Mineira é um fato que, todavia, divide os historiadores, e a dramaturgia também absorve essa contradição, isso se nota quando assistimos ao movimento ilustrado por Castro Alves e outro pelo Arena. A divergência entre os historiadores se dá, principalmente, no fato de que nem todos concordam que a Inconfidência foi um evento significativo no movimento para libertação do Brasil. Ela foi, contudo, icônica, uma vez que a punição aplicada aos inconfidentes foi utilizada pela Coroa como exemplo para os que, porventura, adotassem os mesmos ideais.

A figura de Tiradentes, que foi morto cem anos antes da Programação da República, foi eleita como símbolo após ter sido cogitada a figura de marechal Deodoro (descartado em razão de sua aparência próxima a de Dom Pedro II), e também as figuras de Benjamin Constant e do marechal Floriano Peixoto, que não eram aceitos por todos os republicanos. A assimilação de Tiradentes como mártir, por parte da população brasileira de então, não se deveu unicamente ao fato de ter sido ele morto por defender a República, deveu-se também, segundo o historiador José Murilo de Carvalho, que nos é trazido por Carlos Alberto Ballarotti, à imagem de sua figura modelada na memória popular.

Tudo isso calava profundamente no sentimento popular, marcado pela religiosidade cristã. Na figura de Tiradentes todos podiam identificar-se, ele operava a unidade mística dos cidadãos, o sentimento de participação, de união em torno de um ideal, fosse ele a liberdade, a independência ou a república. Era o totem cívico. Não antagonizava ninguém, não dividia as pessoas e as classes sociais, não dividia o país, não separava o presente do futuro. Pelo contrário, ligava a república à independência e a projetava para o ideal de crescente liberdade futura. (CARVALHO apud BALLAROTTI, 2009, p.205)

O ideal de liberdade parece mais aceito quando vindo na imagem de um homem branco pertencente à burguesia, imagem essa reforçada por Castro Alves, porém discutível quando retratada pelo Arena, uma vez que havia inconfidentes que eram senhores de escravos e não aceitavam a proposta de libertá-los se porventura lutassem em prol da causa republicana. Outro fator que reforça o caráter de herói nacional de Tiradentes é o fato de ele ser de Minas Gerais,

uma região próxima ao centro político do país na ocasião, enquanto Zumbi dos Palmares (apesar de sua inegável importância) nasceu, viveu e morreu muito distante desse centro.

É com a consolidação de um Estado, de um poder centralizado, que se torna possível a construção de um imaginário social que contará com a contribuição das artes e da literatura, o domínio do símbolo se encontra, de acordo com Bronislaw Baczo (1978), a serviço do Poder e do Estado. É através do símbolo que, frequentemente, as sociedades definem suas identidades, seus inimigos, procuram entender seu passado e projetam seu futuro. O mito contribui grandemente para a construção desses símbolos. Contudo, como se deu a construção do mito em Tiradentes?

Em seu artigo, Carlos Alberto Ballarotti (2009), nos esclarece que os positivistas consideraram necessário implantar, na consciência popular, um espírito de civismo e nacionalismo, e por esse motivo colocaram os fatos históricos a seu serviço. Para isso, fizeram alterações e incorporaram alegorias para que a história de Tiradentes ficasse mais atrativa. Para os historiadores cívicos, e também para dramaturgos que optaram por essa abordagem cívica, os fatos históricos e seus protagonistas são cuidadosamente esculpidos para instruir a juventude das gerações vindouras. Para tais historiadores, os ditos “grandes feitos” favorecem o desenvolvimento da nação e a realização da democracia, em outras palavras, podemos observar por parte dos historiadores cívicos uma defesa da história monumental, tão criticada por Nietzsche, e é na defesa da história monumental que frequentemente caminha a historiografia tradicional.

A dramaturgia contribui efetivamente para a construção desse herói épico, mitificando-o por meio de sua magnificação, colocando esse herói em uma sequência de ações, em uma tessitura dramática, que o conduz necessariamente a um desfecho que o fará lembrado de maneira honrosa pelas gerações futuras, suscitando em seu leitor (ou em sua plateia) um sentimento de pertencimento, um sentimento de herança em relação a todas aquelas circunstâncias históricas. Há também abordagens dramáticas que propõem um distanciamento crítico em relação ao fato histórico e, nesse sentido, convergem propostas como as de Brecht, e as do Teatro de Arena. Por essa razão, é importante se observar se o dramaturgo ao abordar o fato histórico o faz de forma monumental, antiquária ou crítica.

Dando continuidade ao exame da construção do mito através da dramaturgia, trataremos aqui da apropriação dramática de duas outras pessoas que ocupam lugar mitificado na

história: Zumbi dos Palmares e Joana d’Arc. Nascido e morto no Brasil no século XVII, Zumbi dos Palmares é também uma figura icônica no que se refere à luta contra a opressão e pela libertação de uma coletividade. Zumbi tornou-se um símbolo brasileiro na luta contra a escravidão. Em seu artigo publicado em 2011, na revista *O Menelick*⁶⁴, a professora Renata Felinto aponta que Zumbi tornou-se sinônimo de liberdade, união e solidariedade - uma espécie de “Robin Hood” que tirava dos senhores de engenho para dar aos irmãos negros ex-cativos.

Mundialmente conhecido, Zumbi dos Palmares, conforme esclarece Felinto, é comparado a grandes estrategistas bélicos como Napoleão Bonaparte e Alexandre “O Grande”, contudo seu mito possivelmente foi sedimentado em razão de ser pertencente a uma população marginalizada, negligenciada e desprestigiada pelos poderes públicos – de modo que, como indica Felinto, há poucas pessoas negras registradas na historiografia oficial brasileira que sejam referenciais para a construção de autoestima positiva de crianças e jovens negros, e consequentemente, futuros cidadãos.

Diferentemente de muitos de seus pares, Zumbi nasceu livre, no ano de 1655. Foi capturado ainda criança por militares e entregue ao Padre Antônio de Melo que o fez coroinha e ensinou-lhe a língua portuguesa, o latim e o catequizou. Aos 15 anos de idade, foge e retorna para Palmares, tendo seu talento bélico reconhecido por Ganga Zumba, seu tio, Zumbi passa a ser cogitado como seu sucessor na liderança da Confederação dos Palmares. Em 1675, Zumbi rejeita o acordo feito entre Ganga Zumba e o governador geral de Pernambuco, que prometia alforria para todos os negros habitantes de Palmares – Zumbi queria a libertação de todos os negros, não apenas os de Palmares.

Zumbi, então, rompe com o seu tio e assume posição de liderança tendo apoio da maioria dos quilombolas. Em 1694, Domingos Jorge Velho (1641-1705) comanda uma expedição com o objetivo de destruir Palmares. Resistindo por 22 dias contra as investidas de Domingos Jorge Velho, Palmares sucumbe e Zumbi se vê obrigado a fugir e a se esconder. Como comumente ocorre aos mártires, a exemplo de Tiradentes e Joana d’Arc, Zumbi também foi vítima de traição – foi delatado por colegas quilombolas. Teve seu corpo esquartejado e sua cabeça exposta em praça pública. A oralidade com que sua história tem sido transmitida contribuiu para o fortalecimento de Zumbi dos Palmares como mito. Nesse sentido, Zumbi reúne características dignas de um verdadeiro herói épico brasileiro.

A mitificação de Zumbi é também apropriada pela dramaturgia, por meio do teatro e também do cinema; podemos aqui nos debruçar sobre o espetáculo teatral *Arena conta Zumbi*

⁶⁴ Disponível no link: <http://www.omenelick2ato.com/historia-e-memoria/zumbi>

(1965) e o filme *Quilombo* (1984), dirigido por Cacá Diegues. O espetáculo teatral tem texto de autoria de Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e música de Edu Lobo. A imagem de herói épico de Zumbi é reforçada já no momento inicial do espetáculo em que o Arena se propõe a contar uma “epopeia” do referido herói. Assim como os demais heróis épicos conhecidos pela história, há ao longo do espetáculo menções aos ancestrais de Zumbi, que também eram guerreiros. Possuir uma linhagem nobre é um atributo comum aos heróis épicos e trágicos, e não poderia ter sido diferente com Zumbi. No espetáculo do Arena, o herói brasileiro é colocado como filho de Ganga Zumba a quem são atribuídos ares de realeza e predestinação à liderança e ao combate para libertar seu povo da escravidão.

CANTADOR - Numa fazenda num longe da mesma capitania/Havia escrava
sofredora que apanhava e não fugia/Era mulher de um ganga/o amor que Ganga
Zumba queria,/Gongoba geradora/de um filho rei/que crescia./Ganga Zumba foi
gerado/em noite temporal./Gongoba saia do açoite,/mas para/espanto geral/deu à luz
um filho grande/sem dores e nenhum mal./Filho de um ganga nascia/mas disto
ninguém sabia,/pois a mãe fazia segredo de tal/Ganga Zumba já crescido/Só era
chamado Antão/ era rei desconhecido / e de ser príncipe sabia não/ Foi então num belo
dia/ que Gongoba resolveu /dizer ao espanto que ouvia/da realeza sua razão./Contou
a Antão espantado/como nasceu num porão,/filho de Ganga afamado,/Ganga Zona
seu patrão

GONGOBA – Assim foi, tu é filho de Ganga Zona,/Zirimão dos reis cabaça de Aluda.
Tu é Ganga também,/ filho. Num é aqui teu posto, já tá grandinho, meu ganga,/ e deve
ir pra Palmares. Lá procura Zumbi e aprende as /artes das guerras e um dia todo esse
povo tu vai governar, filho meu.⁶⁵

Ainda que, na vida real, os pais de Zumbi fossem desconhecidos e Ganga Zumba (seu antecessor na liderança de Palmares) fosse seu tio, na reescrita da história operada pela dramaturgia de Boal, Guarnieri e Lobo, Ganga Zumba é o pai de Zumbi, e o nascimento do menino, que viria a se tornar líder, surge como o símbolo da esperança de libertação de Palmares. A estratégia de se colocar o destino de uma nação em uma criança já é antiga na dramaturgia, a exemplo de Orestes a quem coube finalizar com a maldição da casa de Atreu, e também exemplos bíblicos como Moisés e o próprio Jesus Cristo. Ganga Zumba deposita em sua criança a esperança de libertação de seu povo.

A mitificação de uma determinada personagem histórica, não raramente, deixa lacunas, frequentemente se omite, ou não se dá a devida ênfase, ao fato de que o movimento da Inconfidência Mineira, por exemplo, não era abolicionista; defendia a liberdade, mas não a dos escravizados – uma vez que havia inconfidentes que possuíam escravos. Nesse sentido, a abordagem proposta pelo Arena nos traz uma visão idealizada, quase romântica, desse herói

⁶⁵ Trecho extraído da versão em PDF do texto do Arena.

nacional. O fato de não ter adotado uma medida conciliatória com o governo de Pernambuco, ao contrário do que tencionava seu tio Ganga Zumba, o aproxima de um herói trágico que coloca sua *diké* acima de todas as possíveis soluções conciliatórias, percorrendo assim o caminho do trágico sem dele se desviar.

No filme *Quilombo* (1984), podemos ver uma abordagem que procura dialogar mais com o que foi registrado na história. No filme em questão, Zumbi é sobrinho de Ganga Zumba e foi sequestrado por militares e adotado por um padre. Ao crescer, tal como se conta na história, Zumbi retorna à Palmares, lá rompe com o seu tio Ganga Zumba e lidera a resistência de Palmares contra as forças de Domingos Jorge Velho. O filme já se inicia com uma canção de Gilberto Gil que descreve o Quilombo dos Palmares como um “*Eldorado negro no Brasil*” – reforçando o aspecto mítico e, conseqüentemente, monumental de sua história.

No que se refere à sua construção mítica, Zumbi reúne características de heróis pertencentes tanto à “época heroica” quanto ao “tempo prosaico” - noções hegelianas que nos são trazidas por Rosenfeld (1982) - em razão dos motivos pelos quais luta. Tanto no espetáculo do Arena, quanto no filme *Quilombo*, o “ato justo” é uma decisão íntima e, ao mesmo tempo, a substância moral. Sendo a primeira pertencente ao herói épico, a segunda ao herói prosaico. A justiça e demais valores fundamentais se articulam como uma necessidade separada, que independe da individualidade particular e da subjetividade (bem como do caráter da alma) desse herói.

Conforme entendimento de Hegel (ROSENFELD, 1982, p.31), o herói no tempo prosaico já não é o ápice em si concreto, mas um centro mais ou menos abstrato dentro de instituições que já se encontram desenvolvidas e estabelecidas por Lei e Constituição. Ainda que um marechal e um general tenham grande importância dentro desse contexto, suas decisões de caráter pessoal adquirem uma amplitude pequena, uma vez que os fins já lhe são dados por uma entidade maior do que a personagem (no caso, o Estado). O “herói” pertencente ao tempo prosaico não produz os meios para executar esses fins, eles já lhe são proporcionados, uma vez que não é do seu domínio e não se subordinam à sua personalidade.

Esse pensamento hegeliano nos remete imediatamente à figura de Joana d’Arc, histórica heroína francesa, que tem sido objeto de análises históricas e também personagem de romances, peças e filmes - um verdadeiro ícone de luta na libertação do povo francês. Ainda que o herói, ou heroína, seja pertencente ao tempo prosaico, e não estar necessariamente vinculado à “época dos heróis” como Aquiles, Odisseu, Heitor, Eneias, dentre outros, dificilmente podemos

descartar a necessidade, nem o interesse, pela sua totalidade individual e pela sua autonomia viva. De acordo com Rosenfeld (1982), essa dificuldade é ainda maior quando se trata do drama onde a manifestação do substancial, da ideia geral, lhe é essencial, e isso se dá, segundo Hegel, por meio da concreção individual, sensível, na unidade entre o universal e o particular que se encarna na figura do herói.

Esse entendimento de Hegel é diretamente implicado pelas tentativas de “reconstrução” do herói, a exemplo de peças como as de Schiller e de Goethe onde ocorre uma subversão total da ordem burguesa. A reconstrução desse herói, em tempos prosaicos, se dá pela sua inserção em uma situação anárquica ou revolucionária, de modo que a recuperação dessa autonomia ocorre através de um novo tempo heroico.

Num mundo de mediações infinitas, o herói, tal como exposto, se lhe afigura impossível. O mundo heroico, acredita, situa-se bem no meio entre o primitivismo idílico da Idade de Ouro e a sociedade moderna. Os tempos heroicos já ultrapassam a idílica pobreza e a ausência de interesses espirituais, atingindo a paixões e metas profundas. Mas, conquanto já mais ricos de conteúdo espiritual, são tempos ainda suficientemente singelos para que o ambiente cultural em torno dos indivíduos e a satisfação de suas necessidades imediatas ainda decorram do seu próprio fazer. Os alimentos são ainda bem rústicos – mel, leite, vinho e coisa que valha. Já o café, a aguardente (para não falar de pão Glúten e Dietil) nos evocam as mil mediações de que precisa para produzi-los e obtê-los. Os heróis, esses abatem e assam, eles mesmos, os animais que vão comer e adestram o cavalo que vão montar; arado, espada, escudo, elmo, são sua própria obra ou de qualquer modo a sua feitura lhes é familiar. (ROSENFELD, 1982, p.32)

A apropriação mítica de determinada personagem histórica pela dramaturgia consiste também em sua simplificação. Quando conhecemos as histórias de Tiradentes, Zumbi dos Palmares e Joana d’Arc, a historiografia se encarrega de nos contextualizar acerca das circunstâncias que levaram essas três pessoas comuns, em suas respectivas épocas, a se elevarem à categoria de heróis através de seus respectivos martírios. Tal qual o antigo tragediógrafo grego que se apropria de mitos e fábulas que lhes foram passados de geração a geração, o dramaturgo que se propõe a trabalhar com a personagem histórica por meio de sua mitificação, deve se concentrar especialmente na cadeia de ações que o conduziram para o seu desfecho trágico. Como exemplo disso, quando mencionamos o “mito de Édipo” nos vem imediatamente em nossa mente a sequência de ações por ele executada, lembramo-nos daquele “famoso caso” do homem que matou seu próprio pai, viveu casado com sua própria mãe e com ela teve filhos. Do mesmo modo se dá quando nos lembramos de Tiradentes, Zumbi e Joana d’Arc, entre todos eles há em comum o fato de terem morrido em prol de uma causa que ultrapassa suas próprias individualidades.

O processo mitificador, conforme reflexão de Augusto Boal citada por Rosenfeld (1982), consiste em magnificar a essência do fato conhecido e do comportamento do homem mitificado. Essa mitificação, contudo, não é necessariamente “mistificadora”. Heróis revolucionários como Tiradentes, Zumbi e Joana d’Arc podem ser entendidos como “mito correto”, pois se são considerados apenas como mártires passam a ser vistos como mito mistificado. Rosenfeld salienta, contudo, que não se pode simplificar apenas o herói, é necessário simplificar toda a realidade à sua volta a fim de se reconstruir a “época mítica” – época em que apenas o herói mítico pode vingar. O mito, acresce o teórico, elimina as inúmeras mediações de uma realidade complexa. O mito reduz a realidade a sua volta a dimensões primitivas, em outras palavras, uma “mistificação”. Se o mito não for tratado criticamente, ele invariavelmente incorrerá no misticismo. A oferta do mito às massas, aponta Rosenfeld, é uma atitude emocional e mistificadora e isso não corresponderia às metas almejadas por um teatro popular.

Em 2009 subiu ao palco, em Salvador, a peça *Joana d’Arc*, escrita por Cleise Furtado Mendes, encenada por Elisa Mendes⁶⁶, com Jussilene Santana⁶⁷ no papel da protagonista. O livro oriundo desse trabalho foi publicado em 2015. Em sua recriação histórica de Joana d’Arc através de sua dramaturgia, Cleise Furtado Mendes procura, conforme nos explica Elisa Mendes em seu prefácio, retratar um momento específico da trajetória da heroína: o período do julgamento. Esse período, na história em si, transcorreu em seis meses, de janeiro a maio de 1431. Após passar por interrogatórios públicos e privados, que nos são trazidos por Cleise Mendes, a heroína é levada à fogueira.

⁶⁶ Elisa Mendes de Oliveira Santos é diretora, professora universitária e produtora cultural. Estreou no teatro em 1977 na companhia de sua irmã Edileise Mendes e de seu irmão Edlo Mendes. Em 1981 participou da Companhia da Escola de Teatro da UFBA, com a montagem de *Seis Personagens à Procura de Um Autor*, de Luigi Pirandello, sob direção de Harildo Déda. Formada em Interpretação Teatral pela Escola de Teatro da UFBA, tem seu primeiro trabalho de direção em 1997 com *Flor do Lodo*. Em sua carreira como diretora podemos encontrar em seu currículo obras como *A Vida de Galileu* (2001), *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant* (2003), *Na Bagunça do Teu Coração* (2003), *Lampião e Maria Bonita* (2005), e *Joana d’Arc* (2009). Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa575530/elisa-mendes>. (Consultado em 14 de março de 2021)

⁶⁷ Jussilene Santana é atriz e jornalista, doutora em Artes Cênicas, e graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal da Bahia. Como jornalista, trabalhou os diários baianos *Correio da Bahia* e *A Tarde*, onde recebeu vários prêmios por suas reportagens. Atuou, como atriz, em diversos espetáculos como *Budro* (2004), *Joana d’Arc* (dir. Elisa Mendes, 2009), *Shopping and Fucking* (dir. Fernando Guerreiro, 2007/2009). Recebeu, em 2005, o prêmio Braskem de Teatro na categoria de melhor atriz. Também atuou em produções cinematográficas como *Capitães da Areia* (dir. Cecília Amado, 2011) e *Jardim das Folhas Sagradas* (dir. Pola Ribeiro, 2011). Fundou, em 2006, juntamente com o dramaturgo Gil Vicente Tavares o Teatro NU, grupo de pesquisa e produção teatral. Fonte: <http://www.perspectivahistorica.com.br/revistas/1442866025.pdf>. (Consultado em 14 de março de 2021)



68

Uma estratégia adotada pela dramaturga foi a de recriar essa trajetória da heroína com uma ênfase maior nos aspectos psicossociais e embates políticos em detrimento dos “feitos heroicos” – que frequentemente são priorizados pelos dramaturgos que procuram reforçar o aspecto mítico de um herói nacional. Ainda em seu prefácio, Elisa Mendes nos esclarece que, desde os primeiros relatos históricos, chamou-lhe atenção a forma como se deram os interrogatórios, de maneira arbitrária e irregular, não sendo dado à ré a devida chance de defesa - acrescenta a isso o fato de que Joana era iletrada e se encontrava diante da habilidade retórica do clero que por meio de fantasiosas provas e argumentos buscavam dar consistência à sua condenação.

Para realizar essa reescrita da trajetória de Joana d’Arc, Cleise Furtado Mendes empreendeu uma pesquisa onde teve acesso a documentos importantes (como o registro integral dos interrogatórios). Esse registro e demais documentos contribuíram efetivamente para a tessitura dramática da obra. Estratégia semelhante foi adotada em *Canudos - a guerra do sem fim*, que abordamos no segundo capítulo. Joana d’Arc é uma heroína emblemática, a força de sua imagem segue (ainda nos dias de hoje) atrelada ao fato de, além de lutar pela libertação da França, ela (diferentemente de outros heróis épicos) era uma mulher. Uma mulher que logra adentrar um espaço prioritariamente masculino ao liderar tropas, vencer diversas batalhas contra outras tropas que eram lideradas por homens e coroar um rei. O fato de ser mulher, se vestir como homem, e liderar tropas composta por homens, é algo frequentemente evocado por seus acusadores que buscavam desqualificá-la.

Ainda que procurasse priorizar os aspectos psicossociais e embates políticos em vez de seus feitos heroicos, a autora Cleise Furtado Mendes compõe uma personagem que mantém a

⁶⁸ Jussilene Santana no papel de Joana D’Arc. (Foto: Tiago Teixeira)

altivez e caráter intransigente que é inerente aos heróis épicos, trágicos e românticos. Joana d’Arc possui uma determinação, frequentemente inconsequente, da qual nunca se desvia. Diferentemente de Galileu, em *A Vida de Galileu* de Brecht, em que o cientista revela abdicar por medo das máquinas de tortura, a Joana d’Arc concebida por Mendes, faz questão de demonstrar que não possui qualquer temor, ainda que seu corpo não suporte tamanha pressão exercida pelo promotor quando lhe mostra os instrumentos de tortura.

PROMOTOR: Está vendo esta grande mesa, Joana? Pois este é o palco da verdade. Olhe bem. Aí estão os instrumentos que a Santa Madre Igreja utiliza para se defender dos mentirosos. Olhe para eles. Ferros, alicates, torqueses... Eles são os mensageiros da verdade. Pinças, palmatórias, tenazes... Diante deles, as almas corrompidas desistem de suas artimanhas... e a verdade jorra, límpida e fresca. A verdade, Joana! Não histórias mirabolantes de entrevistas particulares com anjos e santos! A verdade! (*Furioso e excitado*). Está vendo esta mesa? Primeiro, o prisioneiro é despido... depois seus punhos e tornozelos são atados por quatro tiras de couro, bem grossas... que são presas ali, está vendo? Naquele mecanismo que está ligado à manivela. Aí o carrasco e seus ajudantes só precisam... girar a manivela. É tão simples. Os braços e as pernas se separam, o corpo se abre como por milagre. O pecador é suspenso no ar e fica no centro de tudo, como uma estrela. A cada giro da manivela, os membros se retesam, se esticam... cada vez mais... (MENDES, 2015, p.100/101)

Ao ouvir tamanha crueldade proferida pelo promotor, Joana solta um gemido rouco, desvia o rosto da porta, pende a cabeça sobre o peito. O promotor, por trás dela, ergue brutalmente seu rosto em direção ao aposento onde se encontram os instrumentos. O promotor continua a insistir em sua cruel pressão psicológica, até que Joana d’Arc desmaia e, aos poucos, retoma a consciência. Após recobrar a consciência, em toda sua altivez, a heroína dirige-se ao bispo dizendo-lhe que ainda faltava um instrumento, referindo-se à flecha inglesa que a feriu no peito e ela havia sobrevivido. Nessas palavras, fica ainda mais claro o caráter heroico que é atribuído à Joana.

Nesse processo de mitificação do herói operado pela dramaturgia, o herói é frequentemente imbuído de uma *areté*. Para que entendamos melhor do que se trata, faz-se necessário estabelecer uma diferença entre *areté* e *virtus*. Na *areté* (palavra grega) o herói é quem conduz toda sua trajetória para atingir seu objetivo que está dentro de um entendimento próprio de justiça, em outras palavras, o herói age de acordo com o que considera justo. Nesse sentido, nós podemos lembrar rapidamente Antígona que possui um entendimento de justiça que conflita diretamente com o entendimento de justiça adotado por seu tio (e rei de Tebas) Creonte. Na *virtus* (palavra romana), o sujeito delega ao Estado a promoção da justiça, a subjetividade do sujeito é diminuída diante do ordenamento jurídico, a personalidade apaga-se.

Nesse sentido, é necessário que o herói mitificado seja dotado da *areté*, uma vez que as instituições legais estão viciadas e inclinadas para favorecer determinada pessoa ou grupo

social. No entanto, é também possível tragédias onde exista um maior uso da *virtus* em detrimento da *areté*. Na trilogia *Oréstia*, composta por Ésquilo, podemos nos lembrar que Orestes foi julgado por juízes em Atenas, e assim foi encontrada uma solução conciliatória que consistiu em absolver Orestes e elevar as erínias, que o perseguiram, à categoria de divindades.

Tanto Tiradentes quanto Zumbi e Joana d’Arc, são imbuídos da *areté*, pois os mecanismos do Estado estão todos contra eles. Todos os três, ao final, se encontram sós. A solidão é, frequentemente, a companheira dos momentos derradeiros desses heróis que lutaram em prol da coletividade; essa característica une esses três heróis, ainda que pertencentes a épocas e classes sociais diferentes. Joana d’Arc tem outro elemento que reforça ainda mais sua mitificação, a “Providência” divina. Ela alega ter ouvido vozes das santas Catarina e Margarida, que lhe dão a missão de ingressar no exército francês e de ajudar a França a se libertar do domínio inglês. Os registros existentes da vida de Joana d’Arc apontam episódios dolorosos como o assassinato de membros de sua família por soldados ingleses. Os heróis míticos (épicos e/ou trágicos) frequentemente possuem também uma ancestralidade desafortunada, o elemento trágico habita a família por gerações. A morte de familiares da heroína francesa, em sua infância, é omitida por Mendes em sua composição dramática. Em sua tessitura dramática interessa mais o fato presente; a Joana d’Arc já vestida em sua armadura, que já havia acumulado vitórias no campo de batalha. Um elemento nos chama especial atenção em *Joana d’Arc*, é o uso do distanciamento que se dá através da quebra da quarta parede, quando a própria protagonista se dirige à plateia:

E então fui vendida aos ingleses. Fui vendida por franceses que já estavam, eles mesmos, vendidos aos inimigos da França. Fui vendida por dez mil libras. Dez mil libras. Pensando bem, uma quantia razoável. Disso não posso me queixar. Esse era o preço estipulado para o resgate de um príncipe, ou de um general. No século em que vivi, era uma coisa muito importante saber o preço exato das coisas. Porque tudo se vendia: o perdão dos pecados, as moradas do Paraíso, a salvação da alma. Podia-se até pagar uma dívida com as libras da própria carne! Mas a gente da minha aldeia só sabia mesmo o preço de uma ovelha, de um bezerro, ou de um porquinho bem gordo. Por isso, naquela guerra tão comprida, todos já estavam tontos com o jogo de compra e venda entre os reis e os papas, os bispos e duques, doutores, juízes. Todos tontos e confusos com nossa terra retalhada, libra por libra, disputada palmo a palmo, fibra por fibra, como as vísceras do gado nos mercados. Bem, mas isso acontecia no século em que vivi, quando tudo se vendia. Eu sei que vocês estão me ouvindo em um tempo bem melhor. (MENDES, 2015, p.65/66)

Essa quebra da quarta parede distancia a Joana d’Arc concebida por Mendes de outros heróis da dramaturgia, sejam eles mitológicos ou históricos. O *páthos* que frequentemente se manifesta em largos solilóquios de cunho lírico, como ocorre em tragédias e obras inspiradas em fatos históricos como *A Morte de Danton*, de Büchner e *Gonzaga ou a revolução de Minas*,

de Castro Alves, aqui ocorre em um relato. O eu-lírico dá lugar a um eu-épico. Tanto Mendes, quanto Boal e Guarnieri optam por uma abordagem mais crítica do que emocional da personagem histórica mitificada. É comum a muitos dramaturgos contemporâneos, a reconstrução do mito em termos nacionais e autóctones, há um anseio de muitos desses dramaturgos pelo resgate da unidade perdida, e heróis como Tiradentes, Zumbi e Joana d’Arc contribuem na recuperação dessa unidade e dessa identidade coletiva. Apesar de sua abordagem crítica, Mendes não abre mão do aspecto metafísico e religioso que guia Joana d’Arc, sendo o aspecto metafísico quase uma constante em heróis que assumem um perfil trágico.

Emoções e pensamentos são os verdadeiros substratos do mito. A coerência lógica é substituída pela unidade de pensamento. O mito consiste em uma forma de se organizar as emoções, pois ele é a personificação de desejos coletivos. O sujeito mitificado é um reflexo de uma manifesta esperança coletiva em máxima intensidade, e essa esperança de uma libertação da França foi projetada na pessoa de Joana d’Arc. Ela, como outros heróis, foi vítima da covardia e do abandono. O rei que ela tanto ajudou a coroar não empreendeu qualquer esforço para resgatá-la e libertá-la das mãos dos ingleses.

JOANA (*erguendo a voz e dirigindo-se apenas ao Bispo*): Até ser presa e arrastada para cá, eu pensava que meus inimigos fossem apenas os ingleses. Depois, sozinha em minha cela, eu compreendi que ninguém viria me salvar. Ninguém. Minha vida não interessava a ninguém. Só o senhor, Bispo de Beauvais, se interessa por mim. O senhor acha que meus ossos e minha carne serão um bom alimento para sua fogueira. Mais de uma centena de padres, juízes, doutores, assessores foram reunidos para esse julgamento. Mas é o senhor, Bispo, só o senhor é o arquiteto da minha destruição. Por isso, tenha cuidado, muito cuidado. O senhor julga o que não conhece. Eu venho de Deus, por Sua vontade estou aqui, e Ele pedirá contas pela minha morte. (MENDES, 2015, p. 121)

A recuperação do mito (ou de pessoas mitificadas) no teatro contemporâneo é um recurso comum que reflete uma tentativa de usar o mito para fins variados. Um exemplo disso é *As Moscas*, de Jean-Paul Sartre, em que o filósofo existencialista busca abordar a temática da resistência e *A Antígona de Sófocles*, composta por Bertolt Brecht, em que o dramaturgo alemão se utiliza do mito para aludir ao nazismo. O mesmo se passa com pessoas que existiram na vida real, cujas biografias foram mitificadas e a dramaturgia se apropria dessas biografias e as utiliza como material para suas recriações da história. Nesse processo de recriação dramaturgicamente do fato histórico, uma linha tênue separa a realidade da ficcionalização por parte do dramaturgo, especialmente quando se trata de personagens que compõem aquilo que Nietzsche (1983) chama de “história monumental”, que opta por uma maior valorização de mártires e heróis nacionais.

Nesse sentido, dramaturgicamente falando, podemos concordar com Nietzsche que a história monumental sempre aproximará, universalizará e igualará essas pessoas históricas de forma desigual. O filósofo alemão entende que a história monumental deprecia a diferença dos motivos e das ocasiões, para, à custa das causas, monumentalizar o *effectus*, em outras palavras, apresentá-los como modelares e dignos de imitação. Isso se dá de tal modo que, segundo o filósofo, ela prescindir o mais possível das causas, denominando-a como uma coletânea de “efeitos em si”, de acontecimentos que em todos os tempos surtirão efeito.

Aquilo que é celebrado nas festas populares, nos dias comemorativos religiosos ou guerreiros, é propriamente um tal “efeito em si”: é ele que não deixa dormir os ambiciosos, que está guardado como um amuleto no coração dos empreendedores, e não a conexão verdadeiramente histórica de causas e efeitos que, completamente conhecida, só provaria que nunca sairá de novo um resultado exatamente igual no jogo de dados do futuro e do acaso. (NIETZSCHE, 1983, p.61)

À guisa de conclusão deste capítulo, podemos compreender que a mitificação é também um dos recursos de apropriação e reescrita do fato histórico pela dramaturgia, podendo abordar o herói pelo viés monumental, tradicional ou crítico. O herói depende do que é produzido por outros para realizar seus feitos. Rosenfeld (1982), uma vez mais, contribui com a questão trazendo um entendimento hegeliano: o herói se destaca por sua singularidade, ainda que possua uma dependência quase total em relação ao que outras pessoas fizeram. O fato de arriscar a vida, por si só, não transforma o indivíduo em herói, o herói é aquele que executa a ação. O herói, a pessoa mitificada, é a organização de um todo, é o representante mitificado de uma grande construção cultural e simbólica. O herói é, conforme Hegel, o símbolo esplendoroso que empolga, inspira e entusiasma.

VII - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, procuramos proporcionar ao leitor uma pequena centelha desse vasto universo que abrange a dramaturgia de cunho histórico. Investigamos e procuramos trazer as diversas estratégias, bem como as múltiplas possibilidades, que se apresentam ao dramaturgo que se propõe a reescrever o acontecimento histórico em sua dramaturgia. Podemos perceber que todos os dramaturgos, que analisamos ao longo desta tese, procuraram proporcionar ao seu leitor, ou ao seu espectador, uma experiência com o passado e, por meio dessa experiência, podemos perceber que a história é, conforme nos indica Walter Benjamin, repleta de “tempos de agora” - numa perspectiva, onde nossa experiência se dá através de uma reminiscência, que nos possibilita capturar esse resquício do passado quando ele relampeja no momento de perigo. Esse momento de perigo é apropriado pelo dramaturgo e reescrito a seu modo, de maneira que essa experiência, proporcionada pela dramaturgia, amplia nosso olhar para diferentes possibilidades de como foram, e de como poderiam ter se dado, os diversos acontecimentos históricos que chegam a nós repletos de omissões e de lacunas que são, frequentemente, preenchidas pela imaginação literária

Não podemos, obviamente, abarcar todas as estratégias possíveis utilizadas pelos mais diversos dramaturgos em diferentes épocas. Procuramos, através do estudo de diferentes obras, analisar e discorrer acerca de estratégias que são recorrentes por expressiva parte dos dramaturgos que se apropriam criativamente do acontecimento histórico. Podemos perceber que a criatividade é sempre uma forte aliada do dramaturgo, porém está muito longe de ser a única. Vimos, ao longo deste trabalho, que vários fatores influenciam decisivamente a criatividade do dramaturgo que se debruça sobre um acontecimento ou uma pessoa de relevância histórica. Podemos observar, por exemplo, que as guerras de Maratona e do Peloponeso influenciaram decisivamente obras de autores como Ésquilo e Eurípides, dois tragediógrafos que puderam proporcionar a seus contemporâneos a alegria da celebração da vitória na guerra, em *Os Persas*, bem como suscitar a reflexão e possibilitar novos olhares a partir do que a guerra possui de cruel, injusto e covarde em *As Suplicantes*, *As Troianas* e em *Hécuba*. O convívio direto com o imperador dentro de sua corte, inspirou Sêneca a escrever uma peça a partir da vida conjugal de Cláudia Otávia e Nero. O interesse pelas histórias dos monarcas de sua nação influenciou os escritos de Shakespeare, também sabemos que o interesse pela dramaturgia grega e latina influenciaram obras de Corneille e Racine, e que o levantamento do

passado histórico, e de heróis nacionais, influenciou autores românticos como Schiller e Victor Hugo. Podemos, por meio dessas lacunas que foram preenchidas pela imaginação do dramaturgo, enxergar uma possibilidade de como pode ter sido a revolta dos tecelões na Silésia, em 1844, de como podem ter sido os momentos derradeiros de Agripina, de Inês de Castro e de Joana d’Arc; bem como imaginar como poderiam ter sido os diálogos entre Sêneca e Nero ou, até mesmo, nos imaginarmos na condição de plateia de uma conturbada sessão da Assembleia dos Estados Gerais em pleno século XVIII.

Buscamos, todavia, ao longo deste trabalho, aproximar e incorporar noções filosóficas e teóricas que se encontram distantes da dramaturgia. Percebemos, por exemplo, que a noção de “rastros”, proposta por Walter Benjamin e aplicada em seu entendimento acerca de história, lança luzes sobre a possibilidade de reescrita da história pela dramaturgia, a exemplo de trabalhos como *Canudos - A guerra do sem fim*, *A Vida de Galileu* e *Jacy*. As noções de cronótopo, exotopia e polifonia, pensadas por Mikhail Bakhtin, que são majoritariamente analisadas à luz do romance, podem também ser aplicadas a análises de obras teatrais. Vimos, nesse sentido, que o próprio cronótopo pode se tornar o protagonista em obras como *Fuenteovejuna* e *2 de julho*, do mesmo modo que cronótopos diferentes podem estar presentes nas pessoas de avô, pai e filho em *Rasga Coração* e como isso pode se converter em um olhar exotópico para dentro da obra. O elemento distópico mostra sua força em obras como *Namíbia, não!* e *Pele negra, máscaras brancas*, onde podemos vislumbrar uma possível história de um futuro que nos é, naturalmente, desconhecido. O cronótopo como ferramenta dramatúrgica, por sua vez, se apresenta na imaginária coexistência entre duas pessoas que, na história, viveram em épocas distintas, lançadas em uma conturbada Moscou de 1765, em *Vera ou os nihilistas*. Além dessas noções, trouxemos para o âmbito do estudo em dramaturgia aspectos inerentes à história nova proposta por historiadores vinculados à École des Annales; aspectos como a “história das mentalidades” e a “história dos marginais” em *Os Tecelões*, de Hauptmann, onde podemos compreender, por meio de uma micro-história das relações, como se operou gradativamente a mudança de mentalidade, e como germinou e se intensificou a revolta da classe trabalhadora contra seus patrões. A escrita desse trabalho nos proporcionou muitos aprendizados, nos colocando em contato direto com obras curiosas como *Çá ira (1) fin de Louis*, de Joël Pommerat, que foi totalmente construída a partir de um processo criativo, cuja dramaturgia surgiu a partir de documentos e atas de sessões da Assembleia dos Estados Gerais, o que se denominou por “dramaturgia prospectiva”; ou mesmo a dramaturgia em *A Rainha*

Morta, de Henry de Montherlant, que construiu sua dramaturgia incorporando em suas personagens sensações e sentimentos vivenciados, por ele mesmo, em diferentes etapas de sua vida, fazendo de suas personagens (extraídas da história) projeções de sua própria personalidade. Trouxemos, ao final, peças inspiradas em mártires da história onde, por meio da mitificação destes, o dramaturgo amplia nosso olhar acerca dessas pessoas históricas e das circunstâncias que envolveram seus tristes desfechos, a exemplo de Joana d’Arc, Zumbi dos Palmares e Tiradentes.

Ao longo desta jornada, fomos muito além do que pretendíamos no projeto inicial dessa pesquisa, cuja proposta se atinha somente aos aspectos da história nova. Esse percurso de grande aprendizado e descobertas de novas referências possibilitaram a grande amplitude que essa pesquisa alcançou. No projeto submetido ao processo seletivo, conforme já falamos na Introdução e aqui retomamos, são feitos alguns questionamentos dos quais procuramos nunca nos desviar ao longo deste percurso e que sempre guiaram este trabalho, a saber: Como a historiografia e a dramaturgia estão interligadas? Como a dramaturgia contribui para a historiografia e vice-versa? A essas perguntas acrescentamos outras, como: “Quais são as estratégias utilizadas por dramaturgos para se operar a reescrita de um acontecimento histórico em sua obra?”. Talvez possamos, agora, tentar respondê-las: a historiografia e a dramaturgia, conforme vimos ao longo desta pesquisa, se encontram interligadas desde tempos longínquos. Poderíamos, novamente, ousar dizer que a dramaturgia antecede a própria historiografia; uma vez que, na Antiguidade Clássica Greco-Romana, as noções acerca de mito e de história não eram fortemente dissociadas, de modo que eventos míticos e eventos históricos possuíam o mesmo *status*, sendo, por vezes, confundidos.

Partindo para o segundo questionamento, a dramaturgia contribui para a historiografia a partir do momento que a pessoa histórica, submetida à releitura de um dramaturgo, amplia nossas possibilidades de leitura a seu respeito, bem como dos acontecimentos históricos que a envolveram. Personagem essa, que foi inspirada em uma pessoa que deixou marcas e vestígios de sua existência para a posteridade. Não podemos, é claro, afirmar que as características dessas personagens propostas pelos dramaturgos correspondem ao que foram essas pessoas em suas reais existências como monarcas, chefes de estado, revolucionários, cientistas, mártires, dentre outros. Entretanto, por meio de suas personagens, esses dramaturgos historiadores nos possibilitam uma pequena experiência literária: como a derrota dos persas, através dos sentimentos de Xerxes; bem como nos permitem conhecer, um pouco, da dimensão das

questões que envolviam a guerra de Canudos; a refletir sobre a abjuração de Galileu Galilei; a imaginar como podem ter sido as tensas sessões da Assembleia dos Estados Gerais; a testemunhar o julgamento de Tiradentes e de Joana d’Arc; e a nos comover com a crueldade que foi o massacre da comunidade do Caldeirão, no sul do Ceará. Devemos ressaltar que, em importantes ocasiões, a vida de pessoas históricas recontadas pela dramaturgia; a exemplo dos monarcas ingleses, na obra de Shakespeare, se tornaram mais conhecidas em suas versões literárias do que pela forma como foram registradas em crônicas ou em documentos históricos, sendo Inês de Castro um forte exemplo disso.

No que se refere ao terceiro questionamento, sobre as estratégias utilizadas pelos dramaturgos historiadores, podemos observar que elas são diversas. Além da imaginação, conforme ocorreu em obras como *Os Persas*, de Ésquilo, os dramaturgos que lidam com temática histórica precisam, também, estudar e aprender sobre a pessoa histórica que é objeto de sua inspiração. Em sua pesquisa, o dramaturgo frequentemente recorre ao uso de documentos e vestígios deixados pelos acontecimentos históricos, para tessitura de suas respectivas obras. Nesse sentido, procuramos, com essa pesquisa, proporcionar uma reflexão acerca das múltiplas facetas dos dramas de cunho histórico, procuramos trazer uma abordagem dramatúrgica, literária e crítica desses escritos. É, através dessas obras, que vão de *Os Persas*, *As Suplicantes*, *Octávia*, *Auto do Caldeirão*, *Ricardo III* à *Vida de Galileu*, *Jacy*, *Joana d’Arc* e *Namíbia*, não!, que nos propomos a conduzir o leitor por essa longa jornada dramaturgia adentro.

Para além desses questionamentos, acreditamos que essa pesquisa amplia a discussão acerca da recriação de episódios históricos, operada pelo dramaturgo, a partir da reescrita dos acontecimentos, para diversos outros questionamentos que podem dar vazão a problematizações de diferentes ordens. Questionamentos esses que foram, por exemplo, trazidos pela banca examinadora na ocasião da defesa desta tese, questionamentos que são bastante estimulantes e que nos incentiva a seguir adiante com os rumos que essa pesquisa pode tomar, por exemplo: Haveria algum limite ético para recriação de episódios históricos operada pelo dramaturgo? Será que todo acontecimento histórico pode ser submetido ao potencial criativo do dramaturgo? No presente momento, desconhecemos barreiras que inibam completamente o exercício da criatividade do dramaturgo frente à representação de uma pessoa história em sua obra. Sabemos que, assim como a história não é a verdade absoluta dos fatos, e sim uma versão destes que é reconstituída a partir de documentos; a criação dramatúrgica, a partir de fatos e pessoas históricas, é feita de versões que não devem ser confundidas com a própria história, que não devem ser compreendidas como narrativas oficiais. Entendemos que

o dramaturgo nos propõe uma experiência a partir do que “poderia ter sido”. Não podemos determinar, aqui, até que ponto a criatividade do dramaturgo é ilimitada ao ponto de correr o risco de ser leviano ou, até mesmo, irresponsável, ao fazer com que personagens históricas realizem ações ou façam declarações ou teçam discursos cuja pessoa histórica que lhe serviu de inspiração não tenha realizado ou feito. Entretanto, para todos os efeitos, devemos compreender que a personagem, extraída da história, que encontramos em uma ficção, não deve ser vista como uma representação literal e fidedigna da pessoa histórica, de modo que a dramaturgia nos propõe um texto paralelo à história, e não a própria história.

O discurso histórico, conforme vimos neste trabalho, pode ser ficcionalizado. O historiador, como já o sabemos, por vezes, recorre a estratégias literárias. Vale lembrar que a história pode ser manipulada para atender a interesses de grupos hegemônicos, e isso resulta em um constante movimento, por parte de grupos silenciados, em trazer à tona os diversos aspectos que são obliterados em favor de uma narrativa que sempre tem favorecido grupos dominantes. Deste modo, podemos arriscar que, muito dificilmente, um fato histórico nos é trazido em sua integralidade.

Outro questionamento que foi suscitado no momento da defesa, que acreditamos ser de grande interesse para esta pesquisa, é: Quais assuntos e personagens são extraídos com mais frequência, da história, para entrar no palco? Podemos arriscar que, com maior frequência, pessoas envolvidas em processos históricos, especialmente os que envolvam lutas sociais, figuram mais assiduamente nas obras dramáticas de cunho histórico. Entretanto, a contemporaneidade tem dado, com bastante frequência, voz a histórias de vida de pessoas comuns e desconhecidas, a exemplo de Jacy. Isso nos remete, diretamente, a outras reflexões que foram levantadas nas arguições ao longo da defesa; compreendemos e concordamos que precisamos constantemente rever personagens que são escolhidas para compor as tramas dramáticas, isso nos impele a um olhar mais crítico e menos monumental de heróis e mitos. Ao longo de toda a pesquisa, formulamos perguntas que são respondidas no intuito de situar o leitor nas reflexões propostas, procuramos empreender uma pesquisa como um “trapeiro”, em uma clara alusão à metáfora proposta por Walter Benjamin, onde procuramos aproveitar todo rastro e vestígio que pudesse ser convertido em favor dos objetivos desta pesquisa.

Procuramos, e acreditamos ter conseguido, ao longo deste trabalho, evidenciar diversas nuances entre história e ficção na reescrita da história operada pela dramaturgia. Entendemos que, ao ir além do que foi proposto no projeto de pesquisa inicial, não buscamos propriamente “solucionar” as discussões, mas ampliá-las, enxergá-las como possibilidades de enriquecimento

para nossa área de conhecimento. Inicialmente, nos propúnhamos a analisar cinco obras, contudo a abrangência do tema nos levou a abarcar em torno de 25 obras; sendo algumas outras esporadicamente mencionadas ao longo da tese, além de alguns espetáculos teatrais, como forma ratificar e fortalecer as discussões e análises que trouxemos. Como uma limitação desta pesquisa, reconhecemos que a comédia foi pouco abordada; fizemos apenas rápidas menções a Aristófanes, Molière, Martins Pena e Artur Azevedo, por exemplo. Não nos debruçamos sobre a comédia, como ela merece, por entendermos que a comédia se debruça (mais notadamente) sobre acontecimentos que se deram, ou que se dão, preferencialmente, no contexto vivido pelo próprio comediógrafo - diferentemente do grupo de dramaturgos que, comumente, possui maior predileção pelo uso do elemento trágico, ao compor suas obras de cunho histórico, em que se apropriam de fatos que se deram num tempo-espaço longínquo. Cabe-nos ressaltar que o gênero cômico, apesar de sua predileção pelo cotidiano, nos proporciona exemplos importantes quando trata de temáticas históricas, e isso podemos observar em obras *Carlota Joaquina*, de Raimundo Magalhães Júnior, que traz à cena a célebre princesa esposa do rei D. João VI, cuja vida foi também tema da adaptação para o cinema empreendida por Carla Camurati.

A escolha das obras, ao longo desta tese se deram, principalmente, de forma aleatória. Poderíamos dizer que essas obras, de forma acertada, nos provocaram e, como se tivessem vontade própria, escolheram participar desta pesquisa. No projeto inicial, nos limitávamos a obras como *Os Persas* (Ésquilo), *Ricardo III* (Shakespeare), *A Morte de Danton* (Büchner), *Os Tecelões* (Hauptmann) e *A Moratória* (Jorge Andrade). Tínhamos, desde o início, o objetivo analisar obras pertencentes a dramaturgos de épocas e contextos históricos diferentes. Entretanto, ainda que não tenhamos nos desviado dessas obras, outras obras foram descobertas, de forma completamente aleatória, ao longo deste percurso. Elas foram descobertas em visitas a sebos como *La reine morte*, de Henry de Montherlant, e *Rasga Coração*, de Vianinha. Também me foram apresentadas, como *Namíbia, não!*, de Aldri Anunciação, e *Vera ou os nihilistas*, de Oscar Wilde. Ainda nesse escopo, há obras cujos títulos chamaram atenção, a exemplo de *2 de julho* e *Joana d'Arc*, e obras que descobrimos ao ler artigos, dissertações e teses sobre o tema que pesquisávamos, a exemplo de *Octávia*, dentre outros, além de peças que descobri na condição espectador de suas encenações; como ocorreu em *Jacy*, em Natal, e *Pele negra, máscaras brancas*, em Salvador.

Além de dramaturgos e pensadores estrangeiros, nessa pesquisa também procuramos nos debruçar sobre dramaturgos nacionais e sobre pesquisas empreendidas por pesquisadores brasileiros. De grande importância foram os artigos, dissertações de mestrado e teses de

doutorado, de diferentes áreas de conhecimento, que nos ajudaram ampliar nosso olhar acerca das noções que nos são proporcionadas por Walter Benjamin, Mikhail Bakhtin, Didi-Hubermann, bem como as análises que esses pesquisadores fizeram a respeito de obras que estudamos ao longo dessa pesquisa, a exemplo de Brian Gordon Lutalo Kibuuka cuja análise amplia grandemente nosso olhar sobre obras de Eurípidés à luz da Guerra do Peloponeso; Fernanda Vieira Gozo que nos traz sua tradução e sua análise da obra *Octávia*, de Sêneca; Antônio Máspoli de Araújo Gomes que nos contextualiza acerca do massacre da comunidade do Caldeirão, cujo tema serviu de inspiração para o dramaturgo cearense Oswald Barroso, compor sua obra; a contextualização histórica do teatro do Renascimento ao final do século XIX, empreendida por Bárbara Heliadora, bem como a análise que a autora nos proporciona acerca de *Ricardo III*, dentre outras valorosas contribuições.

Apesar dos diversos desafios que uma pesquisa de doutorado nos impõe, ousou dizer que não houve qualquer insucesso ao longo desta jornada. Enfrentamos algumas dificuldades, como o *lockdown* rigoroso ocorrido na França, em razão na pandemia do covid-19, no período de 17 de março a 11 de maio de 2020, que fechou museus, teatros, cinemas, e demais espaços culturais, impedindo a apreciação de trabalhos teatrais que poderiam ter contribuído ainda mais para o escopo deste trabalho. No entanto, essa situação não afetou decisivamente a pesquisa, uma vez que ela sempre se concentrou principalmente na produção literária voltada para o teatro. Deste modo, podemos dizer que esta pesquisa foi desenvolvida com prazer e tranquilidade ao longo de todo o processo, ela tem sido constantemente fortalecida com as diversas referências que foram proporcionadas ao longo desta caminhada; sejam elas proporcionadas pelos colegas de turma no doutorado, pelos professores que ministraram as disciplinas, pela pessoa de sua orientadora, pelos membros da banca examinadora, ou mesmo por aquelas referências que surgiram ao acaso ao caminhar pelas ruas ou em alguma conversa aleatória em momentos de distração ou descontração.

Finalizamos este trabalho com a satisfação do dever cumprido, tendo plena consciência de que esse material pode ser apenas um gatilho para os diversos desdobramentos que podem resultar em outras novas produções acadêmicas ou, quiçá, artísticas. Não trazemos certezas, mas sim novas hipóteses, questionamentos e possibilidades de expansão que nos permitem alçar novos voos nesse vasto horizonte dos estudos em dramaturgia. Ansiamos que esta pesquisa contribua, de maneira efetiva, para ampliar o olhar do leitor em seu contato com obras dramáticas de cunho histórico, esperamos (quem sabe?) contribuir com o artista em seu processo criativo e investigativo, e desejamos fortemente que esta pesquisa auxilie nos

propósitos do estudante e do pesquisador que, porventura, queira explorar esse grandioso universo da dramaturgia de assunto histórico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, C. **Teatro completo**. Edição preparada por Elizabeth R. Azevedo. Col. Dramaturgos do Brasil (Coord. João Roberto Faria). São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ANDRADE, J. **Pedreira das Almas. O Telescópio**. 6ª Ed. Rio de Janeiro: AGIR, 1979.
- _____. **A Moratória**. 16ª ed. 7ª imp. Rio de Janeiro: AGIR, 2003.
- ANOUILH, J. **Antigone**. Paris: La table ronde, 1946.
- ANUNCIACÃO, A. **Namíbia, não!**. 2ªed. Salvador: UFBA, 2015.
- ARANJO, D. **Inês de Castro, la reine morte: mythe et réalité** », *Babel* [En ligne], 27 | 2013, disponibilizado *online* em 30/06/2014, consultado em 24/02/2021. URL: <http://journals.openedition.org/babel/3389>; DOI :10.4000/babel.3389
- ARIÈS, P. **A história das mentalidades**. In: A história nova. LE GOFF, J.; CHARTIER, R. & REVEL, J. (dir). Trad. Eduardo Brandão. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ARISTÓFANES. **Lisístrata: a greve do sexo**. Trad. Millor Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Guimarães e C.ªEditores, s/d.
- ARRIADA, E. **“Uma história dos sem nome”**: a visão de história em Walter Benjamin. Revista História da Educação. v.7. n.14. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1981.
- _____. **Questões sobre literatura e estética – a teoria do romance**. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1998.
- _____. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BALLAROTTI, C. R. **A construção do mito de Tiradentes: de mártir republicano a herói cívico da atualidade**. Revista Antíteses. Vol. 2, n3. Londrina/PR: Universidade Estadual de Londrina, 2009.
- BARBOSA, M. **O filósofo do sentido e a comunicação**. Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v.5, n.9, p.139-149, jan/jun. 2006.
- BARROSO, O. **Auto do Caldeirão**. Não publicado.
- BEAUMARCHAIS, P. A. C. **As Bodas de Fígaro**. Trad. Bárbara Heliodora. São Paulo: EDUSP, 2001.
- BEIGUI, A. **Dramaturgia por outras vias: a apropriação como matriz estética do teatro contemporâneo – do texto literário à encenação**. 2006. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 22-34
- BENJAMIN, W. **História e Coleccionismo: Edward Fuchs**. In: Discursos interrompidos. Madrid: Taurus, 1973.
- _____. **A Tarefa do Tradutor**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. **Imagens de pensamento**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- _____. **Mágia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; pref. Jeanne Marie Gagnebin. Obras escolhidas, v.1. 3ª Ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENTLEY, E. **O dramaturgo como pensador**. Trad. Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BETTI, M. S. **“RASGA CORAÇÃO”, de Oduvaldo Vianna Filho: perspectivas formais da representação sócio-histórica**. São Paulo: Revista UniABC – Humanas, 2010.

- BLOCH, M. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Trad. Armand Colin. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- BRECHT, B. **A Vida de Galileu**. In: Teatro completo em 12 volumes. Coleção Teatro. Vol. 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- _____. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. **Perguntas de um operário letrado**. Disponível em: <https://www.pensador.com/frase/MTQ5MDc5/> (Consultado em 20 de novembro de 2019).
- BRONISLAW, B. **Imaginação social**. In *Enciclopédia Einaudi*, s. 1. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Editora Portuguesa, 1985.
- BOIS, G. **Marxismo e história nova**. In: A história nova. LE GOFF, J.; CHARTIER, R. & REVEL, J. (dir). Trad. Eduardo Brandão. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BOUDIER, M. **Avec Joël Pommerat: un monde complexe**. Col. Apprendre. Ed. Claire David. Paris: Actes-sud, 2015.
- _____. **Avec Joël Pommerat: Tome II – L'écriture de *Ça ira (1) fin de Louis***. Col. Apprendre. Ed. Claire David. Paris: Actes-sud, 2019.
- BURKE, P. (org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. Trad. Magna Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- CAMÕES, L. **Os Lusíadas**. Org. Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2015.
- CAMUS, A. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- CANTINHO, M.J. **A história de arte nas velas do materialismo dialético**. Cadernos Walter Benjamin. Periódico nº 17. Grupo de Pesquisa Walter Benjamin. Fortaleza: UECE, 2011. (<https://doi.org/10.17648/2175-1293-v172016-03>)
- CARDOSO, P. S. **Inês de Castro ou a morta iluminosa**. Tese de doutorado. Orientação: Haqira Osakabe. Campinas: UNICAMP, 2002.
- CARLSON, M. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1995.
- CASCUDO, L.C. **Dicionário do folclore no Brasil**. 6.ed. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.
- CASTRO, I. C. **Rasga Coração: teatro e militância política em discussão**. Dissertação de Mestrado. UFV: Viçosa/MG, 2017.
- CHARTIER, R. **A história ou a leitura do tempo**. Trad. Christina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- CORNEILLE, P. **O Cid**. Trad. Antônio Feliciano de Castilho. Teatro Francês. Clássicos Jackson. Vol. XXVIII. Versão e-book. Rio de Janeiro, 1950.
- COSTA, A.L.L. **Machado de Assis e a tradução: singularidades da práxis machadiana em diálogo com outros tradutores**. Revista *Scientia Translationis*, n.14. PPGET/UFSC: Florianópolis, 2013. (<http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2013n14p71>)
- CRAVEIRO, J. **Que teatro é este?: Pensamento e processo de *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas***. In: Sinais de Cena, série II, nº 1, junho de 2016 – Teatro e memória.
- DE ASSIS, F. J. S. **A teoria da história em Walter Benjamin: uma construção entre “*História e Coleccionismo: Eduard Fuchs*” e as “*Teses sobre o conceito de história*”**. Revista de Teoria da História. Ano 5, nº 10. ISSN: 2175-5892. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2013.
- DESOUSA FILHO, A. **Tudo é construído! Nada é revogável!** A teoria construcionista crítica nas ciências humanas. São Paulo: Cortez, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, G. **A história sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIO CASSIUS. **Roman's history**. English. Transl. Ernest Cary. Londres: William Heineman / Nova Iorque: The Macmillan CO, 1914.

- EAGLETON, T. **A função da crítica**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 1ª Edição brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ÉSQUILO. **Os Persas**. Trad. Trajano Vieira. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- ESSLIN, M. **Uma anatomia do drama**. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- EURÍPIDES. **Hécuba**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2008.
- _____. **As suplicantes**. Trad. J.R. Ferreira. Porto Alegre. Movimento, 2012.
- _____. **Medeia; Hipólito; As Troianas**. Trad. Mario da Gama Kury. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- _____. **Electra**. Trad. Trupersa. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015
- EWEN, F. **Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo**. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991.
- FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Bahia: Editora EDUFBA, 2008.
- FARIA, J. R. **História do Teatro Brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.
- FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.
- FOUCAULT, M. **Nietzsche, a genealogia e a história**. In: FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. 10ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p.15-37.
- _____. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FRISCH, M. **From a Shared Authority to the Digital Kitchen, and Back**. In: ADAIR, Bill; FILENE, B.; KOLOSKI, Laura (Ed.) *Letting Go? Sharing Historical Authority in a User-Generated World*. Philadelphia, PA: The Pew Center for Arts and Heritage, 2011. p.126-137
- FRYE, N. **Anatomia da Crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1993.
- GAGNEBIN, J. M. **Walter Benjamin ou a história aberta**. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas I, Walter Benjamin; 7-19*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. **Apagar os rastros, recolher os restos**. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jayme (Org.) *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012: 28.
- _____. **O rastro e a cicatriz: metáforas da memória**. *Revista Pro-Posições*. Vol.13, N.3(39). Campinas: Faculdade de Educação – UNICAMP, 2002.
- _____. **História e memória em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GOETHE, J.W. **Fausto – Werther**. Trad. Alberto Maximiliano. São Paulo: Nova Cultural Ltda., 2003.
- GOMES, A.M.A. **A destruição da terra sem males: O conflito religioso do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto**. *Revista USP*, São Paulo, n.82, p.54-67, junho/agosto, 2009.
- GOZO, F.V. **A Otávia do Pseudo-Sêneca: tradução, estudo introdutório e notas**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016.
- HAUPTMANN, G. **Os tecelões**. Trad. Marion Fleischer & Ruth Mayer Duprat. Col. Basiliense de Bolso. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- HELIODORA, B. **Caminhos do teatro ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- KIBUUKA, B.G.L. **Eurípedes e a guerra do Peloponeso: representação da guerra nas tragédias de Hécuba, As Suplicantes e As Troianas**. 2012. Dissertação (Mestrado em História). Centro de Estudos Gerais. Universidade Federal Fluminense. Niterói/RJ, p. 47 – 90.
- LESKY, A. **A tragédia grega**. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik]. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LE GOFF, J.; CHARTIER, R. & REVEL, J. (dir). **A história nova**. Trad. Eduardo Brandão. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

- LEVINAS, E. **Humanismo do outro homem**. Trad. Pergentino Pivato. Petrópolis: Ed. Vozes, 1993.
- LOPES, C.D.C & LEÃO, R.M (org). **Tempo e dramaturgias**. Salvador: EDUFBA, 2014.
- LUKACS, G. **Estudos sobre literatura**. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1965.
- LUNA, S. **A tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno**. João Pessoa: Ideia, 2008.
- MAGALDI, S. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 6ª ed. São Paulo: Global, 2004.
- _____. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MAGALHÃES, D. J. G. **Antônio José ou o poeta e a inquisição**. Rio de Janeiro: 1839.
- MAGALHAES JÚNIOR, C. P. **O conceito de exotopia em Bakhtin: uma análise de *O Filho Eterno*, de Cristóvão Tezza**. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Biblioteca de Ciências Humanas e Educação. UFPR: Curitiba, p. 11 – 22.
- MANGUENEAU, D. **Pragmática para o discurso literário**. Trad. Marina Appenzeller; revisão da tradução: Eduardo Brandão. Col. Leitura e Crítica. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. **Análise de textos de comunicação**. Trad. Cecilia P. de Souza e Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2001.
- MARQUES, A.H.O. **História de Portugal: desde os tempos mais antigos até ao governo do Sr. Pinheiro de Azevedo**. Vol.1. 1ª ed. Lisboa: Palas Editores, 1977.
- MENDES, C. F. **Canudos, a guerra do sem fim: entre drama e história**. In: MENDES, C.F. (org.) **Dramaturgia, ainda: reconfigurações e rasuras**. Salvador: EDUFBA, 2011.
- _____. **2 de julho: carta de alforria**. Salvador: EPP, 2014.
- _____. **Joana d’Arc: peça em dois atos**. Salvador: EDUFBA, 2015.
- MONTHERLANT, H. **La reine morte: drame en trois actes**. Col. Folio. Paris: Editions Gallimard, 1947.
- MOTTA, V.D.S. **Tempo e lugar em Nelson Rodrigues: um pacto cultural**. IV Encult. Salvador : Faculdade de Comunicação da UFBA, 2008.
- NIETZSCHE, F. W. **Da utilidade e desvantagens da história para a vida**. In: **Obras incompletas**. seleção de textos: Gérard Lebon. Trad e Notas: Rubens Rodrigues Torres Filho. 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 58-70.
- NEVES, L.O. **A personagem e seu mundo: uma análise de *A Moratória*, de Jorge Andrade**. Rev. Pitágoras. Vol. 1. Campinas/SP: Unicamp, 2011.
- NUNES, A. **Geração Trianon**. In: **Cadernos de Teatro**. Rio de Janeiro, 1988. v. 117. p. 25-46.
- OLIVEIRA MARQUES, A.H.. **História de Portugal: das origens às revoluções liberais**. (vol.1). 7ª ed. Lisboa: Palas Editores, 1977.
- PALLOTINNI, R. **O que é dramaturgia**. Col. Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PASCOLATI, S. A. V. **Reescrituras de Antígona e faces modernas do trágico**. Revista do Sell. Vol. 2, nº 02. Uberaba/MG: UFTM, 2010.
- PITA, L.F.D. **A “praetexta” *Octavia* e o pensamento de Sêneca**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- PIRES, V.L.; TAMANINI-ANDAMES, F.A. **Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia**. Estudos semióticos. [on-line]. Disponível em: (<http://www.flch.usp.br/dl/semiotica/es>). Ed. Francisco E.S Merçon e Maria Luz P. De Barros. Vol. 6, Número 2, São Paulo, 2010, p.66-76. Acesso em 26/12/2020.
- POMMERAT, J. **Ça ira (1) fin de Louis**. Paris: Actes-sud Papiers, 2016.
- RACINE, J. **Andrômaca – Britânico**. Trad. Jenny Klabin Segall. Col. Universidade de Bolso. Rio de Janeiro: Ediouro Tecnoprint S/A, s.d.
- RICOEUR, P. **Philosophie de la volonté 2, Finitude e culpabilité 1, L’homme faillible**. Paris: Aubier, 1960.

- _____. **Tempo e narrativa (Tomo I)**. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- _____. **Tempo e narrativa (Tomo III)**. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.
- ROCHA, G.S. **Antirracismo, negritude e universalismo em Pele negra, máscaras brancas de Frantz Fanon**. SANKOFA (São Paulo), v. 8, p. 110, 2015.
- ROCHA, F.M. **A dramaturgia de Anamaria Nunes**. 2007. (Mestrado em Comunicação e Letras). Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, p. 14-36.
- ROMAN, A.R. **O conceito de polifonia em Bakhtin** – o trajeto polifônico de uma metáfora. Revista Letras, Curitiba: Editora da UFPR, n.41-42. p. 207-220. 1992-93.
- ROSENFELD, A. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva: 1982.
- SANCHES, J.A.L. **Dramaturgias de desvio: recorrências em textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015**. 2016. (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia. Salvador, p.191 – 194.
- SANT’ANNA, C. **Metalinguagem e teatro: a obra de Jorge Andrade**. 2ª Ed. Revista Ampliada. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- SANTOS, I.A. **Entre restos e rastros: a história aberta e seus recomeços**. Notas a partir de Benjamin e Didi-Huberman. Revista ARA nº 2. São Paulo: Grupo MUSEU/PATRIMÔNIO FAU-USP, 2017.
- SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. 1ª Ed. São Paulo: Paulus Editora, 2002.
- SARAMAGO, J. **O homem duplicado**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2002.
- SARRAZAC, J.P. **La parable ou l’enfance du théâtre**. Paris: Circé, 2002.
- _____. **Critique du théâtre 2: Du moderne au contemporain, et retour [penser le théâtre]**. Strasbourg: Circé, 2015.
- SCHMITT, J. **A história dos marginais**. In: A história nova. LE GOFF, J.; CHARTIER, R. & REVEL, J. (dir). Trad. Eduardo Brandão. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SÊNECA. **Agamêmnon**. Tradução, introdução, posfácio e notas: José Eduardo dos Santos Lohner. 1ª ed. São Paulo : Globo, 2009.
- _____. **Octávia**. In: A *Otávia* do Pseudo-Sêneca. GOZO, F.V. **A Otávia do Pseudo-Sêneca: tradução, estudo introdutório e notas**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016.
- SHAKESPEARE, W. **Ricardo III**. Trad. Ana Amélia de Queiroz C. de Mendonça & Bárbara Heliadora. Int. Bárbara Heliadora. Ed. [Especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- SILVA, R.B. **A personagem Antônio José na peça “Antônio José ou o poeta e a inquisição”**: um estudo de caráter do protagonista. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2009.
- SILVA, S. **Interrupção e história: Walter Benjamin e Bertolt Brecht**. Revista Teoria da História. Ano 8, Vol. 15, nº 1, Goiânia: UFG, 2016.
- SILVA, R.F. **História da historiografia: capítulos para uma história das histórias da historiografia**. Bauru: EDUSC, 2001.
- SMALL, D.A. **Historiografias de artista: escritas da história no teatro documentário contemporâneo**. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p.233-242.
- SOUSA, H.H.L. **Tradição e traição no drama histórico: Calabar** em revista, no teatro de Chico Buarque. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Paraíba, Programa de Pós-Graduação em Letras. João Pessoa, p. 17-28.
- SOURIAU, E. **As duzentas mil situações dramáticas**. Trad. Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Ática, 1993.
- SUETÔNIO. **A vida dos doze césores**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001

- SUSTERMEISTER, P. **A meta-história de Hayden White**: uma crítica construtiva à ciência histórica. Revista Espaço Acadêmico, nº 97. Maringá/PR: Universidade Estadual de Maringá, 2009.
- SZONDI, P. **Teoria do drama burguês [século XVIII]**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- TÁCITO. **Anais**. Col. Clássicos Jackson. Rio de Janeiro: Ediouro, 1950.
- TCHÉKHOV, A. **O jardim das cerejeiras**. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1993.
- THOMASSEAU, J.M. **O Melodrama**. Trad. Cláudio Braga & Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- THORAU, H. **Back to the roots? – Namíbia, não!**, de Aldri Anuniação. Est. Lit. Bras. Contemp. nº 43. Brasília jan./jun. 2014.
- TUCÍDIDES. **A história da guerra do Peloponeso**. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: Universidade de Brasília, 1987.
- VASCONCELLOS, L. C. **Walter Benjamin**: rastro, aura e história. Col. Humanitas. Org. Sabrina Sedlmayer & Jaime Ginzburg. p. 249-253. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.
- VEGA, L. **Fuenteovejuna**. In: Teatro espanhol do século de ouro. GUINSBURG. J. & CUNHA, N. (org). Tradução e notas: Ignácio Arellano. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 245 – 330.
- VERNANT, J.P & VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. 2ª ed. Dir. J. Guinsburg. Perspectiva: São Paulo, 2011.
- VEYNE, P. **Sêneca e o estoicismo**. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- VIANNA FILHO, O. **O melhor do teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. Seleção: Yan Michalski. São Paulo: Global, 1984.
- WEBER, T. **“Experiência”**. In. *Conceptos* de Walter Benjamin, Erdmut Wizisla, Michael Opitz, 479-525. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2014.
- WHITE, H. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- WILDE, O. **Teatro Completo**. Vol 1. Trad. Doris Goettems. São Paulo: Editora Landmark, 2011.
- WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Filme:

QUILOMBO. Direção: Cacá Diegues. Produção: Cacá Diegues & Augusto Arraes. Intérpretes: Tony Tornado, Zezé Motta, Vera Fischer, Antônio Pompeo e grande elenco. Música: Gilberto Gil & Waly Salomão. Fita de VHS. 1h59m. 1984.

ÍNDICE REMISSIVO

AUTORES

- ALVES, C. (1847 – 1871), 23, 81, 87, 203, 212, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 234.
- ANDRADE, J. (1922 – 1984), 21, 163, 164, 165, 167, 168, 188, 241.
- ANOUILH, J. (1910 – 1987), 190, 191, 192.
- ANUNCIÇÃO, A., 22, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 241.
- ARANJO, D., 150, 151, 153.
- ARCHER, W. (1856 – 1924), 179.
- ARIÈS, P. (1914 – 1984), 154, 155.
- ARISTÓFANES (445-382 a.C.), 13, 37, 47, 107, 179, 241.
- ARISTÓTELES (384 – 322 a.C.), 12, 86, 87, 94, 97, 110, 111, 160, 170, 224.
- ARRIADA, E., 100.
- ASSMANN, A., 116, 117.
- BACZO, B. (1924 – 2016), 225.
- BADIOU, A., 13.
- BALLAROTTI, C.A., 223, 224, 225.
- BARBOSA, M., 30.
- BARROSO, O., 17, 56, 59, 60, 242.
- BAKHTIN, M. (1895 – 1975), 21, 38, 38, 40, 41, 162, 163, 166, 169, 176, 177, 178, 181, 188, 203.
- BEAUMARCHAIS, P.A.C., (1732 – 1799), 107, 108.
- BEIGUI, A., 93, 94, 132.
- BENJAMIN, W. (1892 – 1940), 18, 19, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 92, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 115, 116, 120, 126, 224, 236, 237, 240, 242.
- BENTLEY, E. (1916 – 2020), 65, 66.
- BERTHOLD, M. 47.
- BLOCH, M. (1886 – 1944), 14, 15, 16, 71, 125, 155.
- BRAUDEL, F. (1902 – 1985), 16, 125.
- BRECHT, B. (1898 – 1956), 19, 20, 64, 70, 72, 94, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 120, 156, 170, 187, 190, 191, 192, 198, 206, 207, 211, 225, 232, 234.
- BOAL, A. (1931 – 2009), 23, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 216, 227, 230, 234.
- BOIS, G. (1934 – 2019), 158.
- BOUDIER, M. 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142.
- CAMÕES, L. (1524 – 1580), 145.
- CAMPOS, H. (1929 – 2003), 19, 91, 92.
- CAMUS, A. (1913 – 1960), 188.
- CANTINHO, M.J., 73.
- CARLSON, M., 53, 54.
- CARDOSO, P.S., 146.
- CASCUDO, L.C. (1898 – 1986), 56.
- CÁSSIO, D. (155 – após 229 d.C.), 41, 46.
- CASTRO, I.C., 185, 186.

- CHARTIER, R., 123, 124.
- CORNEILLE, P. (1606 – 1684), 60, 63, 63, 65, 214, 236.
- COSTA, A.L.L., 91, 92.
- CRAVEIRO, J., 101, 102.
- DE ASSIS, F.J., 74, 75, 81, 219, 220.
- DESOUSA FILHO, A., 13,14.
- DIDI-HUBERMAN, G., 77, 83, 84, 242.
- EAGLETON, T., 66.
- ÉSQUILO (525 – 455 a.C.), 24,25, 26, 27, 28, 36, 35, 123, 179, 191, 208, 233, 236, 239, 241.
- EURÍPIDES (480 – 406 a.C.), 17, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40,43, 150, 151, 179, 208, 236, 242,
- EWEN, F., (1899 – 1988), 113.
- FANON, F. (1925 – 1961), 193, 194, 195, 196.
- FARIA, J.R., 78, 79.
- FELINTO, R., 226.
- FIORIN, J.L., 40.
- FONTES, H., 117, 118, 119.
- FOUCAULT, M. (1926 – 1984), 24, 138, 189.
- FRANCO, A., 18, 19, 87, 88, 90, 92, 94, 97, 98, 101.
- FRÍNICO (540 – 480 a.C.), 17, 26, 27, 38, 39.
- FRISCH, M., 125.
- FRYE, N., 217.
- GAGNEBIN, J.M., 72, 77, 100, 105, 106, 116, 117, 122.
- GUARNIERI, G. (1934 – 2006), 23, 206, 212, 213, 215, 216, 227, 234.
- GOMES, A.M.A, 57, 58, 242
- GOZO, F.V., 41, 42, 43, 46, 50, 242.
- IONESCO, E. (1909 – 1994), 196, 197.
- HAUPTMANN, G. (1862 – 1946), 15, 20, 21, 69, 105, 157, 158, 159, 160, 161, 214, 237, 241.
- HELIODORA, B. (1923 – 2015), 62,64, 67, 68, 242.
- HUIZINGA, J. (1872 – 1945), 155.
- HUGO, V. (1802 – 1885), 68, 69, 70, 79, 81, 82, 162, 205, 220, 237.
- HUXLEY, A. (1894 – 1963), 194.
- HOMERO (928 – 898 a.C.), 24, 30.
- IBSEN, H. (1828 – 1906), 69.
- KIBUUKA, B.G.L., 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 242.
- LAWSON, J.H. (1894 – 1977), 179.
- LEÃO, R.M., 12.
- LE GOFF, J. (1924 – 214), 125, 154, 155, 159.
- LESKY, A., 26, 27.
- LEVINAS, E. (1906 – 1995), 122.
- LOHNER, J.E.S,43, 47.
- LOPES, C.D.C, p. 12.
- LUKACS, G. (1885 – 1971), 99, 100, 101.
- LUNA, S., 46, 52.
- MAGALDI, S. (1927 – 2016), 54, 55, 80, 82.

- MAGALHÃES, G. (1811 – 1882), 18, 70, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 98, 105, 218.
- MAGALHÃES JÚNIOR, C.P., 187, 188, 189, 190, 192, 193, 241.
- MAINGUENEAU, D., 107, 108, 111, 115, 121.
- MARQUES, A.H.O, 144.
- MENDES, C.F., 17, 18, 19, 22, 23, 82, 87, 88, 89, 90, 92, 94, 95, 96, 97,98, 100, 101, 107, 133, 138, 156, 198, 201, 203, 205, 230, 231, 232, 233, 234.
- MONTHERLANT, H. (1895 – 1972), 20, 142, 143, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 238, 241.
- NIETZSCHE, F. (1844 – 1900), 24, 29, 211, 212, 225, 234, 235.
- NOIRIEL, G., 142, 143.
- NUNES, A. (1950 – 2016), 22, 180, 181, 182, 187, 188.
- PALLOTINNI, R., 179.
- PITA, L.F.D., 47, 48, 49, 51.
- POMMERAT, J., 20, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 143, 237.
- RICOEUR, P. (1913 – 2005), 15, 16, 29, 95, 96, 139.
- ROCHA, F.M., 180, 181, 182, 188, 194.
- ROMAN, A.R., 38.
- ROSENFELD, A. (1912 – 1973), 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 228, 229, 230, 235.
- SANCHES, J.A.L., 197.
- SANTOS, I.A., 85, 86.
- SANTO AGOSTINHO (354 – 430 a.C.), 52, 53, 54.
- SARRAZAC, J.P., 129, 218.
- SCHMITT, J-C., 159.
- SÊNECA (4 a.C. – 65 d.C.), 15, 17, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 62, 63, 236, 237, 242.
- SILVA, R.B., 80.
- SOURIAU, E. (1892 – 1979), 169.
- SOUSA, H.H.L, 27, 28, 53, 54.
- SUETÔNIO (69 – 141 d.C.), 17, 41, 42, 45, 46, 63.
- SZONDI, P. (1929 – 1971), 65.
- TÁCITO (56 – 120 d.C.), 17, 41, 42, 45, 46, 63.
- TCHÉKHOV, A. (1860 – 1904), 21, 69, 164, 165, 188.
- THOMASSEAU, J.M., 79.
- THORAU, H., 197, 198.
- TUCÍDIDES (460 – 400 a.C.), 27, 31, 34, 36,
- VEGA, L. (1562 – 1635), 22, 60, 62, 198, 200, 207. VEYNE, P. 50.
- VIANNA FILHO, O. (1936 – 1974), 22, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 241.
- VIRGÍLIO (70 – 19 a.C.), 49.
- WILDE, O. (1854 – 1900), 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 180, 181, 201, 203, 241.
- WILLIAMS, R. (1921 – 1988), 114, 115.
- WHITE, H. (1928 – 2018), 86, 87, 96, 173.
- ZOLA, E. (1840 – 1902), 69.

OBRAS ESTUDADAS

Antígona de Sófocles, A, 190, 191, 192, 207, 234.

Antigone, 191, 192.

Antônio José ou O Poeta e a Inquisição, 18, 70, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 86, 98, 105, 218.

Arena conta Tiradentes, 22, 205, 206, 208, 212, 213, 216, 217.

Arena conta Zumbi, 22, 23, 205, 206, 226.

Auto do Caldeirão, 56, 59, 239.

Britânico, 25, 41, 42, 44, 46, 63, 76, 86, 107.

Ça ira (1) fin de Louis, 20, 126, 129, 130, 131, 132, 133, 137, 138, 139, 141, 155, 237.

2 de julho: a carta de alforria, 22, 88, 198, 201, 202, 203, 237, 241.

Geração Trianon, 22, 180, 181, 182, 187, 188.

Gonzaga ou a Revolução de Minas, 212, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 233.

Hécuba, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 37, 40, 152.

Jardim das Cerejeiras, O, 21, 69, 164, 165, 166, 180, 188.

Joana d'Arc, 23, 68, 70, 87, 156, 205, 223, 226, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 237, 238, 239, 241.

Moratória, A, 22, 193, 196, 197, 237, 239, 241..

Namíbia, não!, 22, 202, 205, 206, 247, 249, 251.

Octávia, 15, 17, 41, 42, 43, 44, 46, 49, 51, 63, 239, 241, 242.

Rainha Morta, A, 20, 142, 143, 145, 147, 148, 152, 153, 155, 237, 238.

Rasga Coração, 22, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 190, 237, 241.

Suplicantes, As, 28, 29, 33, 34, 35, 236, 239.

Tecelões, Os, 15, 20, 21, 70, 105, 157, 158, 159, 160, 161, 214, 237, 241.

Troianas, As, 28, 29, 35, 36, 37, 38, 236.

Vera ou os nihilistas, 21, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 179, 201, 203, 237, 241.

Vida de Galileu, A, 19, 70, 103, 105, 109, 110, 113, 114, 156, 206, 230, 232, 237.

ASSUNTOS

Agripina, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 50, 63, 237.

Antiguidade Clássica, 13, 17, 27, 52, 60, 238.

Antiguidade Latina, 41, 52, 61, 124.

Antônio Conselheiro, 19, 76, 106, 107.

Assembleia dos Estados Gerais, 20, 126, 128, 129, 130, 138, 237, 239.

Autoridade compartilhada, 125.

Comédia lacrimosa, 64, 65.

Cronótopo, 21, 22, 63, 70, 126, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 203, 205, 211, 237.

Drama burguês, 64, 65, 66, 67, 104, 164.

Dramaturgia prospectiva, 20, 134, 135, 136, 237.

Dramaturgia dos sem nome, 19, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105.

Dramaturgie du fait divers, 129.

Dialogismo, 39, 40, 181.

Distopia, 22, 193, 194, 195, 196, 197.

Duplo destinatário, 109.

École des Annales, 16, 130, 161, 247.

Exotopia, 195, 196, 197, 198, 201, 247.

Fabula praetexta, 13, 42, 46, 47, 51, 52.

Friedrich Schiller, 67, 68, 69, 70, 78, 205, 211, 229, 237.

Guerra do Peloponeso, 13, 28, 29, 33, 35, 40, 143, 180, 236, 242.

História antiquária, 211, 212, 225.

História crítica, 211, 212.

História à contrapelo, 74, 77, 83, 85, 86, 97, 115.

História das mentalidades, 20, 28, 154, 155, 156, 160, 237.

História monumental, 29, 225, 234, 235.

História de longa duração, 125.

História dos marginais, 159, 237.

História nova, 16, 20, 122, 123, 125, 126, 138, 139, 153, 154, 158, 159, 223, 237, 238.

Inês de Castro, 20, 68, 76, 143, 144, 145, 146, 147, 150, 151, 152, 155, 237, 239.

Jacy, 20, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 237, 239, 240, 241.

José Celso Martinez Correa, 92, 93, 94.

Juana la Beltraneja, 199, 200, 201.

Luciferação, 19, 91, 92.

Lusíadas, Os, 145.

Onisajé, 193, 194, 195.

Pele negra, máscaras brancas, 22, 193, 194, 237, 241.

Perguntas de um operário letrado, 19, 103, 104.

Persas, Os, 24, 26, 27, 28, 38, 76, 86, 123, 236, 238, 239, 241.

Pequeno Organon para o Teatro, 19, 102, 103.

Queda de Mileto, A, 26.

Rastro, 18, 19, 20, 47, 71, 76, 77, 80, 82, 83, 84, 86, 88, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 113, 115, 116, 117, 118, 121, 122, 126, 138, 237, 240.

Reinar después de morir, 147, 148.

Ricardo III, 61, 62, 78, 123, 205, 239, 241, 242.

Romantismo, 18, 60, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 79, 81, 82, 105, 207, 214, 219, 220.

Sertões, Os, 88, 89, 92, 93, 94.

Sete Contra Tebas, Os, 24, 25, 35.

Semblante de realidade, 13.

Sturm und Drang, 67, 69.