

SÍRLEY CRISTINA OLIVEIRA

**A Ditadura Militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos Palcos
Brasileiros: Em Cena “*Arena Conta Tiradentes*”(1967) e “*As Confrarias* ” (1969)**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
UBERLÂNDIA-MG
2003**

SÍRLEY CRISTINA OLIVEIRA

**A Ditadura Militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos Palcos
Brasileiros: Em Cena “*Arena Conta Tiradentes*”(1967) e “*As Confrarias* ” (1969)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em História da Universidade Federal de
Uberlândia, como exigência parcial para a obtenção
do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rosangela Patriota Ramos

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
UBERLÂNDIA-MG
2003**

SÍRLEY CRISTINA OLIVEIRA

**A Ditadura Militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos Palcos
Brasileiros: Em Cena “*Arena Conta Tiradentes*”(1967) e “*As Confrarias* ” (1969)**

Banca Examinadora

Prof^ª. Dr^ª. Rosangela Patriota Ramos
(Orientadora)

Prof. Dr. Luiz Eugênio Vécio
Universidade Federal de Santa Maria

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos
Universidade Federal de Uberlândia

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
UBERLÂNDIA-MG
2003**

Dedicatória:

Aos meus pais João Batista e Maria Helena, à minha avó Maria Basílio do Nascimento e ao meu namorado Carlos Omena, sem os quais não haveria motivação para criar, para escrever, enfim, não haveria inspiração. Obrigado pelo incentivo, alegria e confiança revelados no dia-a-dia.

Agradecimentos:

Várias pessoas, de forma direta ou indireta, contribuíram para este trabalho. Portanto, torna-se importante compartilhar com elas as alegrias de sua concretização.

Meus agradecimentos iniciais são para a Prof^a. Dr^a. Rosangela Patriota, minha orientadora, que contribuiu de forma sistemática para a minha formação intelectual e minha aprendizagem desde a época da graduação. A você devo o meu interesse pela pesquisa e, em especial a descoberta do teatro, que fez meus estudos ficarem mais prazerosos e instigantes. Muitas das minhas conquistas são frutos de suas reflexões sempre inteligentes e criativas, que propiciam um novo olhar para o campo da História.

Ao Prof. Dr. Alcides Freire Ramos sou grata pelo interesse que sempre manifestou pelo meu trabalho. Obrigada pelas sugestões valiosas não só no Exame de Qualificação, mas ao longo da realização desta pesquisa. Também não posso deixar de agradecer as gentilezas prestadas, especialmente o empréstimo de obras clássicas do seu valioso acervo sobre a Inconfidência Mineira.

À Prof^a. Dr^a. Kátia Rodrigues Paranhos, pela leitura atenta que fez do Relatório de Qualificação e pelas ricas sugestões que ajudaram a formatar a finalização desse trabalho.

À Prof^a. Dr^a. Maria Clara Tomaz Machado, coordenadora do Curso de Mestrado, obrigada pela atenção e sugestões manifestadas nas aulas de Seminário de Pesquisa.

A minha mãe, por ser minha grande amiga, pela confiança que construímos juntas, principalmente pelos gestos de carinho e pelas palavras de estímulo que me dão força e me enchem de alegria. Ao meu pai, amigo e protetor, obrigado por me ensinar o valor da palavra responsabilidade.

Ao meu namorado Carlos Omena, agradeço pela companhia agradável de todas as horas e cuja presença, compreensão, paciência e afeto tornaram-se essenciais para a concretização desse trabalho.

A minha avó Dindinha (Maria Basílio do Nascimento), obrigada pelo bom exemplo de sua conduta. Sua disposição, inteligência e gestos de bondade servem de inspiração para todos levarem a vida.

Aos meus irmãos, Cátia, Fernanda e Wellington - meus amigos de sempre - obrigada pelas brincadeiras, amizade e a confiança construída ao longo de nossa vida.

Agradeço, ainda, as minhas adoráveis sobrinhas Maria Clara e Júlia, que pela beleza, inteligência, sabedoria e gestos fraternos, nos fazem acreditar em um mundo melhor.

Não poderia deixar de mencionar os nomes dos meus cunhados (Euler e Júnio) e cunhada (Fernanda), além dos meus primos, companheiros de festas e sonhos de vida: Fernando Afonso, Cristiano César, Danilo, Julyene Cristina, Bianca e Wesley.

À Carmem de Oliveira, minha estimável amiga, obrigada pelos longos momentos de conversa, pelas constantes trocas de idéias e, principalmente, pelas palavras acolhedoras nos momentos difíceis.

À Ana Paula Gomide, Cláudia Regina e Rosângela Petuba, amigas de todas as horas, referências importantes na minha vida, obrigada por compartilhar comigo sonhos, aflições e perspectivas de um mundo melhor.

Ao professor e amigo Luiz Humberto Martins Arantes, sou grata pela atenção e gentilezas prestadas, especialmente pelo empréstimo de materiais importantes, essenciais para a concretização desse trabalho.

À Cláudia Cruz, pela amizade construída nesses dois anos de pesquisa e em especial pelas gentilezas e compreensão reveladas.

Os demais amigos e colegas, com os quais eu sei que posso sempre contar: Marcelo Mamede (Bife), Mário (Peter), Arielson (Pity), Iara Toscano, Nara Omena, Patrícia Omena, Adalgisa Derlei, Edva Regis, Ivone Caixeta, Valéria Ochôa, Kátia Eliane, Nádia Cristina, Alexandre Pacheco.

Aos colegas do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC), com quem dividi leituras e frutíferas discussões. Especialmente ao Miguel, Ludmila e Thaís, pelas gentilezas e informações prestadas.

À Beatriz Vilela, pela amizade, paciência e inteligência na correção dos originais. Obrigada pelos inúmeros favores já prestados.

Aos secretários do Curso de Mestrado e de Graduação em História da UFU, Sandra Fiúza, Gonçalo e Maria Helena, obrigada pelos favores constantemente requisitados.

Ao CNPq, pela concessão de uma bolsa de estudos, permitindo assim, a dedicação exclusiva à realização deste trabalho.

SUMÁRIO

Resumo	viii
Introdução	002
Capítulo I – Inconfidência Mineira: Diálogos com a Historiografia e a Construção da Memória Histórica	015
- O Herói Encontra-se Ausente: Tiradentes no Brasil Império	015
- O Herói Faz-se Presente: Tiradentes e os Ideais Republicanos	028
Capítulo II - O Teatro Paulista nas Décadas de 1950/1960: Temas, Idéias e Trajetórias	056
- A Questão da Modernidade no Teatro Brasileiro.....	056
- O Golpe de 1964: A Construção da Arte de Resistência e o Contexto de Produção de <i>Arena Conta Tiradentes e As Confrarias</i>	073
Capítulo III - Teatro de Arena de São Paulo: Trajetória Artística e Representação Política	096
- Interpretações Acerca do Musical <i>Arena Conta Tiradentes</i>	109
- <i>Arena Conta Tiradentes</i> : Construção Dramática e Temas.....	120
Capítulo IV - Jorge Andrade: Dramaturgia, Temas e Historicidade	153
- EAD e TBC: As Bases Intelectuais e Artísticas de Jorge Andrade.....	156
- Interpretações Acerca de <i>As Confrarias</i>	175
- <i>As Confrarias</i> : estrutura dramática, temas e historicidade	183
Conclusão	208
Bibliografia	217

OLIVEIRA, Sírley Cristina. **A Ditadura Militar (1964-1985) à Luz da Inconfidência Mineira nos Palcos Brasileiros: Em Cena *Arena Conta Tiradentes* (1967) e *As Confrarias* (1969)**. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História Social. Instituto de História. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia/MG, 2003, 224 p.

Na relação interdisciplinar entre História e Teatro, procurou-se no presente trabalho realizar um debate acerca da representação da Inconfidência Mineira a partir de dois objetos de estudo privilegiados, os textos teatrais *Arena Conta Tiradentes* (1967), de Gianfrancesco Guarnieri, e *As Confrarias* (1969), de Jorge Andrade, tendo em vista que as obras, ao interpretarem os anos de 1960, época em que o Brasil vivia os impasses da ditadura militar, recorrem ao cenário político, econômico, social e cultural do século XVIII. Dessa forma, a Inconfidência Mineira, ao ser relida pelos textos teatrais, aponta uma correspondência de idéias entre os episódios políticos do passado e do presente, associando a questão da liberdade, participação e soberania nacional, tema que concentra o enredo das peças. Embora, na criação de suas obras, os dramaturgos tenham escolhido posicionamentos políticos e opções estéticas diferenciadas, substancialmente *Arena Conta Tiradentes* e *As Confrarias* são textos que inseriram os dramaturgos na luta política de seu tempo, isso é, na resistência aos acontecimentos políticos inaugurados pelo Golpe Militar. Sendo assim, nas circunstâncias metodológicas adotadas no trabalho, os referidos textos teatrais não foram tratados como documentos inocentes e transparentes. Aos olhos do historiador de ofício, são compreendidos como objetos socialmente construídos, elaborados por autores, que ali depositaram seus valores e suas visões de mundo, o que torna necessariamente importante observar quem produz uma dada linguagem, quando produz, e para quem produz. *Arena Conta Tiradentes* e *As Confrarias* são textos que permitem diagnosticar a atuação de diferentes segmentos do teatro brasileiro no campo da resistência democrática no Pós-1964.

A história se manifesta sob diferentes formas de gênero e linguagem. Desde os tempos mais antigos vêm sendo utilizados poemas, crônicas, tratados militares, memória política, documentos de arquivos e materiais de antigüidade em sua construção. Porém, a forma mais evidente e tradicional ainda tem sido a narrativa dos grandes acontecimentos políticos e econômicos, voltada para os grandes “feitos históricos”, para a linearidade histórica e para a verdade absoluta dos fatos. Mas essa forma de escrita da história vem gradativamente sendo superada pela renovação dos métodos de análise, dos objetos e das práticas de abordagem.

No século XIX, muitos autores se destacaram, mobilizando-se para a construção de uma história mais ampla, que não se voltasse apenas para a abordagem econômica e política da sociedade, mas que também se preocupasse com os aspectos culturais e sociais presentes nos hábitos, nos costumes, nas tradições das pessoas. Entre esses autores que romperam com os escritos e as formas de abordagem da história rankeana, estão Michelet e Burckardt. Ambos,

que escreveram suas histórias sobre o Renascimento mais ou menos na mesma época, 1865 e 1860, respectivamente, tinham uma visão mais ampla da história do que os seguidores de Ranke. Burckardt interpretava a história como um campo em que interagiam três forças – o Estado, a Religião e a Cultura – enquanto Michelet defendia o que poderíamos descrever como uma ‘história da perspectiva de classes subalternas’, em suas próprias palavras ‘a história daqueles que sofreram, trabalharam, definharam e morreram sem ter a possibilidade de descrever seus sofrimentos’¹.

Desse processo, resultou a possibilidade de utilização de novos objetos para a pesquisa histórica. Ainda no século XIX, a Escola Metódica de Langlois & Seignobos já apontava a possibilidade de utilizar documentos artísticos para fatos e períodos em que a documentação fosse escassa². Sendo assim, a utilização de romances, poemas épicos e peças de teatro passou a ser considerada, mas desde que o historiador analise criticamente esses documentos, filtrando deles todos os processos subjetivos, todas as formas literárias, para chegar à construção do fato “puro”, “objetivo” e “verdadeiro”³.

¹ BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989) – A Revolução Francesa na Historiografia**. Trad. Nilo Odália. São Paulo: Ed. UNESP, 1997, p.19.

² LANGLOIS C.H. & SEIGNOBOS. **Introdução aos Estudos Históricos**. São Paulo: Renascença, 1946.

³ Segundo os positivistas, o processo não é ilegítimo, desde que o historiador se subordine a algumas regras, que infelizmente está sujeito a esquecer. A primeira é que “a concepção moral ou estética de um documento exprime, quando muito, o ideal pessoal do autor”, portanto ele não pertence ao gosto e escolhas estéticas do seu tempo. A Segunda é que “pode a descrição dos fatos materiais resultar de uma combinação pessoal do autor, produzida em sua imaginação com elementos tirados da realidade³”. Nesse caso só se pode afirmar a existência separada de cada elemento irredutível, forma, cor, matéria, número. A terceira, “a concepção de um objeto ou de um ato prova que ele existiu, mas que não tenha sido freqüente: talvez se trate de um objeto ou de um ato único”(…). Necessariamente, os poetas,

Nesse contexto, a idéia de que a história de uma sociedade pode ser construída por meio de diferentes documentos, inclusive as manifestações artísticas, fez com que o texto teatral fosse eleito como objeto deste estudo. Serão enfocados, assim, sua estrutura dramática, sua temática e o seu contexto no âmbito de um processo histórico. Para tanto, algumas especificidades necessitam ser pontuadas, uma vez que o processo interpretativo de uma peça de teatro situa-se no campo da História e da Estética, aliança que, além de inovadora, revela-se bastante complexa no interior dos embates historiográficos.

Assim, do ponto de vista da historiografia internacional, o debate acerca da conexão entre História e Teatro tem o seu representante máximo em Roger Chartier, que expôs em sua obra *Do Palco a Página*, um trabalho comparativo entre o teatro clássico francês - em particular o teatro de Molière -, o teatro espanhol e o teatro elisabetano, revelando como uma mesma peça podia ser interpretada de diversas formas. Ao mesmo tempo, destacou as variações entre uma peça encenada frente à Corte e nos teatros urbanos⁴.

Nessa obra, o autor considerou o texto teatral como uma construção social, em que a produção e a constituição de significados dependem das diferentes formas de sua transmissão, que passa essencialmente pela redação, transcrições manuscritas, decisões editoriais, correção, representação e leituras. Ao lado disso, o autor ressalta que o texto teatral está inserido no contexto histórico de sua época, sendo, portanto, fruto das diferentes situações políticas do seu momento de produção e construção. Diante dessas argumentações, o autor considera os textos teatrais, assim como qualquer outro documento utilizado na pesquisa histórica, como:

produções coletivas e como resultados de “negociações” com o mundo social. Estas “negociações” não são somente apropriação de linguagens, de práticas ou de rituais. Eles remetem, em primeiro lugar, às transações, sempre instáveis e renovadas, entre a obra e a pluralidade de seus estados. A historicidade de um texto vem, ao mesmo tempo, das categorias de atribuição, de designação e

romancistas servem-se de modelos tirados de um mundo excepcional, único. E, por último, “os fatos conhecidos por este processo não estão localizados, nem no tempo, nem no espaço, o autor pode havê-los tomado em outra época ou em país que não seja o seu”. Diante dessas restrições, Langlois e Seignobos ainda ressaltam que o historiador só realiza seu trabalho através de processos subjetivos, fatos materiais, atos humanos individuais e coletivos, fatos psíquicos, objetos do conhecimentos histórico, que não se observam diretamente, pois são, todos, imaginados. Embora sejam forçosamente subjetivos, não são irrealis. Uma lembrança é apenas uma imagem, mas longe está de ser uma quimera, pois é a representação de uma realidade passada. Idem, p. 136, 154.

⁴ CHARTIER, Roger. **Do Palco à Página**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

*de classificação dos discursos peculiares à época e ao lugar a que pertencem, e dos seus próprios suportes de transmissão*⁵.

Já no interior do debate historiográfico brasileiro, entre as diferentes linguagens artísticas que fazem parte do universo de pesquisa do historiador, o teatro, com toda certeza, foi a manifestação menos requisitada nas reflexões. A demora de um encontro entre a História e o Teatro fez com que esse último tivesse a sua história contada basicamente por críticos e diretores teatrais, nomes importantes, como os de Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Anatol Rosenfeld, Edélcio Mostaço e Yan Mishalski, que, com suas reflexões, fundamentaram histórias, marcos e temporalidades que se consagraram como sendo a história oficial do Teatro Brasileiro.

Assim, o primeiro trabalho envolvendo a relação História e Teatro junto ao programa de Pós Graduação em História da Universidade de São Paulo, foi a tese de doutoramento de Rabetti Giannella, *Contribuição para o Estudo do Moderno Teatro Brasileiro: a presença italiana*⁶, mas foi com a publicação da significativa obra *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*⁷, que a relação entre História e Teatro ganhou maior visibilidade. Ao procurar elucidar possíveis contribuições entre essas duas áreas do conhecimento, Rosangela Patriota voltou-se para a interpretação do texto *Rasga Coração* (1972- 1979), de Oduvaldo Vianna Filho, com o objetivo de resgatar a historicidade do trabalho desse dramaturgo.

Com essa perspectiva, PATRIOTA procurou romper com as reflexões veiculadas ao longo do tempo pela História do Teatro Brasileiro, questionando a unanimidade das interpretações que cercam o texto *Rasga Coração*, consagrado como símbolo da redemocratização da política brasileira, obra-prima do dramaturgo Vianna Filho.

Ao longo da obra, demonstrou como os escritos dos críticos teatrais sobre *Rasga Coração* são documentos utilizados como voz de autoridade para justificar e posteriormente cristalizar determinadas interpretações. Ainda destaca que o trabalho desses críticos teatrais indica tema, lugares em que a história do teatro deve ser pensada, realizando uma seleção, estabelecendo o que deve ficar para posteridade ou não.

⁵ Idem, p. 10-11.

⁶ GIANNELLA, Rabetti. **Contribuição para o Estudo do Moderno Teatro Brasileiro: a presença italiana**. Dissertação (Mestrado em História), Departamento de História da FFLCH-USP, 1989 (mimeo).

⁷ PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

Sendo assim, nas reflexões de PATRIOTA, a construção da dramaturgia de Oduvaldo Viana Filho não foi analisada sob a única perspectiva de vinculação entre texto e autor. Mais que isso, o texto é pensado a partir da crítica da memória, produzida por diversos agentes políticos. Acima de qualquer instância, o texto foi entendido como um documento socialmente produzido, que traz no seu âmago as lutas políticas de sua época. Portanto, sua obra *Rasga Coração* será entendida como uma “obra aberta”, no interior da qual surgem os impasses, as incertezas que a esquerda brasileira enfrentava depois de instaurada a Ditadura Militar no País.

Depois de *Vianinha: um dramaturgo no coração do seu tempo*, outro importante trabalho envolvendo História e Teatro visita a historiografia: *Teatro da Memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*⁸, do historiador Luís Humberto Martins Arantes. A obra torna-se uma referência importante, pois o autor ao refletir sobre o tema memória e história toma como objeto de reflexão quatro textos de Jorge Andrade, *O Telescópio; A Moratória; A Escada e Os Ossos do Barão*. Nas reflexões do autor, as fontes teatrais são “*peças socialmente produzidas por um autor com intenções e estratégias. Aos olhos do historiador, não são documentos inocentes e transparentes, pois descrevem todo um passado e sua carga simbólica*”⁹.

O teatro sob outra perspectiva também foi objeto de estudo para a historiadora Regina Horta, em seu trabalho *Noites Circenses*¹⁰. A obra pretende analisar a vida cultural oitocentista em Minas Gerais e, para isso, recorre aos espetáculos de teatro e circo, que foram bastante expressivos no cotidiano dos habitantes de diversas localidades mineiras. O segundo capítulo da obra aborda o teatro em Minas, “*mostrando a explosão de discursos que buscavam racionalizá-lo e instrumentalizá-lo como difusor de hábitos civilizados*”¹¹. O caráter marcante dos espetáculos teatrais em Minas no século XIX expressa-se já numa das principais fontes utilizadas nessa obra.

Posto isso, nota-se que o texto teatral vem gradativamente conquistando seu espaço como objeto de reflexão para o historiador. No curso de Mestrado em História Social da Universidade Federal de Uberlândia, em especial na linha História e Cultura,

⁸ ARANTES, Luís Humberto Martins. **Teatro da Memória** - História e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

⁹ _____. **Teatro da Memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade**, Franca, 1999. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Franca-SP, p. 05.

¹⁰ HORTA, Regina. **Noites Circenses** - Espetáculos de Circo e Teatro em Minas Gerais no Século XIX. Campinas –SP: Ed. da UNICAMP, 1995.

¹¹ Idem, p.20.

vários trabalhos privilegiando o interdisciplinar entre História e Teatro vêm sendo desenvolvidos. Um deles, *A Personagem Vicentina: Uma Representação do Portugal dos Quinhentos*, de Silvana Pittilo, toma como objeto de estudo três autos de Gil Vicente – o *Auto da Barca do Inferno*, o *Auto da Barca do Purgatório* e o *Auto da Barca da Glória* -, para discutir aspectos políticos, sociais e culturais da sociedade portuguesa no século XVI¹².

Outro, da historiadora Cláudia Regina dos Santos, abordou os impasses da modernização autoritária na época do Regime Militar a partir do texto *Opera do Malandro* do cantor e compositor Chico Buarque¹³. Já o teatro russo inspirou o pesquisador Juscelino B. Ribeiro, que discutiu o tema arte e política no período revolucionário da Rússia de 1917, através da dramaturgia de Vladimir Maiakóvski¹⁴.

Os musicais *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes* de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, permitiram à Michele Soares não só refletir sobre os aspectos políticos e estéticos da sociedade brasileira da década de 1960, mas também discutir o papel da esquerda na construção da “resistência democrática” depois do Golpe de 1964¹⁵.

Contudo, o historiador que se propõe a pensar as produções artísticas como objeto de pesquisa, em especial o texto literário teatral, depara-se com algumas dificuldades, pois os objetos artísticos carregam certas especificidades que devem ser levadas em conta. Assim, um dos impasses enfrentados pelo historiador é que ele não será nunca o primeiro leitor do documento, pois, antes do seu olhar, já existe um sistema de referência, uma história tida como “pronta”, “acabada”, seja da música, da literatura, do teatro e outras mais. E assim, como constata o francês Robert Paris:

À diferença de seu colega que exuma uma peça inédita de arquivo, o historiador, aqui, não é nunca o primeiro leitor do documento. Ele aborda esse documento através de uma escala, um sistema de referências, uma ‘história da literatura’, que separou o joio do trigo hierarquizando as escritas, as obras e os autores. (...) Uma segunda dificuldade trata-se de mais uma armadilha, seria a de tratar o documento literário como uma simples confirmação – o que ele

¹² PITILLO, Silvana Assis Freitas. **A Personagem Vicentina: Uma Representação do Portugal dos Quinhentos**. Dissertação (Mestrado em História Social), Instituto de História - UFU - Uberlândia, 2002.

¹³ SANTOS, Cláudia Regina dos. **Ópera do Malandro de Chico Buarque: História, Política e Dramaturgia**. Dissertação (Mestrado em História Social), Instituto de História - UFU - Uberlândia, 2002.

¹⁴ RIBEIRO, Juscelino Batista. **Estética e Política na Dramaturgia de Vladimir Maiakóvski**. Dissertação (Mestrado em História Social), Instituto de História - UFU - Uberlândia, 2001.

¹⁵ SOARES, Michele. **Resistência e Revolução no Teatro: Arena Conta Movimentos Libertários (1965-1967)**. Dissertação (Mestrado em História Social), Instituto de História - UFU - Uberlândia, 2002.

*também pode ser – ou como uma ilustração de informação recebida das fontes tradicionais*¹⁶.

Mesmo levando em conta as especificidades e as dificuldades que carrega um trabalho interdisciplinar, deve-se pontuar que, foi a partir das contribuições teórico-metodológicas da *Escola dos Annales* que se tornou evidente a presença de novos objetos para o trabalho do historiador, que começou a se interessar por toda e qualquer atividade humana. Ao abrirem as portas para a nova história em 1929, Lucien Febvre e Marc Bloc ampliaram o campo de atuação da história, que se voltou para o diálogo com diferentes áreas do conhecimento, entre elas a Psicologia, a Antropologia e a Sociologia. A partir desse movimento tudo passou a se constituir em objeto de investigação, o campo historiográfico tornou-se mais rico e instigante.

Essencialmente, a nova história encontra-se associada à Escola dos Annales, grupo de historiadores franceses que, liderados por Lucien Febvre e Marc Bloc, tentaram romper com o paradigma tradicional de história, que se preocupava com os fatos de natureza política, econômica e militar e tomava como princípio a cientificidade, a objetividade e a verdade dos fatos históricos. Notadamente, é uma reação contra o paradigma tradicional, a chamada “história rankeana”, preconizada pelo historiador alemão Leopold Von Ranke (1795-1886), defensor de uma visão objetiva da história. Para Ranke, a tarefa do historiador é apresentar aos leitores os fatos como eles realmente aconteceram

Assim, a história nova surge com novas suposições, defendendo a idéia de que toda realidade é social ou culturalmente construída. Os documentos não são portadores de verdades absolutas, mas encarados como discursos forjados, elaborados, construídos por autores com estratégias e intenções, trazendo no seu interior as marcas, os impasses políticos da época de sua criação.

À luz dessas reflexões, este trabalho, que transita em duas áreas do conhecimento intimamente correlacionadas, História e Teatro, tem como propósito realizar uma reflexão acerca da representação da Inconfidência a partir dos textos *Arena Conta Tiradentes*¹⁷ (1967), de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, e *As Confrarias*¹⁸ (1969), de Jorge Andrade, tendo em vista que as obras, ao abordarem

¹⁶ PARIS, Robert. A Imagem de um Operário no século XIX pelo Espelho de ‘Vaudeville’. In: **Revista da Civilização Brasileira**, Vol. 08, nº 15, São Paulo: ANPUH/Marco Zero, Set./87 Fev/88, p. 85.

¹⁷ BOAL, Augusto. GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena Conta Tiradentes**. São Paulo: Sagarana, 1967.

¹⁸ ANDRADE, Jorge. *As Confrarias*. In: **Marta, a árvore e o Relógio** São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 21-70.

fatos, temas e figuras históricas do século XVIII, em especial da Inconfidência Mineira, estão criando representações sobre a sociedade contemporânea, especificamente sobre o Regime Militar, contexto em que estão inseridas.

Nessas instâncias, a Inconfidência Mineira, por abarcar a responsabilidade de mola propulsora do movimento de “independência no Brasil”, vem ocupando ao longo dos tempos um lugar de destaque no interior da historiografia e no cenário político do País. Seus ideais de liberdade e o heroísmo protagonizado por Tiradentes são constantemente rememorados em diferentes presentes. Portanto, neste trabalho, torna-se importante pensar quais as motivações que levaram Boal e Guarnieri - representantes de um segmento teatral “engajado” – e o dramaturgo Jorge Andrade – que vê com restrições os pressupostos estéticos e temáticos da “arte engajada”- a se apropriarem do tema para dialogar com setores políticos da década de 1960. Com esta perspectiva, procuramos compreender como esses dramaturgos estabelecem a relação passado-presente em suas obras e qual a leitura que *Arena Conta Tiradentes e As Confrarias* fazem de seu momento histórico.

Arena Conta Tiradentes e As Confrarias apresentam a mesma singularidade de enredo. No entanto, possuem formas estéticas e leituras políticas bastante diferentes. Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri enxergam a arte como um instrumento de luta que deve implicar à rápida transformação da sociedade. Estão comprometidos com a produção de uma “arte engajada” próxima aos pressupostos políticos do Partido Comunista Brasileiro. Já para Jorge Andrade, o teatro deve ser destituído de engajamento partidário, visto ele não concordar com a idéia de palco como palanque.

No bojo dessas idéias conflitantes, torna-se importante ressaltar as considerações do crítico teatral norte-americano Eric Bentley, que ao refletir sobre as diferenças entre as noções de “político” e “engajado” ressalta que:

alguns tradutores de Sartre explicam que palavra francesa “engagement” tem duas implicações: em primeiro lugar, a de que estamos mergulhados na política, de bom ou mau grado, ou que não reconhecem que ele faça qualquer diferença. Eles se acham, por outro lado, disposto a rejeitar uma determinada posição política em virtude de circunstâncias desagradáveis que a cercam. Os “não-engajados” gostam de afirmar que, ao aderir a uma causa política, qualquer pessoa se torna cúmplice dos crimes e erros de seus líderes e correligionários. Os autores engajados respondem que os não-engajados são cúmplices dos crimes e erros de todos e quaisquer líderes aos quais eles se limitaram a dar seu consentimento. Também a inação é uma atitude moral. O simples fato de estar no mundo acarreta um vínculo de cumplicidade. Os não-engajados se consideram inocentes pelo fato de terem feito determinadas

*coisas. Eles se recusam a examinar a possibilidade de que a sua participação poderia ter mudado o curso dos acontecimentos para melhor*¹⁹.

Partindo dessas premissas, é possível concluir que toda atividade artística é política, e em se tratando dos textos teatrais *Arena Conta Tiradentes* e *As Confrarias*, esses estão intimamente ligados à sociedade e trazem em si as marcas da realidade política de sua época. Portanto, assumem claramente um postura engajada frente o pós-Golpe, porém, com níveis diferenciados, pois seus autores não compartilham das mesmas táticas políticas e opções estéticas que povoaram o diversificado universo das práticas teatrais da década de 1960.

Porém, no âmbito da história do teatro brasileiro, os dramaturgos Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri são identificados como os legítimos representantes do “teatro-político”, enquanto Jorge Andrade apresenta-se no campo oposto, isto é, na vertente do teatro “não-político”. Em tais condições, torna-se importante neste trabalho, observar ou rever o conceito de “teatro político”, atribuídos exclusivamente às produções teatrais cujos conteúdos são vinculados a um explícito conteúdo político e a uma temática social fortemente destacada.

Sendo assim, a historiadora Rosangela Patriota, ao discutir as noções de “teatro engajado” e “não-engajado”, ressalta que no século XIX os textos teatrais que procuraram levar para o público problemas sociais e políticos encontraram na estética naturalista uma das bases para a realização de seus projetos. Já no século XX, no universo das práticas teatrais, surge uma perspectiva de engajamento da arte no processo histórico, por meio de uma explicitação de seu conteúdo político. Nessas circunstâncias, durante o processo revolucionário de 1917 na Rússia e no período pós I Guerra Mundial, na Alemanha, consagraram-se representações teatrais voltadas para “agit-props”, “jornais vivos”, “autoativismo”, que construíram uma “intervenção direta” nas questões sociais, promovendo propostas de conscientização e transformação da realidade, a partir das experiência engajadas de Erwin Piscator, V. Meyerhold e Bertolt Brecht²⁰.

Diante disso, ao longo dos tempos foram definindo-se as manifestações artísticas que se engajaram e se comprometeram com projetos de transformação social,

¹⁹ BENTLEY, Eric. **O Teatro Engajado**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969, p.154-155.

²⁰ PATRIOTA, Rosangela. **Fragments de Utopias** (Oduvaldo Vianna Filho – um dramaturgo no coração de seu tempo). Tese (Doutorado em História Social), FFLCH - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995, p. 04-05.

construindo a noção de que “teatro político” é apenas aquele comprometido com a concepção histórica e as diretrizes partidárias da militância de esquerda. Nessas instâncias, gradativamente, foram consagrando-se as divisões esquemáticas de ‘teatro político’ e ‘não-político’, “*desconsiderando que, no âmbito das mais diferentes manifestações, inclusive as estéticas, a questão do político permeia toda a produção*”²¹.

No bojo dessas discussões que diferenciam as manifestações artísticas a partir de divisões esquemáticas e didáticas, hierarquizando de um lado os trabalhos vinculados ao “teatro político” e de outro as produções comprometidas com o “teatro não-político”, é permitido afirmar que:

*esta divisão, comumente, surge quando se está diante de uma produção que, explicitamente, assume uma perspectiva de abordagem temática e ideológica, bem como para enfatizar que os trabalhos engajados são os superados pelo tempo, ao passo que os que não se engajam podem almejar a perenidade. No entanto, a defesa deste posicionamento elidiu um aspecto significativo da discussão: o fato de que não assumir, explicitamente, posicionamentos e perspectivas de análise não significa, em absoluto, ausência dos mesmos. Ao contrário, o que ocorre é a não revelação dos princípios que nortearam a elaboração da obra*²².

À luz dessas considerações, nota-se que tanto *Arena Conta Tiradentes* quanto *As Confrarias* constróem representações a respeito da realidade brasileira numa perspectiva de engajamento político. Ambas foram produzidas na década de 1960, cuja conjuntura histórica intensificou o debate em torno da arte e da política, fazendo com que o campo estético assumisse a proposta de uma arte engajada. Nesse contexto, levando em conta a esquerdização pela qual passava a arte brasileira - em especial o teatro -, os dramaturgos Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal foram bastante atuantes, inserindo-se no debate por meio da criação de peças em sintonia com realidade social e as dificuldades políticas por que passava a sociedade brasileira.

Nesse sentido, o enfoque à questão da liberdade no século XVIII em pleno contexto político da década de 1960 instigou a pensar novas questões, a saber: as táticas, estratégicas e impasses pelos quais passava a esquerda brasileira, num momento em que se abriam as brechas para a organização da “resistência democrática” ocupar o vazio deixado pelos projetos políticos derrotados e pelo frustrado “sonho revolucionário”.

Levando em conta essas considerações, deve-se ressaltar ainda que, ao enfrentar a proposta da possível conexão entre História e Teatro, estamos trabalhando com

²¹ Idem, p. 05.

²² Idem.

objetos socialmente produzidos, o que implica pensar a “peça de teatro” e a “historiografia especializada”, cada uma delas como um texto carregado de significados, lutas, contradições, resistências e modelos de uma determinada época e que, portanto, nenhum deles *“tem autonomia explicativa, necessita de um diálogo com outras referências do seu período, pois como os demais não deve ser encarado como espelho da realidade, mas como representação do real”*²³.

Face a essas questões, “*As Confrarias*” e “*Arena Conta Tiradentes,*” não sendo espelhos da realidade, mas a representação do real, trazem em seu bojo uma linguagem própria, com posicionamentos e evidências de diferentes grupos sociais e de uma determinada época histórica, por isso não podem ser entendidas como simples ilustração do período histórico em questão. É preciso refletir sobre os elementos estéticos nelas presente e o contexto histórico de sua produção:

Sendo assim, estudar as diferentes vertentes do teatro brasileiro na década de 1960 requer um mínimo de contextualização dos dramaturgos e de seus textos na época da Ditadura Militar brasileira, pois o processo de interpretação de uma obra não se restringe apenas aos seus elementos lingüísticos, psicológicos, religiosos e morais. Necessariamente, o elemento social torna-se um fator da construção artística, da opção estética e deve ser compreendido numa perspectiva explicativa, e não ilustrativa.

Sob esse ponto de vista, as contribuições de Antônio Cândido tornam-se imprescindíveis, pois ele ressalta que, para apreender o valor e o real significado de uma obra, é necessário que *texto* e *contexto* se fundam dialeticamente. Isso implica pensar que a análise estética de uma obra não passa apenas pela sua interpretação *interna* (construção de personagens, estrutura de narração, estilo de linguagem), mas, necessariamente, pelas condições *externas* (contexto social, pressuposto políticos), que acompanham a sua construção. Portanto não é permitido:

*adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se portanto, interno*²⁴.

²³ PATRIOTA, Rosângela. **Cultura e Arte: Perspectivas Teóricas Metodológicas no Âmbito da Pesquisa Histórica** - Projeto de Pesquisa - NEHAC - Uberlândia, 1996, mimeo, p. 14.

²⁴ CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973, p. 04.

Assim, ao evidenciar a interdisciplinaridade entre História e Teatro, estamos concentrando nossos estudos no campo de reflexão da história cultural, uma vez que entendemos o texto teatral como um objeto socialmente construído, num dado momento e lugar, que traz marcas de uma determinada realidade. Para aprofundar essa relação interdisciplinar, levamos em conta:

que os historiadores da cultura não devem substituir uma teoria redutiva da cultura enquanto reflexo da realidade social por um pressuposto igualmente redutivo de que os rituais e outras formas de ação simbólica simplesmente expressam um significado central, coerente e comunal. Tampouco devem esquecer-se de que os textos com os quais trabalham afetam o leitor de formas variadas e tradicionais. Os documentos que descrevem ações simbólicas do passado não são textos inocentes e transparentes, foram escritos por autores com diferentes intenções e estratégias, e os historiadores da cultura devem criar suas próprias estratégias para lê-los. Os historiadores sempre foram críticos com relação aos seus documentos - e nisso residem os fundamentos do método histórico²⁵.

Nesse contexto, a história cultural surge com novas suposições, defendendo a idéia de que toda realidade é social ou culturalmente construída. Para Roger Chartier, “a história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objetivo identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler²⁶”. Dessa forma, a história cultural permite considerar toda realidade como social ou culturalmente construída a partir da percepção de diferentes grupos sociais e marcada por códigos de representação, símbolos a serem decifrados pelos historiadores.

À luz dessas considerações, o Capítulo I deste trabalho tem por objetivo recuperar o lugar em que o tema da Inconfidência Mineira ocupa no interior do debate historiográfico, especialmente, a maneira pela qual é revisitado e apropriado em diferentes circunstâncias políticas do País.

Já o Capítulo II, apresenta o cenário teatral paulista nas décadas de 1950/1960, em que os dramaturgos Jorge Andrade, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri estiveram presentes, estudando e escrevendo peças que contribuíram tanto para a construção do Teatro Moderno no Brasil, quanto para pensar os impasses vividos na sociedade brasileira. Ao mesmo tempo, apresenta o contexto de produção dos textos,

²⁵ HUNT, Lyn. **A Nova História Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.18.

²⁶ CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Lisboa: Difel, 1988, p.14-15.

isto é, as condições sociais, políticas e culturais da década de 1960 que permitiram a construção de *Arena Conta Tiradentes* e *As Confrarias*.

Diante dessas questões, os capítulos seguintes têm a intenção de apresentar ao leitor o universo de construção das fontes teatrais, sua estrutura dramática, seus temas e a leitura peculiar que apresentam sobre a Inconfidência, numa época marcada pelos impasses políticos do Regime Militar. Dessa forma, o Capítulo III, faz uma análise atenta do texto *Arena Conta Tiradentes*, mostrando como os dramaturgos utilizam dos pressupostos de liberdade da Inconfidência Mineira para criarem representações sobre a sociedade brasileira, em especial sobre a organização da esquerda frente à “resistência democrática” logo após a instauração do Golpe Militar de 1964.

Depois de explicitado o tema Inconfidência Mineira a partir do texto *Arena Conta Tiradentes*, o Capítulo IV analisa as estruturas dramáticas e os temas de *As Confrarias*. Especialmente, tem a intenção de avaliar de que forma os ideais de liberdade do século XVIII foram retomados na peça andradina, para pensar a sociedade brasileira na época do Regime Militar e quais as contribuições de *As Confrarias* para os inquietantes debates políticos e estéticos que povoaram a década de 1960.

O Herói Encontra-se Ausente: Tiradentes no Brasil Império

Reuniões envolvendo mistérios e surpresas nas caladas noites de Vila Rica! Conversas políticas regadas a versos e poesias! Amores e ilusões! Ensejos e bravores à liberdade!!! Quem não se encanta pela trama histórica da Inconfidência Mineira? Tendo como palco uma das mais belas cidades de Minas Gerais, a Inconfidência pode ser apontada com um dos temas mais estudados no interior da historiografia brasileira.

Passados mais de dois séculos dos acontecimentos, a Inconfidência Mineira tornou-se um tema polêmico, suposições, dúvidas, perguntas e respostas ainda compõem um campo rico de suposições. Historiadores mais entusiastas enxergam o movimento como um conjunto de concepções políticas revolucionárias, racionais e inteligentes¹. Posições mais polêmicas afirmam ser o movimento nem inconfidência, nem conjuração, apenas simples conversações poéticas, divagações de noites quentes de verão².

Mas a porta de entrada para os estudos que envolvem a Inconfidência Mineira ainda tem sido a sentença conferida a Tiradentes pelos autos da devassa - a morte na forca. O modelo da morte exemplar conferiu-lhe o caminho da glória: o corpo mutilado exposto ao tempo, o desfile da cabeça degolada aos olhos curiosos e atemorizados, o cadáver exposto à execração pública sem piedade dos governantes espantam e assombram a nossa história, oferecendo, assim, o nascimento de um símbolo.

As obras que tomaram a Inconfidência Mineira como objeto de estudo datam desde longínquas épocas. Depois do cumprimento da sentença editada pelos *autos*, colocando um ponto final no demorado e conturbado processo da Inconfidência, historiadores, dramaturgos, romancistas, cineastas, literatos e artistas plásticos têm-se debruçado sobre as múltiplas e ricas possibilidades de estudos que essa temática oferece, iniciando assim uma instigante batalha para que a sua importância permaneça acesa na memória dos brasileiros³. É nessas circunstâncias que, quando nos deparamos

¹ SALLES, Fritz Teixeira. **Vila Rica do Pilar**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia/São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1982.

² VARNHAGEN, Francisco A. Idéias e conluios em favor da independência em Minas. In: **História Geral do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981.

³ No campo artístico, a Inconfidência Mineira tem fornecido temática a diferentes manifestações. Em obras literárias podemos citar "*O Romanceiro da Inconfidência Mineira*"(1953), de Cecília Meireles. Na dramaturgia o episódio foi retratado pelas peças "*Gonzaga ou a Revolução de Minas*"(1867), de Castro Alves, "*Tiradentes*"(1939), comédia histórica de Viriato Correia, "*Arena Conta Tiradentes*"(1967), de

com a Inconfidência Mineira, já encontramos uma história marcada por “*temas e interpretações (...) definidos no momento da formação da memória de um determinado passado*”⁴.

As diferentes abordagens, a utilização exaustiva de símbolos consagrando a Inconfidência e o seu protagonista contribuíram para o que podemos chamar de uma construção da “memória histórica” em torno do acontecimento⁵. A Inconfidência Mineira jamais é esquecida, em situações estratégicas da política nacional seus ideais de liberdade e a personificação heróica de Tiradentes são retomados e revestidos de significados, forjando ao longo dos tempos uma “identidade nacional” em torno do “fato”.

A construção da memória e do mito que envolvem a Inconfidência Mineira começou com as narrativas produzidas pelos contemporâneos do fato, testemunhas oculares que presenciaram os acontecimentos e os registraram por escrito. A primeira delas é a *Memória do Êxito da Conjuração Mineira...*⁶, cujo autor, para muitos desconhecido, foi supostamente denominado de Frei José Carlos de Jesus Maria do Desterro. Existe nesse documento uma preocupação explícita com a “sobrevivência” dos fatos que envolveram a Inconfidência, e que, para vencer os séculos e chegar às gerações futuras, teriam que ser comunicados de forma que não fossem “*riscados para sempre da memória dos homens*” .

Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal e “*As Confrarias*”(1969), de Jorge Andrade. Na produção cinematográfica, merecem destaque os filmes: “*Tiradentes ou o Mártir da Liberdade*” (1917), de Paulo Ariano e Perassi Felice; “*Rebelião em Vila Rica*”(1958), de Renato e Geraldo Santos Pereira; “*Os Inconfidentes*”(1972), de Joaquim Pedro; *O Mártir da Independência: Tiradentes* (1977), de Geraldo Vietri e “*Tiradentes*”(1999), de Oswaldo Caldeira. O líder da Conjura também foi mencionado em documentários históricos, como “*Os Inconfidentes*” (1936), de Humberto Mauro, produzido pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), e “*Painel*” (1950), de Victor Lima Barreto, este último um curta-metragem, em que um professor apresenta a um aluno o mural *Tiradentes*, de Cândido Portinari. Na voz de Elis Regina, a Música Popular Brasileira também lembrou o tema, através da canção *Tiradentes*, de Estanislau Silva e Décio Antônio Carlos–Penteado.

⁴ MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marcos Antônio da. **Repensando a História** Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984, p. 47.

⁵ A definição de “memória histórica” utilizada nesse momento refere-se a concepção elaborada pelo historiador Carlos Alberto Vesentini: “*por memória histórica entendo uma questão bastante precisa, refiro-me à presença constante da memória do vencedor em nossos textos e considerações. Também me remeto às vias pelas quais essa memória impôs-se tanto aos seus contemporâneos quanto a nós mesmos, tempo posterior especialistas preocupados com o passado. Mas com um preciso passado - já dotado, preenchido, com os temas dessa memória*”. Vesentini, Carlos Alberto. A instauração da temporalidade e a (re)fundação na História: 1937 e 1930. **Revista Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, vol. 1, outubro-dezembro/1986, p. 104. APUD PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

⁶ MEMÓRIA do Êxito que teve a Conjuração e dos fatos relativos a ela acontecidos na cidade do Rio de Janeiro desde 17 até 26 de abril de 1792. h: **Autos de Devassa da Inconfidência Mineira** Brasília: Câmara dos Deputados, 1977. V. 09 - p. 95-118.

Sendo assim, o autor da *Memória do Êxito* marca a sua narrativa escolhendo posições de grupos opostos envolvidos diretamente nos acontecimentos da Inconfidência Mineira. Com elogios exacerbados, realça a clemência e o perdão da Rainha ao permutar as penas dos inconfidentes. Sobre Tiradentes, destaca a sua postura sofrida e resignada perante a punição exemplar que obteve pelos crimes cometidos. É isto o que podemos verificar nas palavras do padre José Carlos do Desterro:

tivemos a consolação de ver brilhar - por um modo extraordinário e repentino - a excessiva clemência de nossa augustíssima Soberana, quanto à conservação da vida desses infelizes. É lícito conservar, para exemplo de uma lembrança horrorosa assim das culpas como das penas, e conforma-se com as obrigações de um bom vassalo, perpetuar, publicar e transmitir aos vindouros a memória das grandes virtudes dos seus soberanos. (...) Os castigos em que vemos os outros - são exemplos para nós; eles nos inspiram horror e - como não podemos prescindir de amar a vida, a honra e outros bens de inocentes qualidade que se gozam no mundo - somos obrigados a aborrecer a culpa como causa que nos expõe a perder tudo. (...) que este homem se mostrava convencido da gravidade de seus pecados e movido de uma dor assinalada, com todas as condições de verdadeira; que recebeu com ânimo sereno a sentença da sua morte, sentindo a dos outros - a que muitas vezes pediu perdão (...) se mostrou dócil e fervoroso, rompendo por si mesmo em outros que faziam acreditar os bons sentimentos em que estava⁷.

Outro relato - memória, referência clássica para todos aqueles que se interessam pelo tema da Inconfidência Mineira, são os depoimentos de Frei Raimundo da Anunciação Penaforte⁸, padre confessor que acompanhou Tiradentes até os últimos momentos que antecederam a sua morte. Seus depoimentos foram recebidos com bastante notoriedade pelo público, sendo constantemente utilizados pela historiografia contemporânea. Consciente do “peso de seu testemunho”, Penaforte dá à sua narrativa um colorido especial, contando com precisão e riqueza de detalhes o espetáculo organizado pelas autoridades para a execução de Tiradentes. Defensor convicto da Monarquia e contrário às idéias que levaram Tiradentes à forca, seu relato não demonstra grande simpatia pelo Alferes. Elogios ao protagonista do Levante foram sutilmente regateados, aparecem uma única vez no documento e ainda de forma muito rápida:

Este homem foi um daqueles indivíduos da espécie humana que põe em espanto a própria natureza. Entusiasta, com o aferro de um quaker; empreendedor, com o fogo de um D. Quixote, habilidoso; com um desinteresse filosófico; afoito e

⁷ Idem, 97- 107.

⁸ PENAFORTE, Francisco Raimundo da Anunciação. Últimos momentos dos inconfidentes de 1789, pelo frade que os assistiu em confissão. In: **Autos de Devassa da Inconfidência Mineira**. Brasília: Câmara dos Deputados, V. 09, p. 95-118.

destemido sem prudência às vezes, e temeroso ao ruído da recaída de uma folha. Mas o seu coração era bem formado (...). Tirava, com efeito, dentes com a mais sutil ligeireza; e ornava a boca de novos dentes - feitos por ele mesmo - que pareciam naturais⁹.

Frei Raimundo da Anunciação Penaforte tinha a mesma convicção que o padre franciscano José Carlos Desterro: a de que seus escritos serviriam à posteridade. Sendo assim, construiu a imagem de Tiradentes que pretendia “deixar para a história”, um homem resignado, triste, humilhado e arrependido de se sobrepor à soberania da Coroa:

No meio de tão vivos transportes de alegria, só o Tiradentes estava ligado de mãos e pés - que justamente foi declarado por último sedutor - e testemunhou esta não esperada metamorfose; mas tão corajoso como contrito respondeu ao diretor que o confortava até aqui: - ‘Que agora morreria cheio de prazer, pois não levava após si tantos infelizes a quem contaminara. Que isto mesmo intentara ele, nas multiplicadas vezes que fora à presença dos ministros, pois sempre lhes pedira que fizessem dele só a vítima da lei’.(...) Entrou o algoz para lhe vestir a alva, e - pedindo-lhe como de costume o perdão da morte, e que a cuja justiça é que lhe moveria os braços e não a vontade - placidamente voltou-se para ele e lhe disse: - ‘Ó meu amigo, deixe-me beijar-lhe as mãos e os pés’. O que feito com demonstração de humildade, com as mãos despiu a camisa e vestiu a alva, dizendo: - ‘Que o seu Redentor morreria por ele, também nu’.(...) Causava admiração a constância do réu e, muito mais, a viva devoção que tinha aos grandes mistérios da Trindade e da Encarnação, de sorte que, falando-se-lhe nestes mistérios, se lhe divisavam as faces abrasadas e as expressões eram cheias de unção - o que fez com que o diretor não lhe dissesse mais nada senão repetir com ele o símbolo de Santo Atanásio. (...) Ligeiramente subiu os degraus; e sem levantar os olhos que sempre conservou pregados no crucifixo sem estremecimento algum, deu lugar ao carrasco para preparar o que era necessário; e por três vezes, pediu-lhe que abreviasse a execução¹⁰.

Aos olhos de Penaforte, a morte de Tiradentes não foi inútil, ela afirmou o destino de amor e lealdade do povo a uma “soberana tão pia e tão clemente (...) Deus que lhe conserve a vida e o Império¹¹”.

Ao celebrar a “memória” de um acontecimento, a História opera um efeito sedutor sobre os *agentes sociais* escolhidos para a função. Por se fundar em uma coerência de investigação ou em uma “operação histórica”, acredita-se que o historiador seja o credenciado “oficial” para olhar, pensar e reconstruir o passado. No entanto, os relatos/memórias sobre os acontecimentos de 1789 em Minas, visualizados até então, vieram jogar luz sobre essa questão, mostrando que o fato - Inconfidência Mineira -

⁹ Idem, p.178.

¹⁰ Idem, p.162-184.

¹¹ Idem, p.176.

sobreviveu porque assim quiseram seus contemporâneos – *memorialistas* - porque assim fizeram suas *narrativas*.

Nesse sentido, tanto o relato do Padre Desterro, quanto o de Penarforte tornaram-se *fontes matrizes* para todos aqueles que se interessam pelo tema da Inconfidência Mineira. E mesmo que os historiadores do século XIX tenham sido alheios às insurreições ocorridas no bojo da crise do sistema colonial - especialmente à Inconfidência Mineira - duas importantes obras surgem nesse contexto. A primeira publicada no ano de 1857, pelo historiador Francisco Adolfo de Varnhagen, que ao escrever a sua *História Geral do Brasil* dedica um capítulo ao tema da Inconfidência. A segunda pertence ao historiador Joaquim Norberto de Sousa e Silva, que, em 1873, entrega ao público a *História da Conjuração Mineira*. Para colocar o leitor em contato com essas obras, ou para compreender o sentido político dessas narrativas no processo de construção da “memória histórica”, em torno da Inconfidência de Minas Gerais, é extremamente importante resgatar o *lugar* de onde elas *falam*, ou melhor, o *lugar social* que ocupam no cenário político do século XIX.

Para tanto, torna-se necessário ressaltar que, na época do Império, toda a produção do conhecimento e da cultura saíam de um importante órgão ligado à corte “letrada” e “rica” da colônia. Era o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), inaugurado no ano de 1838, a mais acabada instituição cultural da vida monárquica. O surgimento do IHGB ocorreu no bojo de reestruturação da sociedade brasileira por ocasião da vinda da Família Real ao Brasil, em 1808: a corte, ao chegar à colônia, acompanhada por uma elite lusitana estimada em 15.000 pessoas, encontra um País “doente” e “feio”, incapaz de abrigar uma população “fina”, “letrada” e “sofisticada”. E como não “*se faz um território promissor sem homens saudáveis*”¹², a nação começa a ser saneada, moldada, construída por diferentes instituições que estavam comprometidas essencialmente com a difusão do saber e dos hábitos úteis, necessários à sociedade. Assim, ao lado das escolas de Medicina e das faculdades de Direito criadas nessa época por todo o País, surge o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), que visava assegurar o poder da realeza e produzir uma memória, uma cultura de cunho nacionalista.

¹² SCHWARCZ, Lilian Moritz. De volta ao passado com as lentes focadas no presente. In: SIMAN, Lana Mara de Castro & LIMA E FONSECA, Thaís Nívea. **Inaugurando a História e Construindo a Nação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 07.

Sob a égide do IHGB, foram realizadas obras de grande valor divulgando manuscritos, até então esquecidos e esgotados, revelando cronistas que muito contribuíram com informações sobre a vida colonial. Nessa época autores como Adolfo de Varnhagen, Capistrano de Abreu, Joaquim Norberto de Sousa e Silva tornaram-se referência na produção de obras sobre diferentes temas da História do Brasil¹³.

O Instituto tinha como premissa reconhecer e estimular uma *cultura autenticamente brasileira* e por isso, ao longo do século XIX, tornou-se um centro vivo de pesquisa histórica, literária, geográfica e artística, estimulando sempre o trabalho intelectual de seus integrantes e funcionando, sobretudo, como um importante elo de ligação entre esses intelectuais e os meios oficiais da Monarquia.

Lilia Moritz Schwarcz ressalta, em *As Barbas do Imperador*, que o surgimento do IHGB esteve intimamente ligado à pessoa de D. Pedro II. Por ocasião de sua inauguração, em 1838, o então Imperador foi logo convidado para ser o “protetor” da instituição. No ano seguinte, é ele quem oferece uma das salas do Paço Imperial para a realização das reuniões do Instituto. Entre os anos de 1842 e 1844, instituiu valiosos prêmios para os melhores trabalhos apresentados no IHGB. Assim, a grande instituição do Império agregava parte da “boa elite” da corte e alguns literatos selecionados. As discussões firmavam-se numa questão essencial: “*como deve ser escrita a história do Brasil*”. Nas palavras da autora, o IHGB, tinha como propósito:

fundar a história do Brasil tomando como modelo uma história de vultos e grandes personagens sempre exaltados tal qual heróis nacionais. Criar uma historiografia para esse país recente, ‘não deixar mais ao gênio especulador dos estrangeiros a tarefa de escrever nossa história [...]’, eis nas palavras de Januário da Cunha Barbosa a meta dessa instituição, que pretendia estabelecer uma cronologia contínua e única, como parte da empresa que visava a própria ‘fundação da nacionalidade’¹⁴.

¹³ O IHGB foi criado sob a inspiração do *Institut Historique* da França, fundado na cidade de Paris em 1834 por vários intelectuais já conhecidos no Brasil, como Monglave e Debret. Sendo assim, o encaminhamento dos trabalhos no instituto brasileiro seguia piamente os pressupostos, as idéias, o viés de interpretação e produção das obras realizadas no instituto francês. Nessas circunstâncias, por mais que o IHGB tenha abrigado a elite econômica e literária do Rio de Janeiro, intimamente ligada a D. Pedro II, existiam no seu interior muitas fissuras, que provocavam efervescentes debates e conflitos. Uma delas refere-se ao grupo de intelectuais que não eram muito próximos do Imperador e que, por circunstâncias diversas, rivalizavam quanto à produção intelectual realizada no Instituto. Entre esses autores, destacam-se os seguintes nomes: Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela, Almeida Seabra e Castro Alves. Para uma reflexão profunda sobre IHGB no cenário político e cultural do século XIX, consultar as seguinte obras:

SCHWARCZ, Lilian Moritz. **As Barbas do Imperador**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **O Espetáculo das Raças** – cientistas, instituições e questão racial no Brasil no século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

¹⁴ _____. Um Monarca nos Trópicos: O Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, a Academia Imperial de Belas-Artes e o Colégio Pedro II. In: **As Barbas do Imperador**. Op. Cit, p. 127.

A partir de 1840, D. Pedro II dedicou-se com afinco ao projeto do IHGB, que visava “*imprimir um nítido caráter brasileiro à nossa cultura*”. Para a sua realização, tornou-se presença assídua nas reuniões realizadas no Paço e as sessões por ele presididas chegaram a 506, no período de Dezembro de 1849 a Novembro de 1889. Nesse sentido, a necessidade de produzir uma “cultura genuinamente nacional” por parte do Imperador e da elite que compunha o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro vem sistematicamente explicitar a preocupação da Monarquia em “registrar”, “perpetuar” e “consolidar” uma certa “memória” do regime político na sociedade brasileira. Tanto é assim, que:

seguindo o exemplo passado de Luís XIV, o monarca formava a sua corte ao mesmo tempo que elegia seus historiadores para cuidar da memória, pintores para guardar e enaltecer a nacionalidade, literatos para imprimir tipos que a simbolizavam. Em uma situação de consolidação do projeto monárquico, a criação de uma determinada memória passa a ser uma questão quase estratégica¹⁵.

É nesse contexto que o historiador Francisco Adolfo de Varnhagen cria sua obra, *História Geral do Brasil*, onde, no capítulo “*Idéias e Conluios em Favor da Independência em Minas*”, referenda o tema da Inconfidência Mineira¹⁶. Varnhagen foi um dos autores do Império que mais participou dos trabalhos do IHGB, pertencendo ao grupo intimamente ligado a D. Pedro II, portanto não causa nenhum estranhamento o propósito de sua obra em defender explicitamente os valores e interesses políticos da Monarquia.

Contudo, por mais que o historiador desconsidere o “caráter revolucionário” da Conjuração de Minas, sutilmente deixa transparecer um rápido reconhecimento “político” do movimento libertário e de algumas atitudes “simpáticas” e “positivas” do alferes Joaquim José:

Pelo que respeita à sua heróica empresa, não a denominaremos conjuração. Custa-nos até dar-lhe o nome de conspiração; embora concedamos que fosse ele o verdadeiro conspirador. (...) Por essa ocasião foi, pelos que estavam presentes, aplaudida a idéia do Tiradentes, mui devoto Dom mistério da Santíssima Trindade, de tomar-se em armas um triângulo, representando o mistério, à imitação de Portugal, que tinha as Chagas de Cristo; (...) O número dos cúmplices foi crescendo, sendo uns estimulados pelo amor da pátria ou por simples ambição, e outros pelo desejo de se libertarem do pagamento da derrama. (...) e aparecendo em cena como principal vulto, pelo seu grande

¹⁵ Idem, p. 128.

¹⁶ VARNHAGEN, Francisco Adolfo. Op. Cit.

entusiasmo, pela sua expansão e indiscrição, e afinal, até pelo martírio, o Alferes de cavalaria Joaquim José da Silva Xavier, alcunhado o Tiradentes. (...) Só um chegou a entusiasmar-se pela idéia da revolução: foi o mencionado alferes Silva Xavier(...). Desde que na alma lhe caiu a primeira centelha a favor da independência, lavrou o incêndio por tal forma que não se pode mais apagar. (...) o martírio no patíbulo conferiu ao alferes Silva Xavier, apesar de pobre, sem respeito e louco como dele diz Gonzaga, a glória toda de semelhante aspiração prematura em favor da independência¹⁷. (grifos nossos)

Entretanto, o historiador não é diferente dos homens ilustres do Império e, ainda que de forma “discreta” anteceda a campanha republicana considerando a Inconfidência um dos movimentos propulsores de Independência do Brasil, suas idéias convergem essencialmente para a defesa do Estado monárquico. Alegando critério e rigor no exame documental, Varnhagen restringe o alcance do “movimento revolucionário de Minas” em gerar “novas situações” políticas, pois colocou em risco a soberania e a unidade nacional do País. Nessas circunstâncias, o historiador do Império explicitamente endossa a necessidade de atitudes “submissas” e “respeitosas” à Monarquia, o único e eficaz caminho que levaria à construção e dignidade da nação:

Lamentando, como devemos, as vítimas que causou esta mal denominada conspiração, que tantas simpatias inspira a todas as alma generosas, cremos que o seu êxito, ainda quando a revolução chegasse a realizar-se, não podia ser diferente do que foi; e que, portanto, quase parece ter sido um bem que ela não estalasse, para não comprometer muito mais gente, e induzir a província em uma guerra civil, que devastasse essas povoações, que começam a medrar. (...) E supondo ainda que no fim de uma encarniçada guerra civil, que já por si só seria um flagelo, triunfasse a revolução, estaria hoje o Brasil em melhor estado? Essa pequena República, encravada no meio do majestoso império de Santa Cruz, não teria sido um mal? Não teria alguma nação poderosa procurado um pretexto de guerra para buscar ter nesse território uma Guiana? Não teria ainda nele também outra Guiana o próprio Portugal? Curvemos a cabeça ao decreto da providência, que à custa do próprio sangue dos mártires do patriotismo veio a conduzir-nos à única situação, em que podemos, sem novos ensaios, procurar ser felizes, e fazer-nos respeitar como nação¹⁸.

Francisco Adolfo de Varnhagen toma como principais fontes para as suas análises, além dos *Autos da Devassa*, os *relatos dos padres confessores*, José Maria do Desterro e Frei Raimundo da Anunciação Penaforte. O que o historiador de fato retém dessas fontes é a contemplação, a humildade, a contrição do condenado Joaquim José, que, diante da iminência da morte, abraça e pede perdão aos seus companheiros, beija os pés dos carrascos - aqueles que de forma emblemática ofereceram a força com as honras de um mártir: “do Alferes (...) sabemos que ouvira a sentença com toda a

¹⁷ Idem, p. 307-328.

¹⁸ Idem, p. 322-323.

serenidade; e que, com a maior abnegação de si, chegou a dizer quanto estimava vir a pagar as culpas daqueles que ele havia comprometido. Por essa forma ele se adiantou a aceitar para si a responsabilidade dessa nobre tentativa e as glórias do martírio que hoje lhe confere a posteridade¹⁹”.

Com efeito, o posicionamento de Varnhagen repercutirá no futuro historiográfico da Inconfidência Mineira, as obras que no século XIX sucederam “*conluios a favor da Independência de Minas*” deram uma interpretação mais acabada as idéias lançadas pelo autor – especialmente àquelas que minimizaram o episódio nas terras mineiras em 1789. Exemplo maior disso, foi a primeira edição da obra *Capítulos da História Colonial*, do historiador Capistrano de Abreu, que, ao construir um panorama da vida colonial no Brasil, omitiu por inteiro a existência do movimento revolucionário em Minas²⁰.

Porém, a obra mais polêmica da historiografia da Inconfidência Mineira no século XIX surge em 1873, quando o historiador Joaquim Norberto de Sousa Silva traz a público a *História da Conjuração Mineira*²¹, fruto de uma pesquisa fartamente “documentada” e “comprovada”. Segundo o autor, a “*publicação da obra foi saudada por uma dupla bateria de aplausos e reprovações*²²”. Ao responder às críticas em defesa de seu trabalho, alega ter escrito a verdade histórica: “*pode apresentar apreciações menos simpáticas, mas não falsidades e mentiras, que nem um interesse havia para deprimir um mártir*²³”.

A História da Conjuração Mineira chega ao leitor em meio as efervescências dos ânimos políticos da República. Sua publicação é apressada a fim de contestar as intenções de jovens republicanos, que segundo SOUZA SILVA, diante de uma exaltação desmesurada, pretendiam construir um monumento ao Tiradentes. Na sua opinião:

seu vulto era bastante secundário para ornar uma praça da capital do Império e sobretudo da maneira por que projetara o artista, representando o Tiradentes de alva e barço no pescoço, como se o governo colonial quisesse eternizar a sua lição de terror ao habitantes da capital do vice - reino!²⁴.

¹⁹ Idem, p. 321.

²⁰ Ver: PAULA, João Antônio de. A Inconfidência Mineira: Revolução e Limites. In: **Análise e Conjuntura**, Belo Horizonte, v. 4, n° 2/3, maio/dezembro de 1989.

²¹ SOUSA SILVA, Joaquim Norberto. **História da Conjuração Mineira**. Imprensa Nacional: Rio de Janeiro, 1948.

²² Idem, p. 229, tomo II.

²³ Idem, p.235, tomo II.

²⁴ Idem, p. 235-236, tomo II.

Quanto a Tiradentes, Joaquim Norberto é incisivo, não consegue entusiasmar-se pela personagem do Alferes. Ressalta que por muito tempo fora entusiasta de Tiradentes, pois “*os mártires atraem as simpatias como os algozes se tornam dignos das maldições populares*”²⁵, mas à medida que se instruía na história da “fracassada” Conjuração Mineira modificou o seu entusiasmo:

*A sua fisionomia nada tinha de simpática e antes se tornava notável pelo quer que fosse de repelente, devido em grande parte ao seu olhar espantado. Possuía, porém, o dom da palavra e expressava-se as mais das vezes com entusiasmo; mas sem elegância nem atrativo, resultado de sua educação pouco esmerada; ouvindo-o porém na rudeza de sua conversação, gostava de sua franqueza selvagem, algumas vezes por demais brusca e que quase sempre degenerava leviandade, de sorte que uns lhes davam característico de herói e outros o de doido(...)*²⁶.

Consciente da posição social que ocupava no Império, membro ilustre do Instituto Histórico Geográfico do Brasil, cujas sessões eram acompanhadas por D. Pedro II, Joaquim Norberto de Sousa Silva construiu sua obra defendendo as lutas políticas em que acreditava: a Conjuração Mineira “*jamais passou de uma idéia generosa quanto à essência, e mesquinha quanto à forma*”²⁷. Para o historiador era preciso apagar a repercussão das idéias republicanas divulgadas pela Inconfidência Mineira e a capacidade da atuação “revolucionária” de Tiradentes da lembrança da população. Nessas circunstâncias, cria o seguinte retrato do Alferes:

*Soavam clarins, ruflavam as caixas de guerra, ouvia-se o rodar da artilheria, o trotar dos cavalos, o tinir das armas, sem que a serenidade da alma do Tiradentes se alvoraçasse, sem que o menor sintoma de susto lhe alterasse a fisionomia. Estava contrito e confortado com a prática dos religiosos que o assistiam. Não era o mesmo homem de idéias exaltadas e amigo de expandir-se. Conseguira o cárcere, que o isolara por tantos anos, mudar-lhe o gênio e modificar-lhe profundamente a índole. Condenado à morte nada mais lhe restava que saber morrer. Deu-lhe a resignação essa coragem que a tantos tem faltado em tão suprema hora. Somente uma idéia o atormentava, e era o momento fatal que cada vez lhe parecia mais distante!*²⁸

Aos olhos dos historiadores do Império, a humildade e a contrição do Alferes perante a morte foi a prova maior de sua culpa: “traidor” e “subversivo” às ordens da Soberana Rainha. Por isso seu corpo esquartejado, seus bens confiscados e seus descendentes desmoralizados devem permanecer na memória dos homens como

²⁵ Idem, p. 227, tomo II.

²⁶ Idem, p. 80, tomo I.

²⁷ Idem p. 223, tomo II.

²⁸ Idem, p. 207-208, tomo I

punição, por contrariar as ordens políticas de uma época. Foi com esta perspectiva que a personificação heróica de Tiradentes e a aclamação de liberdade encarnada pela história da Inconfidência Mineira permaneceram no anonimato durante todo o Império.

Cabe salientar que o “desprezo” e a falta de “entusiasmo cívico” pela figura de Joaquim José da Silva Xavier envolve a ardente batalha política travada entre os defensores da República e os da Monarquia. Certamente o mais forte antagonismo despertado pela mitificação da figura de Tiradentes surgiu por parte dos monarquistas defensores de D. Pedro I. Assim, a luta entre a memória de D. Pedro I, promovida pelo governo monárquico, e a de Tiradentes, símbolo dos republicanos, tornou-se aos poucos instrumento distintivo das “instituições” políticas que compunham o cenário político do País no século XIX.

Em 1862, ocorreu o primeiro conflito em torno da figura de Tiradentes, por ocasião da inauguração da estátua de D. Pedro I, no Largo do Rocio ou Praça da Constituição, na cidade do Rio de Janeiro. Nesse local, onde fora enforcado Tiradentes, o governo erguia de forma bastante suntuosa a imagem do neto da rainha D. Maria I, que condenou à morte o infame alferes SILVA XAVIER. Os republicanos, ofendidos com a exaltação ao monarca, chamaram a estátua de “mentira de bronze”, expressão que chega a virar grito de guerra do movimento da República. Pedro Luís Pereira de Souza – um liberal republicano – ilustra o clima do conflito, compondo um poema que tinha por finalidade única repudiar a figura que simbolizava os interesses políticos da Monarquia:

*Nos dias de cobardia
Festeja-se a tirania
Fazem-se estátuas aos reis.
(...)
Hoje o Brasil se ajoelha
E se ajoelha contrito
Ante a massa de granito
Do Primeiro Imperador!*

A insatisfação pela estátua perdura durante anos. Em 1893, os republicanos tentaram encobrir a estátua de D. Pedro I para as comemorações do dia 21 de abril. Essa manifestação provocou protestos exacerbados, causando o cancelamento das atividades festivas em favor de Tiradentes²⁹.

²⁹ O conflito surgido em torno da “estátua de bronze” foi narrado por CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das Almas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 60-61.

Mas a figura de D. Pedro I não foi o único símbolo utilizado pelos monarquistas para inibir a utilização do menosprezado alferes como herói da República que nascia. O estudo de Lilia Moritz Schwarcz, “*O Império em Procissão: ritos e símbolos do Segundo Reinado*”³⁰, confirma que a Monarquia foi uma das formas políticas que mais utilizou aparatos teatrais, celebrações, rituais, costumes e símbolos para representar e encenar o poder que efetivamente exercia na sociedade brasileira. Evidentemente, entre as diversas insígnias que compunham o cenário político do Império, Tiradentes foi um dos símbolos ausentes. Seu nome, sua imagem, seu pressuposto revolucionário foram sutilmente esquecidos pela rica performance simbólica do Império.

À fim de ilustrar os mecanismos utilizados pela Monarquia para veicular e constituir seu poder político frente à nação brasileira, a autora resgata a cerimônia realizada na função da coroação, entronização e sacralização do primeiro monarca genuinamente brasileiro, D. Pedro II. A festa durou quatro dias – 16 a 19 de julho de 1841. O evento cívico da Monarquia resumiu-se em um espetáculo luxuoso, o “teatro da corte”, que, seguindo em cortejo e fazendo procissão pelas ruas, exibiu com luxo e ostentação seus símbolos e rituais diletos.

Lilia Moritz narra com bastante precisão e riqueza de detalhes os preparativos da “festa monarca”. Nela nada podia falhar: todos a postos, iluminação suntuosa, bandeiras ao vento, ramos verdes espalhados pelas ruas, colchas nas janelas e muita música. Entre as obras realizadas para a festa, a construção da varanda (local onde o monarca acenaria para a multidão) destaca-se pela suntuosidade e riqueza de seu aparato, ornamentada por quadros que retratavam a família imperial, assoalho de madeira especial, torneações, talhas, bordados, franjas, lustres de cristal, veludos, sedas, damascos, pedrarias e outros requintes mais.

A criação de alegorias, rituais e símbolos tinha a intenção de representar os anseios políticos do País, ou melhor, fazer reconhecer a Monarquia, realçando em todos os sentidos a Independência Nacional, inaugurada em 1822. Mas, sobretudo, tinha a função de refutar o exercício republicano que dava sinais de vida desde o período das Regências. Portanto:

a maioridade e o ritual de coroamento e de sagração de d. Pedro II deviam ser cercados de requintes e cuidados próprios aos negócios estratégicos do Estado. A celebração era tão grandiosa que deveria superar o exemplo de Bragança e

³⁰ SCHWARCZ, Lilian Moritz. **O Império em Procissão: Ritos e Símbolos do Segundo Reinado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

*aproximar-se dos padrões de Habsburgo, que em termos de monarquia ditavam normas nesse momento*³¹.

Com esta perspectiva, os objetos, os símbolos, os emblemas e rituais deixaram de ser simples representações cívicas, para se transformarem em mensagens e instrumentos políticos da nacionalidade, comovendo e unificando a população em um ideal comum: a preservação da Monarquia. Sendo assim, o rei não era o único símbolo a ser cultuado; na falta dele, as “fantasias imperiais” ocupavam seu lugar com bastante louvor e respeito. No desfile de coroamento, o *manto* do fundador do Império foi colocado num estrado alto, prontamente erguido para causar efeito. A *espada* era carregada em uma bandeja, de forma ostensiva. Ainda despontava-se o *globo* imperial: seu significado geral lembra o poder universal dos reis. No desfile dos préstitos imperiais, não podia faltar o *anel* que seria usado pelo Imperador, todo ornamentado de brilhantes, ao seu lado as *luvas cândidas* feitas de seda e bordadas com as armas do Império. O *cetno* também aparece no desfile, é um importante símbolo do Império, representa o prolongamento do braço do rei. Feito de ouro maciço, mede um metro e setenta e seis centímetros, é o atributo régio por excelência e o rei sempre o traz à mão antes de iniciar um ritual. A *coroa* do rei aparece no final, interpretada como a mais representativa insígnia da dignidade régia, significando exatamente o caráter sagrado e sobrenatural do poder, na falta de coroamento é um símbolo por excelência³².

Por fim, pode-se dizer que a exuberância e a extravagância simbólica do Império suplantaram a repercussão e a capacidade de divulgação política dos ideais de liberdade da Inconfidência Mineira. Os inconfidentes foram sutilmente esquecidos pelas luxuosas insígnias imperiais, que de forma emblemática divulgavam os valores políticos do Imperador. Ao mesmo tempo, os acontecimentos de 1789 em Minas tornavam-se um tema polêmico. Não era fácil exaltar a Inconfidência Mineira e muito menos Tiradentes, pois o proclamador da Independência era neto de D. Maria I, contra quem os inconfidentes tinham se rebelado. O Brasil, era até então uma Monarquia absolutista, ao passo que os inconfidentes pregavam uma república americana.

Em tais circunstâncias, somente com a Proclamação da República é que a Inconfidência Mineira volta aos palcos da História, revertida positivamente pela historiografia republicana: da condição de “movimento subversivo”, torna-se mola

³¹ Idem, p. 29

³² _____. As Insígnias Imperiais: testemunhos da existência da Monarquia. In: **O Império em Procissão**. Op. Cit, p. 42-47.

propulsora da Independência e dos ideais republicanos. O alferes Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, da sua posição de “culpado” e “traidor” transforma-se em vítima cruel de suas idéias, da situação de “condenado” torna-se um “mártir”, um “herói”.

O Herói faz-se Presente: Tiradentes e os Ideais Republicanos

Em 1889, o “povo assistiu bestializado” aos acontecimentos do “dia 15 de novembro”, sem atos heróicos, sem combates e com um mínimo envolvimento da sociedade civil. O “novo regime” nasce “apagado”, sem “brilho simbólico” capaz de divulgar sua importância no cenário político da história do País. A República brasileira, como ressalta José Murilo de Carvalho, em sua obra “*A Formação das Almas*”:

à diferença de seu modelo francês, e também do modelo americano, não possuía suficiente densidade popular para refazer o imaginário nacional. Suas raízes eram escassas, profundas apenas nos setores reduzidos da população, nas camadas educadas e urbanas. O grosso da nação era-lhe alheio, se não hostil. Sua proclamação por iniciativa militar também não contribuiu para popularizá-la³³.

A inesperada e rápida proclamação da República fez com que seus participantes não dispusessem de imagens e rituais próprios para realizar com solenidade a sua chegada. Nem mesmo os símbolos nacionais mais evidentes e de uso obrigatório em qualquer forma política, a bandeira e o hino, foram utilizados para ornamentar e acolher o cenário republicano. As tropas que “fizeram” a República não tinham bandeira, a única que existia pertencia ao Império e foi jogada fora. Quanto ao hino, utilizava-se a “*Marselhesa*”, música cantada pelos revolucionários da Revolução Francesa em 1789.

É nessas circunstâncias que se dá início à batalha pela construção de símbolos nacionais e acima de tudo republicanos. A ação baseia-se no convencimento, impõe-se o uso de imagens, emblemas, mitos, heróis na tentativa de tornar a República “*um regime não só aceito como também amado pela população³⁴*”. Foi no interior dessas inquietações que se forjou a construção do hino nacional, instrumento utilizado como “*canal para extravasar a emoção cívica de multidões, (...) traduzir o sentimento coletivo, de expressar a emoção cívica dos membros de uma comunidade nacional³⁵*”.

³³ CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das Almas** - O Imaginário da República no Brasil. Op. Cit., p. 128.

³⁴ Idem, p. 129.

³⁵ _____. Bandeira e Hino: O peso da tradição. In: **A Formação das Almas** - O Imaginário da República no Brasil. Op. Cit. p. 127.

A bandeira brasileira também foi construída em sintonia com o novo regime. Além de resumir as aspirações coletivas do momento político, deveria indicar o futuro da nação. Assim como o hino, a bandeira também teve um caráter definido e uma duração precisa, a mensagem emblemática “*ordem e progresso*” foi elaborada na perspectiva de ser preservada para sempre. A utilização da bandeira como propaganda republicana valoriza aspectos físicos da nação brasileira: as estrelas remetem ao céu brasileiro, o verde representaria a paz e a esperança inauguradas pela Revolução Francesa, a emblematização “ordem e progresso” deveria atingir o coração dos brasileiros, finalidade única de uma bandeira nacional³⁶.

Mas a tarefa do convencimento republicano não termina apenas com a criação dos símbolos oficiais mencionados acima. O “novo regime” inaugurado em 1889 ainda não dispunha de um herói, um homem capaz de expressar, conduzir os valores morais e políticos de uma nova época. Nesse sentido, a campanha iniciada para ocupar a posição mais ilustre da República provocará exacerbados conflitos, uma vez que o campo político encontrava-se minado de personagens históricos à disposição da heroificação.

O primeiro nome cogitado para herói dos “novos tempos políticos” foi o do Marechal Deodoro da Fonseca, primeiro presidente republicano. Porém, foi logo descartado, uma vez, que sua figura física lembrava a do velho Imperador do Brasil (D. Pedro II). Outro candidato ilustre que almejava ao título era Benjamim Constant, um “republicano inatacável”. O único problema é que não possuía o carisma de um herói. Além de não ser um líder militar, não possuía qualquer afinidade com as classes populares. Ao lado desses nomes, cogitou-se também da figura respeitável de Frei Caneca, herói de duas revoltas, a primeira pela independência, a segunda contra o absolutismo de D. Pedro I. Contudo, sua imagem não foi bem aceita, pois havia morrido como desafiador, subversivo, em luta sangrenta e violenta. A pressa dos republicanos em arranjar um herói capaz de legitimar o novo “regime político” fez com que até mesmo a figura do presidente “mão de ferro”, Floriano Peixoto, fosse pensada, porém as atitudes despóticas e sanguinárias reveladas em algumas situações políticas não combinavam com a República que estava sendo construída³⁷.

Cabe salientar, no entanto, que a mobilização à fim de promover ou criar um herói para a República não obteve junto às camadas populares e aos setores políticos do

³⁶ Idem, p. 114.

³⁷ Para maior informação sobre a apropriação de Tiradentes como o herói da nação republicana consultar: CARVALHO, José Murilo de. Tiradentes: Um Herói Para a República. In: **A Formação das Almas - O Imaginário da República no Brasil**. Op. Cit., p. 55 a 73.

País uma grande expressividade. A falta de entusiasmo cívico nos primeiros tempos republicanos esteve intimamente ligada ao processo que desencadeou a sua origem: em primeira instância, os acontecimentos do “dia 15 de novembro” obtiveram pouca importância histórica – apenas uma passeata inaugurou o novo regime, não houve grandes festejos e a participação popular foi mínima. Nesse sentido, a fraca ou a nula celebração do “dia 15” não propiciou um terreno fértil, favorável à germinação de símbolos, mitos e heróis. Ao lado disso, a maioria dos candidatos a heroificação eram homens públicos distantes das camadas inferiores da sociedade, não possuindo o carisma, a expressividade política que tanto agradava o povo.

Em tais circunstâncias, a busca do “grande homem da República” acabou tendo êxito onde menos se esperava: o herói popular, sofrido, político e revolucionário foi resgatado do passado, especialmente de um movimento político fracassado, mas vivo na memória dos brasileiros. Assim, diante das variadas figuras que concorriam ao título de herói republicano, o único que atendeu as exigências da “mitificação” ao cargo, convencendo o imaginário popular e os setores políticos ligados à República, não foi ninguém que Joaquim José da Silva Xavier - Tiradentes – o mártir da Inconfidência Mineira.

Para José Murilo de Carvalho, vários fatores levaram à vitória do Alferes ao cargo de herói: o primeiro deve-se ao fato de ele transitar por áreas já consideradas centro político do país - Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo -, locais que por sinal eram pólo das fortes propagandas republicanas. Outro fator importante que influenciou bastante a preferência pela figura de Tiradentes é que este morreria como vítima, “como portador das dores de um povo”, como um simples “mártir religioso³⁸”. Mas, sem sombra de dúvida, o segredo maior do êxito de Joaquim José deve-se a que o fato “*de não ter a conjuração passado à ação concreta poupou-lhe ter derramado sangue, ter exercido a violência contra outras pessoas, ter criado inimigos. (...) A violência real permaneceu aos carrascos. Ele foi vítima de um sonho, um ideal, dos loucos desejos de uma sonhada liberdade*³⁹”.

Nessa perspectiva, logo após a Proclamação da República, o decreto nº. 22.647 de 1889 institui o 21 de abril, dia da morte de Tiradentes, como feriado nacional, contribuindo para aumentar as celebrações cívicas, os monumentos e as comemorações em torno do personagem heróico, o “Protomártir da Liberdade”. A partir daí “lugares de

³⁸ Idem, p. 67.

³⁹ Idem, p. 68.

memória” foram largamente utilizados para produzir e registrar imagens que se pretendiam perpetuar sobre a Inconfidência Mineira e sobre o protagonista do movimento⁴⁰: hinos, bandeiras, estátuas, quadros, desfiles tornaram-se instrumentos emblemáticos no esforço de consolidar a nova ordem política e fazer de Tiradentes o herói capaz de conduzir o fio dos novos valores republicanos.

No ano de 1894, a cidade palco da Inconfidência permitiu que exaltações e louvores à memória de Tiradentes fossem realizados sem reservas. A primeira manifestação aconteceu na cerimônia de posse do primeiro Governador de Minas, no regime republicano:

*a multidão engrossou-se e, (...) em direção ao Palácio dos Governadores, passou na Praça da Independência e rodeou o marco alusivo a Tiradentes, numa homenagem àquele que consideravam o protomártir da causa vitoriosa*⁴¹.

Ainda em Ouro Preto, no dia 21 de abril, aniversário de morte do Alferes, a cidade mobilizava-se para assistir à extraordinária glorificação à “memória inconfidente”. Nesse importante dia, autoridades e população presentes inauguraram o monumento representativo ao alferes Joaquim José. A obra destinou-se a transmitir à posteridade à “memória da punição”, porém com uma conotação essencialmente positiva, ressaltando a “*atitude decisiva de quem espera, com valentia e cristã audácia, a hora do enforcamento*”⁴²:

A estátua tem 2,85 m de altura e fica no topo de pedestal granítico de 19 metros de altura. A base desse bloco de pedra traz, em suas quatro faces, significativas inscrições: na frente, um triângulo cercado pelas palavras do dístico usualmente dado como preferido pelos revolucionários mineiros: “libertas quae sera tamen” e tendo no interior uma palma com os dizeres: “Ao protomártir da liberdade nacional de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes; na face posterior: “21 de abril de 1792 – 21 de abril de 1892”, na

⁴⁰ O termo “lugar de memória” foi utilizado por Pierre Nora, ao discutir as fronteiras entre história e memória. Neste trabalho o termo também torna-se útil para pensar a própria cidade de Ouro Preto. Ao servir de palco para os planos da Inconfidência no século XVIII, a cidade tornou-se um “lugar de memória” por excelência, “preservando”, “memorizando” e “perpetuando” a imagem política desse “fato histórico”. A cidade já é uma referência nas representações oficiais de eventos políticos que celebram 21 de abril. É nela que se movimentam as instituições de preservação da memória, como arquivos e museus. Em Ouro Preto, nenhum outro lugar ocupa uma posição de excelência como a Praça Tiradentes. Nela está presente o Museu da Inconfidência, espaço utilizado no século XVIII para a cadeia e o Senado da Câmara, o monumento erguido à memória inconfidente, antes, provavelmente pelourinho, hoje monumento a Tiradentes, a Escola de Minas, no passado Palácio dos Governadores. Para uma reflexão mais detalhada sobre a preservação da memória em torno da Inconfidência Mineira e seu protagonista, na cidade de Ouro Preto, consultar: LIMA E FONSECA, Thaís Nívia de. A Inconfidência Mineira e o 21 de Abril: Discursos e Representações. In: **Atas do Seminário Internacional** - Dimensões da História Cultural. Belo Horizonte: UNICENTRO Newton Paiva, 1999, p. 56-65.

⁴¹ JOSÉ, Otiliano. **Tiradentes**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia/São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1985, p. 200.

⁴² Idem.

face direita: “Aqui, em poste de ignomínia, esteve exposta sua cabeça” e, na face esquerda: “7 de setembro de 1822 – 7 de abril de 1831 – 15 de novembro de 1889- 15 de junho de 1891 – Mandado erigir pelo 1º Congresso de Estado de Minas Gerais(...)”⁴³.

Aos poucos a historiografia também vai criando a imagem do Alferes em sintonia com as idéias em voga dos “no vos tempos políticos”. Rocha Pombo, historiador influenciado pelos valores republicanos, cria um quadro bastante interessante e diferente daquele que até então fora construído no Império sobre Tiradentes⁴⁴. Ao contrário de Joaquim Norberto, que pintou a imagem do Alferes como a de um “louco”, “selvagem” e “leviano”, o historiador republicano dá à figura do Alferes um colorido autêntico, a de um novo herói cívico da nação brasileira:

por todo caminho do Rio vinha agora o Tiradentes como um arauto do novo dia que vai suceder a longa noite colonial. Em toda parte, pelas fazendas, pelas casas de negócio, pelas estalagens, pelas estradas, ergue a voz desassombrado proclamando a boa nova, como um visionário em delírio. A sua palavra inflamada espanta toda a gente. Os que o ouvem, ou ficam tomados de terror, ou vencidos da mesma insânia⁴⁵.

Ao analisar a Inconfidência Mineira a partir da sentença editada pelos *autos* e do relato/memória de frei Raimundo da Anunciação Penaforte, Rocha Pombo não esconde seu descontentamento e suas críticas ao “antigo regime”. Ao contrário dos padres confessores e do historiador Joaquim Norberto, que traçaram suas narrativas endossando o ponto de vista da Coroa e os diretos monárquicos, Pombo quer vislumbrar a violência, a tirania do Império ao preparar e executar com tanta crueldade o espetáculo da morte de Tiradentes:

Vem agora o epílogo da tragédia, com aquela cena de monstruosa selvageria, que é preciso deixar sempre muito viva na consciência da posteridade, para que sirva de estímulo a todos que detestam a tirania e confiam na justiça. Assistindo em espírito àquele espetáculo, teremos muito clara, pelo menos a medida da distância, de pouco mais de um século, que já nos separa daquele regime sacrílego e brutal. (...) E no entanto não havia meio de disfarçar que essas demonstrações nada significavam mais que simples manobras do torvo espírito do regime. Tudo aquilo é comum a todas as sociedades políticas em fase de transição, quando um poder ou uma instituição que morre, ou que pressente a morte, se encontra com os primeiros sinais dos novos tempo. O choque é sempre temeroso; pois antes de tudo desperta, nos que representam e guardam a instituição combalida, as maiores anomalias morais, as enormidades mais absurdas e estranhas que pareciam já relegadas para o

⁴³ Idem, p. 201.

⁴⁴ POMBO, Rocha. **História do Brasil**. 2ª ed., São Paulo: Melhoramentos, 1925.

⁴⁵ Idem, p. 340.

*fundo das eras, mas que ressurgem da noite como em grande alarme, a ver perigos em toda a parte, e pretendendo loucamente retardar a inevitável eclosão do dia nascente*⁴⁶.

As considerações de Rocha Pombo aproximam-se das reflexões dos autores do Império, na medida em que também revelam preocupação em manter “*viva na consciência da posteridade*” a repercussão dos “acontecimentos de 1789 em Minas”. No entanto, no que diz respeito à reação popular perante o espetáculo organizado para a morte do alferes Joaquim José, a interpretação de POMBO afasta-se veemente da memória que fora construída até o momento.

Para ROCHA POMBO, o espetáculo da morte não vai provocar em seus espectadores a descontrolada curiosidade, tão bem detalhada pelo frei Penaforte - “*o povo foi inúmero (...) não fosse as patrulhas avulsas, (...) ele seria esmagado debaixo do peso de sua imensa massa*⁴⁷” - e nem mesmo a contrição e piedade coletiva daqueles que, a fim de abreviarem o sofrimento da vítima, “*ofereceram voluntariamente esmolas para dizerem missas por sua alma*⁴⁸”. Ao contrário, todos aqueles que assistiam aos últimos momentos da vida de Tiradentes, estavam ali cumprindo a determinação “*de que incorreria no desagrado da rainha quem se abstinisse de assistir àquele espetáculo edificante*⁴⁹”. Assim o “autor da República” constrói sua narrativa mostrando a cumplicidade do povo com o homem que morria pela liberdade, a curiosidade pelo espetáculo da morte suplantada pela obrigação da condição de vassalo que todos tinham na sociedade, tanto, que, ao final do espetáculo, o povo, “*em sinal de consternação, começou a dispersar*”. Os novos tempos políticos emitiam o seu sinal e Tiradentes, sob a aura do sacrifício heróico, “ressurgia para sempre” como prova de liberdade e símbolo da República.

Ao lado de Rocha Pombo, vários autores dedicaram “galanteios memoráveis” à história da Inconfidência Mineira e aos seus protagonistas. Entre eles está o literato Sílvio Romero, que, convicto dos princípios republicanos, expõe a público sua narrativa, repudiando aqueles que tentaram minimizar o valor “histórico” e “político” da Inconfidência Mineira. Sem demonstrar receio ou ponderação, as aversões do autor são diretamente remetidas aos historiadores do Império: “*esta gente, quando escreve nossa história, toma-se de entusiasmo por todos os feitos praticados pela metrópole e seus*

⁴⁶ Idem, p. 340, 345.

⁴⁷ PENAFORTE, Francisco Raimundo da Anunciação, Op. Cit. p. 175.

⁴⁸ Idem, p.175-176.

⁴⁹ Idem, p. 346.

governos na colônia, e vomita o fel de suas cóleras quando se lhe depara entre nós algum fato como a conjuração de Tiradentes⁵⁰”.

Ao responder as proposições defendidas pelo historiador Adolfo de Varnhagem, que declarou ser a Inconfidência uma “simples conversação hipotética”, custando até a dar-lhe o nome de “conspiração”, Silvio Romero não hesita, tece duras críticas ao autor e à forma autoritária de a Coroa portuguesa conduzir os assuntos políticos da época:

De uma cousa se esquece este lusismo póstumo, surgido do meio dos historiadores do Segundo Reinado, de uma cousa se esquece e vem a ser: se nada houve naquele delírio passageiro, o governo da metrópole foi mil vezes déspota, inventando uma conjuração para ter o gosto de afogá-la em sangue, e ainda mais radiante surgem aos olhos da posteridade as figuras das vítimas inocentes. Não é esta a verdade da história, os conjurados não tinham ainda lançado mão das armas; surpreendidos em seu pensamento, não havia este tomado corpo em altos feitos para a libertação da pátria; mas na sua mente o plano estava assentado; a libertas quae sera tamen tornar-se-ia uma realidade⁵¹.

Ao lado desse desabafo, o autor não nega que os “heróis da República” - Cláudio Manuel da Costa, Alvarenga Peixoto, Thomaz Antônio de Gonzaga, Joaquim José da Silva Xavier, José Alvares Maciel, Francisco de Paula Freire - cometeram um crime, “eles são culpados”. Portanto não precisam que a história divulgue justificativas negativas de sua inocência, seu crime foi “*desejarem a liberdade do Brasil⁵²”*. Nesse sentido, “*Ninguém deve diminuir de um milímetro o mérito das vítimas da Conjuração Mineira. A Inconfidência não foi por certo um grande movimento, mas foi uma grande aspiração, nobre aspiração expiada no cadafalso e no desterro⁵³”*.

Nessa perspectiva, o imaginário republicano, que foi exaustivamente povoado pela idéia de consagrar o “menosprezado” Alferes em herói da República, também foi visitado pelas artes plásticas, que se dispuseram a exaltar e consolidar a imagem de Tiradentes como o grande herói da nação brasileira. Maria Alice Milliet faz um estudo interessante sobre o papel da iconografia na personificação heróica de Joaquim José da Silva Xavier⁵⁴. Seu interesse converge para o ano de 1880 até o fim do Estado Novo, período em que:

⁵⁰ ROMERO, Silvio. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Livraria José Olympio, 1943, p. 96.

⁵¹ Idem.

⁵² Idem.

⁵³ Idem, p. 95.

⁵⁴ MILLIET, Maria Alice. **Tiradentes: O Corpo do Herói**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

O herói consagra-se pela imagem. A visualidade impõe-se sobre os depoimentos da época, sobre os escritos da história, sobre os textos literários. Através da imagem mobiliza-se o sentimento popular, passam-se idéias e valores, firma-se o Tiradentes como símbolo da nacionalidade. A referência maior continua sendo a do mártir, mártir da liberdade, porém com conotação cristã⁵⁵.

Ao analisar o trabalho do artista plástico Décio Villares, Milliet destaca que a figura heróica de Joaquim José da Silva Xavier apresenta-se na versão cristianizada, santa e piedosa. Em “*Tiradentes*⁵⁶”, obra produzida em 1890, o Alferes aparece idealizado com uma aura de santidade, interpretado como sendo o próprio Cristo:

o rosto visto de três quartos é o de um homem de tez clara, traços regulares, com pouco mais de 40 anos. A longa barba e os cabelos até os ombros emprestam-lhe um ar de estudada negligência. Seu olhar evasivo não fixa o observador, perde-se à distância. Com um único adereço, traz uma corda enlaçada ao pescoço sem, contudo, ameaçar enforcá-lo. Abaixo do busto, vê-se a palma e a Coroa de ramos de café enfeixadas por uma fita onde se lê: 1792 - libertas quae será tamen e Ordem e Progresso – 1889.⁵⁷

Ao lado da obra de Villares outras representações plásticas passaram a fazer uso exaustivo da simbologia religiosa e aproximar o humilde Alferes da figura de Cristo. Em meio aos acontecimentos políticos da época - crise da Monarquia e instauração da República - a visão santa e cristianizada de Tiradentes se justifica plenamente: vem confrontar a versão tendenciosa exposta em *História da Conjuração Mineira* pelo historiador Joaquim Norberto, que o descrevera como “louco”, “leviano”, “feio”, “espantado” e de uma “franqueza selvagem”. Ao mesmo tempo o apelo à tradição cristã da população facilitava a aceitação do “Cristo cívico”, a imagem do herói que deveria permanecer na República era a do “sofredor”, do homem “justo”, “santo”, “humilde”. Nada mais é que a vitimização do herói: morreu por defender os ideais em que acreditava e que iriam mudar a vida de um povo.

Outro trabalho analisado por Milliet e que merece relevância é “*Tiradentes Esquartejado*” (1893), do artista plástico Pedro Américo⁵⁸. A imagem scandaliza o público ao exibir com tanto “naturalismo” o cadáver mutilado do Alferes. Nas condições históricas do momento, a obra apresenta um significado puramente político:

⁵⁵ Idem, p. 256.

⁵⁶ Décio Rodrigues Villares. **Tiradentes**, 1890, Litografia, 46,4 X 27,8cm, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

⁵⁷ MILLIET, Maria Alice. Op. Cit. p. 140.

⁵⁸ Pedro Américo de Figueiredo e Melo. **Tiradentes Esquartejado**, 1893, óleo s/tela, 262 x 162 cm, Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.

quer alcançar a dimensão moral, mostrar o heroísmo da morte, ilustrar com o sacrifício do mártir a grandeza da causa; (...) O corpo supliciado dá testemunho do comprometimento incondicional do homem com sua crença. O quadro não elude a crueldade do fato, antes a faz eternamente presente, tornando-a moralmente relevante. Não é a lição repressora implícita na punição que se coloca. À inutilidade da rebelião ante o poder colonial, opõe-se a validade do sacrifício que a vitória da Independência e da República vem confirmar. Eis a subversão de sentido: o horrendo castigo se converte em sacrifício pela pátria⁵⁹.

Em circunstâncias políticas do passado, o corpo dilacerado de Tiradentes poderia soar como castigo de um vencido, o fim trágico e triste de um homem derrotado. No entanto, aos olhos republicanos:

O cadáver que jaz aos pedaços, no quadro de Pedro Américo, não é o de um homem qualquer, e sim o herói que a República quer consagrar (...) o corpo representa a oferenda propiciatória da vitória, o preço que a nação teve de pagar para se tornar independente. (...) A morte ritualizada sacraliza o acontecimento. Em torno do sacrificado se une a nação. Inverteu-se o sentido: inconfidente aos olhos da Metrópole, Tiradentes ressurgiu transfigurado no mártir da emancipação nacional, o cadafalso convertido no altar da pátria, o infame em herói, a culpa em redenção⁶⁰.

Na década de 1930 a Inconfidência Mineira novamente entra em cena com toda força política no governo de Getúlio Vargas. A oportunidade de retomar o tema surgiu a partir da proposta de construção de um mausoléu digno dos mártires que morreram em 1789 pela liberdade da nação e que, dada a importância do sacrifício no universo político do País, mereciam uma “reparação histórica”.

Em 1936, o historiador Augusto de Lima Júnior escreve o romance *O Amor Infeliz de Marília e Dirceu*, cujo prefácio foi dirigido ao Presidente da República, Getúlio Vargas, pedindo que o mesmo intercedesse a favor do repatriamento dos restos mortais dos inconfidentes, exilados em Portugal e na África, argumentando ser isso um “ato de justiça que constituirá uma lição de alto valor cívico para muitos dessa geração, que se vão esquecendo de nossas glórias passadas para se afundarem no mais grosseiro dos materialismos⁶¹”.

Getúlio Vargas, que se encontrava nas terras mineiras, atendeu ao pedido do autor, criando um decreto que repatriava os despojos dos inconfidentes mortos no exterior, autorizando ainda a publicação dos autos do processo da Inconfidência

⁵⁹ MILLIET, Maria Alice, Op. Cit., p. 161.

⁶⁰ Idem, p. 172-173.

⁶¹ LIMA JÚNIOR, Augusto de. O Repatriamento das Cinzas dos Inconfidentes Mortos no Degrêdo. In: **História da Inconfidência de Minas Gerais**. Belo Horizonte, Itatiaia, 1968, p. 187.

Mineira. Em seis meses, “*pôde conduzir para o Brasil, a bordo do navio Bagé, as preciosas cinzas dos inconfidentes mortos no degrêdo*”⁶². O cortejo dos restos mortais dos inconfidentes foi marcado por grandes acontecimentos, discursos exaltados mobilizaram e emocionaram o meio político e uma infinidade de homenagens cívicas e religiosas realçou a satisfação do povo brasileiro por “*ver repousar no Brasil os ossos dos patriotas que sinceramente se sacrificaram pela sua independência*”⁶³.

Mas foi na década de 1960 que a Inconfidência Mineira passou a residir no “alto escalão” das condecorações cívicas nacionais, sendo seu protagonista Tiradentes escolhido para ocupar a posição de “Patrono da Nação Brasileira”. A escolha partiu de um Presidente do Regime Militar. Em 09 de dezembro de 1965, o então general-presidente Humberto de Alencar Castelo Branco sancionou a Lei Federal nº- 4.897, que declarava:

Art. 1º- Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, é declarado Patrono cívico da Nação Brasileira.

Art. 2º- As Forças Armadas, os estabelecimentos de ensino, as repartições públicas e de economia mista, as sociedades anônimas de que o Poder Público fôr acionista e as empresas concessionárias de serviço público homenagearão (...) a excelsa memória desse patrono (...) inaugurando, com festividades, no próximo dia 21 de abril, efeméride comemorativa de seu holocausto, a efígie do glorioso republicano.

Parágrafo único: As festividades de que trata este artigo serão programadas anualmente.

*Art. 3º- Esta homenagem do povo e do Governo da República em homenagem ao Patrono da Nação Brasileira visa evidenciar que a sentença condenatória de Joaquim José da Silva Xavier não é labeu que lhe infame a memória, pois é reconhecida e proclamada oficialmente pelos seus concidadãos, como o mais alto título de glorificação do nosso maior compatriota de todos os tempos*⁶⁴.

A partir daí, todas as repartições ligadas ao Governo foram obrigadas a fazer uso exaustivo do retrato de Tiradentes. O modelo sugerido é uma antiga e conhecida imagem do Alferes a caminho da forca: “*a escolha oficial confirma mais uma vez a predileção pela figura do mártir. Até os militares, por via do positivismo, preferem vê-lo na alva do condenado a vê-lo na farda do regimento a que pertencia*”⁶⁵.

Nessa época a atualização do tema também encontra na historiografia boa acolhida. Uma importante obra chega a público, *História da Inconfidência de Minas Gerais*, do renomado historiador Augusto de Lima Júnior. Nela, o autor está interessado

⁶² Idem, p. 189.

⁶³ Idem, p. 193.

⁶⁴ JOSÉ, Oiliam. Op. Cit. p. 203.

⁶⁵ MILLIET, Maria Alice, Op. Cit. p. 104.

em responder àqueles que tentaram obscurecer os méritos legados pela Inconfidência, atestando que esse movimento não passaria de um gesto de rebeldia de maus pagadores do Fisco Régio. Na verdade o autor ainda está referindo-se à antiga e polêmica obra de Joaquim Norberto, que definiu a Inconfidência Mineira como um mero “acidente político”. Ao longo da obra, fica evidente o heroísmo atribuído aos pensadores da Inconfidência. Quanto a Tiradentes, LIMA JÚNIOR não poupa elogios:

não foi apenas uma bela figura humana, sob seu aspecto moral e heróico, mas também um magnífico exemplar dessa raça mineira dura e resistente, tenaz e boa, que se constituiu na luta das aventuras do ouro e dos diamantes. Eloqüente na pregação de suas idéias, defendeu-as até a morte, sem recuar delas por nenhuma conveniência. Nem torturas de fome, sede e frio nos cárceres; nem as ameaças de castigos físicos que ele enfrentou sem abater-se, nada o deteve nessa escalada para a glória, que se consagrou na sua alcunha de ‘o Tiradentes’⁶⁶.

Ao lado dos militares que optaram pela apropriação da figura de Tiradentes como mártir, o autor de *História da Inconfidência de Minas Gerais* também confirma a predileção pelo herói martirizado, que mesmo diante da tortura sustentou seu ideal de liberdade, nada o “*deteve nessa escalada para a glória*”.

A esquerda também não abriu mão do Alferes. Ainda na década de 1960, surgiu uma facção da luta armada intitulada “Tiradentes”: “*o Movimento Revolucionário Tiradentes (MRT), derivado da antiga Ala Vermelha do Partido Comunista do Brasil (PC do B), atuante da década de 60 e exterminado pela repressão*⁶⁷”. Esse movimento revolucionário foi fundado no aniversário de morte de Tiradentes, 21 de abril de 1962, na cidade de Ouro Preto.

Entre as táticas políticas que defendia, a de maior importância era o fim do Estado Ditatorial e a instauração imediata do Socialismo. Sendo amplamente influenciado pelo foquismo cubano, adquiriu várias fazendas pelo interior do Brasil, onde eram instalados campos de treinamento de guerrilhas, uma delas na cidade de Dianópolis, no Estado de Goiás. Várias ações foram promovidas pelo *Movimento Revolucionário Tiradentes*, entre elas o seqüestro do embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher (organizado juntamente com Carlos Lamarca) e assaltos a carros blindados,

⁶⁶ LIMA JUNIOR, Augusto de. Op. Cit. p. 71.

⁶⁷ BARROS, Edgar Luís de. **Tiradentes**. São Paulo: Moderna, 1985, p. 82.

endo o dinheiro adquirido na maioria das vezes dividido entre as organizações guerrilheiras, de acordo com as necessidades de cada uma⁶⁸.

Na década de 1970, a Inconfidência Mineira foi revisitada por uma importante obra, *A Devassa da Devassa*, do historiador inglês Kenneth Maxwell⁶⁹. A obra desse brazilianista, além de apresentar uma rica documentação sobre os acontecimentos de 1789 em Minas, traz interpretações extremamente polêmicas, até então pouco exploradas no interior da historiografia, tornando-se, assim, um clássico para os estudos que iluminam o tema da Conjuração Mineira.

Seu interesse não é apenas de reconstituir a história da Inconfidência. Antes disso, os primeiros capítulos apresentam ao leitor os problemas da colonização portuguesa no Brasil, face à difícil situação no contexto europeu. Ao contrário de vários autores que consideraram o *Conflito em Minas* insignificante – como Capristano de Abreu, que, ao desenhar um panorama sobre a história colonial brasileira, omitiu por inteiro a existência do movimento revolucionário em Minas -, Kenneth Maxwell, demonstra uma firme convicção ao apresentar o caráter revolucionário da Inconfidência Mineira e sua eficaz possibilidade de êxito:

Os inconfidentes estavam tão certos do êxito que, segundo se sabe, tinham até elaborado as leis e uma constituição. Além disto os conspiradores tinham chegado estarrecedoramente perto da realização de seus planos. Na verdade, se Barbacena houvesse obedecido ao pé da letra as instruções de Melo e Castro a revolução já teria, indiscutivelmente, ocorrido. Seu adiamento não fora mais que um resultado não intencional e, para ele, fortuito de sua decisão de suspender a derrama⁷⁰.

Na opinião do brazilianista, a Inconfidência Mineira foi um movimento essencialmente revolucionário e nacionalista, portador de um projeto consciente de independência nacional. O autor expõe essa questão estudando a ideologia do movimento, a partir da existência de três grupos sociais envolvidos diretamente nos planos que levariam à sua concretização. Ao primeiro grupo, o autor chamou de *ativistas* – aqueles que tinham a função de realizar o levante e cujos integrantes eram os membros da tropa paga de Minas Gerais, Coronel Francisco de Paula Andrade e o próprio alferes Joaquim José, que seriam os coordenadores das estratégias práticas da

⁶⁸ Poucas informações são encontradas sobre a atuação do *Movimento Revolucionário Tiradentes*. As mencionadas nesse trabalho foram citadas por: GORENDER, Jacob. **Combate nas Trevas**. São Paulo: Ática, 1987.

⁶⁹ MAXWELL, Kenneth. **A Devassa da Devassa** – a Inconfidência Mineira: Brasil e Portugal 1750-1808. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

⁷⁰ Idem, p. 173.

revolução: “esperavam que a derrama fosse imposta (...) contando com a inquietação geral do povo eles se propunham a instigar um motim sob cuja cobertura, e com a conivência dos Dragões, o governador seria assassinado e se proclamaria uma república independente⁷¹”. Ao segundo grupo, denomina *ideólogos*, responsáveis por projetar o novo Estado político de Vila Rica, composto em sua maioria por intelectuais, como Tomaz Antônio de Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa e o Cônego Luís Vieira. Nas palavras de Maxwell, a missão desses homens era “*elaborar leis e a constituição do novo Estado, articulando a justificativa ideológica do rompimento com Portugal. Eram homens bem informados e tinham boas bibliotecas*⁷²”. O último grupo era composto pelos *homens mais ricos* da capitania mineira, como João Rodrigues de Macedo e o delator do movimento Joaquim Silvério dos Reis. Esses dois tinham motivos de sobra para conspirar contra a Coroa portuguesa, pois esta, segundo Melo e Castro, os acusava “*como os mais notórios devedores da Fazenda, exigindo o pagamento dos atrasados e determinando que não fossem feitos favores nem admitidas desculpas*⁷³”.

Quanto ao inconfidente Joaquim José da Silva Xavier, Kenneth Maxwell destaca que ele foi de fato um revolucionário, uma das figuras fundamentais da conspiração, um homem importante que veio a se tornar o herói nacional do Brasil republicano:

Não pretendo diminuir ou menosprezar Tiradentes. Ele foi, sem dúvida, o catalisador da revolução na conturbada Minas de 1788. Um decidido propagandista de uma Minas Gerais independente, republicana e auto-suficiente, ele pretendia desencadear a revolta. Se as circunstâncias não o tivesse impedido, não há dúvida de que, ao contrário de alguns companheiros de conspiração, teria partido para a ação a que se propusera⁷⁴.

Ao lado das questões teóricas e das ações práticas que levariam à concretização dos planos revolucionários em Minas, o historiador inglês ainda entende que a Inconfidência foi um movimento bastante profundo, permitindo levantar suspeitas até mesmo sobre a atuação do governador Barbacena. Aliás, em *A Devassa da Devassa*, o Visconde de Barbacena recebeu uma atenção minuciosa. O capítulo 06 - “*A Farsa*” - ao mostrar os acontecimentos depois da suspensão da derrama, apresenta uma série de “arranjos” entre o governador e os “capitalistas” da capitania de Minas Gerais:

⁷¹ Idem, p. 142.

⁷² Idem, p. 147.

⁷³ Idem, p. 149.

⁷⁴ Idem, p. 14.

O governador (...) conclui que a urgência da situação e a insegurança de sua posição não admitiam mais delongas. Convocou Silvério dos Reis e fez com que pusesse a denúncia no papel. Deu-lhe então uma carta de apresentação e determinou ao informante que comparecesse perante o vice-rei, no Rio. E, enquanto isso, ampliou consideravelmente sua base de apoio, em parte devido as suas investigações e em parte através da continuada exploração das divisões já existentes na capitania. Bazílio de Brito Malheiros, antigo amigo íntimo de Parada e Sousa e de Sousa Lobo, e inimigo declarado de Gonzaga e dos magistrados do Distrito Diamantino, tornou-se seu informante e espião. Graças aos bons ofícios de José Carlos da Silva e de Francisco Antônio Rabelo, Barbacena persuadiu Inácio Correia Pamplona, rico negociante e latifundiário, a passar a apoiá-lo. (...) O envolvimento do governador com esses homens, alguns como Silvério e Bazílio – notórios por fraudes e subornos, implicava mais do que obtenção de promessas de lealdade à coroa. Barbacena parece ter concordado em pleitear de Lisboa uma legislação especial para que os complicados litígios de Bazílio fossem resolvidos favoravelmente a ele. (...) Só se pode presumir que os compromissos do governador com os contratantes e com os outros eram de tal ordem que persistiriam depois de ultrapassada a fase que Barbacena precisava barganhar⁷⁵.

Outra questão polêmica que o autor traz em sua obra é a interpretação acerca da morte do poeta Cláudio Manuel da Costa. Segundo Kenneth Maxwell, esse inconfidente era uma chave importante para desvendar os “segredos” conspiratórios, pois “ele sabia muito”. Na devassa de Minas chegou a denunciar até mesmo seu amigo e companheiro político Tomaz Antônio de Gonzaga, portanto sua *causa mortis* - o suicídio - tornou-se bastante suspeita:

Saldanha e Manitti interrogaram Cláudio Manuel da Costa a 2 de julho de 1789. Dois dias depois o prisioneiro foi encontrado morto em sua cela improvisada, na casa de João Rodrigues de Macedo. Dois médicos e os magistrados incumbidos da devassa examinaram o corpo e seu relatório, datado de 4 de julho, chegou à conclusão de que ele se enforcara. A 5 de julho Inácio Pamplona deixou Vila Rica apressadamente. (...) Em correspondência para Lisboa, a 11 de julho, o governador não se referiu à morte de Cláudio Manuel da Costa, embora comentasse o depoimento do prisioneiro. O governo falou no “suicídio” em outra correspondência datada em 15 de julho, que incluía o relatório dos médicos. Muito mais tarde um destes médicos veio a declarar que em seu primeiro relatório não atestara a causa da morte como sendo suicídio - e sim assassinato. (...) Foi mesmo rezada missa pelo poeta falecido, um privilégio negado aos suicidas, sendo a despesa coberta pela Fazenda Real. (...) se houve necessidade de eliminar Cláudio Manuel foi por algo que surgiu entre o momento da sua prisão e a chegada da comissão vice-real: com toda a probabilidade por alguma coisa que ele disse a 2 de julho. (...) Incriminavam seu mais íntimo amigo, o desembargador Gonzaga, a um ponto que nenhum outro prisioneiro o fizera ou faria. Cláudio (...) estava, evidentemente, a par dos segredos da inconfidência. E não menos importante, o famoso poeta demonstrava-se disposto a contar o que sabia⁷⁶.

⁷⁵ Idem, p. 175-176.

⁷⁶ Idem, p. 182-183.

À luz da leitura de *A Devassa da Devassa*, conclui-se que a Inconfidência Mineira, antes de ser um movimento nacionalista com um nítido caráter de independência, representou acima de tudo uma ação das “oligarquias” mineiras na resolução de seus problemas financeiros. Não há dúvida que a classe abastada da sociedade de Vila Rica, para sair da dominação e do pagamento de dívidas com a metrópole, utilizou-se de uma “cobertura popular” para organizar uma sublevação contra a Coroa portuguesa. Era necessária a participação popular, e Tiradentes, na perspectiva dos “ricos inconfidentes”, era a pessoa certa para a tarefa de disseminar os ideais do movimento. Tanto é assim que o historiador inglês, ao pontuar os motivos que levaram determinados grupos sociais à sublevação, ressalta:

A iniciativa crítica e o êxito imediato do movimento dependiam dos Dragões, em particular de Freire de Andrade e de Silva Xavier. O alferes parece ter recebido a missão de convencer a cavalaria e de fazer a propaganda do movimento. E era tarefa para qual era bem dotado. Sua profissão secundária de dentista dava-lhe excelente pretexto para visitar as casas das magnatas, proporcionando-lhe também acesso a todos os níveis sociais onde seus cúmplices não podiam se arriscar sem provocar comentários. Os seis homens reunidos na casa de Freire de Andrade tinham, todos eles, motivos pessoais para participar da conspiração. (...) Maciel via-se ameaçado de perder seu patrimônio em virtude das ordens de Melo e Castro. (...) Abreu Vieira estava em dívidas com a fazenda real: devia muito mais de 197.867\$375 réis do preço do contrato (...) envolveu-se na conspiração só por um motivo: porque ela proporcionava um meio de eliminar suas dívidas. (...) A motivação de Alvarenga Peixoto para se envolver no complô era mais direta. Há muito tempo endividado, em 1788 estava diante de uma situação crítica. O fracasso das caras instalações hidráulicas realizadas nas suas numerosas lavras auríferas, e que não davam resultados compensadores, juntara-se à sua vertiginosa lista de dívidas para prejudicar seu crédito. (...) João Rodrigues de Macedo e Joaquim Silvério dos Reis (...) os dois eram devedores da Real Fazenda⁷⁷.

Concentrando as atenções ainda na década de 1970, o Cinema Novo dedicou um bonito e valioso filme à história da Inconfidência Mineira. Seguindo as convicções da esquerda, em 1972 Joaquim Pedro de Andrade coloca em cena “*Os Inconfidentes*”. Para João Antônio de Paula, a visão consagrada no filme é a de uma “*Inconfidência Mineira apenas como projeto das elites sem qualquer participação popular, (...) numa revolução sem povo, feita de conversações elegantes, regada a versos e chás*⁷⁸”. Para o olhar atento do historiador Alcides Freire Ramos, o filme *Os Inconfidentes* vai além da simples visão elitista da Inconfidência, pois sua riqueza consiste “*na capacidade de*

⁷⁷ Idem, p. 142-149.

⁷⁸ PAULA, João Antônio de. Op. Cit.

*dialogar criticamente com o 'presente', ou melhor, com as lutas políticas do momento histórico em que foi concebido, produzido e exibido*⁷⁹”.

Foi com esta perspectiva que FREIRE RAMOS, em *Canibalismo dos Fracos*, toma *Os Inconfidentes* como objeto de estudo. A obra tornou-se uma referência importante para o presente trabalho porque, além da vasta e rica pesquisa que apresenta sobre a Inconfidência Mineira, cria procedimentos metodológicos bastante pertinentes, que ultrapassam o uso da fonte cinematográfica no universo de pesquisa do historiador, servindo como referência para todos os trabalhos que buscam articular História e linguagens artísticas.

Assim, o grande mérito do trabalho desse historiador foi empreender uma análise que coloca o cineasta Joaquim Pedro de Andrade como agente do processo histórico e, portanto, a construção de sua obra (*Os Inconfidentes*) se fez mediante a uma luta política, razão pela qual é um documento socialmente produzido, que, a partir das marcas de realidade, traz em seu bojo as lutas, os impasses políticos de sua época. Tanto é assim que, para o autor:

*a imagem isolada e descontextualizada não diz quase nada ao historiador. Ou, em outros termos, sem informação a respeito de autoria, data de produção, circunstâncias geográficas desta mesma produção, etc., é praticamente impossível que o historiador faça uso profícuo da imagem cinematográfica*⁸⁰.

Nesse sentido, a obra *Canibalismo dos Fracos* mostra ao leitor *Os Inconfidentes* em sintonia com a sua época, contribuindo de forma sistemática para o debate político e estético da década de 1970, utilizando a trama da Inconfidência Mineira como forma alegórica, metafórica para intervir nas situações políticas do regime militar, que, por sinal, já se encontrava estruturalmente organizado, a partir da censura, autoritarismo e repressão.

Para Alcides Freire Ramos, o universo do problema abordado por *Os Inconfidentes* diz respeito à complexidade das relações sociais no interior dos movimentos revolucionários e seus participantes. Nesse sentido destaca-se a atuação dos poetas Tomaz Antônio de Gonzaga, Inácio José de Alvarenga e Cláudio Manuel da Costa para, na verdade, discutir o papel dos intelectuais nos chamados “períodos revolucionários”. O filme não está preocupado apenas com os acontecimentos, as

⁷⁹ RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos**: Cinema e História do Brasil. Bauru(SP): EDUSC, 2002, p. 25.

⁸⁰ Idem, p. 29.

particularidades históricas dos participantes do Levante em Minas. Ao contrário do que pareça, sua intenção manifesta não é a de falar apenas sobre “o” passado⁸¹.

Nessa perspectiva, ao refletir sobre a construção das personagens envolvidas nos planos “revolucionários” da Conjura, especialmente aqueles entendidos como a representação dos *intelectuais*, o autor conclui que apresentam características bastante semelhantes:

*A primeira mostra que eles são homens eminentemente voltados para as idéias. A segunda salienta o afastamento que os referidos homens de letras mantêm em relação às camadas sociais oprimidas. A terceira torna evidente que a frivolidade é o traço mais marcante de seus discursos*⁸².

Em *Os Inconfidentes*, os intelectuais - Tomaz A. de Gonzaga, Cláudio M. da Costa e Alvarenga Peixoto – se mostram “ambiciosos”, “vaidosos”, distantes da realidade do movimento. Sobretudo são incapazes de realizar tarefas práticas da “revolução”, apresentando habilidades revolucionárias restritas apenas no “plano das idéias”.

Seguindo a lógica de construção das personagens, sobretudo a disposição destes para as tarefas revolucionárias, um outro momento de *Canibalismo dos Fracos* é dedicado à construção do protagonista da Inconfidência Mineira, Joaquim José da Silva Xavier. Levando em conta a especificidade do código cinematográfico, FREIRE RAMOS procura visualizar quais são os passos do cineasta (escolhas bibliográficas, episódios retomados da Inconfidência, diálogos com a historiografia, etc.) para a construção do “ativista político”.

A partir das reflexões do autor, nota-se que no filme de Joaquim Pedro o Alferes é o único que se dedica ao movimento sem reservas, é o propagandista das idéias “revolucionárias”, é ele quem de fato está ligado à prática revolucionária, isto é, ao “mundo da ação”. De acordo com o FREIRE RAMOS, no filme *Tiradentes* foi:

um homem ativo, (...) que (...) se caracterizou não pela produção das idéias centrais do movimento a que pertenceu, mas pelo cumprimento do papel de agitador que cuidava tão somente da propagação destas idéias. (...) ao invés de ser apresentado ao espectador divulgando idéias junto aos poderosos ou junto aos setores médios, o Alferes aparece fazendo pregação junto a tropeiros (representação das camadas populares da Capitania). (...) é mostrado como

⁸¹ Idem, p. 132.

⁸² Idem, p. 150.

alguém que procurou, sobretudo, ajustar o conteúdo de sua pregação ao repertório daqueles que o escutavam. (...) No filme (...) o conteúdo da pregação é muito diferente. Não se fala em “levante”, nem em “Independência de Minas”, tampouco em “Proclamação da República” (...) fala-se em exploração econômica (...). Portanto, Tiradentes é apresentado ao espectador, (...) não como um formulador de idéias, mas como um dedicado ativista do movimento a que pertenceu. (...) embora tenha se empenhado em adequar seu discurso ao repertório (provável) daqueles que o ouvem, não obtém sucesso no seu contato com as camadas sociais mais oprimidas e exploradas. Estas na verdade, se mostram totalmente indiferentes em face do discurso pelo agitador. Mesmo assim -- - cabe ressaltar!!! – “ o animoso Alferes”, em Os Inconfidentes, não perde o estímulo que o move, continua sua caminhada auto-confiante e não esmorece. É como se o personagem tivesse perdido, em alguma medida, o contato com a dura realidade que o cercava⁸³.

Torna-se importante ponderar, neste instante, que o autor de *Canibalismo dos Fracos* não interpretou *Os Inconfidentes* apenas como uma “alegoria do Golpe de 64” como se intelectuais derrotados nas tarefas de conscientização e revolução indagassem sobre os projetos políticos da esquerda, traçassem discursos e elaborassem formas de resistir aos acontecimentos inaugurados pela Ditadura. Diferentemente, a época do filme de Joaquim Pedro é outra, a ação efetiva (a luta armada) já estava estruturada e focos de guerrilha já se encontravam espalhados por todo o País.

Nesse sentido, pensando o “ativismo político” de Tiradentes, na relação texto/contexto, FREIRE RAMOS lança o leitor à conjuntura dos anos 1960/1970, quando muitos tinham em vista a perspectiva da luta armada. O historiador propõe uma análise do filme repesando o papel dos militantes da esquerda que no “calor da hora”, pegaram em armas para o combate com militares e que depois, presos, foram violentamente torturados nos cárceres do Regime Militar.

Depois de *Canibalismo dos Fracos*, outra importante obra visita a historiografia, *O Manto de Penélope: história, mito e memória da Inconfidência Mineira*⁸⁴, do historiador João Pinto Furtado. Examinando as interpretações e (re)interpretações construídas sobre a Inconfidência Mineira ao longo dos tempos, o autor parte do princípio de que esse tema precisa ser submetido a um jogo de luz que examine e distinga o que é próprio do acontecimento daquilo que foi construído ao longo da ação do tempo. Para isso, FURTADO dialoga com importantes obras da historiografia inconfidente, entre elas *A Devassa da Devassa* de Kenneth Mawxuell, *Inconfidência*

⁸³ Idem, p. 207- 212.

⁸⁴ FURTADO, João Pinto. **O Manto de Penélope: história, mito e memória da Inconfidência Mineira de 1788-9.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Mineira: uma síntese factual de Márcio Jardim, além dos próprios *Autos de Devassa da Inconfidência*.

Em o *Manto de Penélope*, os protagonistas que desenvolveram a trama da Inconfidência Mineira, Joaquim José da Silva Xavier, Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio de Gonzaga, Inácio José de Alvarenga, Padre Rolim, Cônego Vieira e outros tantos, não foram tratados como heróis, mártires e vilões, mas como agentes sociais inscritos em seu próprio tempo. Nessas circunstâncias, o autor afirma que:

é preciso, em relação ao tema da Inconfidência Mineira de 1788-9, ir além das aparências e visões consagradas e retomar outras possibilidades de explicação, no presente sugeridas pelos novos conhecimentos disponíveis e pelas novas abordagens historiográficas. Temos de considerar o movimento em seus múltiplos aspectos e tentar refletir sobre seu alcance e sobre a natureza de suas apropriações políticas; tentar identificar por que, afinal, os problemas relativos à representação política, às liberdades individuais e à cidadania são tão particularmente afeitos e vinculados ao discurso sobre a Inconfidência Mineira, o que é recorrente na História do Brasil⁸⁵.

Ao longo da obra, nota-se que João Pinto Furtado aprofunda uma série de questões polêmicas, já iniciadas na década de 1970 pelo brasileiro Kenneth Mawell, em *A Devassa da Devassa*. Sendo assim, no que concerne à ação dos protagonistas na organização dos planos que levariam à Conspiração Mineira em 1789, o historiador apresenta facetas dos inconfidentes incompatíveis com a visão heróica, fortemente impregnada no imaginário nacional e divulgada pela historiografia:

O tenente-coronel Francisco de Paula Freire de Andrada, (...) só tinha em mente a própria projeção pessoal e a expectativa de alcançar status ainda maior na possível nova ordem. (...) Joaquim Silvério dos Reis (...) a denúncia de que foi responsável teria sido apenas uma estratégia para a obtenção de lucro em sua trajetória de enriquecimento rápido e fácil, o que caracteriza plenamente sua “tumultuosa ambição”. O alferes Joaquim José, (...) às vésperas da sedição (...) estava às voltas com projetos que anunciavam sua iminente “saída” da carreira militar rumo a outra, de empreendedor de obras e dono de moinho, o que se justificava pelos baixos soldos e rendas percebidos e pela “ambiciosa” expectativa de lucros vultosos no novo negócio. (...) Muitos dos inconfidentes eram adeptos de práticas pouco cristãs, pequenos peacádilhos e “desordens” de toda natureza (...). Cláudio Manuel da Costa vivia com uma escrava que lhe deu cinco filhos. Rolim levava, publicamente, uma vida dissoluta para um padre: já havia constituído extensa família por ocasião do degredo e, após sua volta, apressou-se em retomar as relações anteriores. Ainda existem (...) as incursões de Tiradentes pelas tabernas e casa de prostitutas⁸⁶.

⁸⁵ Idem, p. 13.

⁸⁶ Idem, p. 41,42,43.

Ainda sobre os inconfidentes que protagonizaram a trama da Inconfidência Mineira, FURTADO ressalta que esses, ao contrário do que prega a historiografia inconfidente, não eram homens letrados, eruditos e possuidores de respeitáveis dotes intelectuais, mas essencialmente rústicos, fazendeiros com poucos conhecimentos. Notadamente, essa questão recai sobre a necessidade de rever a polêmica heterogeneidade sócio-econômica dos inconfidentes. Nessas instâncias, João Pinto Furtado conclui que a Inconfidência:

Do ponto de vista puramente estatístico, não se trata, portanto, de um complô de “burocratas e intelectuais” (os burocratas são apenas 29% e os “intelectuais”, 33%), nem de um levante de mineradores e oligarcas endividados (são apenas 37% os mineradores, mas destes, 66% são também credores), como quer Maxwell. A Inconfidência estaria mais para um levante de fazendeiros (50%) e profissionais liberais avant la lettre (70%) e, ainda, com forte enraizamento social (58%) na região de maior vitalidade e diversificação econômica, a Comarca do Rio das Mortes⁸⁷.

À luz dessas reflexões historiográficas, este capítulo vem realçar uma questão importante, já mencionada em vários estudos - a de que a Inconfidência Mineira é um dos fatos históricos do passado que mais projeta força política sobre o presente. Em diferentes momentos políticos do País, tem-se a apropriação do seu legado: o Império, a República, a Ditadura Civil do Governo Vargas, o Regime Militar, até as *Diretas Já* referenciaram os ideais libertários da Inconfidência. Na comemoração do 21 de abril de 2001, o Governador de Minas Gerais, Itamar Franco, proclamou em *outdoors* espalhados pelas cidades mineiras: “*que em Minas o que se respira é a liberdade*”. A historiografia, da mesma forma, aponta a Inconfidência Mineira como o fato político responsável pela construção de uma “memória nacional”, exaltadora de um passado de glórias e acima de tudo divulgadora dos mitos criadores da nação.

Nessas circunstâncias, diferentes instrumentos foram utilizados para resguardar a memória da Inconfidência Mineira. Ao lado de quadros, estatuetas, desfiles, medalhas, bandeiras e emblemas, as *narrativas* tornaram-se um agente ativo de organização da “memória inconfidente”, tendo, explicitamente, a intenção de transmitir e comunicar os fatos, para que os mesmos não ficassem, como o disse frei José Maria do Desterro, “*riscados para sempre da memória dos homens*”.

Sendo assim, ao propiciar um diálogo com os pósteros/leitores, as narrativas construídas sob o jugo do Império ou no calor da efervescência republicana tornaram-se

⁸⁷ Idem, p. 102.

“símbolos de poder”, uma vez que determinaram o que deveria permanecer, perpetuar-se, ser ensinado às gerações futuras sobre os acontecimentos de 1789 em Vila Rica.

Pensando nessa perspectiva, verifica-se que a memória que se quer construir sobre a Inconfidência Mineira se reveste de uma natureza essencialmente política. O Império, utilizando as narrativas de Frei José Maria do Desterro, Frei Raimundo da Anunciação Penaforte e Joaquim Norberto, determina a formatação da figura de Tiradentes conforme seus interesses imediatos: desqualifica a imagem do Alferes, transformando o patriota em um humilde, contrito e arrependido cristão, apagando de vez do imaginário monárquico a idéia de liberdade e transformação política que a Inconfidência Mineira e seu protagonista podiam encarnar.

A República, por sua vez, também trilha os caminhos determinados pela política, e a imagem de Tiradentes que deverá permanecer nos novos tempos políticos é a do rebelde patriótico, o perfil religioso de um santo, que, dado o sacrifício oferecido à nação, será lembrado sempre com tributos de um herói cristão. A idéia é exaltar os valores políticos do “novo regime”, utilizando-se dos pressupostos políticos “revolucionários” da Inconfidência Mineira.

A historiadora Eliana Regina de Freitas Dutra, ao discorrer sobre o papel dessas narrativas na construção da “memória política” da Inconfidência Mineira, tece considerações bastante pertinentes a esta reflexão:

O que são essas narrativas? São memória. Enquanto memória, elas são expressão de um vivido e, na medida em que elas são expressão de um vivido, essas narrativas foram susceptíveis às lembranças e ao esquecimento e, ao mesmo tempo, estiveram sujeitas a certas deformações, foram vulneráveis de utilizações e manipulações várias, e nós não podemos nos esquecer de que as narrativas foram alimentadas de lembranças móveis, mutáveis e inconstantes, mas sempre referidas ao universo social daqueles que lembraram. Enquanto memória elas aproximam livremente o tempo passado e o tempo presente. Nessa aproximação somos transportados para o momento em que a memória foi construída para nos dizer o que foi a Inconfidência Mineira⁸⁸.

À luz do pensamento da autora, uma questão fundamental torna-se evidente: a escolha dos personagens, dos fatos e temas, sobretudo as interpretações sutis agradando as autoridades políticas ora do Império, ora da República, estiveram em consonância com a posição social e política de cada um dos depoentes e escritores. E, por conseguinte, foram esses os agentes sociais responsáveis pela construção da memória

⁸⁸ DUTRA, Eliana Regina de Freitas. **Anais - Seminário Tiradentes, Hoje: Imaginário e Política na República Brasileira**. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1994, p. 83.

histórica da Inconfidência Mineira, determinando o “lugar”, o “modo” e o “tempo” em que essa memória devia atuar: dando direito de voz a uns e silenciando outros, desenhando e exaltando o perfil de alguns, apagando e desqualificando a imagem de outros.

Diante do estabelecido, o que cabe ao historiador de ofício, é revisitar o tema com outros olhos, questionar, averiguar e resgatar o “lugar” em que essas narrativas/interpretações ocorreram. Quem nos dá as pistas para essa reflexão é o historiador Carlos Alberto Vesentini, ao considerar que:

Como pressuposto de qualquer lembrança, como ponto comum a qualquer análise, o fato apresenta-se como marco, ao qual se procura referenciar um mundo de questões, as quais teriam tido previamente, no pensamento, algum grau de realização e de existência lá. Sua instauração pode ser apresentada, por outro ângulo, quando um eu é vinculado a um grupo -elite- e pela ação desta o fato surge. Tal e qual (...) a variação não muda o fato. Outros agentes são sugeridos – tenentes - mostrando divergências apenas neste ângulo, o de seu engendramento. O que interessantemente me chamou atenção foi a indicação, põe estas perspectivas, de que somente nesses locais deveria dar-se a volta da reflexão, da análise, em busca de uma compreensão do passado. Por isso é assustadora a posição do agente quando assume a atitude de distanciamento relativo, sendo sua isenção garantida pela procura da melhor interpretação possível. Não a atitude em si mesma. Como deixar de aceitá-la? Idem, quanto ao lembrar e refletir conjuntamente. Situar o problema, revê-lo na perspectiva do tempo, criticá-lo ou recuperá-lo fazem parte da retomada da função do agente. Mas esse situar supõe responder certas questões como: Qual problema? Onde se colocou? E o que clarifica, então é nada mais nada menos, a expressão de perguntas desse teor. As representações, agentes, problemas, estão dados no próprio fato, e a objetividade está ligada à externalidade, a essa precisa posição externa elide este pequeno detalhe. O fato solta-se das significações que ele contém, permitindo algo semelhante ao vê-lo para melhor examiná-lo, dando margem tanto à idéia de seu estudo objetivo (e ele já está no pensamento de todos, nesse caso), isolado de versões apaixonadas, ou podendo focar exclusivamente as realizações permitidas por ele, quanto à separação entre o ato e tudo o soante como sua interpretação. Variável e sujeita a correções, esta última⁸⁹. (grifos nossos)

As reflexões de Vesentini são dirigidas especificamente para um outro momento histórico brasileiro, que não é a Inconfidência Mineira. Seu objeto de reflexão é a Revolução de 1930, porém as implicações teórico-metodológicas de suas idéias são extremamente importantes e, se ampliadas para outros acontecimentos, permitem questionar interpretações e periodizações cristalizadas ao longo do “tempo histórico”.

À luz dessas proposições, há que se ressaltar, que a “memória” que sobreviveu não foi o “conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer

⁸⁹ VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 44-45.

*pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa(...)*⁹⁰”. Assim, os homens que revisitaram o passado, ou melhor, a história da Inconfidência Mineira, fizeram de seus relatos, mais do que fontes de informação, um “ato de celebração”, uma auto-contemplação daquilo que serviria ao futuro.

Nessas instâncias, ao tratarmos do tema da Inconfidência Mineira, não estamos simplesmente falando da construção de um passado, responsável pela formação da identidade nacional dos brasileiros. Sobretudo, estamos estabelecendo uma reflexão sobre memória, símbolos, imagens, construção de mitos e heróis. Nesse sentido, a obra de Paulo Miceli, *O Mito do Herói Nacional*, torna-se uma referência importante, pois, apresenta reflexões sobre a construção de figuras históricas que, marcam uma época e permanecem para sempre no imaginário popular.

Nas palavras do autor, o herói tem uma finalidade essencialmente moralista, servindo para avaliar e dirigir condutas, distribuir ensinamentos e pregar sua moral num espaço onde é perigoso atuar. Essencialmente, ele aparece como o responsável pela indicação dos caminhos que a humanidade deve seguir e dos papéis que são destinados aos homens⁹¹.

Precisamente, essas considerações casam-se perfeitamente à trajetória da figura histórica do protagonista da Inconfidência Mineira. Ao longo deste capítulo, vislumbramos as variações de significados e importância que o herói nacional Joaquim José da Silva Xavier assumiu em diferentes situações políticas do País, trabalhando, dedicando ora sua vida, ora sua morte, para que os homens sejam salvos de situações constrangedoras. Sendo assim, conclui-se que, na história da Inconfidência, Tiradentes foi um personagem “*condenado a escalar o patíbulo, ser enforcado e esquartejado para ressuscitar a cada comemoração e, infinitamente, cumprir idêntico e trágico destino, transformando-se numa espécie de morto-vivo, empregado para manter a força simbólica da nação*”⁹².

À luz dessas considerações, o que interessa nesse instante é saber: quais as motivações ou condições históricas que possibilitaram a diferentes segmentos do teatro brasileiro, na década de 1960, colocar nos palcos temas consagrados pela historiografia, em especial a Inconfidência Mineira? Em que medida as imagens construídas em torno

⁹⁰ LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984, p. 95.

⁹¹ MICELI, Paulo. **O Mito do Herói Nacional**. São Paulo: Contexto, 1997, p. 10.

⁹² Idem, p. 12.

de Tiradentes ao longo da história serviram aos dramaturgos Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Jorge Andrade no momento de falarem ao público sobre as questões políticas da década de 1960? Ao utilizar os fundamentos da Inconfidência Mineira - tema da liberdade – em pleno Regime Militar, com quais setores da sociedade os dramaturgos estão dialogando?

Para dar vida a essas questões, deve-se levar em conta que as diferentes abordagens sobre a Inconfidência Mineira, iluminadas pela historiografia, não esgotaram os debates e as reflexões que ainda orientam o tema. Assim, *Arena Conta Tiradentes* e *As Confrarias* também apresentam uma leitura peculiar sobre o Levante de Minas. Aos olhos do historiador de ofício, são fontes produzidas sob determinada ótica, com fins e propósitos específicos que indicam não só os pontos de vista sobre o processo histórico em questão, mas, sobretudo, interpretações sobre o presente, em especial o Regime Militar, inaugurado nos efervescentes anos de 1960.

Por essa via de questões, torna-se importante, primeiramente, iluminar o “lugar” de produção em que os dramaturgos Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Jorge Andrade fundamentaram seus projetos de escrita teatral. Especialmente o cenário cultural paulista, que a partir da ação de diferentes grupos de teatro, sistematizou e divulgou as diretrizes do Teatro Moderno no Brasil.

A Questão da Modernidade no Teatro Brasileiro

É impossível recuperar, em um curto espaço, o panorama completo do teatro brasileiro. Uma história longínqua, que começa à época da colonização brasileira e que, ainda hoje, está com parte expressiva de sua trajetória para ser contada. Esse capítulo é apenas uma tentativa de compreender momentos dessa história, especialmente o teatro paulista, em que os dramaturgos Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Jorge Andrade tiveram intensa participação.

As décadas de 1950 e 1960 são momentos significativos da história da Arte e do Teatro no Brasil, porque na década de 1940, pessoas ligadas à arte teatral ansiavam pela superação das técnicas e do repertório do teatro que até então se fazia no País. Atores, diretores, cenógrafos e dramaturgos motivados com as transformações pelas quais a sociedade paulistana estava passando, mobilizaram-se na construção do “teatro moderno”

A cidade de São Paulo, que, desde os tempos da Proclamação da República, era organizada pela aristocracia cafeeira, chega aos anos de 1940 vivendo os impasses da “modernização”. Ao lado da indústria mola propulsora do desenvolvimento e do crescimento econômico, o País também encontrava-se envolto no florescimento de importantes instituições culturais. Nessa época, surgiu o Museu de Arte Moderna, a Escola de Arte Dramática, o Teatro Brasileiro de Comédia, a Escola de Jornalismo Cásper Líbero, o Museu de Arte, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, mais tarde o Teatro Arena de São Paulo, o Teatro Oficina, e outras mais. Assim, além da disposição e motivação que a classe teatral apresentava para promover mudanças na forma de fazer e estudar teatro, ocorria ainda uma série de transformações econômicas, políticas, sociais e culturais que possivelmente viabilizaram a construção do “teatro moderno brasileiro”¹.

A propensão para a mudança partiu dos grupos amadores que estavam em cena no final da década de 1930. Esses grupos, além de ousados, tinham autonomia de escolha. Eram, na sua maioria, desvinculados das preocupações com a bilheteria e folhas de pagamento. Tinham, porém, a convicção de que lutavam pela melhoria do

¹ Sobre o surgimento das diferentes instituições culturais na cidade de São Paulo, em fins da década de 1940, vale consultar:

Há Trinta Anos São Paulo... In: **Revista Isto É**, em 29/11/1979.

ARRUDA, Maria Arminda. **Metrópole e Cultura**. Bauru (SP): EDUSC, 2001.

teatro brasileiro, promovendo uma renovação qualitativa e atingindo patamares elevados de criação artística.

A *grosso modo*, pode-se dizer que a intenção dos amadores era a de mudar o produção teatral que apresentava características ultrapassadas, a começar pela centralização do chefe das companhias, que organizava os espetáculos e escolhia o texto a gosto próprio. Ao lado disso, não havia encenadores e os atores não tinham contato com o texto na sua íntegra, mas com fragmentos concernentes aos seus papéis. Em relação ao cenário, existia apenas um, que seria retocado a cada peça. Era assim que se organizavam as companhias teatrais de Procópio Ferreira, Dulcina de Moraes, Jayme Costa, Alda Garrido.

Em tais condições, os amadores tinham a pretensão de ocupar um lugar de destaque no panorama cultural paulista. E mesmo atuando e convivendo com os impasses ditados pelo Estado Novo e pela censura do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do governo Vargas, vários grupos foram criados, entre eles o Grupo do Teatro Experimental (GTE), o Grupo Universitário de Teatro (GUT), o Teatro do Estudante (TE) e Os Comediantes (os dois últimos no Rio de Janeiro).

No que diz respeito ao repertório desses grupos amadores, a maioria apresentava certa similaridade, exceto o GUT, que optou por uma dramaturgia essencialmente de língua portuguesa (Gil Vicente, Martins Pena e Mário Neme). Já o GTE, TE e Os Comediantes oscilavam principalmente entre os autores clássicos (Aristófanes, Shakespeare, Molière ou Marivaux) e modernos (Pirandello ou Tennessee Williams), mas também tinham a preocupação em levar para os palcos autores nacionais. O GTE apresentou textos de Abílio Pereira de Almeida e Carlos Lacerda, os Comediantes realizaram um dos espetáculos mais polêmicos da época, *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, na direção de Ziembinsk².

O Grupo de Teatro Experimental, um dos mais destacados do meio amadorístico, foi fundado por Alfredo Mesquita – o futuro criador da Escola de Arte Dramática – em 1942. A sigla ficaria famosa pelos inúmeros trabalhos realizados. O grupo, que era composto, entre outros, por Abílio Pereira de Almeida, Marina Freire, Irene Bojano e Nydia Lícia, tinha como pressuposto deixar de lado a experiência de mostrar românticos franceses na língua deles, melhorar o repertório teatral e a prática de representação. Essencialmente, o ideal do GTE era “*levantar o nível do teatro*

²GUZIK, Alberto. **TBC**: crônica de um sonho. São Paulo: Perspectiva. 1986, p. 07.

*brasileiro, fazer um teatro cultural e educar o público para a aceitação de peças fora do âmbito das possibilidades do teatro profissional da época*³”.

Uma parte expressiva do trabalho do GTE foi apresentada nos palcos do TBC. As primeiras peças eram de autoria de Abílio Pereira. O enredo de *Pif Paf*, que unia a dissolução de uma família ao vício do jogo, foi um dos maiores sucessos do grupo. A *Mulher do Próximo* colocava nos palcos um tema polêmico, o adultério. Mas foi o texto *A Margem da Vida*, de Tennessee Williams, que rendeu à casa de espetáculos um público de três mil e quinhentas pessoas. Segundo Alberto Guzik, a qualidade do texto somada à cuidadosa produção foram responsáveis pela boa acolhida do público⁴.

Paralelamente ao GTE, o Grupo Universitário de Teatro (GUT), organizado por Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado, muito contribuiu para a construção de um “teatro moderno” no Brasil. O elenco era composto por Cacilda Becker, Hamilton Ferreira, Waldemar Wey, entre outros. A principal característica desse grupo era a originalidade do seu repertório, sempre em língua portuguesa, preocupação que, até então, os grupos amadores ainda não demonstravam.

De 1944 a 1948, o GUT produziu três importantes espetáculos. O primeiro era formado pelo *Auto da Barca do Inferno* do dramaturgo Gil Vicente, *Irmão das Almas*, de Martins Pena, e *Pequenos Serviços para Casa de Casal*, do contista e intelectual Mario Meme. O segundo trabalho do grupo foi constituído por *A Farsa de Inês Pereira* e *Amapa* de Carlos Lacerda. O terceiro espetáculo representado no palco do TBC, foi *Vaudeville O Baile dos Ladrões*, de Jean Anouilh. Vários espetáculos do GUT, foram apresentados pelo interior do Brasil. Para o meio teatral, o grupo atingiu um nível muito elevado dentro de sua proposta de teatro universitário⁵.

No entanto, a modernização do teatro brasileiro não foi fruto apenas dos trabalhos promovidos pelos amadores. Deve também ser levado em conta a participação assídua de encenadores e cenógrafos europeus, que para cá vieram depois da Segunda Guerra Mundial. Os nomes de Ziembinsk, Ruggero Jacobbi, Adolfo Celi, Gianni Ratto, Alberto D’Aversa, Maurice Vaneau, entre outros, tornaram-se parte integrante e indispensável de nossa história teatral.

Entre esses “homens de teatro”, destaca-se o nome de Ruggero Jacobbi. Italiano, chega ao Brasil em 1946, por ocasião de uma *tournee* pela América do Sul. Ao se

³ **Depoimentos II**. Rio de Janeiro: MEC-SEC – SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO, 1977, p. 26.

⁴ GUZIK, A. Op. Cit. p. 18.

⁵ **Depoimentos II**. Op. Cit. p. 26-27.

apresentar na cidade do Rio de Janeiro como diretor da Companhia Dramática Diana Torrieri, foi convidado para dirigir um espetáculo no Teatro Popular de Arte, companhia de Sandro Polloni e Maria Della Costa. A partir desse convite permaneceu no Brasil até o ano de 1960.

A recente obra “*Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro*”⁶, de Berenice Raulino, vem a público mostrar que Jacobbi foi uma das pessoas que mais colaborou para a modernização do teatro brasileiro. O livro ressalta que, além da intensa atividade artística que desempenhou como produtor, diretor, crítico de teatro, literatura e cinema, foi ainda um sensível intelectual, que se dedicou com afinco aos estudos de teoria, crítica e ensino de teatro.

Em 1949, Ruggero Jacobbi muda-se para a cidade de São Paulo e, a convite de Franco Zampari, integra-se ao quadro de diretores do Teatro Brasileiro de Comédia. Logo após, torna-se professor da Escola de Arte Dramática, onde, em contato com o intenso público estudantil, funda em 1955 o Teatro Paulista do Estudante, grupo que abrigou nomes que se destacariam no teatro brasileiro, como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho.

Durante o tempo em que esteve no Brasil, Ruggero Jacobbi realizou diferentes encenações de textos inspirados na *commedia dell’arte*. Seu autor preferido é Carlo Goldoni. Segundo Berenice Raulino:

*as montagens de Goldoni são um importante impulso para o desenvolvimento do teatro nacional. O trabalho de Ruggero Jacobbi reúne, portanto, a qualidade performática de um ator, o gosto brasileiro pela comédia e a formatação em texto de uma prática improvisacional forjada em décadas de tradição na Itália. Sem dúvida, podemos inferir dessa iniciativa a importância de Jacobbi na formação inicial de um teatro brasileiro moderno, que mesmo não atingindo resultados artísticos bem –sucedidos na sua totalidade, contribuiu, de modo basilar, para a nossa formação artístico-cultural*⁷.

Um dos grandes marcos no palco do TBC foi a realização do espetáculo *O Mentiroso*, de Goldoni, dirigido por Ruggero. Na crítica de Décio de Almeida Prado, a apresentação oxigenou o teatro brasileiro pela alta graça da poesia e da arte. Ruggero sabia não só a parte do vestuário, mas também os gestos característicos de cada um dos personagens⁸. O sucesso de *O Mentiroso* confirma mais uma vez a participação assídua

⁶RAULINO, Berenice. **Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

⁷Idem, p. 91.

⁸Idem, p. 103.

do dramaturgo italiano na construção de uma estética, de uma cena, de um “espetáculo moderno” no Brasil.

Entre os anos de 1951-1952, Ruggero Jacobbi integra-se ao quadro de professores da Escola de Arte Dramática, onde segundo Armando Sérgio, com sua sólida experiência teatral e infinita erudição, iniciará uma das mais brilhantes carreiras ligadas ao ensino de teatro⁹. Os alunos que freqüentaram a EAD nesse período foram privilegiados com profundos estudos sobre análise e interpretação de textos. Precisamente, Jacobbi tinha a preocupação de dar aos alunos uma consciência da função estética, social e política do teatro. Com essa perspectiva, foi um dos importantes guias intelectuais de jovens dramaturgos que, nas décadas seguintes, fundamentaram sua escrita teatral calcada no engajamento político.

Em 1948, São Paulo ganha um dos mais importantes centros de estudo de teatro do País: a Escola de Arte Dramática (EAD), fundada por Alfredo Mesquita. Na época de sua criação, a cidade apresentava condições favoráveis para uma nova vida social e intelectual. Em 1933 havia sido fundada a Escola de Sociologia Política, no ano seguinte, a Universidade de São Paulo. Ao mesmo tempo, vivia-se o apogeu do Teatro Municipal e da Sociedade de Cultura Artística.

Para Alfredo Mesquita, a EAD não foi criada com o princípio único de formar artistas, mais que isso, era fomentar o novo teatro que estava emergindo em todo o Brasil e particularmente em São Paulo. Conforme suas próprias palavras, a Escola tinha por base *“a aplicação de um teatro cultura, em seus dois sentidos: como divulgação e expressão cultural, já que todo país culto tem um bom teatro sem sombra de dúvidas¹⁰”*.

Com essa perspectiva, a Escola propunha a formação cultural do aluno. Além das matérias teóricas obrigatórias, como a “História do Teatro Brasileiro”, ensinava-se também o Francês, o Português e a Mitologia. Quanto à parte prática, os alunos iniciavam suas apresentações cênicas somente no terceiro e quarto ano de curso. Antes disso, passavam por longos exercícios para a educação da voz, do corpo e disciplina da respiração. Para Paulo Mendonça, um dos nomes mais atuantes da EAD, esta ainda se preocupava em elevar o nível do teatro:

⁹ SILVA, Armando Sérgio da. **Uma Oficina de Atores: A Escola de Arte dramática de Alfredo Mesquita**. São Paulo: EDUSP, 1988, p 91-95.

¹⁰ **Depoimentos II**. Op. Cit., p. 29.

melhorar a formação técnica e cultural dos que a ele pretendiam dedicar suas vidas – (...) O nível do teatro precisava mesmo ser elevado, em termos de repertório, de gosto, de mentalidade, de qualidade da maioria dos autores, atores, diretores, cenógrafos, críticos etc. Não pretendo desmerecer o esforço e o talento de muitos que batalhavam nesse campo antes do aparecimento dos amadores, do Grupo Experimental e do Grupo Universitário de Teatro, dirigido por Décio de Almeida Prado, e antes que surgisse a Escola de Arte Dramática.(...) Mas estava na hora de atualizar os padrões, de ousar, de situar a nossa arte cênica à altura do que se fazia nos centros mais adiantados. Depois viriam as condições para projetar a nossa identidade nacional¹¹.

Sendo assim, os espetáculos deixaram de ser representados de forma ocasional, mas com uma estrutura de ensino, de estudo, de técnicas, de repertório e principalmente com instalações adequadas (sala de aula, secretaria, biblioteca e um pequeno teatro). Quanto ao corpo docente, este era composto por nomes importantes, Décio de Almeida Prado, Alberto D'Aversa, Antunes Filho, Ruggero Jacobbi, Anatol Rosenfeld, Sérgio Cardoso, Ziembinski, Gianni Ratto, Gilda de Melo e Souza e outros.

Outro ponto a ser considerado, quando se fala em EAD, é que esta não restringia apenas à formação de atores. Existia também um importante curso de dramaturgia, do qual saíram autores importantes do nosso teatro, como Lauro César Muniz e Jorge Andrade. Da primeira turma formada pela Escola alguns nomes se destacam, como o de Leonardo Villar, Geraldo Matheus (diretor do Teatro Municipal do Rio de Janeiro), José Renato (fundador e diretor do Teatro de Arena de São Paulo), Armando Pascol, Odilon Nogueira, Geraldo Galvão e outros tantos.

O trabalho dessa importante escola de dramaturgia não ficou restrito à cidade de São Paulo. Ao contrário do que se pensa, parte expressiva de suas apresentações pôde ser apreciada pelo público de quase todo o Brasil. Antes de se anexar à Escola de Comunicação da USP, a EAD visitou as principais cidades e capitais brasileiras: Salvador, Curitiba, Recife, Maceió, Goiânia, Porto Alegre, Belo Horizonte, Brasília, Rio de Janeiro, Poços de Caldas, Niterói, Ouro Preto, Santos, Campinas, Taubaté, São José dos Campos e muitas outras¹².

Ao traçarmos um panorama dos diferentes grupos teatrais que povoaram o

¹¹MENDONÇA, Paulo. Fomos os primeiros. In: **Dionysos** – Especial Escola de Arte Dramática – Brasília: FUDACEN, nº 29, 1989, p. 68-69.

¹²De acordo com Alfredo Mesquita, somente em São Paulo foram realizados trezentos e oitenta e nove espetáculos e no interior cento e vinte e cinco. Muitas peças encenadas pela EAD eram de autores inéditos, desconhecidos nos palcos brasileiros, como Calderón de la Barca, Kleist, Kafka, Brecht, Beckett, Ionesco, Tardieu, Adamov, etc. Dos autores nacionais foram apresentados textos de José de Anchieta, Adelina Cerqueira Leite, Ligia Fagundes Telles, Roberto Freire, José de Barros Pinto e Renata Palottini. Ver: **Depoimentos II**. Op. Cit. p.31.

cenário cultural de São Paulo nas décadas de 1940 a 1950, uma das companhias a considerar é o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). O italiano Franco Zampari é o responsável pela sua fundação, ocorrida em outubro de 1948. Com habilidades profissionais bastante afastadas do teatro (engenheiro e diretor administrativo das empresas Matarazzo), Zampari dá ao TBC um caráter essencialmente empresarial: sede própria excedendo conforto, elenco estável com salários fixos, rotatividade rápida das peças e a qualidade sofisticada dos espetáculos.

A chegada do TBC ao cenário cultural paulista criou expectativa e um intenso clima de euforia. Era, na época, um dos teatros mais bonitos e elegantes. Além de cômodo, era todo iluminado. A inauguração foi um momento histórico para o meio teatral e, sem sombra de dúvida, o arrojado empreendimento possibilitou a emergência do teatro paulista em bases empresariais.

Para Sábato Magaldi, o TBC funcionou como sismógrafo das tendências do teatro brasileiro. Sendo a base de seu trabalho essencialmente estetizante, procurava realizar bonitos espetáculos, estribados em desempenhos e acessórios cujo padrão era a sobriedade e finura européia. Os excessos anteriores - teatralidade desmasiada, calor humano, violência -, comuns no drama e na comédia, eram tachados de mau gosto. Segundo o autor, o repertório do TBC atendia precisamente aos interesses do público. Daí a alternância, no repertório, de peças comerciais e de peças artísticas, num ecletismo que visava equilibrar as finanças¹³. Com essa perspectiva de análise, Magaldi ressalta ainda que o ideal da Companhia de Zampari era:

substituir Paris para o público paulista, já que a inflação dificultava a viagem à Europa. Bastava uma peça receber o beneplácito do público, ali ou em Nova York, para ser logo depois encenada no TBC. A certa altura, pensou a empresa em conservar apenas alguns primeiros atores, aproveitáveis em qualquer montagem (...) e substituir o elenco estável pelo sistema de produção isolada, norma da Broadway¹⁴.

Diferente da opinião de Sábato Magaldi, Alfredo Mesquita, - um entusiasta do TBC e fundador da Escola de Arte Dramática - ressalta que a idéia de Zampari ao criar a Companhia era unicamente de ajudar o teatro amador de São Paulo e incentivar a elevação do nível teatral paulista. Tanto é assim, que:

Ele, a despeito de sua imensa fortuna, não tinha o menor interesse pela bilheteria, somente o nível artístico dos espetáculos empolgava a ele. Seu maior

¹³ MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 1977, p. 210-211.

¹⁴ Idem, p. 212.

*sonho era reunir todo o teatro nacional em grande truste controlado por ele, com dezenas de elencos atuando simultaneamente em São Paulo, no interior paulista, no Rio de Janeiro, em todo o Brasil*¹⁵.

Contudo, o que se deve ressaltar é que a historiografia do teatro minimizou a importância da Companhia de Zampari no interior do teatro brasileiro. A imagem construída e que perdura até hoje sobre o TBC é de uma companhia essencialmente capitalista, luxuosa, alienada e desvinculada do trabalho dos autores nacionais. Na maioria das vezes, as críticas recaem sobre a falta de um projeto político articulado à realidade brasileira, sobre a necessidade de peças que promovessem uma reflexão sobre a atualidade política do momento, sobre o grande número de dramaturgos, cenógrafos e diretores estrangeiros importados da Europa, acabando com a tradição do teatro brasileiro¹⁶.

Na obra *TBC – Crônica de um Sonho*, Alberto Guzik destaca que durante muito tempo a Companhia de Zampari ocupou um lugar de peso no processo de modernização do teatro brasileiro, mas com o passar do tempo sua história foi sendo paulatinamente esquecida e distorcida. Passou à condição de bode expiatório. Todos os males do palco nacional derivavam dele, foi duramente atacado por diretores importantes do nosso teatro, como Augusto Boal, José Celso Martinêz Corrêa, Fernando Peixoto e José Renato. Muitas vezes passou-se sobre o que o TBC conquistou para condená-lo por maneirismos¹⁷.

No entanto, para compreender a atuação do TBC no interior da história do teatro brasileiro, deve-se recuperar a sua historicidade, isto é, remetê-lo ao seu tempo, entendê-lo dentro do contexto de transformação política e econômica que tanto o País quanto a cidade de São Paulo estavam passando nas décadas de 1940/1950. Na época de sua fundação, além das várias instituições culturais que estavam nascendo, floresciam também novos valores de consumo, novas relações sociais, advindos dos acordos políticos e econômicos da recente industrialização. Como consequência, a sociedade criou a expectativa da “modernidade”, buscando hábitos culturais mais sérios e refinados. O TBC, ao lado de outros segmentos da sociedade, também divulgou essa

¹⁵ Idem, p. 29.

¹⁶ Críticas e restrições ao Teatro Brasileiro de Comédia podem ser encontradas nas seguintes obras: PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1980.

Revista Dionysos, nº 25, setembro, Brasília: FUNDACEN, 1980.

¹⁷ GUZIK, Alberto. Op. Cit., p. 219.

“modernidade”, através de espetáculos mais elaborados, refinados, em sintonia com novos gestos, hábitos e valores que chegavam ao público.

Ao mesmo tempo, diferente do Teatro de Arena de São Paulo, do Teatro Oficina e do Grupo Opinião, o Teatro Brasileiro de Comédia não foi construído na perspectiva política da esquerda. Seus fundadores não eram estudantes universitários, intelectuais, militantes do Partido Comunista Brasileiro que, envolvidos em projetos partidários, buscavam a transformação imediata da realidade.

Contudo, isso também não significa que o TBC tenha sido essencialmente alienado e apolítico. No final dos anos de 1950, especialmente quando Flávio Rangel começava a fazer parte da Companhia, muitas transformações foram realizadas, uma delas a valorização e apresentação de textos nacionais. A partir daí, nomes importantes da teatro brasileiro passaram a ocupar um espaço maior no repertório da Companhia, dramaturgos que por sinal estavam comprometidos com a função social e política da arte. Entre tantos, estão Gianfrancesco Guarnieri, que encenou *A Semente*. Jorge Andrade que levou ao palco textos importantes como: *Pedreira das Almas*, *A Escada*, *Os Ossos do Barão e Vereda da Salvação*; Dias Gomes, que participou com *O Pagador de Promessas* e *A Revolução dos Beatos*¹⁸.

Ainda que em pequena proporção, o TBC chegou a agregar pessoas comprometidas com a função social e política da arte. Segundo Antunes Filho, um dos diretores mais atuantes da Companhia de Zampari, mencionava Brecht muito antes de Paris. Era o italiano Ruggero Jacobbi, “(...) *um homem que falava de teatro político, um*

¹⁸ À fim de ilustrar o diversificado e rico repertório que abarcou a atuação do Teatro Brasileiro de Comédia, torna-se importante destacar:

-Abílio Pereira de Almeida: Em 1948, *A Mulher do Próximo*; em 1951, *Paiol Velho*; em 1955, *Santa Marta Fabril S.A.*

-Anton Tchecov: em 1954, *Um pedido de Casamento*.

-Arthur Miller: em 1960, *Panorama Visto da Ponte*; em 1962, *A Morte do Caixeiro Viajante*.

-Clô Prado: em 1952, *Diálogo dos Surdos*.

-Dias Gomes: em 1960, *O Pagador de Promessas*; em 1962, *A Revolução dos Beatos*.

-Edgard Da Rocha Miranda: em 1952, *Para Onde a Terra Cresce*.

-Gianfrancesco Guarnieri: em 1961, *A Semente*.

-Gonçalves Dias: em 1954, *Leonor de Mendonça*

-John Gay: em 1950, *A Ronda dos Malandros*.

-Jorge Andrade: em 1958, *Pedreira das Almas*; em 1961, *A Escada*; em 1963, *Os Ossos do Barão*; em 1964, *Vereda da Salvação*.

-Jean-Paul Sartre: em 1954, *Mortos sem Sepultura*.

-Maxim Gorki: em 1951, *Ralé*.

-Sófocles e Anouilh: em 1952, *Antígone*.

-Tennessee Williams: em 1950, *O Anjo de Pedra e Lembranças de Berta*; em 1956, *Gata em Teto de Zinco Quente*.

PEREIRA, Maria Lúcia. Fichas Técnicas do TBC. In: **Dionysos** – Especial Teatro Brasileira de Comédia, nº 25, setembro, Brasília: FUNDACEN, 1980, p. 199 a 265.

homem que falava de todos os problemas do teatro(...) ele não estava nem aí com espetáculo. O lance dele era outro: era falar de Brecht, era falar do teatro novo, da nova dramaturgia alemã, coisas assim¹⁹”.

Nessas circunstâncias, em 1950 Jacobbi foi o responsável por uma das apresentações mais polêmicas na Companhia de Franco Zampari. O texto “*Ronda dos Malandros*”- adaptação de *The beggar’s opera*, de John Gay, desagradou profundamente o dono da casa e os seus associados, que imediatamente cancelaram à apresentação da peça. Diante do impasse, Ruggero Jacobbi desliga-se tanto do TBC, quanto da Companhia cinematográfica Vera Cruz, retornando a Companhia de Zampari somente dois anos depois para dirigir o espetáculo *O Mentiroso*, de Carlo Goldoni.

Por tudo isso, a contribuição técnica, profissional e dramática do TBC, não merece ser esquecida pelo teatro brasileiro. Essa casa de teatro, além de sistematizar as diretrizes do teatro moderno no Brasil, divulgando noções definidas de profissionalismo e promovendo uma direção artística com nítidos princípios estéticos, foi também uma das fomentadoras da dramaturgia nacional, viabilizando, reconhecendo e divulgando o trabalho de dramaturgos brasileiros²⁰.

Como pondera Alberto Guzik:

o TBC nos legou a imagem de uma companhia grã-fina, deslumbrada pelos confetes fáceis, movida por fúteis propósitos. A parte de verdade (...), isso não minora a função decisiva que o grupo desempenhou na história do teatro brasileiro. E não leva em conta o grande número de tentativas que (...) levou a cabo no sentido de se ajustar a uma realidade mutável. Foram muitas as crises por que passou o grupo. E acusá-lo sem ponderação significa ignorar seus processos internos, as contradições nas quais se debatia, as inúmeras tentativas que esboçou para atuar numa realidade que o acusavam de desconhecer²¹.

À luz dessas reflexões, o TBC deve ser compreendido como um teatro rico em alternativas, lições e atrativos, um teatro inteligente que soube dar ao seu profissional técnica, estilo e profissionalização. Tanto é assim que o Teatro Brasileiro de Comédia

¹⁹ **Revista Dionysos** – Especial Teatro Brasileira de Comédia. Op. Cit. p.138,140.

²⁰ Levando em conta essas considerações, Mariângela Alves Lima, ao fazer uma reflexão atenta sobre o TBC Dionysos, ressalta que toda uma geração de atores, diretores, dramaturgos e cenógrafos atuantes do teatro nas décadas de 1950/1960 formaram-se sob a influência técnica e profissional do TBC. A lista de nomes levantada pela autora, além de extensa, é bastante reveladora e sugestiva. Pessoas importantes do teatro brasileiro, como Flávio Rangel, Antunes Filho, José Celso Martinéz Corrêa, José Renato, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Flávio Império, Oduvaldo Vianna Filho, Carlos Queiroz Telles, César Vieira e Renato Borghi, tiveram como referência para a realização de seus trabalhos o Teatro Brasileiro de Comédia. LIMA Mariângela Alves. Teatro Brasileiro Moderno – Uma Reflexão. In: **Dionysos** – Especial Teatro Brasileiro de Comédia, Op. Cit., p. 21 a 29.

²¹ GUZIK, Alberto. O Levantar do Pano. In: **Dionysos** – Especial Teatro Brasileira de Comédia, Op. Cit., p. 5-6.

não só influenciou as companhias que surgiram depois de sua existência, como também as que atuaram ao mesmo tempo, disputando mercado e público, desenvolvendo estéticas e acima de tudo estimulando a construção de um Teatro Nacional Moderno²².

Mas a criação de um teatro moderno do Brasil não foi fruto apenas das atuações mencionadas até o momento. Nesse contexto efervescente da produção teatral, uma série de companhias teatrais foi fundada, entre as quais o Teatro Popular de Arte, que nasceu no Rio de Janeiro e se mudou para São Paulo com o nome de Companhia de Teatro Maria Della Costa.

O TPA atuou entre os anos de 1948 a 1953. Nesse período foram criadas as condições, ou melhor, as bases de trabalho da Companhia de Teatro Maria Della Costa, que mais tarde mobilizaria as atenções do cenário cultural e teatral paulista. O TPA foi uma das referências importantes do teatro carioca, produzindo espetáculos polêmicos e ousados. A primeira montagem do grupo foi um texto de Nelson Rodrigues, *Anjo Negro*. O espetáculo causou um grande impacto. Além da mobilização da imprensa sobre o texto e a produção, suscitou ainda sérios problemas com a censura e protestos de vários segmentos tradicionais da sociedade, como a Igreja Católica²³.

Depois de vários impasses vividos pelo TPA, principalmente em relação à falta de um espaço próprio para realização de seus espetáculos, o grupo transfere-se para São

²² Nas palavras do diretor teatral Antunes Filho, “nessa época todos nós – Boal, Flávio, Zé Renato, Zé Celso, todo mundo – vivíamos brigando um com outro. Mas era sadio, era importante, era teatro. (...) Existia mesmo bairrismo dentro do teatro: a turma do lado de lá, a turma do lado de cá. Um não gostava do trabalho do outro, nunca! O Boal não gostava de espetáculo meu e eu jamais gostei de espetáculo dele, e o Zé Renato e o Flávio a mesma coisa. Agora, do Zé Celso, eu já gostava mais. Foi o diretor que eu mais admirei, desse pessoal todo, apesar de eu não concordar ideologicamente com ele”. **Dionysos** – Especial Teatro Brasileiro de Comédia. Op. Cit. p. 143-144.

²³ A trama do texto de Nelson Rodrigues deve ser considerada, uma vez que foi ela o motor das reações inflamadas do público: “a órfã Virgínia, vivendo com a tia, roubou o namorado da prima, que se enforcou ao presenciar a cena amorosa. A tia, por vingança, obriga Virgínia a se casar com o negro Ismael, que violenta a esposa todos os dias. Mesmo casada, Virgínia sente-se muito só. Ismael, que consegue uma grande ascensão social – torna-se médico e enriquece – mantém a mulher prisioneira em casa, onde ambos ficam trancados, permitindo a entrada somente de homens negros. Em revanche, Virgínia mata todos os filhos que nascem negros. Ismael não a impede, pois o crime os uniu mais ainda e a mulher, depois de assassina, tornou-se mais sensual. De forma surpreendente, Virgínia recebe a visita de Elias, irmão de criação de Ismael, que ficou cego porque o irmão trocou propositadamente seus remédios (vingança por Elias ser branco). Elias apaixona-se por Virgínia, a engravida e é morto com um tiro pelo irmão. Da gravidez de Virgínia, nasce Ana Maria, que se torna-se vítima de Ismael, pois este também a cega para que a enteada o retivesse na memória como o único homem do mundo. Com o tempo, Ana Maria inclina-se por Ismael, que ensinou a suposta filha a odiar os negros e que ele era o único branco do mundo. O desfecho da trama acontece com o sacrifício de Ana Maria por Ismael e Virgínia, que é enterrada em túmulo transparente, igual à personagem Branca de Neve, presença eterna, que o Nelson Rodrigues pretendeu simbolizar”. SILVA, Tânia Bradão da. **Peripécias Modernas**: Companhia Maria Della Costa. Tese (Doutorado em História Social) Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, RJ, 1998, p. 167. Depois de *Anjo Negro*, várias produções foram realizadas pelo TPA, como por exemplo, *Tobacco Road*; dirigido por Ruggero Jaccobi; *Woyzeck*, e *Lua de Sangue*, ambos dirigidos por Ziembisk; etc.

Paulo. Pouco ou quase nada se conhece sobre a Companhia de propriedade do diretor teatral Sandro Pollonio e da atriz Maria Della Costa. A historiografia do teatro pouco a explorou e a esqueceu nas reflexões sobre a instauração do teatro moderno no Brasil.

Nesse sentido, o estudo da historiadora Tânia Brandão²⁴ dá importante contribuição, ao mostrar que as atividades artísticas desenvolvidas no palco do Teatro Maria Della Costa (TMDC) contribuíram de forma sistemática para a formulação e o desenvolvimento do conceito básico de teatro moderno praticado no Brasil. Nesse sentido, em 1954 ocorre a solenidade de inauguração, a construção tornou-se um empreendimento irretocável, radicalmente moderno, com nítidos avanços tecnológicos.

Na avaliação de pessoas do meio artístico, o teatro era perfeito para montagem de qualquer peça, pois contava com uma estrutura extremamente acabada e refinada: o palco era de madeira, desmontável, as poltronas organizadas com inclinação, permitiam visibilidade perfeita do espetáculo, abrigava quatrocentos e cinquenta lugares e tinha duas galerias para cinquenta refletores suspensos no teto e dez na platéia.

A direção geral da nova Companhia, ficou a cargo de seus proprietários Sandro Polônio e Maria Della Costa. Abaixo deles existiam os consultores, entre os quais estavam Miroel Silveira e Mario Silva Clóvis Garcia. Como diretores, destacavam nomes como os de Itália Fausta, Eugênio Kusnet, Ruggero Jaccobi e Gianni Rato. Na cenografia, Eduardo Suhr, Laslo Meitner e Santa Rosa. Entre vários figurinistas, estão Lili Junqueira e Darcy Penteadó. Os assistentes de cena eram Geraldo Soares e Fernando Torres. Para Tânia Brandão, este tipo de organização deve-se essencialmente ao TBC, mas com pouco tempo de existência, fica evidente que o Teatro Maria Della Costa tornou-se um explícito opositor da Companhia de Zampari²⁵.

Na concepção da historiadora, a diferença existente entre o TBC e o TMDC, é que esse último tem uma insistência no caráter social do teatro. Tanto é assim, que o programa do primeiro espetáculo de estréia apresenta explicitamente o fundamento a ser perseguido pela Companhia: “*fazer um teatro de nível artístico destinado ao povo (...) levar ao povo um teatro de inteligência, beleza e cultura*”²⁶.

Nesse sentido, a primeira produção ocorrida no palco do TMDC foi *O Canto da Cotovia*, de Jean Anouilh. À luz das reflexões de Tânia Brandão, o espetáculo foi um sucesso e a crítica foi essencialmente simpática, promovendo restrições de pequeno

²⁴ SILVA, Tânia B. da. Op,Cit.

²⁵ Idem, p. 240-242.

²⁶ Idem, p. 240.

alcance. Nas palavras de Sérgio Brito, o espetáculo foi considerado ao nível dos melhores do TBC, ou melhor, o TBC raramente fez coisa assim. Para Gianni Ratto, a estréia provocou um choque com o TBC, pois, assumidamente, o TMDC estava ingressando no território do inimigo, porém, com armas afiadas e sofisticadas - uma concepção de elenco mais moderna, um palco tecnicamente melhor e um diretor-cenógrafo de alto gabarito²⁷.

Mas o palco do Teatro Maria Della Costa, não contou apenas com o brilho do espetáculo *O Canto da Cotovia*. Várias outras apresentações foram realizadas, entre elas, *Mirandolina* de Carlo Goldoni, *Com a Pulga Atrás da Orelha*, de George Feydeau, *A Ilha dos Papagaios*, de Sérgio Tófano, *Moral em Concordata* de Abílio Pereira de Almeida, *Gimba – Presidente dos Valentos*, de Gianfrancesco Guarnieri.

Em 1955, o TMDC mobiliza-se, para levar ao público um importante espetáculo, *A Moratória*, de Jorge Andrade. O texto foi considerado pela crítica um forte elemento de renovação da arte dramática no Brasil. Além da criativa e ousada direção de Gianni Ratto, ocorria ainda a valorização de um dramaturgo nacional afinado dentro da situação histórica e estética da poesia dramática.

Em 1956, o cenário paulista ganha uma outra casa de espetáculo: o Teatro Bela Vista, de propriedade dos atores Nydia Lícia e Sérgio Cardoso. As instalações da sede eram bastante estruturadas, contando com 662 lugares, galerias de arte e um amplo palco.

O espetáculo de estréia da nova casa de teatro foi *Hamlet*, de W. Shakespeare, dirigido por Sérgio Cardoso. Para o meio teatral a apresentação foi muito bem sucedida, recebendo críticas positivas, que recaíram principalmente sobre a produção e a atuação de Sérgio Cardoso, que nesse momento despontava não só como um dos grandes atores brasileiros, mas também como um respeitado diretor de espetáculos:

Uma estréia como a de ontem envolve uma soma de trabalho que as pessoas estranhas ao teatro jamais serão capazes de avaliar: numa só noite inaugurava-se uma peça, uma nova companhia e um teatro (...) Sérgio Cardoso, a exemplo de seus colegas de geração, fez tudo que os mais velhos não puderam ou não souberam fazer: construiu um teatro, criou uma companhia, partiu do zero, de amadores, de estudantes de arte dramática e lançou-se com a maior coragem na aventura do grande repertório do teatro universal de todos os tempos. É o primeiro ator-encenador brasileiro, da

²⁷ Idem, p. 245, 246, 248.

*geração mais nova, a se fixar permanentemente num teatro na qualidade de empresário*²⁸.

Depois do sucesso de *Hamlet*, vários espetáculos povoaram o palco do Teatro Bela Vista. Entre tantos destacam-se *Quando as Paredes Falam*, de Ferenc Molnár; *Nu com Violino*, de Noel Coward; *Oração para uma Negra* de Faulkner-Camus; *de Repente no Verão Passado*, de Tennessee Williams; *Esta Noite Improvisamos*, de Pirandello. Concomitante à apresentação de textos estrangeiros, a dramaturgia nacional também fez-se presente e vários textos nacionais entraram em cena, fazendo com que o público conhecesse cada vez mais o teatro brasileiro.

Um dos espetáculos nacionais mais expressivos ocorreu em 1957, com um texto de Abílio Pereira de Almeida, *O Comício*. Segundo Sábato Magaldi, o espetáculo foi montado às vésperas do pleito municipal e obteve um grande sucesso de público, tornando-se a produção de maior êxito comercial até o momento²⁹. Depois disso, foi apresentado um texto de Ariano Suassuna, *O Casamento Suspeito*, e ainda *Chá e Simpatia*, *Quarto de Despejo*, de Edy Lima (uma adaptação do *Diário* de Carolina de Jesus).

É impossível pensar a construção do teatro moderno nacional sem considerar o trabalho e a dedicação dos diretores do Teatro Bela Vista. Nydia Lícia e Sérgio Cardoso sempre conduziram seus trabalhos com grandes dificuldades financeiras, mas mesmo assim, deram ao teatro brasileiro novas formas de atuação cênica, novos gêneros de dramaturgia. Tanto é assim que, ainda em 1966, Lícia, auxiliada por Líbero Miguel, cria um novo departamento em sua companhia – o Teatro do Jovem Independente – que tinha por princípio estabelecer um diálogo com a juventude, não só através de textos, mas fazendo uso expressivo da música. Dessa iniciativa, nomes importantes viriam a fazer carreira na Música Popular Brasileira, como Milton Nascimento, Silvinha Góes, Osmar Prado e César Roldão Vieira³⁰.

É também fruto do trabalho de Nydia Lícia a fundação do primeiro teatro infantil permanente da cidade de São Paulo. A sede se localizava à avenida Domingos de Moraes, uma ampla sala com novecentos lugares e um palco cujo tamanho era bastante expressivo. Essencialmente, o Teatro Infantil Nydia Lícia procurava oferecer ao seu público espetáculos de alto nível artístico e precisa orientação pedagógica.

²⁸ MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. **Cem Anos de Teatro em São Paulo**. São Paulo: Ed. Senac, 2000, p. 252.

²⁹ Idem, p. 253.

³⁰ Idem, p. 255.

Outra importante organização de teatro a considerar nessa época, é a Companhia Tonia-Celi-Autran, que, embora escolhesse a cidade do Rio de Janeiro para sede oficial da companhia, apresentou espetáculos nas principais cidades brasileira e cujos integrantes eram na maioria ligados ao desenvolvimento do teatro paulista. A direção artística dessa companhia ficou a cargo de um dos nomes mais expressivos do Teatro Brasileiro de Comédia, o diretor e cenógrafo Adolfo Celi que, justificou a criação do novo organismo teatral pela necessidade de colaborar para o desenvolvimento da dramaturgia nacional:

Nossa decisão foi fruto da vontade de criação de um organismo novo, ágil e correto, que pudesse ter fé nos próprios ideais de elevação do padrão do espetáculo teatral e, ao mesmo tempo, contribuísse para a divulgação cultural no interior do país, com espetáculos do mesmo nível das capitais. Julgamos que o nosso propósito de criação de outro organismo teatral, fosse qual fosse o resultado, não poderia senão colaborar para a melhoria do espetáculo nacional, uma vez que se conserva o nível de repertório de uma apurada forma cênica interpretativa³¹.

A conquista do público e a calorosa acolhida da crítica fez com que a CTCA iniciasse a primeira e bem sucedida temporada na cidade São Paulo. O primeiro espetáculo foi *Otelo*, de Shakespeare, que estreou no Teatro Santana. Em seguida vieram à cena textos de Carlo Goldoni, *A Viúva Astuciosa*, e Sartre, *Entre Quatro Paredes*. Nessa época, celebra-se o sucesso nos palcos de Tônia Carrero e Paulo Autran, que arrebataram uma infinidade de prêmios. A segunda temporada na cidade de São Paulo ocorreu em 1960, quando a Companhia encenou o texto *Seis Personagens à Procura de Autor*, no Teatro Bela Vista. Em seguida o texto *Calúnia* de Lilian Hellman que, segundo Magaldi foi um espetáculo salvo pelo primoroso exercício de verdade cênica: entrosamento e estabilidade do elenco, exercícios contínuos e eficiente forma de representação³².

Mas é em 1953 que o cenário cultural paulista se modifica substancialmente com a chegada da Companhia de Teatro Arena de São Paulo, fundada por jovens formados na primeira turma da Escola de Arte Dramática (EAD). Essa nova companhia teatral nasce com uma proposta de representação inovadora, a arena, que possibilitava montar espetáculos sem grandes custos financeiros e com um mínimo de recursos cênicos. Precisamente, essa nova concepção de palco veio ao encontro das necessidades do

³¹ Idem, p. 256.

³² Idem, p. 275.

grupo, além de ser uma prática criativa, permitia ainda, um contato próximo com o público, possibilitando também gastos irrisórios para uma Companhia que já nascia desprovida de recursos³³.

Nas palavras de José Renato – primeiro diretor do grupo - o que a Companhia queria naquele momento era uma “dramaturgia nacional”, que valorizasse o homem brasileiro, que tratasse da realidade social e política em que o País estava vivendo:

*era uma gente que fosse para o teatro debater o Homem, debater os problemas do Homem, sentir a essência dos problemas que estavam sendo levantados nos espetáculos. E isso a gente pensava que fosse a classe média (...) estudantes, enfim, operários mais especializados, industriais mesmo, bancários*³⁴.

Contudo, é importante ponderar que o projeto político do Arena foi construído a longo prazo, levando em conta as necessidades do grupo e as condições históricas do momento. Tanto é assim que o início de suas atividades é marcado por grandes indefinições e questões como escolha do público, definição do conceito de classe, repertório dos espetáculos ainda não faziam parte do rol de preocupações da Companhia, que acabava de se instalar em São Paulo. Ao tomar um papel social e político mais definido, o Arena leva aos palcos grandes espetáculos. Um dos muitos momentos efervescentes de criação artística do grupo foi a realização de *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, dirigida por José Renato em 1958. A peça apresenta temas latentes da atualidade, a vida nos morros do Rio de Janeiro e a greve de operários. A partir de 1964, a Companhia torna-se um dos mais importantes símbolos de resistência do Regime Militar, produzindo peças em sintonia com as condições políticas do momento, como *Arena Conta Zumbi* (1965); *Arena Conta Tiradentes* (1967) e *Arena Conta Bolívar* (1970).

Concomitante ao sucesso de *Black-Tie*, entrava em cena uma outra companhia teatral de grande importância no interior da História do Teatro Brasileiro, o Teatro Oficina, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa. O grupo nasce nas arcadas da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo. Em 1958, um grupo de

³³ José Renato foi um dos grandes responsáveis pela realização de espetáculos em Arena no Brasil. Ainda aluno da Escola de Arte Dramática, recomendou-lhe o Professor Décio de Almeida Prado a leitura de Margo Jones, “*Theatre-in-the-Round*”, autor que fez experiências interessantes sobre a utilização do palco em arena na cidade de Dallas, nos Estados Unidos. As primeiras encenações ocorridas em palco de arena ocorreram em 1953, no Museu de Arte. São elas: “*Esta Noite é Nossa*”, de Stafford Dickens, “*O Demorado Adeus*” de Tennessee Williams, ambas dirigidas por José Renato, e “*Judas em Sábado de Aleluia*”, de Martins Pena, sob a direção de Sérgio Brito.

³⁴ ROUX, Richard. Interview d’ José Renato. In: **Le Theatre de Arena (SP 1953-1977)** - Du “theâtre en rond” au “theâtre populaire”, Provence: Université de Provence, 1991, p. 629.

estudantes, entre eles o próprio José Celso, Carlos Queiroz Telles e Hamir Haddad, realizou a apresentação cênica de duas peças: *Vento Forte Para Papagaio Subir* e *A Ponte*. Era o início da trajetória de um dos grupos teatrais mais atuantes e ousados da década de 1960.

Mesmo sendo ligado à esquerda, o Oficina assumia pressupostos políticos e estéticos bastante diferentes daqueles que até então eram divulgados pelo Arena: além da veemente negação à moral burguesa e à Ditadura Militar, o grupo ainda tecia duras críticas à postura engajada e à construção da resistência democrática, realizada por diferentes setores artísticos, especialmente o teatro. Sendo assim, a intenção do Oficina era a de chocar o espectador, colocá-lo em seu estado original, cara a cara com as suas mazelas, com as suas dificuldades, enfim com sua realidade política e social. Nas palavras de José Celso, o importante era:

colocar o público em termos de nudez absoluta, sem defesa, incitá-lo à criação de um caminho novo, inédito fora de todos os oportunismos até então estabelecidos – (...) Não se trata mais proselitismo, mas de provocação. Cada vez mais essa classe média(...) estará mais petrificada e no teatro ela tem que degelar (...) O sentido da eficácia do teatro hoje é o sentido da guerrilha teatral³⁵.

A trajetória do Oficina foi marcada por grandes embates com censura. As releituras de vários textos teatrais, revelava a criatividade, a ousadia estética e política do grupo. Nomes importantes do teatro brasileiro passaram pelo Oficina, entre eles Renato Borghi, Fernando Peixoto, Ety Fraser, Carlos Queiroz Telles, Amir Haddad, Antônio Abujamra e Ítala Nandi.

Dois espetáculos teatrais realizados no palco do Oficina marcaram a trajetória artística do grupo e a história do teatro brasileiro. São eles: “*O Rei da Vela*”, de Oswald de Andrade, apresentado em 1967, e *Roda Viva*, de Chico Buarque, em 1968. Mas, ao lado desses, ainda existiram importantes produções, como *Fogo Frio*; *A Vida Impressa em Dolar*; *Pequenos Burgueses*; *Galileu Galilei*, *Um Bonde Chamado Desejo*, *As Moscas*, *Andorra*, *Os Inimigos* e outros mais. O Oficina deixou de existir no ano de 1970, após a encenação de *As Três Irmãs*, do dramaturgo Tchecov. O Oficina existe hoje somente como espaço para apresentações, mas ainda continua sendo um espaço de luta. Um de seus maiores expoentes, José Celso Martinêz trava na justiça uma briga com um forte grupo televisivo, o SBT (Sistema Brasileiro de Televisão), de propriedade

³⁵HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Cultura e Participação nos Anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 63.

do apresentador e empresário Silvio Santos, que tenta apropriar-se do espaço para a construção de uma *megashopping*³⁶.

É nesse contexto rico e diversificado de produção teatral que os dramaturgos Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Jorge Andrade estiveram presentes, criando e estruturando a base de uma dramaturgia nacional, estudando e escrevendo peças essencialmente modernas, colocando nos palcos novos temas e dando vida a novas e ousadas cenas dramáticas. Mas, sobretudo, foi esse o meio teatral que possibilitou aos dramaturgos a construção de peças em sintonia com a realidade brasileira, que falassem ao público sobre seus problemas cotidianos, sobre os impasses da conjuntura social e política que sociedade contemporânea enfrentava.

Nesse sentido, *Arena Conta Tiradentes* e *As Confrarias* não apresentam somente a singularidade de enredos, essencialmente elas estão inseridas em uma mesma época de produção teatral, em uma mesma situação política. Portanto, são peças que trazem leituras sobre um mesmo momento histórico, a década de 1960. Posto isso, torna-se necessário conhecer o contexto político, social e cultural em que se deu a produção desses textos.

O Golpe de 1964: A Construção da Arte de Resistência e o Contexto da Produção de *Arena Conta Tiradentes* e *As Confrarias*

Aquele Brasil foi cortado evidentemente em 64. Além da tortura, de todos os horrores de que eu poderia falar, houve um emburrecimento do país. A perspectiva do país foi dissipada pelo Golpe. (Chico Buarque – 1999)

Resgatar os anos de 1960 é realizar um exercício difícil, mas ao mesmo tempo instigante e prazeroso. As dificuldades estão presentes nas múltiplas definições que é possível dar a esse período. O prazer, sem sombra de dúvida, consiste no contato com a

³⁶Ver: **Revista Caros Amigos**. São Paulo: Ed. Casa Amarela, ano IV, novembro de 2000.

Para uma análise mais sistematizada sobre a trajetória artística do Oficina frente o cenário político do Brasil na década de 60, consultar:

NANDI, Ítala. **Teatro Oficina**: onde a arte não dormia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RIBEIRO, Nádia Cristina. Galileu Galilei e Nas Selvas da Cidade: Resposta do Teatro Oficina às Questões Políticas e Sociais no Brasil nos Anos 60. In: **História e Cultura**: Espaços Plurais. Uberlândia: Aspectus, 2002, p. 85-100.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina**: Do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981.

Revista Dionysos – Teatro oficina (org. Fernando Peixoto). nº 26; janeiro, MEC-SEC-SNT, Brasília: FUNDACEN, 1982.

vasta e bonita produção artística e cultural construída no interior dos embates políticos da época.

No plano internacional, a década de 1960 foi um marco. Quem não conhece as primeiras movimentações da juventude norte-americana, que contestavam a sociedade estabelecida e os padrões de vida considerados “normais”. Ansiosas por mudanças na estrutura da sociedade, desenvolveu um estilo próprio de vida, criando o movimento da *contracultura*³⁷, que, em sua essência, abarca vários segmentos, como o *movimento hippie*, as artes plásticas, o cinema, o teatro e o rock, este último uma das maiores expressões da época.

Na Europa, os anos 1960 foram marcados por grandes manifestações estudantis, que exigiam mudanças no sistema repressivo, autoritário e nos padrões culturais fortemente estabelecidos na sociedade. Um dos acontecimentos mais expressivos foi o “*maio de 68*”, ocorrido na França. Embora em primeira instância visasse apenas a uma contestação à reforma universitária pretendida pelo governo francês, ao ganhar notoriedade e maior forma política tornou-se um dos maiores movimentos políticos/culturais da época. Os coloridos muros de Paris exibiam grafites com expressões de ordem, mobilizando multidões de jovens e intelectuais que exigiam mudanças de comportamento, anunciando a chegada de uma nova consciência³⁸.

Ao mesmo tempo, o *movimento hippie* fervilhava, colocando em cheque os valores da sociedade ocidental, suas armas contra a violência. Era a liberdade de comportamento e sensações: o amor livre, o uso de drogas como busca de novas sensibilidades e formas de encarar o mundo, além da preferência por utilizar expressões artísticas em detrimento dos tradicionais discursos políticos³⁹.

Contudo, pode-se dizer que a década de 1960, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos da América, tornou-se um dos momentos mais efervescentes e turbulentos da História Política e Cultural do Século XX. A ordem até então estabelecida fez irromper diferentes movimentos de protesto, resistência e mobilização

³⁷ Sobre o inquietante movimento de contracultura nos anos de 1960 consultar: PEREIRA, Carlos Alberto. **O Que é Contracultura** São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

³⁸ Algumas reflexões sobre esse período na Europa podem ser encontrados em: MATTOS, Olgária C.F. **Paris 1968 - As Barricadas do Desejo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981.

COHN-BENDIT, Daniel. Era Uma Vez In: **O Grande Bazar**. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 25-54.

³⁹ O panorama político e cultural que tanto marcaram o Brasil e o mundo na década de 60 pode ser revisitado nas obras:

HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Cultura e Participação no Anos 60**. Op. Cit.

PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha: um dramaturgo no Coração de seu Tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro**. São Paulo: Record, 2000.

CARMO, Paulo Sérgio do. **Culturas da Rebeldia: a juventude em questão**. São Paulo: SENAC, 2001.

política em todo o planeta. Exemplo maior disso foram as passeatas, *shows* e os protestos pacifistas que marcaram a contestação da juventude contra a Guerra do Vietnã (este, um país pobre, subdesenvolvido, sendo destruído pela maior potência mundial, os Estados Unidos).

Na América, além dos fatores internacionais, esse período foi marcado por regimes autoritários e um forte imperialismo norte-americano. No Brasil, especialmente, os acontecimentos que levaram ao Golpe Militar na noite de 31 março de 1964 trouxeram surpresa e perplexidade a toda a sociedade, que, a partir de então, se vê diante de uma forma política fundamentada exclusivamente na violência e na falta de participação popular. Violência entendida no sentido mais amplo do termo, não apenas física, mas castradora, retaliadora das manifestações coletivas e individuais da expressão de liberdade.

O País, que antes de 1964 era reconhecido como “inteligente”, “livre” e contrário ao imperialismo, surpreende-se com a chegada de atitudes arbitrárias dos militares. A instauração da ditadura não interrompeu apenas o governo Goulart, mas junto com ele foram embora as ilusões de desenvolvimento inauguradas pelas Reformas de Base em 1962. Nessa época o debate político estava centrado em temas que atendessem as necessidades de um desenvolvimento nacional essencialmente voltado para os interesses das massas populares: *“reforma agrária, imperialismo, salário mínimo ou voto do analfabeto, e mal ou bem resumiria, não a experiência média do cidadão, mas a experiência organizada dos sindicatos, operários e rurais, das associações patronais ou estudantis, da pequena burguesia mobilizada, etc⁴⁰”*.

O governo do Marechal Castelo Branco inviabilizou esse movimento, colocando na sociedade as formas mais tradicionais e arcaicas de poder. Aos poucos o Regime Militar foi-se firmando, tomando corpo e criando suas feições mais acabadas, ao lado da “modernização da economia”, que se integrava à ação imperialista. O regime completa sua estabilidade centralizando o poder político :

No dia 17 de julho, completando essa etapa de redefinição da postura de Castelo, os militares impuseram ao Congresso uma emenda constitucional prorrogando o mandato do presidente por 14 meses (até 15 de março de 1967) e adiando a eleição presidencial para novembro de 1966. (...) Ao ser derrotado nas eleições estaduais em Minas Gerais e no antigo estado de Guanabara (...), o governo editou o Ato Institucional número 2 (...) acabando com todos os partidos políticos e dando poderes ao Executivo para fechar o Congresso Nacional quando bem entendesse. O AI-2 – que em sua introdução afirmava

⁴⁰ SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política. In: **O Pai de Família...** São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 22.

“não se disse que a Revolução foi, mas que é e continuará” – também tornava indiretas as eleições presidenciais e estendia aos civis a repressão da Justiça Militar⁴¹.

Nessas condições, a institucionalização da censura tornou-se presente na sociedade. A década de 1960, no Brasil, foi assumidamente marcada pela tortura aos presos políticos, pela repressão e pelo clima de terror imposto pelo Estado ditatorial, que, em nome da Segurança Nacional, combatia a “subversão comunista”⁴². Heloísa Buarque de Hollanda, ilustra esse cenário, ressaltando que:

repentinamente o Brasil inteligente aparecia tomado por um turbilhão de preciosidades do pensamento doméstico: o zelo cívico-religioso (...) a ameaça de padres comunistas e professores ateus, a vigilância moral contra o indecoroso comportamento “moderno” que, certamente incentivado por comunistas, corrompia a família, o ufanismo patriótico, lambuzado de céu anil e mata verdejantes, enfim, todo o repertório ideológico que a classe média, a caráter, prazerosamente é capaz de ostentar⁴³.

As circunstâncias históricas mencionadas até então foram paulatinamente contestadas pela sociedade, formas diversificadas de resistência se organizaram e explicitaram seu descontentamento pela maneira como eram conduzidos os assuntos políticos do País. No campo cultural - especialmente naqueles setores ligados à esquerda - foi visível o florescimento artístico, que a partir de diferentes linguagens suscitou efervescentes debates entre arte e política. E, mesmo diante desse cenário sombrio de repressão e censura:

a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estréias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom⁴⁴.

⁴¹ BARROS, Edgar Luiz. **Os Governos Militares**. São Paulo: Contexto, 1998, p. 27.

⁴² Sobre os crimes de torturas e repressão exercidas pelos governos militares no Brasil, nas décadas de 60/70, vale destacar a obra **Brasil Nunca Mais**, organizada pelo cardeal Paulo Evaristo Arns – Arcebispo Metropolitano da cidade de São Paulo. A obra estuda os crimes de repressão e tortura, a partir dos documentos produzidos pelas próprias autoridades - os processos políticos - que tramitaram pela justiça militar brasileira, no período de 1964 a 1979, especialmente os processos que chegaram ao Superior Tribunal Militar. Os depoimentos comovem e chocam o leitor ao exibir com clareza e exatidão as formas táticas e hábeis de violência exercidas por instituições ligadas ao governo militar.

⁴³ HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Cultura e Participação no Anos 60**. Op. Cit., p. 13.

⁴⁴ SCHWARZ, Roberto. Op. Cit., p.07.

Mesmo diante da rica e diversificada produção cultural e artística da década de 1960, a esquerda passava por momentos difíceis. No interior do PCB, abriram-se brechas para repensar os desacertos e criar novos posicionamentos políticos na busca de soluções para os problemas inaugurados pelo Golpe. Desde 1964 - data de implantação do Regime Militar - o Partido vinha perdendo sua hegemonia no pensamento de esquerda para novas organizações revolucionárias, orientadas pelo Partido Comunista do Brasil (PC do B) – dissidência do PCB. Entre as instituições revolucionárias desse período destacam-se: Ação Popular (fundada por estudantes católicos e líderes comunitários cristãos); POR/T (militantes trotskistas do Partido Operário Revolucionário/Trotskyista); POLOP (Organização Revolucionária Marxista-Política Operária) e outras mais⁴⁵.

Entre os anos de 1966 a 1968, entretanto, o PCB “rachou” verticalmente, sendo exaustivamente repudiado, criticado e renegado por diversos segmentos da esquerda, em função de sua tese anunciada publicamente, de uma “frente ampla unida” contra a Ditadura Militar, envolvendo a participação de setores tradicionais da sociedade, como o partido político MDB (Movimento Democrático Brasileiro) e os sindicatos oficiais. Em 1967, em seu IV Congresso, o PCB, deixava clara a sua posição:

o essencial no momento é estreitar suas ligações com as grandes massas da cidade e do campo, é ganhá-las para a ação unida contra a ditadura. Evidentemente, não é chamando-as a empunhar armas que, nas condições atuais, delas nos aproximaremos. A luta armada só poderá ser, como forma predominante e decisiva, a combinação de um processo sumamente complexo, onde se alternam e se conjugam os mais diversos métodos de luta. É necessário que as massas já estejam dispostas a todos os sacrifícios, de preferência a continuar no regime que os oprime, para que um partido de vanguarda possa conclamá-la à ação armada. (...) Na situação atual, nossa principal tarefa táctica consiste em mobilizar, unir e organizar a classe operária e demais forças patrióticas e democráticas para a luta contra o regime ditatorial, pela sua derrota e a conquista das liberdades democráticas. (...). Cada vitória, pequena ou grande, ou mesmo derrota na luta pelas liberdades, incorpora-se à experiência das massas. É a própria experiência de luta que levará as massas a avançar em seus objetivos, formar e prestigiar suas organizações e seus líderes, intervir decisivamente nas ações políticas, que conduzirão à derrota do regime ditatorial⁴⁶.

⁴⁵ BARROS, Edgar Luiz. Op. cit. p. 47.

⁴⁶ **IV Congresso do P.C.B. (dezembro de 1967)**. Citado por Rosângela Patriota, Op. Cit., p. 120-121.

Formadas as dissidências no interior do PCB, enquanto muitos optavam pela “guerra efetiva” contra a Ditadura – *ação guerrilheira*⁴⁷ - outros, especialmente artistas e intelectuais, apontavam caminhos a partir da função *social e política da arte*, enfatizando a necessidade de uma reflexão histórica atenta sobre o período em questão e a instauração imediata de uma *resistência organizada*.

Nessas circunstâncias, o teatro foi um dos instrumentos que mais contribuiu para esse debate, intervindo no processo de conscientização da sociedade, viabilizando a resistência ao Estado autoritário implantado pelo Golpe e tentando resgatar valores perdidos: “liberdade”, “justiça” “participação” e “democracia”. Muitos segmentos artísticos optaram pela “*resistência democrática*”, como “*o grupo Opinião. Filmes como Desafio (1965, Paulo César Saraceni) e Terra em Transe (1967, Gláuber Rocha)*”⁴⁸.

Na confluência de contestações provocadas pelo Golpe, torna-se importante destacar a realização do *Show Opinião*⁴⁹ - primeira manifestação concreta de resistência ao autoritarismo e à censura já explicitadas no início do Regime Militar. Para o meio teatral, o *Show* foi “*um protesto suprimindo uma falta de algo: a possibilidade de dizer. Um protesto sim, ainda que sob a forma espontânea, simples e improvisada de uma*

⁴⁷ Os impasses, os desacordos e o insucesso dos segmentos que optaram pela luta armada foram amplamente tratados pelo historiador Alcides Freire Ramos na valiosa obra **Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil**. Bauru (SP): EDUSC, 2002.

⁴⁸ PATRIOTA, Rosângela. Op. Cit. p. 119.

⁴⁹ O *Show Opinião* estreou no dia 11 de Dezembro de 1964, na cidade do Rio de Janeiro, no teatro do *Shopping Center*, da Rua Siqueira Campos. O texto final é do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa. A direção geral do espetáculo ficou a cargo de Augusto Boal. A direção musical, de Dori Caymmi. O *Show* foi realizado em parceria com o Teatro de Arena de São Paulo. Depois do sucesso do *Show Opinião*, o grupo em trabalho coletivo realizou grandes produções, formalizando-se como grupo de teatro, que, por circunstâncias, levava o mesmo nome, *Grupo Opinião*. O núcleo permanente do grupo era composto por: Vianinha, Paulo Pontes, Armando Costa, João das Neves, Ferreira Gullar, Tereza Aragão, Denoy de Oliveira, Pichin Plá.

Entre os diversos espetáculos do *Opinião*, vale destacar: “*Liberdade, liberdade*” (Millor Fernandes), “*Dr. Getúlio*” (Dias Gomes, Ferreira Gullar), “*O Brasil Pede Passagem*”(texto coletivo – todos os integrantes do grupo), Show musical “*Samba Pede Passagem*”, “*Se Correr o Bicho Pega se Ficar o Bicho Come*”(Oduvaldo Vianna Filho). Em 1980, o teatro foi vendido, sob a pressão de vários protestos resumidos nas palavras de um dos grandes expoentes do grupo, João das Neves: “*O Opinião é coisa que não se vende*”. KUHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. **Opinião**. Para Ter Opinião. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2001.

Mesmo apresentando uma grande importância no cenário político e cultural do Brasil contemporâneo, poucos trabalhos se debruçaram sobre a trajetória artística e política do *Opinião* no “pós-64”. Entre eles vale destacar:

BOAL, Augusto. Opinião e Zumbi. In: **Hamlet e o filho do padeiro** – memórias imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 221- 235.

KUHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. Op. Cit.

MOSTAÇO Edécio. O Golpe de 64: Surgem o Opinião e a Arte de Protesto. In: **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião. (uma interpretação da cultura de esquerda).São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 75-88.

*Opinião*⁵⁰”. Mas, sobretudo, foi um trabalho coletivo de pessoas que, impossibilitadas de participar, expressar, exercer a sua liberdade de expressão, frente às circunstâncias políticas do País, encontraram na arte, na música, na literatura, no cinema, no teatro a maneira engajada de estarem no mundo. Assim, o *Show Opinião* foi o ponto de encontro dos ex-membros do CPC da Une, do Teatro de Arena, mostrando que a resistência contra a ditadura já se organizava depois do susto do Golpe.

Nesse sentido, o *Opinião* nasce com um caráter definido: *denunciar e resistir*. Por isso, procurou buscar com a sociedade um vínculo, uma forma de comunicação que refletisse junto ao povo seus problemas cotidianos, a realidade social/política/cultural em que o País estava vivendo. Sendo assim, vários temas foram abordados em seus palcos, entre eles a favela, os morros do Rio de Janeiro, o problema da terra e da fome no Nordeste, os retirantes do Norte que se dirigiam para o Centro-Sul, além dos impasses da produção artística nacional que vivia sob pressões da censura e do mercado.

O *Opinião* lançou nomes importantes da Música Popular Brasileira, como Nara Leão, Zé Ketí, João do Vale, Maria Betânia, além daqueles que já estavam no circuito artístico, como Edu Lobo, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo e outros. O *Show* apresentou-se bastante inovador, pois além do explícito conteúdo político, criou novas formas estéticas que influenciaram todo o teatro engajado dos anos de 1960/1970. Nesse sentido, o *Opinião* foi fruto de uma mistura de linguagens. No palco viu-se a música popular brasileira, o teatro, a literatura, o cinema. A sua realização trouxe a mistura de sons, vozes, linguagens soltas, fragmentadas, sem se preocupar com a seqüência dos acontecimentos. E, como pondera Maria Helena Kuhner, essa forma despojada e fragmentada de apresentação do *Show* não foi ocasional ou gratuita:

*a fragmentação, na linguagem dramática, encena a própria quebra do mundo visto/vivido, cuja unidade e harmonia se mostra(va)m enganosas. E aí, como ‘não dá para explicar a situação’, o que se pode fazer é ‘um discurso caleidoscópico multitemático’ (...). Forma adequada a um ‘tempo de indefinição’, cujo percurso e destino final são ainda obscuros e imprecisos, e diante do qual só cabem algumas afirmações definidoras, definitivas, radicais – mesmo que aparentemente desconexas entre si(...)*⁵¹.

Sem sombras de dúvida, o *Show* significou a primeira manifestação de “luta”,

⁵⁰ KUHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. Op. Cit, p. 46.

⁵¹ Idem, p. 65.

daquilo que viria a ser uma das mais fortes batalhas teatrais contra a Ditadura Militar. Tanto é assim que foi nos palcos do *Opinião* que a voz suave de Nara Leão lançou a semente daquilo que mais tarde resultaria nas peças *Arena Conta Tiradentes*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, e *As Confrarias*, de Jorge Andrade. Procurando mostrar a “dimensão política da opressão” da década de 1960 e ao mesmo tempo chamando atenção para a “dimensão ética da resistência”, a cantora menciona os fatos da Inconfidência Mineira:

... que seja conduzido pelas ruas ao lugar da força e aí morra de morte natural e que depois de morto lhe seja cortada a cabeça e pregada a um poste alto até que o tempo a consuma e seu corpo dividido em quartos ...

E a música entra novamente, agora narrando a história de Tiradentes – que lembraria comportamentos bem do momento (1964):

E o Visconde de Barbacena

Soltou os milicos na rua

E mandou sentar a pua

Matar e prender

Matar e prender

*Pegar e bater.*⁵² *(Chico de Assis e Ari Toledo)*

Contudo, a resistência aos acontecimentos políticos de 1964 não foi preocupação apenas nos palcos do *Opinião*, do *Arena* de São Paulo e do escrito de Jorge Andrade. Assumidamente o teatro foi uma das manifestações artísticas que mais promoveu discussões e buscou alternativas para vencer as imposições ditadas pelo Golpe.

Com a instauração da Ditadura Militar em março de 1964, a classe teatral passou por momentos obscuros. O quadro de atitudes abusivas e repressoras que caracterizou os aparelhos de censura ligados aos órgãos policiais do governo impediu a realização de inúmeras peças nacionais e estrangeiras nos palcos brasileiros. Dramaturgos, atores e diretores foram arbitrariamente proibidos, mutilados e impedidos de realizarem suas atividades artísticas.

Se nos primeiros tempos da Ditadura Militar a censura deu seus primeiros passos, ainda que de forma bastante “tímida” e “ponderada”, interditando os textos *Electra*, de Sófocles, e o *Berço de Um Herói*, de Dias Gomes, nos anos subsequentes ela realmente mostrou que estava viva, disposta a atuar e enfrentar a arte teatral. Ainda em

⁵² Idem, p. 63.

1965, a notícia de que o General Riograndino Krueel, então chefe do Departamento Federal de Segurança Pública, teria emitido uma circular recomendando a suspensão do espetáculo *Liberdade, Liberdade* levou os profissionais do teatro a se juntarem com músicos, escritores e artistas plásticos, que, reunidos em uma assembléia no Teatro Santa Rosa, redigiram uma “*carta aberta*” ao Marechal Castelo Branco, com assinatura de 1500 pessoas ligadas direta ou indiretamente à classe artística do País. O “*Manifesto dos 1500*” foi entendido como um repúdio às atitudes dos órgãos de censura, que não permitiam a liberdade de criação e o direito de opinião de artistas e intelectuais na sociedade:

Os intelectuais e artistas brasileiros, unidos, decidiram manifestar a V. Excia. Sua apreensão em face do quadro de ameaças que se vem armando em torno das atividades culturais no Brasil. (...) Livros e revistas são apreendidos em diferentes pontos do País; autoridades diplomáticas dificultam a apresentação, em festivais internacionais, de filmes brasileiros que retratam aspectos de nossa realidade; escritores, professores, cientistas, artistas, editores e jornalistas são presos e perseguidos em virtude de suas atividades profissionais; espetáculos teatrais são mutilados ou ameaçados de proibição, depois de liberados pela censura - fatos que marcam invariavelmente o início de terríveis épocas de negação do homem. (...) Sr. Presidente: os intelectuais brasileiros temem pelo destino da arte e da cultura em nossa pátria, neste instante ameaçadas no que têm de fundamental: a liberdade. Estamos conscientes do papel que nos cabe na sociedade brasileira e da responsabilidade que temos na representação dos sentimentos mais autênticos de nosso povo. Como desempenhar esse papel e exercer essa responsabilidade, se o direito de opinião e a divergência democrática passam a ser encarados como delito e a criação artística como ameaça ao regime? A liberdade de expressão e amplo debate das idéias, a crítica dos costumes sociais, estão na base da mesma atividade criadora e são inalienáveis a uma sociedade de homens livres⁵³.

Ao contrário do que se esperava, nenhuma atitude foi tomada pelo Presidente da República ou por qualquer outra autoridade do governo, no sentido de pôr um fim às violências apontadas no documento. Diferentemente, novas atitudes repressoras foram cometidas: prisões de estudantes, artistas e novos golpes à cultura, especialmente ao teatro. No ano de 1967, inúmeras peças sofreram cortes ou tiveram problemas com a censura, entre elas *Dois Perdidos*; *Navalha na Carne*; *Volta ao Lar* e *o Rei da Vela*. Outros textos como *O Homem e o Cavalo* de Oswald de Andrade, e *Os Cinceros*, de César Vieira, foram expressamente proibidos.

⁵³ O Teatro e a Luta pela Liberdade. In: **Revista da Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, ano IV - Caderno Especial de Teatro nº 02 – Julho, 1968, p. 255.

O ano de 1968 é considerado por alguns setores da sociedade como um marco na história do Regime Militar, o ano em que foi instaurado um “golpe” dentro do Golpe. A chegada, em 13 de dezembro, do Ato Institucional nº 05 assusta artistas, intelectuais, estudantes e todos que de diferentes formas mobilizavam-se para as questões políticas do País. Nas palavras de Yan Michalski, esse foi “*o ano mais trágico de toda a história do teatro brasileiro*”⁵⁴, quando a censura entrou como protagonista da cena, desencadeando uma luta aberta contra a atividade cênica brasileira. Em casos extremos, o uso da repressão e violência física era notório.

Em fevereiro do mesmo ano, o público é surpreendido com a proibição da peça *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, em Brasília. Nessa interdição, a atriz Maria Fernanda sofreu uma súbita punição da Censura, que tentou intimidá-la suspendendo suas atividades profissionais por 30 dias. O texto *O Poder Negro*, do dramaturgo norte-americano Leroy Jones, foi arbitrariamente proibido pela Censura Federal, depois de três meses de avaliação e reavaliação pelos censores, que mostravam grande disposição em averiguar a fidelidade da tradução do texto original. A peça de Jorge Andrade, *Senhora na Bôca do Lixo*, que deveria ser encenada por Eva Tudor no Rio de Janeiro, também foi censurada próximo à data de estréia. A interdição total do texto ocorreu sob alegação de que ele era um atentado “*contra os costumes, a religião e as Forças Armadas*”. O espanto foi geral, uma vez que *Senhora na Boca do Lixo* foi apresentada nos palcos de Portugal, conseguindo passar pela Censura da ditadura salazarista sem nenhum corte do seu texto original⁵⁵.

Em sinal de protesto, a classe teatral organizou-se e decretou uma greve com duração de três dias. Nos dias 11, 12,13 de fevereiro de 1968, todos os espetáculos que seriam realizados nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo foram cancelados, mobilizando toda a classe artística em torno de reivindicações que visavam desde a liberação de peças e filmes interditados até a reformulação da Censura de acordo com os princípios da liberdade de criação artística. A repercussão da greve preocupou as autoridades, que imediatamente instituíram no âmbito do Ministério da Justiça uma equipe integrada por representantes da classe teatral e do Ministério, para elaborar um ante-projeto de uma nova lei sobre censura. Ao organizar a comissão que daria início

⁵⁴ MISHALSKI, Yan. **Teatro Sob Pressão** – uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 33.

⁵⁵O Teatro e a Luta pela Liberdade. Op. Cit., p. 265-266.

aos trabalhos, o ministro da Justiça Gama e Silva tranqüilizava e prometia aos artistas: “o teatro é livre, a censura não incomodará mais⁵⁶”.

No entanto, ao avaliar os impasses da produção teatral no ano de 1968 frente às imposições da censura, o crítico teatral Yan Michalski, ressalta:

a promessa soará logo como sinistra e cínica piada, pois as proibições, cortes e toda espécie de chicanas e agressões não param de intensificar-se. O presidente Costa e Silva aparece na TV para comentar, indignado, a “imoralidade” da peça Santidade, de José Vicente, que acaba de ser proibida; e distribui exemplares da peça aos donos dos principais jornais, pedindo que se manifestem a respeito. Uma ampla campanha de difamação do teatro é desencadeada, insistindo na imoralidade” dos espetáculos (...). Aos poucos, começa a configurar-se também uma ofensiva dos órgãos paramilitares contra o teatro: multiplicam-se as ameaças, as condições de trabalho tornam-se muitas vezes inseguras. A tensão chega ao auge em julho, quando o Comando de Caça aos Comunistas invade em São Paulo o teatro onde está sendo apresentada Roda Viva, de Chico Buarque, espanca e maltrata vários membros do elenco e destrói o cenário e o equipamento técnico. (...) Artistas em posição de liderança na luta contra os abusos repressivos enfrentam represálias e humilhações: Flávio Rangel, por exemplo é detido na rua e tem sua cabeça raspada pela polícia, enquanto Cacilda Becker é demitida do seu emprego na TV Bandeirantes por pressões dos órgãos de segurança⁵⁷.

Nessas circunstâncias, o teatro se abate diante dos ditames da repreensão institucionalizada pelo Governo: “no Rio, já no fim de 1968, a atividade havia entrado em crise, diminuindo o ritmo dos lançamentos e o número dos espetáculos em cartaz. Em (...) 1969, essa crise acelera drasticamente: em fevereiro, só estavam em cartaz três produções cariocas, e mais Galileu Galilei do Oficina, importado de São Paulo⁵⁸”. Nessa época o número de peças retiradas dos palcos pela Censura Federal ainda é grande, porém nesse momento soma-se um outro problema: aumentavam as dificuldades em acompanhar todos os acontecimentos no setor artístico, uma vez que, depois de 1968 a imprensa, que até então noticiava quase tudo, passou a ser severamente vigiada.

Nesse cenário desanimador, *Galileu Galilei*, que estava em cartaz no Rio, volta para uma bonita e bem sucedida carreira na cidade de São Paulo. Ainda nessa cidade, o Teatro Oficina de José Celso Martinêz coloca nos palcos outra peça de Brecht, *Na Selva da Cidades*. Ao lado do Oficina, o grupo carioca Comunidade produziu um emocionante espetáculo, *Construção*, dirigido por Amir Haddad. Outras importantes

⁵⁶ MICHALSKI, Yan. Op. Cit. p. 34.

⁵⁷ Idem, p. 34.

⁵⁸ Idem, p. 38.

estréias ocorreram no teatro paulista: *Fala Baixo Se Não Eu Grito* (Leilah Assunção); *À Flor da Pele* (Consuelo de Castro); *As Moças* (Isabel Câmara); *Esperando Godot* (Beckett) e *Hamlet* (Shakespeare) e, no Rio de Janeiro, destaca-se *Antígona* (Sófocles), encenada pelo grupo Opinião.

Em 1969, segundo MICHALSKI, o teatro estava em pânico. Apreensão e medo eram as palavras que melhor caracterizavam a classe de profissionais ligados à atividade. A campanha militar duramente desfechada contra o teatro ao longo dos anos de 1960 repercutia na sociedade, “fazendo-o aparecer perante a opinião pública como um antro de perversões, violência e subversão: o mais prudente era o potencial espectador passar longe das bilheterias⁵⁹”. Depois da instauração do AI-5, aumenta o cerco sobre as produções de arte, e a Música Popular Brasileira, o Cinema Novo, as Artes Plásticas e principalmente o Teatro tornaram-se vítimas das arbitrariedades, da falta de critérios e do reacionarismo dos censores intimamente ligados a órgãos policiais do Regime⁶⁰.

Contudo, nota-se que, se por um lado a censura foi capaz de mutilar criações artísticas, de calar e perseguir vozes, provocando nos setores comprometidos com a arte, especialmente o teatro, a indagação de: “*O que fazer*”? “*Como reagir*”? por outro, foi a responsável por despertar nos dramaturgos, atores e diretores uma compreensão da *responsabilidade histórica do ator e da função social e política do teatro*.

Em meio à vasta e rica produção cultural, que tinha por princípio a volta do Estado de direito por *via pacífica, pela ação política da organização das massas*, um

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ As atitudes imprevisíveis da Censura ditatorial podem ser constatadas de diversas maneiras. Uma delas refere-se à posição do general Riograndino Kruehl, que em 1968, por ocasião da tentativa de liberação do texto de Dias Gomes, *O Berço do Herói*(1965), pelo produtor cinematográfico Herbert Richers, que pretendia reproduzir a peça para o cinema, respondeu: “*diga ao Dias Gomes que tire o cavalinho da chuva, enquanto nós (militares) formos governo esta peça não será liberada nem para o cinema nem para o teatro*”. Outra atitude patética, que revela a extrema falta de formação cultural dos militares, refere-se à ação de um coronel no Estado da Bahia, que, ao exercer sua função de censor, explicitou a um grupo de amadores o conceito de teatro, que povoava o pensamento dos militares: “*teatro é subversão, precisa acabar*” e, ainda é “*coisa de veado ou de comunista*”.

Outro momento elucidativo da incoerência dos censores militares refere-se à prisão da atriz Isolda Cresta, antes do espetáculo *Electra*. Ao passar pelo constrangimento de ser interrogada nas instalações do DOPS, um agente queria saber se o autor da peça era soviético. A atriz surpreendeu-o, ao lhe informar que Sófocles era grego e vivera antes de Cristo. Essa mesma arbitrariedade foi revelada com outra atriz, Glauce Rocha, no departamento da Divisão da Polícia Política: “AGENTE: Você conhece o autor dessa peça “*Electra*”? GLAUCE: Conheço, é Sófocles. AGENTE: E você sabe se ele é subversivo? GLAUCE: Não, não sei porque ele viveu muito antes de Cristo ...”. Ver: *O Teatro e a Luta pela Liberdade*. Op. Cit. Não podemos deixar de mencionar ainda o recado do General Juvêncio Façanha, endereçados aos homens de cinema e teatro. Suas declarações entraram para a História como sinônimo de hostilidade e repressão de policiais censores à criação teatral: “*ou vocês mudam, ou acabam (...) a classe teatral só tem intelectualóides, pés sujos, desvairados e vagabundas que entendem de tudo, menos de teatro*”. MICHALSKI, Yan. **O Palco Amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir Editora Limitada, 1979, p. 24.

grande dramaturgo brasileiro destacou-se: Oduvaldo Vianna Filho, Vianinha, como era chamado por todos do meio teatral. Ao resgatar a vida artística e política desse dramaturgo, Rosangela Patriota destaca sua preocupação em defender a importância do intelectual e de seu trabalho no interior da luta política, enfatizando a importância da reflexão, do debate e, essencialmente, da necessidade de *resistência* por diferentes setores da sociedade.

Ao manifestar publicamente concordâncias com as táticas políticas do PCB, Vianna foi duramente criticado, chegando a ser chamado de reformista por companheiros do Partido e por segmentos artísticos orientados pela *ação da luta armada*. A contribuição e as respostas do dramaturgo frente aos impasses colocados ocorreram por meio da criação de diversas peças, entre elas *Papa Highirte* (1968) e *Rasga Coração* (1972-1974).

À luz das reflexões de PATRIOTA, a construção de *Papa Highirte* teceu um diálogo com a militância em geral com base em duas orientações específicas. A primeira exaltou a atuação do militante do PCB como a opção correta em face aos impasses do momento. A segunda realizou uma crítica à prática da luta armada, avaliada como irracional, inconsciente e inconseqüente no combate à ditadura⁶¹. Nessas circunstâncias, a peça de Vianinha permite refletir sobre a postura daqueles que tinham como única perspectiva política a força guerrilheira para combater os males da sociedade, identificados no momento como o populismo, os governos militares, a exploração e a pauperização das sociedades sul-americanas.

Em *Rasga Coração*, Vianna evidencia mais uma vez suas convicções políticas alinhadas às proposições do PCB. Certo de que a luta política pela *via armada* fora uma escolha equivocada, divorciada do conjunto da sociedade, o dramaturgo coloca em cena o tema da *militância política* da década de 1960/1970, realizando um diálogo aberto com a tradição do marxismo-leninismo, de um lado, e a contracultura de outro⁶². Ao romper com a unanimidade de interpretações que cercam o texto *Rasga Coração*, PATRIOTA afirma que a análise mais significativa do texto foi feita pelo antropólogo Gilberto Velho, para quem a peça manifesta uma certa perplexidade diante de questões e comportamentos que até então não eram examinados. Com essa perspectiva, o texto significou um esforço pioneiro na tentativa de relativizar o monolitismo existencial de

⁶¹ PATRIOTA, Rosangela. Op. Cit. p. 127-129.

⁶² Uma reflexão atenta sobre o texto *Rasga Coração* de Oduvaldo Vianna Filho, frente à resistência democrática dos anos de 1960/1970, é dada pela historiadora Rosangela Patriota, na obra **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. Op. Cit., (especialmente os capítulos III e IV).

uma parte expressiva da esquerda brasileira. Segundo o antropólogo, o mais importante é a possibilidade criada por *Rasga Coração* de ampliar um espaço em que pontos de vista diferentes sejam reconhecidos:

*Pluralismo cultural é a possibilidade de convivência de visões de mundo e estilos de vida. Isto significa 'respeitar' e não apenas tolerar opiniões e caminhos que não sejam os de nossa escolha. (...) A luta pela maior igualdade em termos econômicos e políticos não deve estar divorciada de uma concepção pluralista da sociedade, sob pena de ignorando-se as principais transformações do mundo contemporâneo, continuar-se preso ao autoritarismo que certamente, não é o melhor produto da teoria e da prática da esquerda(...). Rasga Coração, sem dúvida, ficará como um marco do teatro brasileiro. Mas a sua contribuição cultural e política será ainda maior se forem extraídas as devidas conseqüências do seu complexo conteúdo crítico*⁶³.

Nas reflexões de PATRIOTA, Gilberto Velho, ao abordar temas como pluralismo, democracia, discussão das ortodoxias, explicações totalizantes, resgatou brilhantemente a contemporaneidade da peça e os impasses políticos e teóricos pelos quais passavam os partidos e a militância de esquerda⁶⁴. Nesse sentido, as reflexões sobre o texto de Vianinha tornam-se importantes para este trabalho, uma vez que suscitam debates em torno da necessidade de repensar, reavaliar e discutir o papel da esquerda na luta pelo fim da Ditadura – especialmente no sentido de organizar a resistência -, tema que, sob outras perspectivas, já havia sido colocado em cena pelos dramaturgos Boal e Guarnieri em 1967, no texto *Arena Conta Tiradentes*, e em 1969, pelo dramaturgo Jorge Andrade, em *As Confrarias*.

Seguindo essa linha de pensamento, os próximos capítulos têm o objetivo de apresentar o sentido histórico dos textos *Arena Conta Tiradentes* e *As Confrarias*. Para tanto, torna-se necessário devolvê-los ao seu tempo, isto é, enxergá-los como documento socialmente produzido, que traz no seu âmago as marcas políticas da época de sua produção. Sobretudo, é realçar as suas historicidades, vislumbrando as lutas políticas em que seus agentes (autores) estavam comprometidos e os fundamentos que permitiram que esses textos teatrais se tornassem uma representação de resistência frente aos anos escuros da Ditadura Militar, sendo por isso capazes de dialogar criticamente com o seu presente.

⁶³VELHO, Gilberto. Teatro Político e Pluralismo Cultural (a propósito de Rasga Coração). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11/11/1979, p. 6, Caderno B. Citado por PATRIOTA, Rosangela. Op. Cit, p. 145.

⁶⁴ Idem, p. 146.

O Teatro de Arena tem servido, nos últimos tempos, como objeto de estudo para diferentes áreas do conhecimento. A produção artística do grupo, baseada em diversificadas concepções estéticas, as temáticas de fundo social/político e a criação de uma arte “politicamente engajada”, servindo de resistência aos acontecimentos políticos do pós-64, despertam o interesse de historiadores, filósofos, dramaturgos, pedagogos, críticos e diretores teatrais, propiciando de forma substancial a realização de inúmeras histórias do Teatro de Arena¹.

Dessa forma, a Companhia tem a sua trajetória contada, a partir de reflexões que se fundamentaram em torno de “marcos” e “temporalidades”, despida, na maioria das vezes, de conflitos ou contradições, e que, ao longo dos tempos, se consagram como sendo a história oficial do grupo.

Essa questão foi amplamente tratada pela historiadora Rosangela Patriota², que, ao questionar a unanimidade que envolve a historiografia do Arena, chega a concluir que todos os trabalhos que tomaram o grupo como objeto de estudo partem exclusivamente da “memória”, da “história”, e da “periodização” construída por um dos seus grandes expoentes, o dramaturgo e diretor teatral, Augusto Boal³.

¹ Entre os trabalhos que tomaram a Companhia de Teatro Arena de São Paulo como objeto de estudo vale destacar os seguintes:

BOAL, Augusto e GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena Conta Tiradentes**. São Paulo: Livraria Editora Saragana, 1967.

BOAL, Augusto. Etapas do Teatro de Arena de São Paulo. In: _____. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 173 -185.

_____. **Hamlet e o filho do padeiro** – memórias imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes** (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Perspectiva, 1988.

GOLDFEDER, Sônia. **Teatro de Arena e Teatro Oficina** – O Político e o Revolucionário. Dissertação (Mestrado em Ciência Política), Departamento de Ciências Sociais – IFCH/UNICAMP, 1977.

MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião** - (uma interpretação da cultura de esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

PATRIOTA Rosangela. História, Memória e Teatro: a Historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO Maria Clara Tomaz & PATRIOTA, Rosangela (orgs.). **Política, Cultura e Movimentos Sociais: contemporaneidades historiográficas**. Uberlândia: UFU, 2001.

_____. **Vianinha** – um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

ROUX, Richard. **Le Theatre de Arena (São Paulo . 1953-1977)** - Du “theâtre en rond” au “theâtre populaire”. Provence: Université de Provence, 1991.

SOARES, Lúcia M. M. D. O Teatro Político do Arena e de Guarnieri. In: **Monografias 1980**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/INACEM.

SOARES, Michelle. **Resistência e Revolução no Teatro: Arena Conta Movimentos Libertários (1965-1967)**. Dissertação (Mestrado em História Social), Instituto de História – Universidade Federal de Uberlândia, 2002.

² PATRIOTA, Rosangela. História, Memória e Teatro: a Historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. Op. Cit., p. 171-210.

³ Augusto Boal fundamentou o desenvolvimento artístico e político do Arena em quatro etapas evolutivas que, segundo ele, “*não se cristalizam nunca e que sucedem no tempo, coordenada e necessariamente*”. São elas:

- Primeira Etapa: “*Não Era Possível Continuar Assim*”(1953-1958) – período em que o Arena “rompe” com os pressupostos estéticos, temáticos e dramáticos do Teatro Brasileiro de Comédia. O grupo ainda

Nessa perspectiva, PATRIOTA faz uma análise bastante rica da trajetória artística e política da Companhia, cotejando a “memória” de Boal com a de outros integrantes que também contribuíram efetivamente para a história do Arena, como entre outros, José Renato, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri e Paulo José.

Como não é objetivo deste trabalho, abordar todas as histórias do Arena, será resgatada a história do grupo em diferentes momentos de sua trajetória, sempre à luz das lutas políticas de sua época, inserida em um determinado contexto histórico. Para isso, o foco da análise dirigir-se-á para o lugar que esse grupo ocupa tanto no interior da História do Teatro Brasileiro, quanto no cenário político e cultural do Brasil contemporâneo. Essas mediações tornam-se importantes, uma vez que a representação de uma realidade só se torna histórica na medida em que é articulada com um “lugar social”⁴.

Ainda que passados mais de 30 anos do fim de suas atividades artísticas, o Teatro de Arena de São Paulo ocupa uma posição de destaque nas análises do cenário político e cultural da sociedade brasileira contemporânea. Fundada em 11 de abril de 1953, a Companhia de Teatro Arena de São Paulo, em um primeiro momento, caracterizava-se por ser um grupo que compartilhava idéias “revolucionárias”, acima de qualquer instância, visava promover uma “arte popular”, ligada a um público específico, os trabalhadores que são explorados nas fábricas. Nos primeiros tempos do Arena, os membros do grupo é que se dirigiam ao público. Sem sede própria, apresentavam-se em portas de fábricas, escolas, clubes e praças públicas⁵.

funde-se ao TPE, cria o Laboratório de Interpretação, destacando os estudos sobre o Método Stanislavsky.

- Segunda Etapa: “*A Fotografia*”(1958 – 1962) - momento em que o grupo fecha as portas à dramaturgia estrangeira. Peças em destaque: *Eles Não Usam Black-Tie*,(Gianfrancesco Guarnieri), que dá origem ao Seminário de Dramaturgia; *Chapetuba Futebol Clube* (Oduvaldo Vianna Filho); *Revolução da América do Sul* (Augusto Boal).

- Terceira Etapa: “*Nacionalização dos Clássicos*” (1962-1964) - o grupo volta-se para a encenação de textos estrangeiros - clássicos- adaptados à realidade brasileira. Destaque para as peças: *A Mandrágora*, de Maquiável, e *Tartufo*, de Molière; *O Filho do Cão*, de Gianfrancesco Guarnieri.

- Quarta Etapa: “*Os Musicais*”(1965-1970) – Período em que o grupo se preocupa com as convenções teatrais que se vinham constituindo em obstáculo ao desenvolvimento estético do teatro. Foram frutos dessa fase: *Arena Conta Zumbi*; *Arena Conta Tiradentes*; *Arena Conta Bolívar*.

As etapas evolutivas da história do Arena, construídas por Boal podem ser encontradas na obra: BOAL, Augusto . e GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena Conta Tiradentes**. Op. Cit.; BOAL, Augusto. Etapas do Teatro de Arena de São Paulo. Op. Cit., p. 173 -185.

⁴ CERTEAU, Michel de. A Operação Historiográfica. In: **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense, 1982, p. 93-94.

⁵ O grupo surge no momento em que o Brasil vivia as inquietações do “nacionalismo” e “desenvolvimentismo” dos anos 50. Essas noções aliadas a expectativa de “progresso” da nação, propagaram a necessidade de superação do ruralismo, em busca de um ideal de “urbanização”, “modernização” e “industrialização” de setores considerados arcaicos da sociedade. Era a época de

Em meio à efervescência da descoberta e ampliação do vigoroso mercado consumidor de arte, promovido pelo Teatro Brasileiro de Comédia em fins dos anos 1940, que o Arena entrava em cena, com a intenção de atuar brechas da sociedade brasileira e se integrar de forma substancial às lutas políticas, sociais e culturais de seu tempo.

Em meados da década de 1950, uma série de acontecimentos mudou os rumos da produção artística da jovem Companhia. O primeiro deles foi em 1955, com a aquisição de uma sede fixa, localizada à rua Teodoro Bayma, no centro da cidade de São Paulo. Mesmo apresentando uma estrutura física bastante modesta e desconfortável (com apenas 163 lugares, sem salão de espera para o início dos espetáculos, salas abafadas e iluminação precária), a nova sede do Arena foi motivo para uma série de polêmicas e transformações no interior do grupo⁶.

José Renato - diretor do Arena na época - via com bons olhos a aquisição da nova sede, mesmo reconhecendo que a fixação dos espetáculos e dos atores representaria uma contradição para o grupo, *“porque a gente queria fazer um teatro popular, um teatro... eventualmente popular e que, de repente, era feito numa sala para cento e cinquenta espectadores e um espaço de três por quatro metros. Era uma contradição importante para o nosso trabalho”*⁷. Ainda ressaltava que o Arena vinha de forma gradativa conquistando a opinião pública, tanto que a aquisição do espaço físico para a realização das atividades artísticas e culturais do grupo só foi possível devido ao incondicional reconhecimento em nível nacional da peça *Uma Mulher e Três Palhaços*.

No entanto, muitas pessoas ligadas ao teatro acreditavam que a Companhia estava repetindo os padrões do TBC e jogando fora os princípios do grupo em promover uma “arte popular”. Sobre esta questão, as considerações tecidas por Edelcio Mostaço são importantes:

Juscelino Kubitschek, que, sob o lema de “50 anos em 5”, estabeleceu seu programa de governo a partir do “Plano de Metas”, promovendo a internacionalização da economia com a entrada de capital e empresas estrangeiras no País. Aos poucos a política “desenvolvimentista” vai deixando as suas marcas, o crescimento econômico e industrial atrelado às nações estrangeiras, cria novas formas de dependência: política, financeira, tecnológica. Nessas circunstâncias, por mais que as diretrizes políticas/econômicas implementadas nos anos de 1950 não fossem as metas do Arena, existia nesse momento no Brasil um efervescente movimento nacionalista que indiretamente veio influenciar o grupo na construção de uma nova dramaturgia, voltada para temas de cunho nacional.

⁶As primeiras peças encenadas na nova sede artística do Arena, eram inéditas nos palcos. Os integrantes do grupo, optaram por repetir os seguintes textos: *Esta Noite é Nossa* e *Uma Mulher e Três Palhaços*. Apenas uma é novidade *A Rosa dos Ventos*.

⁷ ROUX, Richard. Interview de José Renato. In: **Le Theatre de Arena (São Paulo . 1953-1977)** - Du théâtre en rond au théâtre populaire. Provence: Université de Provence, 1991, p.627.

*A Companhia transforma-se em Sociedade, o que quer dizer a existência de uma associação que compra ingressos do teatro antecipadamente, garantindo, ao menos precariamente, a manutenção da empreitada. (...) Com a aquisição da sede, uma importante meta - ir ao encontro do público - passa a ser relegada a segundo plano, e são visíveis os esforços na concentração de recursos que possam viabilizar a existência do grupo(...)*⁸.

Ao lado de MOSTAÇO, Cláudia de Arruda Campos também aponta uma série de restrições à produção artística do grupo nesse momento, principalmente quanto ao estilo das representações e ao teor dos espetáculos, que até então não apresentavam mudanças substanciais em relação ao estilo do TBC. Mas, no que diz respeito à aquisição da nova sede pela Companhia, a autora tece reflexões interessantes que se afastam das colocações desse autor:

*O novo teatro com seu jeito “simpático” (entenda-se informal), aliado à sua situação geográfica, vai atrair as atenções da população estudantil, muito concentrada na área. São a grosso modo, camadas de classe média que ascendem ao usufruto dos “bens do espírito” nos anos cinquenta, gente que se forma dentro dos novos padrões estéticos, de novos hábitos sociais, e cuja presença, na platéia, no palco ou nos bastidores, trama o novo teatro brasileiro*⁹

Sob o olhar de ARRUDA CAMPOS o novo espaço artístico do Arena não inviabilizou a realização de um “teatro popular”. Ao contrário, proporcionou de forma sistemática a ampliação das atividades culturais do grupo, e acima de tudo representou uma guinada política e uma renovação estética em sua produção artística.

As ponderações da autora podem ser claramente ilustradas com o momento em que o Arena começa a explorar de forma mais criativa e diversificada o espaço físico que tinha em mãos, relacionando suas atividades teatrais com outras manifestações artísticas, como a música, o cinema e as artes plásticas. Assim, novas produções culturais tomam corpo no interior da Companhia como o projeto “Teatro das Segundas Feiras”, que proporcionou o contato com novos grupos que, mesmo não apresentando uma técnica refinada ou profissional, vinham com propostas estéticas e políticas bastantes renovadoras, casando perfeitamente com os interesses do Arena.

É nesse contexto que em 1956 se formalizou a associação do TPE – Teatro Paulista do Estudante – ao Teatro de Arena de São Paulo. O TPE era um grupo do meio

⁸MOSTAÇO, Edécio. Surgimento do Arena: Realismo e Política na Década de 50. In: _____. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião. (uma interpretação da cultura de esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 26-27.

⁹CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes** (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 35.

estudantil, especificamente ligado à UNE, a maioria dos seus integrantes eram de esquerda e bastante empenhados nas lutas políticas da época. A entrada do TPE veio mudar profundamente a linha política do Arena e principalmente fez reviver a possibilidade de um teatro móvel, que se tornara inviável desde a aquisição da sede. Para o Arena, o grupo seria um tipo de elenco volante, funcionando paralelo às atividades estáveis realizadas na casa da Teodoro Bayma. Em termos práticos seria o responsável por descentralizar os espetáculos do centro da cidade e voltar a representá-los nas fábricas, nas praças, nos clubes. Com esta perspectiva, nota-se que o TPE viria amenizar as barreiras impostas pela fixação da casa de espetáculos.

Ao mesmo tempo, a chegada de Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Vera Gertel, Milton Gonçalves e outros mais ao Arena fez com que as antigas preocupações do grupo, que até então não haviam sido resolvidas, entrassem novamente em cena. Questões sobre a realização de um “teatro popular”, de uma arte que estivesse diretamente ligada aos problemas sociais da população em geral e até mesmo a questão do público passaram a ser cada vez mais questionados no interior da Companhia.

E foi em meio aos impasses colocados por essas questões que, ainda em 1956, um novo componente agregou-se ao Teatro de Arena: Augusto Boal, recém chegado dos Estados Unidos. Seu visual provocou um certo estranhamento no grupo – além de ser químico, deixava evidente seu estilo cowboy: camisa xadrez, calças apertadas, chapéu e cinto de couro – o que, entretanto, logo seria minimizado pelas idéias modernas de teatro que o dramaturgo e diretor trazia na bagagem. Quando esteve fora do Brasil, Boal tornou-se aluno da Columbia University, fez cursos de dramaturgia ministrados por John Gassner, Milton Smith e Ernest Brenner. Estudou Shakespeare, direção, história do teatro, e outras coisas mais¹⁰.

A carreira profissional de Boal iniciou-se de fato com a entrada no Teatro Arena de São Paulo. Ainda que nos primeiros tempos tenha dividido com José Renato as responsabilidades de direção dos espetáculos, o jovem diretor contribuiu de forma

¹⁰ Antes de estudar em Nova York, Augusto Boal buscou como interlocutor de suas primeiras peças o dramaturgo Nelson Rodrigues: “(...) Quem me ajudava muito no começo era Nelson Rodrigues, que foi meio padrinho meu, lia as peças todas que eu escrevia. (...) pegava minhas peças e falava: “olha, aqui você está falando demais, explicando demais, o diálogo teatral tem de ser mais ágil ...”(...) às vezes ele cortava palavras, “o essa palavra aqui é inútil, corta essa”, e tal, e eu via que realmente melhorava. Agora estávamos em campos totalmente opostos, quer dizer, ele era direita e eu era genericamente de esquerda”. Entrevista de Augusto Boal à revista **Caros Amigos**, ano, IV, n.48, março 2001, p. 29. Foi por meio de Nelson Rodrigues que o professor e crítico teatral Sábato Magaldi conheceu o trabalho de Augusto Boal, indicando-o mais tarde para participar do Arena.

sistemática para a definição do futuro estético e político do grupo. A primeira novidade implementada foi a criação do Laboratório de Interpretação, que propiciou o estudo e a realização nos palcos do método Stanislavisk¹¹.

Esse período foi marcado por grandes encenações. Ainda em 1956, ocorreu a montagem de *Marido magro, mulher chata*, de Augusto Boal, e *Ratos e Homens*, de John Steinbeck, que marca a estréia de Boal como diretor nos palcos no Arena. Mas a grande revelação cênica veio a acontecer em fevereiro de 1958, com a encenação de *Eles Não Usam Black-Tie*, do dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri, sob a direção de José Renato.

Na época da estréia de *Black-Tie*, o Arena não vivia momentos felizes. Além das dificuldades econômicas, as discussões internas do grupo demonstravam as divergências cada vez mais exacerbadas de seus integrantes quanto aos interesses, sentimentos e pressupostos políticos. Essas contradições que tanto marcaram a trajetória da Companhia fizeram delinear diferentes posições: de um lado estavam aqueles advindos do Teatro Paulista do Estudante, que se posicionavam a favor de aprofundar as pesquisas e caminhar para a realização de um teatro cada vez mais “político”. De outro estavam os “antigos” - fundadores do Arena -, que resistiam em enveredar nessa direção.

Diante dos impasses que a Companhia estava vivendo, a encenação de *Eles Não Usam Black-Tie* viria “liquidar” o Arena. O grupo pretendia encerrar suas atividades, por isso escolheu um texto nacional de algum autor do grupo. Para surpresa de todos, a peça mobilizou o público e todo o meio teatral. Com a pretensão de ficar apenas uma semana em cartaz, permaneceu nos palcos durante um ano¹². Nas palavras de Guarnieri:

¹¹ Constantin Stanislavski, nasceu na Rússia em 1863, trabalhou muito tempo como ator amador, em 1897 fundou o Teatro de Arte de Moscou, em cuja direção permaneceu durante 40 anos. As idéias, os métodos, a criatividade e a subjetividade de Stanislavski são contribuições importantes para quem faz, estuda e dirige teatro. Ao dedicar seus estudos aos fundamentos do teatro, Stanislavski desenvolveu técnicas de encenação bastante interessantes. Para ele, o corpo e a alma do ator devem estar sempre em sintonia, pois a externalização de um papel está intimamente influenciada pelo subconsciente, e só isso, é capaz de “absorver inteiramente o espectador, fazendo-o, a um só tempo, entender experimentar intimamente os acontecimentos do palco”. Para que isso ocorra de modo natural, sem forçar uma artificialidade que mataria a arte teatral, Stanislavski elabora técnicas de: “Como descontraír, como controlar o corpo. Como estudar um papel, trabalhar com a imaginação, construir *de dentro* uma atuação. Como trabalhar com outros atores, o intercâmbio – o modo de considerar a platéia para que possamos controlar suas reações a certas horas e em outras deixar-lhe o controle. O estilo de atuar no trabalho clássico e no realista, a arte de concentração”. STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

¹²A peça *Eles Não Usam Black-Tie* tem como fio condutor um drama vivido em uma favela no Rio de Janeiro. Através de um enfoque cotidiano, Guarnieri mostra os habitantes que representam um segmento social bastante explorado na sociedade: o proletariado urbano. A personagem protagonista é um operário, Tião, casado com Maria, que está grávida. Na peça Tião vive um grande impasse: escolher a felicidade

o Black-Tie deu um alento. Mostrou que era possível. E o teatro melhorou financeiramente, causou o retorno do pessoal ao teatro. O próprio Vianinha tinha ido para o Rio de Janeiro. O Boal também tinha saído do teatro, pra fazer outra direção não sei onde. E com o resultado do Black-Tie, houve novamente a reunião de todo mundo. Havia a possibilidade, inclusive, de manter todo mundo dentro do grupo, porque era pago mensalmente. A gente vivia daquilo. (...) Aconteceu um negócio importante nessa ocasião, que foi muito tocante para mim. Eu tinha visto A Moratória, do Jorge Andrade, que também é autor e tal, e no dia do Black-Tie estava lá o Jorge Andrade assistindo e ele me disse: “Poxa, garoto você me deu vontade de escrever novamente. E o negócio é esse mesmo rapaz, escrever sobre o homem, o povo brasileiro, temos que ir nessa”. E diversos autores foram solidários com o aparecimento do Black-Tie(...)¹³.

Sem sombra de dúvida, o sucesso de público e as atenções da crítica em torno de *Black-Tie* revitalizaram os ânimos artísticos do Arena, que em abril do mesmo ano decidiu aprofundar os estudos de novos caminhos para a dramaturgia brasileira, ampliando o repertório de temática nacional e privilegiando a abordagem de cunho político/social. Foi esse o momento de surgimento do Seminário de Dramaturgia, que em dois anos de existência rendeu bons frutos à produção artística do grupo.

As reuniões do Seminário serviam para estudos de dramaturgia, para leituras e críticas de textos teatrais do grupo e de outros dramaturgos que sempre estavam presentes. A coordenação dos trabalhos ficou a cargo do diretor e dramaturgo Augusto Boal e houve a participação de grandes nomes, referências do teatro brasileiro, como Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Nelson Xavier, Milton Gonçalves, José Renato, Vera Gertel, Chico de Assis, Flávio Migliaccio. Como convidados especiais, o Seminário teve a contribuição de Zulmira Ribeiro, Sábado Magaldi, Roberto Santos, Roberto Freyre, Beatriz Segall, Jorge Andrade e outros. Para Boal, esse período foi marcado por uma intensa movimentação do grupo, com horas exaustivas de estudos e atividades culturais e artísticas na sede do Arena que resultaram em grande produtividade.

Se, por um lado, o Seminário foi capaz de reunir pessoas com interesses comuns, preocupados com a mesma realidade social brasileira, possibilitando a realização de um teatro nacional, por outro, serviu como palco para a explicitação das contradições, dos

junto à esposa, furando a greve e conquistando um salário para sustentar a família, ou defrontar-se com o pai, os companheiros de luta, o Partido, enganando a si próprio em favor da classe.

Black-Tie estreou na cidade de São Paulo, a 22 de fevereiro de 1958, fez 512 apresentações, incluindo 40 cidades do interior, espetáculos no Sindicato dos Metalúrgicos em São Paulo, um espetáculo em praça pública para 5000 pessoas e deixou o cartaz a 20 de janeiro de 1959. Ver: VIANNA FILHO, Oduvaldo. Teatro de Arena: histórico e objetivo. In: PEIXOTO, Fernando. (org.). **Vianinha**: Teatro-televisão-política. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 28.

¹³ **Depoimentos V**. Rio de Janeiro: MEC-SEC – SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO, 1981, p. 68.

conflitos e das posições políticas que há algum tempo já estavam claramente definidas no interior da Companhia. Esse cenário de divergências foi visualizado de forma bastante esclarecedora por um dos componentes mais atuantes do Arena na época, Flávio Migliaccio:

Cada um de nós tinha uma formação diferente e daí originavam as maiores divergências. Vianinha e Guarnieri eram estudantes, vinham do Teatro Paulista do Estudante e estavam preparados para uma forma mais avançada e completa em termos de teatro; Boal, com as experiências nos Estados Unidos, dominava a técnica, possuía uma grande preocupação com a forma; Milton e eu tínhamos uma vivência mais direta com o povo e tentávamos colocar nossa experiência no que fazíamos; Chico de Assis vinha da televisão, lembro que era “vidrado” na cultura japonesa, sentíamos no Chico que ele esperava o momento de juntar toda a sua teoria à grande clareza que possuía sobre o materialismo dialético; Xavier aguardava os acontecimentos, era muito inteligente e possuía grande objetividade quando intervinha. Conhecendo cada um pode-se saber exatamente o que o levou para aquelas reuniões de sábado de manhã. Resta a dúvida: a técnica dos escritos americanos serviria para nós? Seria essa técnica universal? Conseguimos, de fato, partir da estaca zero? Serviria essa técnica teatral para um escritor de cinema? E a literatura? Bem, tudo isso é demais para alguém como eu, que veio lá de Vila Mazzei!¹⁴

Ao lado das inquietações explicitadas por Migliaccio, há que ressaltar que parte dos integrantes do Seminário tinha participação partidária bastante ativa, o que tornou extremamente naturais os debates, as reflexões partirem essencialmente para o campo “político”. Nelson Xavier, que estreou no Arena como intérprete na peça *Chapetuba Futebol Clube*, avalia os impasses e as divergências do grupo, advindos das discussões acaloradas na época dos Seminários:

*Li meu texto **O quarto e a sala** no Seminário de Dramaturgia. Meu trabalho foi bombardeado, mas também o foi o do Jorge Andrade e de outros, de fora do Arena, que apareceram no começo. Muitos foram se afastando, criticando a liderança do Boal como uma visão rígida e unilateral da dramaturgia contemporânea. Só restou mesmo no Seminário o pessoal do próprio Arena, que apoiou e acompanhou Boal na sua proposta de uma dramaturgia mais eficaz tecnicamente e mais realista no seu conteúdo e, principalmente, mais autenticamente brasileira em sua forma. (...) Essas preocupações se mesclavam com a juventude organizada e consciente de Guarnieri e Vera Gertel de modo a se transformarem mais tarde na plataforma cultural do grupo, que consistia em só montar autor nacional, de preferência estreante, e buscar um estilo brasileiro de interpretação dramática¹⁵*

¹⁴ GUIMARÃES, C. Seminário de Dramaturgia: Uma Avaliação 17 Anos Depois. In: **Revista Dionysos**. Especial Teatro de Arena, n° 24, outubro, Brasília: FUNDACEN, 1978, p. 76.

¹⁵ Idem, p. 74.

À parte as discussões técnicas, bem como as divergências políticas e estéticas, foi na época de realização dos Seminários que o Arena realçou sua estrutura como grupo teatral unificado, cujos integrantes pensavam e trabalhavam coletivamente em projetos que viriam a interferir nas condições políticas e sociais do País. A idéia de um trabalho, de um esforço coletivo que abrangesse os diferentes segmentos do grupo foi vislumbrada ainda por Néelson Xavier, ao refletir, anos depois, sobre os trabalhos realizados no Seminário de Dramaturgia:

*tudo era discutido e decidido coletivamente. Além de nós (Guarnieri, Vianninha, Vera, Chico, Milton, Flávio e outros) fazia parte do núcleo o Henrique César, o bom gaúcho que não entrava na empolgação. Os outros passavam o dia inteiro discutindo, de modo que passamos a viver o teatro em tudo e sempre. Essas discussões nos uniram e deram a unidade suficiente para cumprirmos aquilo a que nos propúnhamos, já então coletivamente. Na verdade, o Teatro de Arena foi o primeiro elenco permanente de teatro profissional no Brasil a postular e planejar o seu trabalho e organizar sua administração coletivamente, segundo uma política cultural de confrontação da realidade brasileira. (...) O Brasil era descoberto todos os dias e era preciso denunciá-lo.(...) Durante esse período de vida e trabalho apaixonado e fecundo, todos nós formamos nossa consciência de artista. (...)*¹⁶

Mesmo levando em conta os impasses e as contradições existentes nos seminários, eles contribuíram bastante para o enriquecimento estético/político dos trabalhos do Arena, sobretudo no sentido de ampliar o repertório teatral do grupo, que a partir de então passou a contar com as seguintes peças: *Chapetuba Futebol Clube* (Oduvaldo Vianna Filho); *Gimba e A Semente* (Gianfrancesco Guarnieri); *Revolução da América do Sul* (Augusto Boal); *O Testamento do Cangaceiro* (Francisco de Assis); *Fogo Frio* (Benedito Rui Barbosa); *A Farsa da Esposa Perfeita* (Edy Lima); *Gente como a Gente* (Roberto Freire) .

No início da década de 1960, o Arena novamente se viu envolto em transformações internas, que mudariam os rumos de sua trajetória artística e política. Em 1960, um de seus grandes expoentes, Oduvaldo Vianna Filho, abandonou o grupo e foi para o Rio de Janeiro, onde, em companhia de Carlos Estevam Martins, Chico de Assis, Leon Hirszman, fundou o Centro Popular de Cultura, mais tarde denominado CPC da UNE¹⁷.

¹⁶ Idem.

¹⁷ O Centro Popular de Cultura foi um movimento de produção cultural que abarcou diferentes linguagens artísticas e mesmo que a sua existência tenha sido limitada pelos acontecimentos do Golpe Militar (1962-1964), sua abrangência cultural e artística foi bastante expressiva. Pode-se dizer que a sua efetivação no Rio de Janeiro deu-se a partir das experiências que vinham acontecendo em Pernambuco, através do Movimento de Cultura Popular (MCP), que, além do teatro, constituía na primeira experiência de

A saída de Vianna do Arena, ocorreu em meio às brigas e divergências ideológicas que até então não haviam sido resolvidas¹⁸. E mesmo ele apresentando uma visível identificação com os pressupostos estéticos e políticos do grupo, justificou sua saída atribuindo-a à incapacidade do Arena em atingir as massas populares e em promover uma arte “popular”:

O Teatro de Arena (...) trazia dentro de sua estrutura um estrangulamento que aparecia na medida mesmo em que cumprisse a sua tarefa. O Arena era o porta voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares (...) O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para seu trabalho. A urgência de conscientização, a possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente estavam em forte descompasso com o Teatro de Arena enquanto empresa. (...) Nenhum

alfabetização com a metodologia de Paulo Freire (Pedagogia do Oprimido). A expansão desse movimento, além de atingir outros estados nordestinos, influenciou de forma sistemática a criação de vários CPCs pelo País. Nos primeiros tempos, as atividades do Centro Popular de Cultura baseavam-se essencialmente em apresentações teatrais, mas, com a aproximação dos estudantes secundaristas e universitários, foram organizados setores ligados ao cinema, artes plásticas, literatura e música. Partindo das experiências práticas dos CPCs espalhados por todo o Brasil, na década de 60, pode-se dizer que esse segmento destacou-se na realização de uma “cultura popular”, procurando aprofundar a função “social”, “política” e “revolucionária” da arte. Os cepecistas buscavam o povo em portas de fábricas, favelas, praças, a fim de despertar sua consciência política e suscitar mobilização frente à realidade nacional. Vários espetáculos importantes foram produzidos e reproduzidos pelo CPC da Une, entre eles: *Os Autos dos 99%*, de Oduvaldo Vianna Filho, *Eles Não Usam Black-Tie* de Gianfrancesco Guarnieri, e o filme *Cinco Vezes Favela*. Depois do Golpe de 64, todos os CPCs e MCP foram colocados na ilegalidade, suas sedes foram destruídas e seus integrantes perseguidos.

Várias obras referendaram o valor político e artístico do CPC durante a década de 60, algumas levantando restrições à direção de seus trabalhos frente a uma “cultura popular”. Entre os trabalhos existentes cabe destacar: MOSTAÇO, Edelcio. CPC, MCP, ARENA, OFICINA: Os Caminhos de uma Arte Popular. In: _____. **Teatro e Política : Arena, Oficina e Opinião** (uma interpretação da cultura de esquerda). Op. Cit. p. 55 a 74. MARTINS, Carlos Estevan. **A Questão da Cultura Popular**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963. PEIXOTO, Fernando. **Vianinha no Centro Popular de Cultura**. _____. In: **Vianinha: Teatro-televisão-política**. Op. cit p. 81-99.

¹⁸As contradições e divergências internas do Arena podem ser amplamente visualizadas em textos do próprio Vianna, organizados por Fernando Peixoto na obra **Vianinha: Teatro – Televisão – Política**. Op. Cit.

Dentre os artigos que compõem a obra, destaca-se um relatório redigido supostamente no momento efervescente de crise do Arena - *Alienação e irresponsabilidade*. Nele Vianna tece duras críticas à direção dos trabalhos da Companhia encaminhada por José Renato: “Ou bem José Renato participa do grupo, pesquisando com ele a solução e a sua verificação histórica entrando como elemento da equipe – de maneira nenhuma mantendo a hierarquia econômica que o distingue, que faz com que as principais decisões ainda caibam a ele, que tem dificultado, e tem mesmo, o aparecimento de um administrador, pois isso, no seu entender, só viria enfraquecer sua posição, só viria tornar clara a sua participação econômica no grupo. (...) A clareza me parece que tem que ser total agora. Total. Colocarmos diante de José Renato as minhas dúvidas quanto a sua participação cultural diante do grupo”.

Segundo Fernando Peixoto, em contato com o texto de Viana, José Renato esclarece o impasse: “para ele, naquele momento, a questão essencial era a defesa da sobrevivência profissional do grupo. Que sentia ameaçada inclusive pelo esfacelamento interno, que tendia a agravar-se. Vianinha dava prioridade ao aspecto ideológico. José Renato alertava inclusive para a falta de significado do desenvolvimento de um programa mais consequente de teatro popular num espaço pequeno e limitado como a sede do Arena.”

As brigas e divergências entre Viana e José Renato, se não resolvidas foram ao menos esquecidas, a reconciliação entre ambos, ocorreu, quando José Renato dirigiu a peça *Alegrem Desbum* e a pedido do próprio Vianna, antes da morte, o seu último texto, *Rasga Coração*. Op. Cit. P.63-64.

*movimento de cultura pode ser feito com um autor, um ator, etc. É preciso massa, multidão. (...)*¹⁹.

Depois de Oduvaldo Vianna Filho, outro integrante desligou-se do Arena, José Renato, que, em 1962, encerrou suas atividades no grupo, mudando-se definitivamente para a cidade do Rio de Janeiro, onde passou a dirigir o Teatro de Comédia. A saída de José Renato ocorreu sem grandes problemas e ressentimentos. Ao contrário de Vianna, que procurava mobilizar as massas e promover um teatro “político” capaz de intervir nas condições políticas da sociedade, José Renato acreditava:

*que a política devia entrar em segundo plano. Em primeiro lugar, havia o espírito de confraternização e de divertimento. Através do divertimento é que a gente discutia e debatia os problemas políticos. Mas não levantar a bandeira: Primeiro a política! Aqui se debate só a política e nós só queremos fazer política. Esse, talvez, fosse o ponto de divergência que existia entre nós*²⁰.

Ao lado desse descompasso, o estágio que José Renato realizou em Paris a convite de Jean Villar no Teatro Nacional Popular (TNP) fez com que o diretor ampliasse suas concepções técnicas de dramaturgia, voltando para o Brasil motivado a realizar grandes espetáculos, cuja produção seria incompatível com o palco de arena.

Devido a esses acontecimentos, a Companhia de Teatro Arena de São Paulo passou por importantes reformulações, tanto no que tange às questões administrativas, quanto às abordagens temáticas relacionadas ao repertório do grupo. Com a saída de Vianna e José Renato as atividades do Arena passaram a concentrar-se basicamente em dois integrantes do grupo, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, que, juntamente com Paulo José, Juca de Oliveira e Flávio Império formaram a Sociedade de Teatro de Arena.

Esse momento marcou uma nova fase do grupo, que enveredou suas atividades para encenações de textos clássicos, o que consistia em “*reinterpretar os textos da dramaturgia de qualquer época e país em função do ‘aqui’ e ‘agora’, do momento histórico presente, daquilo que se supunha serem os rumos políticos do Brasil no início da década de sessenta*”²¹.

De maneira geral, pode-se dizer que a “nacionalização dos clássicos” (1962-1964) nada mais foi que uma adaptação dos textos aos problemas nacionais, à realidade

¹⁹ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC. In: PEIXOTO, Fernando. **Vianinha** – Teatro - Televisão – Política. Op. Cit., p. 93.

²⁰ ROUX, Richard. Interview de José Renato. Op. Cit. p.635.

²¹ CAMPOS, Cláudia Arruda. Op. Cit. p. 56.

social e aos fatos políticos do Brasil. Nessa perspectiva foram encenados nos palcos do Arena: *A Mandrágora*, de Maquiável (1962); *O Noviço*, de Martins Pena (1963); *O Melhor Juiz, o Rei* (1963), essas dirigidas por Augusto Boal; *O Filho do Cão*, de Gianfrancesco Guarnieri (1964), sob a direção de Paulo José e *Tartufo*, de Molière (1964), também dirigida por Boal²².

Para algumas pessoas ligadas ao teatro, o período compreendido como “nacionalização dos clássicos” não obteve o êxito dos períodos anteriores, as adaptações de obras à realidade brasileira interromperam a bem sucedida produção artística, caracterizada por inovações estéticas e “engajamento político”, realçada principalmente pelo Seminário de Dramaturgia. Sobre essa questão Mariângela Alves de Lima, observa:

Fazia-se, assim, um retorno ao terreno da analogia, depois de ter progredido visivelmente o trabalho de descoberta do tempo presente e das contingências de situações historicamente próximas. Embora recriando o relevo contemporâneo dos conflitos através de adaptações, as obras clássicas interromperam um processo de criação de uma dramaturgia. O traço mais fortemente inovador do grupo foi momentaneamente diluído nesta etapa²³.

Em meio a essas considerações, torna-se imprescindível pensar a “nacionalização dos clássicos” dentro de uma série de mudanças estruturais pelas quais tanto a sociedade brasileira quanto a Companhia estavam passando naquele momento. O período de 1962 a 1964, foi a época em que João Goulart, então presidente do Brasil, adotava medidas de cunho bastante nacionalista, estatizando empresas estrangeiras e valorizando tudo aquilo que era genuinamente brasileiro. Depois da saída de Vianna e José Renato, o teatro também enveredou por esse caminho, adotando textos - mesmo que estrangeiros - que estabelecessem uma identidade, uma reflexão colada às necessidades políticas e sociais da realidade brasileira²⁴.

²² Ver: Liste des montages d' Arena. In: ROUX, Richard. **Le Theatre de Arena (São Paulo . 1953-1977)** - Du “theâtre en rond” au “theâtre populaire”. Op. Cit.

²³ LIMA, Mariângela Alves . História das Idéias. In: **Revista Dionysos**. Rio de Janeiro: MEC/DAC-FUNARTE/SNT. Outubro, Brasília: FUNDACEN, 1982, p. 53.

²⁴ Ao manifestar-se sobre a fase “nacionalização dos clássicos”, o autor e diretor Augusto Boal ressalta o seguinte: “Queríamos buscar nossa identidade, descobrir nossas feições, não mais diante de espelho naturalista, que revela a face rude, mas em retratos de outros tempos, lugares que nos permitissem ver nosso rosto verdadeiro, refletido em rostos de outras épocas. Nacionalizar era moda; Brizola, no Sul, tinha nacionalizado (estatizado) companhias estrangeiras, Jango ameaçava estatizar (nacionalizar) empresas de interesses estratégico (...). Nacionalizar tinha, na política, forte sentido apropriatório: recuperar o nosso (...). Nós respeitávamos as estruturas da obra nacionalizada; nela nos buscávamos. Ressaltávamos o que nela havia de nós e, de nós, nela - queríamos redescobrir nossa identidade, não trocá-la. A analogia só podia existir entre *semelhanças diferentes*. Mantínhamos as diferenças buscando as semelhanças. (...)”

A partir de 1964, as apresentações da Companhia de Teatro Arena de São Paulo apareceram no centro de atuação da nova estética e das novas leituras políticas sobre a realidade do País. O Golpe de 64 imposto à população brasileira fez com que setores políticos e artísticos da sociedade redimensionassem seus trabalhos na perspectiva de promover uma resistência ao regime militar que se instaurara. A primeira contribuição do Arena veio com a encenação de *Tartufo*, de Molière (1964). Depois da realização do *Show Opinião*, o grupo dedicou-se à criação e encenação de novas peças, como: *Arena Conta Zumbi* (1965), *Arena Conta Tiradentes* (1967) e *Arena Conta Bolívar* (1970).

Foi essa a época dos “musicais”, que compreende o período de 1965 a 1970, quando a Companhia propôs-se a acabar com as convenções teatrais, tidas como obstáculos ao desenvolvimento estético das artes cênicas²⁵. Os “musicais” significaram um período extremamente rico para o Arena, que, descobrindo novas composições estéticas e novas formas de abordagem política, contribuiu de forma sistemática para a resistência do País frente aos impasses colocados pelo “pós- 64”. Tanto é assim que, ao refletir sobre a “fase dos musicais”, a historiadora Rosangela Patriota afirma que:

a união entre a canção de protesto e o teatro engajado permitiu a criação de novos caminhos estéticos. A elaboração do “sistema coringa” e a aproximação com as reflexões de Brecht sobre o “teatro épico”, entre outros procedimentos, possibilitaram que o Arena redimensionasse sua atuação artística e política. A escolha de “situações históricas”, para refletir sobre o tema da liberdade proporcionou a constituição de uma “identidade” entre palco e platéia, que se tornou um dos marcos da resistência artística²⁶.

Depois da realização de outros musicais (*Arena Canta Bahia, Praça do Povo, etc*), o Arena ainda produziu a encenação de textos estrangeiros, como entre outros, *La Moscheta*, de A. Beolco; *O Círculo de Giz Caucásico*, de B. Brecht.

Em 1968, a Companhia de Teatro Arena produziu um grande espetáculo cultural, a I Feira Paulista de Opinião, em que foram encenados textos importantes, como: *O Líder*, de Lauro César Muniz; *O Senhor Doutor*, de Bráulio Pedroso; *Animalia*, de Gianfrancesco Guarnieri; *A Receita*, de Jorge Andrade; *Verde que te quero verde*, de

Com *A Mandrágora* descobrimos a Metáfora (...). No caso, porém, de peça escrita longe no tempo e distante no espaço, onde se transubstancia uma sociedade viva e não se inventa simples fantasia, existirá sempre uma relação triangular: primeiro a realidade do autor – ela existe ou existiu (Florença, Renascença); segundo, a organicidade da história (*Mandrágora*, história de amor e esperteza); terceiro: a realidade do espectador, hoje, aqui”. BOAL, Augusto. **Hamlet, e o filho do padeiro**. Op. cit. p. 199-201.

²⁵ BOAL, Augusto. Etapas do Teatro de Arena de São Paulo. In: ____ **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. Op. Cit., p. 183 -184.

²⁶PATRIOTA Rosangela. História, Memória e Teatro: a Historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. Op. Cit., p. 189.

Plínio Marcos; e *A Lua Muito Pequena* e *A Caminhada Perigosa*, de Augusto Boal. Em princípios dos anos de 1970, o Arena vislumbrava novas perspectivas artísticas e políticas com a criação do Núcleo 2, porém com as infindáveis dívidas e a prisão de Augusto Boal inviabilizando a realização dos trabalhos e a Companhia de Teatro Arena de São Paulo retirou-se do cenário cultural paulista, encerrando suas atividades em agosto de 1970.

A longa e rica trajetória artística e política do Arena lhe garantiu que tivesse fim somente o espaço físico para as apresentações cênicas, pois ainda hoje suas formas de abordagem política, as inovações estéticas e a busca de soluções para os impasses políticos vividos pelo País são fontes valiosas para iluminar a realidade política e cultural do Brasil contemporâneo. Portanto sua história será sempre lembrada.

Alguns trabalhos que privilegiam *Arena Conta Tiradentes* serão comentados a seguir, pois, entre outros, têm eles contribuído significativamente para a reflexão sobre estes inquietantes momentos de nossa história política contemporânea, a década de 1960.

Interpretações Acerca do Musical *Arena Conta Tiradentes*

O trabalho de Sônia Goldfeder, **Teatro de Arena e Teatro Oficina - O Político e o Revolucionário**²⁷, tornou-se uma referência importante para esta reflexão, uma vez que, analisar o papel desempenhado pelo Arena e pelo Teatro Oficina no cenário político e artístico do teatro paulista nas décadas de 1960/1970, centra suas discussões nas peças *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade e *Arena Conta Tiradentes*, de Boal e Guarnieri. Serão retomadas aqui principalmente questões pertinentes ao texto *Arena Conta Tiradentes*, pois algumas delas, na forma como a autora as encara, são cruciais para a melhor compreensão do nosso objeto de estudo.

Para a autora, *Tiradentes* tem a sua disposição estética organizada de forma essencialmente “esquemática”, compondo-se de três níveis que se inter-relacionam: o da exposição da situação, o da crítica e o de convocação à mudança. Essa organização assume uma característica fortemente didática:

Arena Conta Tiradentes não nos apresenta uma estrutura linear, isto é, um desenvolvimento contínuo de episódios que desencadearão o desfecho da

²⁷ GOLDFEDER, Sônia. **Teatro de Arena e Teatro Oficina – O Político e o Revolucionário**. Dissertação (Mestrado em Ciência Política), Departamento de Ciências Sociais – IFCH/UNICAMP, 1977.

estória. Temos por assim dizer uma colagem de acontecimentos intercalados por intervenções do Coro e do Coringa em forma de comentário acerca da História/estória, como também cenas de julgamento de Tiradentes. (...) Cabe ao Coro o anúncio do acirramento das tensões a nível político, quando dando voz a alguns personagens, didaticamente expõe o aprofundamento dos conflitos. O seu discurso é sempre crítico didático (...) não deixa de trazer uma reflexão. (...) O discurso político não é sutilmente emitido, nem aparece velado por outro tipo de discurso – ele é portanto direto. (...) O episódio é, portanto, a nosso ver, secundário, sendo usado como móvel, como meio para se atingir determinado fim, o didático; é inclusive transfigurado, modificado (não há intenção plena, cremos de fidelidade absoluta à História), em função de transmitir determinadas mensagens dos autores²⁸. (grifos nossos)

As restrições levantadas pela autora são elementos importantes para nossa reflexão. Primeiramente não se deve interpretar como “infidelidade histórica” a forma descontraída e criativa escolhida pelos dramaturgos, ao narrar a estória da Inconfidência Mineira, em *Arena Conta Tiradentes*: a apresentação fragmentada dos acontecimentos, a “desobediência” à seqüência oficial de realização dos fatos ou até mesmo as novas situações históricas criadas não são em absoluto elementos que comprometam o seu valor histórico. Um olhar atento sobre o texto e uma breve consulta à historiografia especializada permitem notar que *Arena Conta Tiradentes* é um texto bastante rico, fundamentado em obras clássicas sobre a Inconfidência Mineira, como os *Autos de Devassa* e o *Romanceiro da Inconfidência Mineira*, de Cecília Meireles.

Ao lado disso, não podemos deixar de destacar que, para entender o “didatismo”, o “esquematismo”, o “maniqueísmo” do texto *Arena Conta Tiradentes*, tão ressaltado por Goldfeder, devemos remetê-lo ao seu tempo. Em 1967, data de produção e apresentação da peça, o teatro vivia momentos difíceis. Ainda que o Regime Militar em seus primeiros anos de vida não tenha exibido sua face mais truculenta pelo teatro que se apresentava nos palcos brasileiros, no ano de 1967 o cenário já era outro, a relação amistosa ia gradualmente desaparecendo, cedendo lugar às intransigências governamentais que, por meio da censura e repressão, perseguiram e prejudicavam a classe teatral.

Diante dessas circunstâncias, novas tendências estéticas começaram a se esboçar, a necessidade da tomada de uma consciência política que efetivamente participasse e que refletisse sobre os problemas que o País enfrentava depois do Golpe fez com que a classe teatral reformulasse seu processo criativo. As contribuições vieram a partir de novos códigos estéticos, a linguagem gestual e verbal passou por reformulações substanciais, os palcos tradicionais foram abandonados dando lugar aos

²⁸ Idem, p. 23-26.

espaços livres de apresentação, as atitudes no palco tornaram-se mais provocativas e novos “temas políticos”, em sintonia com o presente, ficaram mais evidentes²⁹.

À luz dessas reflexões, uma questão extremamente importante se coloca à discussão: será que não se pode entender a forma “didática”, “esquemática” do texto de Guarnieri e Boal como forma alegórica, metafórica de intervir na sociedade? Será que ela não pode ser entendida como “novo código estético”, um caminho que naquele momento era permitido e que, portanto, trazia contribuições importantes para o debate político e estético dos anos 60? Parece que sim, uma vez que o Arena foi uma das companhias teatrais que, mesmo diante das limitações impostas pela censura, adequou suas atividades a um repertório cada vez mais político e social e uma estética essencialmente inovadora que pudesse intervir e contribuir na resolução dos problemas colocados pela Ditadura Militar.

Outra questão tratada por Sônia Goldfeder e que merece destaque diz respeito à construção do protagonista da peça, Tiradentes. Segundo a autora, Boal e Guarnieri projetam sobre essa personagem uma visão tradicional de “herói nacional”, arrolam uma série de qualidades, de “dados positivos”, que enobrecem e acrescentam à figura do inconfidente o caráter heróico pretendido, cumprindo, assim, a função “didática” da personagem:

o herói é o elemento do drama que é didaticamente compacto; ele apresenta um rol de qualidades exemplares. Em TIRADENTES o herói é utilizado, a nosso ver, como um recurso didático, ou seja, como um meio estilístico de se apresentar uma proposta de um “revolucionário ideal”. A heroificação do personagem Tiradentes se dá através de vários aspectos: em primeiro lugar, porque ele aparece como indivíduo que sintetiza, que responde aos ideais populares, que transcende sua própria individualidade em favor de ideais mais amplos (...) em alguns diálogos contrapõem-se as idéias de alguns conjurados em relação à participação popular (...) o herói aparece como um recurso didático, ou seja, como portador de uma série de quesitos necessários para se levar a cabo uma ação realmente revolucionária: feita para e pelo povo. Ao mesmo tempo se denuncia a distância dos demais conjurados em relação aos

²⁹ Ao refletir sobre esse período, o crítico teatral Yan Michalski, assim o interpreta: “(...) os responsáveis pela revolução cênica que tomaria corpo a partir de 1966 sentem-se inconformados e impotentes diante do sistema repressivo que controla cada vez mais radicalmente a vida do país, riscando do mapa qualquer noção de consulta popular, instalando um cada vez mais rígido sistema de censura, impondo como obrigatória uma escala de valores morais alheios aos anseios espontâneos da juventude. Uma válvula de escape para esse inconformismo, no campo teatral, consiste em contestar os códigos expressivos tradicionalmente aceitos como corretos e bem comportados, substituindo-os por alternativas nas quais os fatores de novidade e de provocação atuam como molas propulsoras. (...) a atitude dos artistas em relação ao público torna-se mais freqüentemente agressiva, como se os espectadores fossem representativos da acomodação burguesa que se pretende combater, e como se fosse necessário forçá-los a sair de sua atitude passiva na platéia, para assumir uma participação mais atuante na comunicação com o que acontece em cena. MISHALSKI, Yan. **Teatro Sobre Pressão** – uma frente de resistência. Op. Cit., p. 24-25.

anseios populares e ao povo mesmo. É pela comparação e portanto destaque da figura de Tiradentes que se afirma a univocidade de sua posição e sua 'positividade'³⁰.

O papel desenvolvido por Tiradentes nos planos revolucionários da Conjura é um dos temas que mais persegue a historiografia da Inconfidência Mineira. Em *Arena Conta Tiradentes*, essa questão foi amplamente tratada, porém com uma conotação essencialmente política, voltada para condições históricas do presente. O papel protagonista de Tiradentes na peça tem uma razão de ser: serviu essencialmente para discutir as posições, repensar as atitudes dos segmentos políticos, especialmente da esquerda, que no momento estava comprometida em mobilizar a resistência frente ao Golpe de 64.

Nesse sentido, Tiradentes não pode ser identificado apenas como um “personagem positivo”, e qualquer análise deve transcender essa questão. Ao estabelecermos uma reflexão cruzando a interpretação da peça com a “historiografia especializada” sobre o tema, encontra-se, em *Arena Conta Tiradentes*, um Alferes não só “revolucionário”, “idealista” e “militante”, mas, mais do que isso, depara-se com a representação de um político “habilidoso” portador de táticas revolucionárias, que soube adaptar-se às condições que lhe eram impostas. Além de conhecer e discutir o “plano das idéias” que levariam ao Levante, mostrou que estava preparado para os aspectos práticos da “luta” que se travaria em Minas.

Ao mesmo tempo, deve-se levar em conta que a Inconfidência Mineira não foi um movimento homogêneo, pois os inconfidentes divergiam muito com relação a alguns procedimentos revolucionários e a implantação de novas estruturas que poderiam ferir seus interesses de classe. O Arena, como uma Companhia teatral de tendência “engajada”, comprometida com uma arte “popular” que contribuísse para mudanças na situação política do País, evidentemente optou por heroificar aquele que mais se aproximava das classes populares. Na peça, o alferes Joaquim José foi o único de todos os inconfidentes que estabeleceu uma relação de proximidade com os representantes dos segmentos populares, chegando a incluí-los como instrumentos eficazes para a execução do Levante. Certamente, se Boal e Guarnieri transferissem as qualidades, o heroísmo para outros personagens - representantes dos segmentos abastados da sociedade mineira - poderiam mostrar subserviência aos setores comprometidos com o poder, nesse caso os militares.

³⁰ GOLDFEDER, Sônia. Op. cit. p. 37-39.

Por fim, à luz das reflexões de Sônia Goldfeder, há que ressaltar que a autora levanta uma série de restrições ao trabalho do Arena, especialmente os musicais, que na sua concepção fazem um uso exacerbado do conteúdo político em detrimento da criação artística, motivo pelo qual seu teatro apresentaria uma forma “pedagógica”, uma concepção de engajamento “objetivada” a uma “presentificação”, advogando para si as tarefas políticas imediatas e contextualizadas. Para a autora, essa postura do Arena é extremamente pragmática, condiciona seu projeto artístico em estruturas “fechadas”, baseadas em “mensagens definidas” e “acabadas”, não permitindo ao público a reflexão ou indagação. Com essa perspectiva, Goldfeder classifica o Arena como uma “teatro político” e não “revolucionário”.

Para a autora, o “teatro revolucionário” é aquele que tem o seu projeto artístico voltado *“para uma visão mais fiel da realidade, absorvendo em seus espetáculos o caráter contraditório da mesma, a traduz em sua complexidade e imperfeição³¹”*. A autora, dessa forma, restringe em absoluto o conceito de político, sendo sua grande preocupação que as formas estéticas não se devam subordinar ao discurso ideológico. Nesse momento uma questão importante se coloca: será possível desvincular o estético do político, será que é pertinente pensar esses dois conceitos de forma estanque, isolados um do outro? A resposta, certamente, é não, uma vez que as escolhas estéticas de uma obra artística são também escolhas políticas, portanto não se pode enxergar o código estético como uma simples reflexão e representação de um momento político. Mais que isso, ele é uma força política que atua no âmago das relações sociais de uma época. Nessas circunstâncias, devemos levar em conta que quaisquer manifestações artísticas, ou não, ocorrem no âmbito de uma luta política, portanto, *“elas podem ser diferenciadas pelos níveis de engajamento, mas não por meio de divisões esquemáticas como “político” e “não - político³²”*.

“Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda)³³”, de Edécio Mostaço, é outra referência importante. Na obra, o autor coloca o teatro como um dos centros mais importantes de debates políticos e culturais das décadas de 1960/1970, por isso toma como objeto de estudo a trajetória artística, as concepções políticas e estéticas dos três maiores grupos de teatro que ocuparam a cena

³¹ Idem, p. 228.

³² PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha** - um dramaturgo no coração de seu tempo. Op. cit, p.20.

³³ MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião** (uma interpretação da cultura de esquerda). Op. Cit.

brasileira nas primeiras décadas do Regime Militar: Arena/SP (1953), Oficina/SP (1958) e Opinião/RJ (1964).

Ao refletir sobre o Arena, MOSTAÇO acredita que a constituição dos *musicais* dialogou diretamente com as teses do Realismo, transitando, ora pelas diretrizes do Realismo Crítico, ora pelo Realismo Socialista. Quanto ao espetáculo *Arena Conta Zumbi*, ressalta:

Um maniqueísmo excessivo marca a realização: os negros são sempre belos, altaneiros, alegres; os brancos despóticos, sorumbáticos, desprezíveis e cruéis. As correlações históricas entre o passado e o presente foram forçadas deliberadamente para demonstrar uma similitude de fatos, e assim atingir sua mensagem política: uma fase de tolerância e de transações de amizade e convivência pacífica entre negros e brancos, sobrevém um duro golpe militarista, destinado a desbaratar os quilombos, a apagar a memória daquele sonho de liberdade e felicidade humanas. (...) Também aqui o mesmo circuito fechado entre palco e platéia dominava a realização, a mesma catarsis purgadora circunscrevia cena e público no ritual cívico do protesto. (...) Zumbi nos sugere que ao radicar no estudante o arquétipo de alteridade para o típico do Arena, o grupo enfiou os pés pelas mãos, escolhendo seu público como personagem padrão para representar aquela função do indivíduo na história, concorrendo decisivamente para mitificá-lo no plano do real e do imaginário (...) isto é, escolhendo o agente transformador exatamente onde ele não estava(...). Ainda que efetivamente a frente e os estudantes se posicionassem como elementos transformadores, progressistas, idealisticamente companheiros de caminho, atribuir prioridade transformadora a estes estratos demonstra pressa analítica em matéria política³⁴. (grifos nossos)

Algumas questões pontuadas pelo autor precisam ser melhor matizadas. Primeiramente, a linha política e estética do Arena não se fundamentava nas teses do Realismo Socialista. Por mais que o Arena agregasse pessoas comprometidas com os pressupostos políticos do PCB, como Gianfrancesco Guarnieri que é dos autores de *Zumbi*, e o próprio Oduvaldo Vianna Filho, que abandonou o grupo em 1962, isso não quer dizer que seguia piamente as chamadas de luta do Partido, fazendo de sua produção artística um mero instrumento político divulgador dos ideais “pecebistas”. Mais que isso, diante da perplexidade do Golpe, o Arena apostou em uma estética inovadora, que contribuísse de alguma forma para o debate político. Assim, os “Musicais” representaram uma alternativa, um canal de expressão para dialogar com seu momento, promovendo discussões para organizar a esquerda e promover a resistência política, caminho esse que levaria à transformação política do País³⁵.

³⁴ Idem, p. 83-85.

³⁵ Nesta obra Edélcio Mostaço toca em um ponto de suma importância na trajetória artística do Arena, a *questão do público*. É difícil concordar com a opinião de que os estudantes eram o público “escolhido” pelo Arena para a concretização de uma “ação transformadora”. Esse é um assunto bastante complexo, e

No que diz respeito ao texto *Arena Conta Tiradentes*, Edélcio Mostaço segue a linha de interpretação adotada em *Zumbi*, remetendo-o à pura ideologia política e uma forma estética previamente determinada para um público específico:

Boal teoriza sobre o coringa fazendo nascer, em 1967, um dos mais acabados exemplos de pura ideologização da recente história do teatro brasileiro. (...) Relegando as categorias estéticas para bem longe inclusive das relações antes de estabelecidas entre arte/política, Boal prevê validade apenas nas obras que resultem em algum saldo político organizacional imediato, como os comícios e as assembléias, ou que se assemelhem a uma contenda onde alguém perde ou ganha, como no futebol, nas lutas de box. (...) Desnecessário insistir sobre o caráter altamente ideologizado que presidiu a feitura do texto e do espetáculo. Como ocorrerá em Zumbi, o Arena sabia dispor de um público bastante específico ao qual se dirigia com argúcia, apurando nestas constantes autocríticas e refinamentos retóricos um aprofundamento de mobilização eficiente. O Arena, que já possuía uma perspectiva sobre a história, pretende agora aprofundar uma intervenção sobre a história, uma ação. A estética já não é mais do que mera arma de incitamento e o teatro senão o lugar de encontro da seita para ouvir a palavra de ordem a ser cumprida na rua³⁶. (grifos nossos)

Um olhar atento sobre as considerações desse autor faz perceber que ele avalia a “fase dos musicais” sob uma única perspectiva: sua existência dá-se somente no âmbito da veiculação dos ideais das teses do Realismo. Portanto, *Arena Conta Tiradentes* nada mais seria que um instrumento estético de propaganda política, especificamente do PCB. Em momento algum ele avalia as inovações estéticas, como as canções que dão uma nova e bonita forma ao espetáculo, não leva em conta os diversos temas propostos pelo texto, que com certeza ultrapassam a abordagem propagandista partidária que o autor insiste em realçar. Assim como Sônia Goldfeder, Mostaço desvincula o estético do político, situando as opções estéticas em um campo onde o político não pode atuar.

para sua maior compreensão, devemos remetê-lo à conjuntura política e histórica em que os espetáculos eram realizados. O Arena não atingia um número expressivo de espectadores pertencentes às massas populares porque, em primeira instância o grupo nunca foi subvencionado pelo poder público. A cobrança de ingressos, o tamanho e a localização do espaço para a realização dos espetáculos, eram fatores que possivelmente não facilitavam o acesso “popular” às atividades do grupo. Ao mesmo tempo, o Arena, sendo um grupo teatral que não estava a serviço dos interesses políticos dos militares, nunca seria subvencionado por esse governo. Assim, a possibilidade de realizar seus espetáculos em praças e escolas públicas, em fábricas e ruas à fim de alcançar um público popular mais expressivo, tornou-se essencialmente restrita. Portanto o Arena não “escolheu” fortuitamente o público estudantil como platéia para seus espetáculos. Circunstancialmente eram os únicos que, pelas questões pontuadas, conseguiam chegar ao teatro e participar politicamente das discussões propostas pelo grupo. Mas isso não significa que o grupo restringiu suas apresentações à sede na rua Teodoro Bayma. Diante dos impasses, das contradições colocadas pela necessidade de atingir o público popular, realizou incursões pelo Brasil, visitando diversas cidades como o Rio de Janeiro, Recife, João Pessoa e Salvador.

³⁶MOSTAÇO, Edélcio. Op. Cit, p. 91-93.

Portanto seriam conceitos estanques, que, se pensados juntos em uma obra, a fariam perder a sua “validade artística”, tornando-a apenas um instrumento de propaganda.

Ao pensar o texto *Arena Conta Tiradentes* no âmbito de seu contexto, o Brasil da década de 60, especialmente o ano de 1967, o autor tece reflexões dando margem a uma série de suspeitas:

A mobilização atinge seu grau máximo, onde o mínimo desejável é que o espectador, saído do teatro, apanhe a primeira arma e comece a lutar. (...) O racha de 67, de onde surge a ALN e suas táticas que preconizavam, pela via cubana, a luta armada como única saída para os povos oprimidos, encontra na montagem de Tiradentes não apenas uma apologia estética como a primeira mobilização de opinião pública a nível de sua propaganda. (...) Tiradentes representa o auge destes rituais cívico - morais destinados a encorajar a platéia com lenitivos estéticos/retóricos. A exortação era um componente inalienável do espetáculo, culminando num hino guerreiro que enfatizava “mais vale morrer com uma espada na mão do que viver como carrapato na lama” (...). A platéia, ao declarar sim e seu foro íntimo, em estreita convivência com as idéias apresentadas; ao sentir-se respaldada em suas crenças, prognósticos e desejos; ao sentir-se alimentada, revigorada e armada de argumentação solidária com a presenciada em cena, encontrava-se mais completamente dentro das malhas da ideologia³⁷. (grifos nossos)

O Golpe Militar de 1964 trouxe dúvidas, angústias e o sentimento exacerbado de perplexidade, e a contribuição de Boal e Guarnieri para a resolução dos impasses vividos foi certamente construir, organizar um trabalho de resistência política e cultural. Portanto o tempo de *Arena Conta Tiradentes* não é aquele que MOSTAÇO insiste em lhe dar: o do incitamento à luta armada, que, em 1967, dava apenas os primeiros sinais de vida. O texto é mais uma *alegoria ao Golpe*, momento em que a esquerda se mobiliza para redefinir seu projeto cultural e repensar suas táticas políticas. Na peça os dramaturgos ressaltam a necessidade tanto de o “intelectual” (os inconfidentes) quanto “militante” (Tiradentes) repensarem e exercitarem seu papel frente os acontecimentos de 1964, fazendo convergir seus interesses para um princípio político comum: organizar a esquerda e construir a resistência democrática.

Outra questão a ser pensada, provocada ainda pelo crítico Edélcio Mostaço, é o efeito catártico do espetáculo sobre o público. Até o momento, o autor tratou a platéia dos “musicais” como *agentes sociais passivos*, que se anulam diante do conteúdo político e das provocações estéticas dos espetáculos. Em momento algum o autor leva em conta que esse público também faz parte de um processo histórico, e que está envolvido em uma luta política, portanto não são seres “homogêneos” ou “inocentes”,

³⁷ Idem, p. 94-95.

que se privam de suas escolhas políticas por pura conviência aos ‘recados’ do Arena, como se não tivessem suas próprias expectativas em relação ao processo histórico em questão.

Nesse sentido, ao contrário do que realça Mostaço, o dramaturgo Dias Gomes, em um artigo na *Revista da Civilização Brasileira*, ao refletir sobre a prática do engajamento nas manifestações artísticas, especialmente no teatro, na década de 60, dá à platéia uma conotação bastante diferente. Para esse autor, a presença constante do público nos espetáculos é que permite a sobrevivência do teatro, portanto, esse público torna-se precisamente um dos responsáveis pelas inovações estéticas e pela tomada de atitudes políticas pelo teatro brasileiro. Ao contrário do que pensa Mostaço, a platéia, para Dias Gomes,

*acresce dia-a-dia, apontando o caminho da História. Ela tem inclusive, de certo modo impelido o teatro brasileiro para um caminho de saudável inventividade, estimulando experiências que rompem violentamente com formas cênicas perigosamente estratificadas. Sem a sustentação moral, e até certo ponto econômica desse público jovem, espetáculos como Arena Conta Tiradentes, e os já citados O Rei da Vela e Roda Viva talvez não fossem possíveis. (...) o espectador por vezes age, sim, mas não em razão de uma tomada de consciência provocada pelo problema exposto, simplesmente por ter sido incomodado em seu bem-estar físico ou emocional, o que prova inocuidade de seu radicalismo*³⁸.

O trabalho de Cláudia de Arruda Campos, **Zumbi Tiradentes**³⁹, seguindo a mesma linha de interpretação dos trabalhos citados até o momento, retoma a trajetória artística e política do Arena, enfatizando marcos e periodizações datados pelos críticos teatrais. Portanto, suas análises percorrem as atividades mais importantes do grupo: a fusão com o Teatro Paulista do Estudante, a chegada de Augusto Boal ao grupo, a encenação de *Eles Não Usam Black-Tie*, acompanhando a linha cronológica das atividades do grupo até chegar à “fase dos musicais”. A autora toma como referência para as suas análises reflexões de críticos e estudiosos importantes do teatro brasileiro, como Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, Mariângela Alves de Lima e Sônia Goldfeder.

A obra de Cláudia de Arruda Campos também é uma referência importante para este trabalho, mas as interpretações que tece sobre *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta*

³⁸GOMES, Dias. O Engajamento é uma Prática de Liberdade. In: **Revista da Civilização Brasileira**. Ano I, nº2, maio, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

³⁹ CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes** (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Perspectiva, 1988.

Tiradentes não trazem grandes inovações em relação aos trabalhos mencionados até aqui. Tomando a obra como um todo, nota-se que a autora projeta uma idéia negativa dos musicais, enxergando *Arena Conta Zumbi e Arena Conta Tiradentes* como peças “não inovadoras”, que reiteram apenas o “já visto” e o “já vivido”. Sobretudo, elas representam um processo agônico, uma patética luta por manter uma unidade e uma estética “destinada”, o que implica uma perda da realidade em transformação, que requer novas formas, novas atitudes. Quanto à realização de *Zumbi*, a autora considera:

reproduz-se (...), a postura que orienta A Semente, de Guarnieri: critica-se a esquerda, mas dentro de um ponto de vista solidário, (...) o ângulo de visão pretende ser o do povo derrotado, o de todos os empenhados na luta, tornando-se, assim, coletiva a responsabilidade por erros e acertos. (...) em Zumbi tudo se passa como se a compreensão do erro fosse o bastante para a sua superação e reversão da derrota. Não indicam os novos rumos, mas se insiste na continuidade de uma luta que, conforme a dedicatória, ‘dignifica o ser humano’. A mensagem é sobretudo moral (...) a superficialidade da análise política responde, e, parte, a uma limitação auto-imposta de atender o imediato, fazendo de Zumbi uma peça datada, já pelo insistente recurso a alusões que se perdem para quem não tenha proximidade com os acontecimentos⁴⁰. (grifos nossos)

As análises de ARRUDA CAMPOS nos suscitam algumas inquietações. Em primeiro lugar não se encontra em *Zumbi*, ou nos musicais como um todo, uma crítica solidária à esquerda. É claro que os erros táticos do Partido (PCB) já haviam sido detectados e necessariamente precisavam ser superados. Porém os “musicais” não têm a pretensão de emitir “respostas” ou “soluções” aos impasses do momento, mas devem ser entendidos como uma contribuição ao debate, uma vez que o teatro, por si só, não é capaz de promover mudanças ou intervir diretamente nas situações políticas do País. Ao contrário do que se pensa, ele age apenas sobre os homens que são os *agentes sociais* responsáveis pela transformação do *status quo* de uma sociedade.

Por outro lado, não se deve enxergar *Arena Conta Zumbi* como uma obra datada. O simples fato de ter como fio condutor de sua narrativa um explícito conteúdo político não significa que seja superada pelo tempo, isto é, que sirva de reflexão apenas para o momento em que foi concebida. Aos olhos do historiador de ofício, toda arte é política e traz no seu âmago as lutas de uma época, portanto, ao lidar com as fontes artísticas, sejam elas “engajadas” ou “não engajadas”, é essencialmente importante atualizá-las,

⁴⁰ Idem, p. 76-77.

redimensioná-las de acordo com seu momento de produção e, acima de tudo, criar novas tentativas de interpretação⁴¹.

Seguindo a mesma lógica de interpretação utilizada em *Zumbi*, Cláudia de Arruda Campos levanta uma série de restrições ao texto *Arena Conta Tiradentes*:

*Uma visão muito semelhante preside à articulação de um espetáculo fechado, que procura eliminar toda ambigüidade através de recursos que reiteram muitas vezes, variando as formas, a mesma idéia. (...) O Coringa, como bom professor às antigas, dispõe-se a explicar, demonstrar, exaurir os temas e ainda nos oferece um modelo a adotar. (...) O espectador é incitado, por todos os meios, a alinhar-se. (...) Quando o produto artístico já não oferece à interpretação do fruidor, mas pretende moldar-lhe à consciência através da mensagem didaticamente (e estreitamente) organizada, entende-se o palco como portador e doador da verdade que, aliás, se veicula em mão única (...). A proposta de ação política, o chamar o povo em armas um povo que está ausente do processo revolucionário, atraí-lo para uma resistência organizada sem a sua participação, pode ser autoritária, mas recai também no gesto de desespero, quase na mesma rebeldia romântica que transborda em *Zumbi*. Historicamente, no Brasil de 1967, ela resultou na substituição de uma “política de massas” populista pela ação armada de vanguarda, tão paternalista no substituir as massas, quanto generosa em heroísmo⁴². (grifos nossos)*

As reflexões da autora foram suficientemente referendadas nas obras de Sônia Goldfeder e Edécio Mostaço. Desses três trabalhos, todos apontam uma mesma linha de interpretação a ser seguida: *Arena Conta Tiradentes*, é um texto “fechado”, “esquemático” e “didático”, servindo apenas como instrumento de incitamento à militância política, especialmente àquela vinculada ao Partido Comunista Brasileiro. Sobretudo, é um texto que tem o seu valor artístico diminuído, e Boal e Guarnieri são acusados de comprometer a estética da obra ao executar de forma exaustiva uma abordagem política.

Diante da unanimidade de interpretações que cerca o texto *Arena Conta Tiradentes*, nota-se que em nenhum momento o texto foi articulado com o seu momento histórico, em nenhuma análise seus símbolos ou códigos de representação foram decifrados, o que permitiria o resgate de sua historicidade. Nessas circunstâncias, a contribuição do historiador de ofício para o enriquecimento das relações entre estética e História, com toda certeza será a de: “questionar a sucessão de acontecimentos,

⁴¹ Reflexões importantes sobre essa questão são dadas pela historiadora Rosângela Patriota, na obra **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo, Op. Cit.

⁴² CAMPOS, Cláudia de Arruda. Op. Cit, p. 115-116.

destituídos de significados, onde estão inseridas as histórias específicas, que tem o papel de ordenar o passado despindo- o de suas contradições e historicidade⁴³”.

Neste trabalho, *Arena Conta Tiradentes* não será interpretada como uma obra “fechada”, “esquemática”, “maniqueísta” e “didática”. Mas será pensada no interior da luta política de seu tempo, como instrumento de resistência, como representação dos inquietantes momentos que tanto a esquerda quanto seus militantes e intelectuais estavam passando diante da perplexidade e surpresa do Golpe. Para tanto, é fundamental resgatar a sua estrutura dramática e as situações vivenciadas que permitam desvelar nuances da realidade política de nossa história contemporânea.

Arena Conta Tiradentes: construção dramática e temas

/.../ vocês descobriram uma verdade luminosa, a luta de classes, e pronto, pensam que ela basta para explicar tudo ... a tarefa nossa não é esperar que uma verdade aconteça, nossa tarefa é descobrir novas verdades, todos os dias ...acho que vocês perderam a arma principal: a dúvida.

(Oduvaldo Vianna Filho em *Rasga Coração*).

Excelência! Já agora nada mais ratifico. Até agora neguei, não por querer encobrir minha culpa, mas por não querer perder ninguém./.../ 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 só com eles eu devia tratar. É verdade que eu tenho culpa e só eu tenho culpa. E é verdade que estou só.

(Fala da personagem Tiradentes, em *Arena Conta Tiradentes*).

Lembrando que toda obra de arte é fruto de sua época e por isso traz em si princípios da realidade vivida, Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, quando constroem suas obras resgatando o tema da liberdade no século XVIII, estão refletindo e propiciando debates sobre questões latentes da sociedade presente, em especial o Regime Militar. Para visualizar tal questão, torna-se necessário apreender os temas privilegiados pelos dramaturgos na narrativa da peça e pensá-los à luz do momento presente, estabelecendo ao mesmo tempo um contraponto com a “historiografia especializada” existente.

⁴³ PATRIOTA, Rosangela. O teatro como Objeto de Pesquisa Historiográfica. In: **Revista História e Debate**. ANPUH, 1992, p. 231.

Para colocar o leitor em contato com a principal temática que perpassa o enredo de *Arena Conta Tiradentes*⁴⁴ – a questão da soberania nacional e a idéia de liberdade divulgada pela Inconfidência Mineira –, é importante expor aqui a estrutura da obra.

A ação dramática de *Arena Conta Tiradentes* desenrola-se em dois tempos: o primeiro contém três episódios (os “desmandos” do governo de Cunha Menezes, as contradições no governo de Visconde de Barbacena e a preparação para o Levante. Já o segundo momento é construído em dois episódios: são eles: julgamento referente à delação; perseguição e prisão dos inconfidentes; julgamento das sentenças e execução de Tiradentes.

A trama, que tem como palco a cidade de Vila Rica em 1789, gira em torno dos planos que levariam à Inconfidência Mineira. Os acontecimentos dramáticos da peça transcorrem basicamente em torno de Joaquim José da Silva Xavier – Tiradentes - que pode ser considerado a personagem principal da peça. Boal e Guarnieri projetam nele a imagem do herói “revolucionário”, que luta e morre pela liberdade, mas sem esclarecer uma das questões mais importantes do espetáculo: “de que liberdade se trata?”.

Pode-se dizer que *Arena Conta Tiradentes* fez reviver a imagem subversiva do inconfidente Joaquim José da Silva Xavier. Este, durante toda a trama dramática da peça, apresenta-se como um autêntico revolucionário: convicto da idéia de transformação política, defende seus ideais até a morte, oferecendo seu sacrifício em favor da causa da liberdade. Na peça a Inconfidência Mineira também é um movimento fracassado, idealizado pelos inconfidentes e sem a mínima participação dos segmentos populares.

Ao lado de Tiradentes - protagonista da peça - somam-se as “figuras históricas” conhecidas e divulgadas pela historiografia. São as personagens secundárias, responsáveis por desencadear as modificações de atitudes da personagem principal. Na peça, os poetas árcades - elite intelectual mineira - vêm representados por Tomaz Antônio de Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa, Alvarenga Peixoto. A Igreja vem representada pelo Padre Rolin; o Estado, pelos governadores Cunha Menezes e Barbacena; o Exército pelo Tenente Coronel Francisco de Paula Freire; a aristocracia, por José Alvares Maciel. Ao lado desses, estão as personagens Mônica, as Pilatas, Da.

⁴⁴ *Arena Conta Tiradentes* foi encenada em abril de 1967, primeiro em Belo Horizonte e Ouro Preto, depois em São Paulo. O elenco era composto por: Gianfrancesco Guarnieri, Renato Consorte, David José, Dina Sfat, Jairo Arco e Flexa, Vânia Santana, Silvio Zilber e Cláudio Pucci. A produção foi de Pedro Stepanenko, Miriam Muniz, Antônio Ronco Osvaldo Cristiano. Direção Musical: Théó Barros. Compositores: Gilberto Gil, Sidney Miller, Cartano Velloso. Direção Geral: Augusto Boal.

Inácia, os mineiros, que podem ser entendidos como representantes do segmentos populares da sociedade mineira no século XVIII.

Em *Arena Conta Tiradentes*, a Inconfidência Mineira é narrada de forma fragmentada, os acontecimentos não obedecem a uma seqüência cronológica. Tanto é assim que a peça já inicia suas ações dramáticas pela sentença do crime – sem apresentar ao leitor/espectador as causas, os fatos que fizeram parte dos acontecimentos de 1789 em Vila Rica. Ao mesmo tempo, os interrogatórios a que Tiradentes foi submetido na demorada e conturbada *devassa* são distribuídos por todo o texto entre os episódios, ganhando assim um destaque na construção dramática da peça⁴⁵.

Ao construir o musical, Augusto Boal justifica que esse momento “*culminou a fase de destruição do teatro, de todos os seus valores, regras, preceitos, receitas, etc. Não podíamos aceitar as convenções praticadas (...)*”⁴⁶. Nessa época o Arena passava por momentos difíceis, encontrava-se diante das mesmas dificuldades, problemas e indagações que o teatro paulista. As respostas aos impasses vieram através de novas experiências dramáticas e estéticas nos palcos. Assim, um dos caminhos encontrados pelos *musicais* foi a adoção do “Sistema Coringa”.

Para Augusto Boal, Coringa é “*um sistema que se pretende propor como forma permanente de se fazer teatro – dramaturgia e encenação*”⁴⁷. Esse sistema apresenta técnicas e objetivos a serem alcançados, portanto, em *Arena Conta Tiradentes*, novas convenções e modelos foram buscados, a peça tem uma forma estética inovadora, rompe com a linearidade dos espetáculos “tradicionais”, com a construção de personagens “definidos”, a forma de apresentação do conteúdo dá-se de forma descontraída e fragmentada.

A grande solução dramática no texto *Tiradentes*, inédito nos palcos brasileiros (utilizado apenas em Zumbi), foi a *desvinculação ator/personagem*. No desenrolar da peça, os atores representam todos os papéis, e o público os reconhecerá pelos gestos, pela fala (tom/inflexão de voz), pela posturas, por efeitos de iluminação, pelo estilo – exceto Tiradentes, que tem o seu papel desempenhado por um único ator. Nessas

⁴⁵ O *Romanceiro da Inconfidência* também não resgata a história da Inconfidência Mineira obedecendo à seqüência exata dos fatos. Sua narrativa é fragmentada, ao longo da estória Cecília Meireles prenuncia o fim trágico dos acontecimentos envolvendo a Conjura: punição e morte dos inconfidentes. A “*Fala Inicial*”, poema que abre a obra, tem essa intenção: antecipar o desfecho, o insucesso do “movimento de liberdade travado em Minas no século XVIII. MEIRELES, Cecília. **Romanceiro da Inconfidência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

⁴⁶ BOAL, Augusto e GUARNIERI. Gianfrancesco. **Arena Conta Tiradentes**. Op. Cit., p. 23.

⁴⁷ Idem, p. 28.

circunstâncias a história não é contada sob a perspectiva de um único personagem, o espetáculo, a interpretação tornam-se essencialmente uma prática coletiva.

Outra técnica bastante válida na peça foi a *música*. Em *Tiradentes* a linguagem musical tem uma função importante, pois, além de preparar a platéia para novas situações dramáticas, também viabiliza “os recados”, explicita o conteúdo político que deveria passar para a platéia. As canções vêm mostrar os diferentes estilos colocados no texto e, além de enriquecer o espetáculo, deixam-no mais descontraído e bonito.

Ao lado da estrutura fixa de elenco e da utilização das canções nos espetáculos, prevê-se também uma *estrutura fixa de espetáculo*. Esta divide-se em sete partes principais: Dedicatória, Explicação, Episódio, Cena, Comentário, Entrevista e Exortação. Essa organização do texto não é fortuita, mas surge da “*necessidade de analisar o texto e revelar essa análise à platéia; de enfocar a ação segundo uma determinada e preestabelecida perspectiva e só dessa; de mostrar o ponto de vista do autor ou dos recriadores(...)*”⁴⁸. Em suma, as opiniões e reflexões dos dramaturgos deveriam ser repassadas, com clareza, transparência e eficácia ao público, suscitando sobretudo uma discussão/reflexão política. Para colocar o leitor em contato com o Sistema Coringa e as temáticas de *Arena Conta Tiradentes*, torna-se necessário expor as situações vivenciadas.

A Historicidade de *Arena Conta Tiradentes*: a busca de um contraponto entre arte e a historiografia

A primeira cena de *Arena Conta Tiradentes*, é realizada pelo coro, que entoia o Poema Dez Vidas:

*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*

⁴⁸ Idem, p. 31.

Viver em escravidão.

Dez vidas eu tivesse

Dez vidas eu daria.

Mais vale erguer a espada

Desafiando a morte

Do que sofrer a morte

*De sua terra alugada*⁴⁹. (...)

Essa canção é retomada com frequência ao longo da peça, tornando evidente para o espectador/leitor a afirmação de luta e a postura do “herói modelar” Tiradentes, que, deu a vida pelo movimento. Logo após a canção Dez Vidas, Tiradentes aparece encadeado, recebendo a condenação. Esta é primeira cena em que o Alferes é apresentado ao leitor/espectador e mostra um dos momentos mais importantes da Inconfidência Mineira: a leitura da sentença editada pelos *autos*. Depois de cometer um crime de *lesa majestade*, o réu Joaquim José da Silva Xavier foi duramente castigado, sofrendo a pena maior entre todos os envolvidos no movimento, a morte na forca. Nota-se que os autores da peça realçam esse fato, antes mesmo de apresentar os episódios que desencadearam a sentença do crime. A inversão dos acontecimentos já revela a personagem como vítima infeliz do seu ideal de liberdade. As ações dramáticas transcorrem na sala do Oratório da Cadeia Pública do Rio de Janeiro, possivelmente no ano de 1792. A rubrica exprime a “*fala branda e suavemente, com carinho*”, do Escrivão que lê a sentença do crime:

ESCRIVÃO: Portanto, condeno o réu Joaquim José da Silva Xavier, por alcunha o Tiradentes – alferes – que foi da Tropa da Capitania de Minas a que, com barço e pregação, seja conduzido pelas ruas públicas ao lugar ao fôrca e nela morra morte natural para sempre e que depois de morto lhe seja cortada a cabeça e levada à Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, onde em o lugar mais alto dela será pregada em um poste alto, até que o tempo a consuma; e o seu corpo será dividido em quatro e pregados em postes pelos caminhos das Minas, no sítio da Varginha e das Cebôlas, aonde o réu teve suas infames práticas, e os mais nos sítios de maiores povoações, até que o tempo também os consuma. Declaro o réu infame e seus filhos e netos, tendo-os. E seus bens aplicados para o Fisco e Câmara Real. E a casa em que vivia será arrasada e salgada para que nunca mais no chão se edifique.... (p.59)

A cena é interrompida pela participação do Coringa, que anuncia: (*dirigindo-se ao público*) “*Esta foi a sentença. Nós vamos contar a história do crime*”.

Dedicatória de Arena Conta Tiradentes

⁴⁹ Idem, p. 58. A partir de agora todas as referências de páginas da peça *Arena Conta Tiradentes*, serão apresentadas no corpo do texto, depois da citação da mesma.

A história se inicia com a dedicatória da peça a José Joaquim Maya, que, segundo a personagem Coringa: “foi o primeiro homem a se preocupar com a liberdade no Brasil” (p.60). José Maya, estudante brasileiro em Montpellier, França, escreve uma carta a Tomaz Jefferson, “herói da independência” norte-americana, em 1787, antes de ser descoberta a conspiração de Vila Rica. Na carta (escrita em francês), o estudante ressalta o descontentamento dos brasileiros em viver subordinados a Portugal e a possibilidade de instaurar uma “revolução”. O coro participa da cena, repetindo o mesmo teor político da fala de Maya:

Eu sou brasileiro mas não tenho lugar (...) Essa pátria não é minha, é de quem não vive lá. O pássaro na gaiola, já nascido em cativeiro, aprende a cantar e canta se permanece prisioneiro. Mas se lhe abrem a portinhola, bem capaz é de morrer. Com medo à liberdade, já não sabe nem viver. Quem aceita a tirania bem merece a condição, não basta viver somente, é preciso dizer não! (p. 61)

Para sair da condição de subordinado de Portugal, José Maya recorre à ajuda de Thomas Jefferson:

MAYA: Estamos dispostos a seguir vosso exemplo e necessitamos de vossa ajuda. Rompam relações com Portugal! Enviem navios de guerra para proteger nossas costas. Mandem-nos técnicos e oficiais. Com vossa ajuda um mundo novo vai nascer!
THOMAZ JEFFERSON: (...) O povo brasileiro pode contar com todo o nosso apoio moral, mas não com nossos navios. E quando o povo brasileiro por si só, já estiver conseguido a libertação poderá contar com os nossos oficiais para adestrar seu exército. Em troca o Brasil deverá somente comprar o nosso bacalhau (p. 61).

Os momentos supracitados serviram de referência para perceber a posição do Brasil, que, para sair da condição de colônia de Portugal, atrela-se a outra potência, os E.U.A, que, por sua vez, só ajudaria o País quando este, por si só, conseguisse libertar-se. A liberdade ainda viria sob a forma de uma exploração comercial, a compra do bacalhau norte-americano. Ao fazer uma análise sobre *Arena Conta Tiradentes*, a autora Cláudia de Arruda Campos ressalta que é esse o momento em que se percebe a luta libertária em que o Arena está comprometido: “a luta anti-imperialista”⁵⁰.

⁵⁰ CAMPOS, Cláudia de Arruda. Op. Cit., p. 111.

No momento da escrita de *Arena Conta Tiradentes*, o Brasil vivia sob as amarras do imperialismo internacional. A política do “milagre econômico” implantada pelo regime militar incentivava a entrada do capital estrangeiro sob a forma de capital de investimentos, mas sobretudo, de capital de empréstimo, o que teria repercussões na dívida externa (...) criando-se um sistema de crédito subsidiado para as empresas e crédito fácil para o consumo de bens duráveis produzidos pelas multinacionais. Ao lado do favorecimento ao capital estrangeiro o próprio conceito de nacionalismo foi reformulado: “Através da atuação do Itamarati lançava-se o “Nacionalismo Pragmático”, sintetizado na célebre frase de Juracy Guimarães, ministro do Exterior, “o que é bom para os Estados Unidos é bom para o Brasil” - que não

A luta libertária a que o texto de Boal e Guarnieri faz referência transcende a luta anti-imperialista mencionada por ARRUDA CAMPOS. Para entender a complexidade do projeto libertário do Arena nesse momento, é preciso lembrar outras situações dramáticas, que trazem temas vinculados às condições políticas/sociais da época de produção da peça.

O Governo de Cunha Menezes: “O Fanfarrão Minésio das Cartas Chilenas”

Depois de feita a dedicatória, o episódio do primeiro tempo de *Arena Conta Tiradentes* é dedicado às realizações do governador Luiz Cunha Menezes, que administrou Vila Rica de 1784 a 1788. O governo do “Fanfarrão Minésio”, como dizem as famosas Cartas Chilenas, escrita por um inconfidente, apontado como sendo Tomaz Antônio de Gonzaga, não agradou a elite mineira, que o classificou como “tirano” e “corrupto⁵¹”.

Em *Arena Conta Tiradentes*, Cunha Menezes foi autor de diversas obras em Vila Rica, uma delas a Cadeia Pública :

CORINGA: Luiz da Cunha Menezes construiu casa, rua palácio (...) Fez obra monumental! Obra símbolo do Brasil - a Cadeia Pública - símbolo do Brasil Colônia! Era homem honesto. Para sua construção abriu concorrência pública, e honestamente contratou quem honestamente ofereceu melhores condições. Isto é, a mais honesta porcentagem para ele próprio, Governador. (p. 63)

questionava a dependência econômica nem a hegemonia norte americana, mas ajustava-se à defesa integrada do continente, proposta pela O.E.A . PAES. Maria Helena Simões. **A década de 60 - Rebelião, contestação e repressão política.** São Paulo: Ática, 1992, p.48-51.

⁵¹ A administração de Cunha Menezes foi particularmente “arbitrária” e “corrupta”, provocando críticas severas dos homens ilustres da Capitania de Minas Gerais. De acordo com o historiador LIMA JÚNIOR, esse governador era um homem “rústico”, “grosseiro” e “desonesto”. Assim que tomou posse, demitiu do cargo de Secretário do Governo o advogado Cláudio Manuel da Costa; Logo depois indispôs-se publicamente com Tomaz Antônio de Gonzaga, que se tornou o seu maior opositor na Capitania. Foi esse governador quem construiu o maior símbolo da colônia mineira, a Cadeia Pública de Vila Rica. Consta que, na época dessa construção, o Governador extorquiu dinheiro de particulares, submetendo os presos a torturas e usando de bastante violência contra a população. A intransigência do seu governo provocou a colônia mineira vários atos de resistência, um deles a circulação das famosas *Cartas Chilenas*, supostamente escritas por Tomaz Antônio de Gonzaga a Doroteu (possivelmente seu amigo Cláudio Manuel da Costa), relatando os mandos e desmandos de Fanfarrão Minésio (Cunha Menezes).

Ver: LIMA JÚNIOR, Augusto. **História da Inconfidência de Minas Gerais.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1968, p. 24-30.

Em *Arena Conta Tiradentes*, nenhuma menção foi feita às *Cartas Chilenas*. A oposição de Gonzaga ao governador foi feita corpo-a-corpo, sem utilizar subterfúgio para tecer suas críticas.

Na peça, o “Fanfarrão Minésio” aparece como idealizador da modernidade, devido às grandes realizações suas que beneficiavam a população⁵². A construção da Cadeia Pública em Vila Rica foi um dos marcos do Governador Cunha Menezes. Por se tratar de uma obra grande, exigiu uma numerosa mão- de- obra, com trabalhos constantes. A obra, além de simbolizar a submissão, a dependência sofrida pela colônia no período em que pertencia à metrópole, sugere ainda obediência, disciplina e alienação do trabalhador no contexto da economia capitalista: *MENEZES: Grandes homens, grandes monumentos / Morram de trabalhar, meus filhos, que a história se lembrará de vocês*⁵³ (p. 64). Enquanto isso, Coringa anuncia uma outra situação dramática: *na capitania do Rio de Janeiro, Tiradentes, de passagem numa casa de Pilatas, a toda gente espantava. Tiradentes semeava vento*” (p.13).

Nesta passagem de Tiradentes pelo Rio de Janeiro foi dado ao expectador/leitor a chance de conhecer o perfil político da personagem, no desenrolar da peça, a militância política de Joaquim José é exaustivamente explorada: em alguns momentos aparece correndo, esbravejando idéias a favor da República e da Independência da nação brasileira. Os acontecimentos dramáticos colocam em cena um Alferes esfuziante em entusiasmo, “exaltado”, expondo a todos seus pensamentos republicanos e libertários⁵⁴:

TIRADENTES: Todo poder vem do povo e em nome do povo vai ser exercido! Tudo que é preciso resolver, reúne o povo na praça e pergunta: afinal o que é que vocês querem!!! – E o povo responde: <queremos pão! Queremos trabalho!> (...) Etâ! Que dá vontade de abrir sua cabeça a ferro pra você

⁵²-“Veja lá Florindo, a Rua do Ouvidor, que diferença! Veja o ar satisfeito e risonho do meu povo! Obra de quem ? Desse ‘Fanfarrão Minésio’ aqui (...) Além de tudo que eu fiz com minhas mãos, a colônia me deve mais este serviço. Modernizei a lei. Antes se esperavam 3 meses as setenças da Coroa. Hoje é na hora”. (p. 09–11).

O ideal “modernizador” e “desenvolvimentista” do governo de Cunha Menezes pode ser circunscrito com o momento da escrita de *Arena Conta Tiradentes*, uma vez que a década de 1960 foi marcada pelo crescimento acelerado da economia e expansão industrial. A urbanização e a construção de obras faraônicas foram aspectos marcantes desse período. De acordo com as análises de Maria H. Simões, este aspecto foi resultado da política do “milagre econômico” que se caracterizou por “um crescimento acelerado da indústria intensamente integrada ao setor bancário, marcado por fusões de empresas e pela formação de conglomerados, acentuando assim a concentração de capital, e o crescimento localizado em determinadas áreas do país”. PAES, Maria Helena Simões, Op. Cit. p. 51.

⁵³ A questão da alienação é ainda mais clara em um pronunciamento do governador Barbacena: “Critique menos e trabalhe mais”. E pode ainda ser circunscrita com o momento da escrita da peça, uma vez que o modelo “modernizante” e “conservador” da década de 60, promoveu uma forte propaganda, que pretendia fortalecer uma *saudável mentalidade em torno de segurança nacional*: “Brasil, Grande Potência”, “Esse é um país que vai pra frente”, “Confiamos no Brasil”, “Apostamos no Brasil”.

⁵⁴ A visita à casa de Pilatas foi informada pelo Romanceiro da Inconfidência, o “*Romance XXXII*” ou “*Das Pilatas*”, também apresenta um Alferes eufórico ansioso por mudanças políticas. Op. Cit, p. 130. Outro poema, que já se tornou um clássico nos estudos sobre o “ativismo revolucionário” de Joaquim José, é o “*Romance XXVII ou Do Animoso Alferes*”. Idem, p. 114

entender!? Numa República, tudo é de todos. Então a gente pensa também nos outros, porque os outros somos nós. (...) Na praça se escolhe o Governo, que também é povo, e pensa que nem a gente. Aí sim o País fica rico. Mas só é rico quando cada um é também. Não é como agora (...) Rico é Portugal. O Brasil só vai ficar no dia em que o dinheiro não sair daqui. O que é nosso, nosso! Trabalho nosso, nosso! De tôdos, menos dêles! (...) Caramba! Que se houvesse mais brasileiros como eu! (p.71-73)

Ao mesmo tempo em que as falas supracitadas permitem vislumbrar facetas do perfil político do “animoso alferes da República”, é dada também a chance de conhecer a reação das pessoas que o ouviam. Em algumas situações a fala “exaltada” e “fervorosa” do Alferes provoca desconfiança, descrédito e aversão à sua imagem. Observe:

MÔNICA: - Ouve só, Deolinda! Quando eu digo que louco se trata a pau, não é a toa! Cadê povo pra essas coisas, seu Alferes? Cada um quer fazer a sua fortuninha sozinho. E pra mim tá certo! E a rainha também tá. Pensa nos outros a trôco de que? (...) Quem descobriu isso aqui!? Antes era só matagal e os índios com tudo de fora. Foram eles que vieram e ajeitaram! (...) Sei que o senhor não é maluco, pelo menos não é maluco de todo. Mas as coisas que o senhor vive falando: liberdade, liberdade, liberdade o tempo todo... onde já se viu ... Eu sei que o senhor não é maluco... Pelo menos não é caso de hospício ... Quer dizer... se o senhor colaborar ... pode até ficar bom como qualquer um de nós ... qualquer um de nós não reclama! ... Não dá esse nervoso que o senhor tem ... Até consegue dormir melhor se não reclama (...). (p.72-76)

Nota-se, que em um primeiro momento os discursos políticos de Tiradentes não despertaram nenhum interesse nas pessoas que o ouviam. Suas palavras soltas, não direcionadas e exaltadas, tornaram-se armadilhas que lhe custaram o apelido de “louco”⁵⁵. No entanto, verifica-se que ao longo da narrativa da peça a personagem vai gradativamente tomando feições políticas mais acabadas, e em encontro com José Álvares Maciel apresenta-se mais “seguro”, seus discursos longos e eufóricos foram substituídos por respostas “curtas”, “secas” e sem exaltação. Observe:

MACIEL: Meu nome é Maciel. Com licença (senta-se). Compreendo que o senhor esteja descontente com o governo, mas já nomearam um novo governador para Minas ... É o Visconde de Barbacena, por coincidência meu amigo.

TIRADENTES: Não lhe invejo a amizade.

MACIEL: É um homem bom e honesto.

⁵⁵ O *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles, enfatizou a loucura de Tiradentes, em uma situação bastante diferente daquela explicitada na peça. Na obra da poetisa, o adjetivo louco lhe foi dado pelos tropeiros, que se encontravam na estrada que levava de Vila Rica ao Rio de Janeiro. O “Romance XXIX ou Do Riso dos Tropeiros”, retrata a questão: “passou um louco, montado. Passou um louco a falar/que isso era uma terra grande e que ia libertar.(...) o louco já deve ir longe: mas ainda o vemos pelo ar... (...) Por isso é que assim nos rimos, que nos rimos sem parar, pois há gente que não leva a cabeça no lugar”. (...) p. 127-129.

TIRADENTES: Antes fôsse o diabo, que mais depressa se levantavam os povos de Minas.

MACIEL: O senhor acha que sofrer levanta o povo?

TIRADENTES: Acho.

MACIEL: Nós dois temos que começar.

TIRADENTES: Nós dois?

MACIEL: Gente não falta. Falta descobrir os homens certos. Gente que possa mobilizar soldado, dinheiro e armas. (...) Seja quem fôr que possa lutar. Francisco de Paula é meu cunhado e comandante da Tropa Paga. Gonzaga e Cláudio Manuel são meus amigos e homens de lei. O Padre Carlos, Rolin, o Coronel Alvarenga são gente séria que levanta gente. Polvora se consegue. Uma ponta de lança no Rio, outra na Bahia e Minas se levanta. Se tudo isso se faz, vai haver muito mais gente como nós. (...) (p.81-82)

Em *Arena Conta Tiradentes*, o encontro de Joaquim José com Maciel suscita a expectativa “concreta” de um possível levante em Minas Gerais. O futuro inconfidente, recém-chegado ao Brasil, era um homem de amplos conhecimentos e, além do contato que teve com os ideais de liberdade em voga na Europa, conhecia pessoas influentes da política mineira. Em *Arena Conta Tiradentes*, é José Alvares Maciel quem propõe a Tiradentes convocar pessoas para sublevar-se contra a Coroa. O encontro de José Alvares Maciel com Tiradentes foi bem marcado, o primeiro inconformado, o segundo decidido. E como anunciou o coro: “ (...) *juntou a fome com a vontade de comer. Mãos à obra minha gente/ A Conjura é pra valer*”. (p. 83). Já em Vila Rica, Corifeu anuncia a posse de um novo governador: “*Sai Cunha Menezes, Barbacena toma posse! Todo mundo alegre! A alegria dura pouco!*”

O Governo do Visconde de Barbacena

O governador Visconde de Barbacena foi enviado a Vila Rica para ocupar o lugar de Cunha Menezes, cujo mandato chegara ao fim. Nesta época, 1788, a produção aurífera mostrava fortes sinais de decadência, a arrecadação de impostos pagos à Coroa diminuiria bastante⁵⁶. A primeira medida anunciada por Barbacena em seu discurso de posse foi a instauração do imposto:

Trago esta carta da rainha que me ordena lançar a derrama. Que todos sejam felizes, apesar de tudo. O Brasil finalmente honrará a Portugal! A derrama será lançada”. (pânico, espanto profundo. Música de percussão) (p.83).

⁵⁶ Para Cláudia Villares, o Visconde de Barbacena “*tinha como instrução da Coroa Portuguesa pôr fim aos desmandos na capitânia e impor a derrama, já que Portugal se sentia lesado em seus negócios na Colônia, principalmente no que se refere à arrecadação do quinto*”. GANCHO, Cláudia Vilares & TOLEDO, Vera Vilhena de. **Inconfidência Mineira**. São Paulo: Árica, 1991, p.37.

Na peça a cobrança do imposto, anunciada por Barbacena, não agradou a população, principalmente os futuros inconfidentes que estavam endividados com a Metrópole:

GONZAGA: Mas excelência. São nove milhões de cruzados, nem a Capitânia do interior possui essa fortuna disponível !(...) FRANCISCO: A Derrama fará com que o povo se levante, Minas será livre! GONZAGA: A Coroa quer mais dinheiro. O país não tem. Portanto existe a hipótese de não lançar a Derrama. (p.83)

Outros inconfidentes, em breves entrevistas ao Coringa, também demonstraram a insatisfação:

CLÁUDIO: Triste terra, triste vida/ desta terra abandonada, Vila Rica empobrecida, pobre vila mal usada (...) Que não pensem os senhores que a obediência é ilimitada. Se lançarem a Derrama rebelião será lançada (p.36). DOMINGOS: (...) E o espectro da Derrama? Não deixa - me mais dormir/ Não fosse eu bom vassalo/ Minha raiva ia sentir (p. .98) .

Em outro momento, no Rio de Janeiro, Tiradentes é entrevistado por Coringa, que se encontra na condição de Juiz. Esta cena faz parte do interrogatório da devassa:

CORINGA: Confirma o respondente ter dito a quem quisesse ouvir que a sedição e motim era iminente? TIRADENTES: Devo ter dito, se testemunhas há que dizem ter ouvido. Mas nunca disse como ânimo de ofensa, nem veneno. CORINGA: Era o respondente que convidava a todos quanto podia e tão alucinadamente que nem escolhia pessoa em ocasião? TIRADENTES: Sem ânimo de ofensa nem veneno, afirmei que os povos de Minas caíram desesperados(...) (p.102-3).

É importante lembrar que os interrogatórios a que Tiradentes foi submetido fizeram parte do demorado e conturbado processo que o condenou à força. As cenas que vêm a seguir referem-se à preparação do Levante contra a Coroa Portuguesa. Vila Rica, palco dos planos dos inconfidentes, era um centro urbano desenvolvido, abrigava uma elite econômica e política que nos anos anteriores a 1789 formou um grupo ligado não apenas pela insatisfação com os representantes da Coroa no Brasil, mas também por laços culturais e de amizade.

A Preparação dos Planos que levariam à Conjura

Os inconfidentes reuniam-se na calada da noite, em casa de amigos, para conversar, discutir política e conspirar contra a Coroa portuguesa. Os planos da Conjura

Mineira foram organizados nesses encontros, alguns deles marcadamente literários, pois três dos inconfidentes eram poetas: Tomaz Antônio de Gonzaga, Cláudio Manoel da Costa e Alvarenga Peixoto.

Arena Conta Tiradentes tem como pano de fundo o tema da Inconfidência Mineira e as implicações dos seus ideais na atualidade da década de 1960. Assim, o desenrolar da estória propõe ao leitor/espectador uma interpretação do Regime Militar, que em 1967 - data de produção da peça - havia esboçado sinais definidos de sua política “autoritária” e “repressora”, provocando a mobilização, sobretudo de setores políticos e artísticos que articulavam formas de não ceder à Ditadura.

Sabe-se que a resistência aos acontecimentos do Golpe foi disseminada basicamente por “intelectuais de esquerda”, “*grupos diretamente ligados à produção ideológica, tais como estudantes, artistas, jornalistas, parte dos sociólogos e economistas, a parte raciocinante do Clero, arquitetos, etc.*”⁵⁷, que, descontentes com seu “confinamento”, escrevem, filmam, representam, cantam e ditam “soluções”, “alternativas” para o silêncio imposto em 1964. Nessas circunstâncias, pensando na relação texto-contexto, a composição figurada aos inconfidentes em *Arena Conta Tiradentes* seria a representação de qual segmento social na década de 1960?

Sem sombra de dúvida, os dramaturgos, quando vislumbraram o lugar do “intelectual” na sociedade mineira no século XVIII frente ao *processo revolucionário*, estavam de forma voluntária estabelecendo uma analogia com a situação presente, isto é, com os “intelectuais de esquerda” frente aos acontecimentos do Golpe de 1964. Alegoricamente, tanto no século XVIII, quanto na década de 60, homens eruditos, representantes de uma determinada classe social (portanto portadores de valores individuais), diante de uma situação política que incomodava, mobilizaram-se e criaram perspectivas de futuro para toda a nação⁵⁸.

⁵⁷ SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política. In: **O Pai de Família...** São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 08.

⁵⁸ A questão do papel do intelectual em um “processo revolucionário” foi muito bem tratada pelo historiador Alcides Freire Ramos em *Canibalismo dos Fracos*. Ao analisar o papel desses “agentes” no filme *Os Inconfidentes* (1972), o autor tece considerações interessantes, que circunstancialmente ajudam a esclarecer a questão colocada em *Arena Conta Tiradentes*. Fundamentando suas reflexões no pensamento de Sartre, o autor afirma que “os intelectuais são sempre recrutados entre os especialistas do saber prático: juristas, matemáticos, médicos, professores, etc. Estes profissionais devem a sua própria existência ao desenvolvimento econômico e à crescente possibilidade de divisão social do trabalho. No caso dos intelectuais modernos, é possível afirmar que estes são resultado do desenvolvimento econômico e social, comandado por uma classe social: a burguesia”. Ao indagar sobre a possibilidade de rompimento desses intelectuais com o seus valores de classe, bem como sobre a sua disponibilidade para encarnar interesses coletivos, que possivelmente não estariam em consonância com sua origem e formação, o autor conclui que “os comportamentos desses intelectuais expressam *contradições* que dizem respeito ao fato de que não conseguem, sobretudo, *agir* tendo em vista interesses e objetivos que se encontram em contradição

À luz dessas circunstâncias, torna-se necessário nesse instante visualizarmos a construção do perfil político e social desses *intelectuais* (inconfidentes), bem como a sua disposição dos mesmos para a concretização dos “planos revolucionários” que levariam à Conjura.

Os próximos acontecimentos dramáticos envolvendo os planos da Conjura chegam ao espectador/leitor realçando mais vez a presença determinada da personagem Tiradentes. As cenas que vêm a seguir dizem respeito às secretas reuniões dos inconfidentes, que estudavam táticas políticas e revolucionárias para a efetiva sublevação contra a Coroa. Conforme informam o Corifeu 1 e o Corifeu 2, as reuniões eram desenvolvidas ora na casa de Francisco de Paula Freire, ora na casa do ouvidor Tomaz Antônio de Gonzaga. A rubrica completa as informações sobre a iminência das cenas dramáticas: *(na casa de Francisco de Paula estão presentes: Francisco de Paula, Tiradentes, Maciel, Domingos Abreu Vieira, Carlos de Toledo, Joaquim Silvério dos Reis e às vezes Alvarenga; Na casa de Tomaz Antônio de Gonzaga estão presentes: Gonzaga, Cláudio Manoel da Costa, Bárbara Heliodora e, às vezes Alvarenga e Cônego Luís Vieira.)*(p.103)

As ações dramáticas em que Tiradentes está presente merecem significativo destaque, uma vez que permitem conhecer mais uma vez as habilidades políticas da personagem diante das diferentes situações que envolveram os planos da Conjura. Novamente o alferes SILVA XAVIER abandona a “exaltação”, a “rebeldia”, a “força” e os discursos longos, utilizados exaustivamente com as camadas populares. Junto aos inconfidentes, Joaquim José da Silva Xavier revela-se um autêntico articulador político, com discursos elaborados e falas breves, apresentando acima de tudo grande preocupação com os aspectos práticos e eficazes que levariam à “revolução” :

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

(...) TIRADENTES: Bem, se o que está em discussão é a vassalagem, então é melhor continuar tudo como está. Mas se o que se discute é a força, aí não!

DOMINGOS: Barbacena tem um exército bem armado!

TIRADENTES: Cujo comandante está aqui presente, conversando conosco!

FRANCISCO: Conversando não! Ouvindo.

com os de sua classes de origem e/ou formação. Isto acontece porque não conseguiram, na prática cotidiana, livrar-se de uma determinada *formação de classe fortemente arraigada*. A consecução mesma da tarefa de crítica radical a que se propõem depende, sem dúvida, de uma *constante e profunda revisão interna*. Viver uma luta eterna contra si mesmo, este parece ser o destino dos intelectuais que *escolhem romper com a sua condição*”. RAMOS, Alcides Freire Ramos. **Canibalismo dos Fracos** – Cinema e História do Brasil. Bauru (SP): EDUSC, 2002, 183-185.

(...) P. CARLOS: *Homem por homem, eu cá do meu canto que posso ajuntar mais alguns. Digamos, talvez quinhentos! (Hesita) Bem, mas o problema não é esse, o problema é a vassalagem!*

TIRADENTES: *Certo, certo! Mas, por hipótese, como diria o ouvidor Gonzaga, somando já são oitocentos!*

DOMINGOS: *Bom, hipótese por hipótese eu sei que Padre Rollim lá no Serro Frio completa os mil!*

(...) TIRADENTES: *Prá dar tiro não falta quem, falta com o quê! (...) Descobri salitre. (...) dá para fazer pólvora do mesmo jeito! (p. 103- 105)*

A cena é interrompida, a rubrica informa o cenário da reunião na *casa de Gonzaga: (cena bucólica; bancos de jardim e trepadeiras verdes)*. Nessa reunião, estão presentes Cláudio Manuel e Tomaz A. Gonzaga. Já é sabido que esses inconfidentes possuem uma expressiva formação cultural. O primeiro fez curso completo de letras Clássicas, na cidade do Rio de Janeiro, e bacharelou-se em Direito Canônico na cidade de Coimbra, em Portugal. Quanto ao ouvidor Gonzaga, foi um dos grandes filósofos da Inconfidência Mineira. Seu nome é sempre lembrado pela triste e frustrada estória de amor vivida com a jovem Dorothéa Joaquina de Seixas, por ele chamada de “Marília de Dirceu”, e nunca pela qualidade de “revolucionário” frente aos planos da Conjura⁵⁹.

Em *Arena Conta Tiradentes*, os poetas-inconfidentes usam a erudição apenas para idealizar poeticamente o futuro, estão comprometidos com o “mundo das idéias”, os devaneios sobre o futuro da nação ilustram a sua incapacidade diante das questões práticas que levariam à realização concreta da sedição em Minas:

CLAUDIO: *E tu, que pretende fazer Gonzaga? (...) Juntos podíamos elaborar bonitas leis ...*

GONZAGA: *Hum, hum! Tempo agora não nos falta. Mas, com o meu casamento, Cláudio, as coisas vão se complicar. Sabe pretendo me dedicar exclusivamente à minha Dorotéia, fazer do lar minha única preocupação. Não sei, talvez seja melhor ir para a Bahia mesmo! (...) Na Bahia, talvez eu possa ser muito feliz. Porém há o problema do clima. O calor é insuportável. Temo pela saúde de Dorotéia e das crianças que virão! (...)*

CLÁUDIO: *Claro que sim. Esperaste tanto tempo que bem mereces um pouco de repouso. Lá terás ótima colocação, escravos, servidores! Eu invejo tua felicidade! (...) lá sentirias saudades dos amigos!*

GONZAGA: *E quanta ...*

CALUDIO: *Os amigos ... e o clima ...*

GONZAGA: *O amor ...*

⁵⁹ Em *Arena Conta Tiradentes*, o poeta Gonzaga utiliza seus versos apenas para verbalizar o amor a Marília, e nunca como expressão de descontentamento que levaria à deflagração da “revolução” mineira: GONZAGA: “Ornemos nossas testas com flores; E façamos de feno um brando leite; Prendamo-nos Marília em laço estreito. Go zemos do prazer de são amôres. Sobre as nossas cabeças Sem que possa deter, o tempo corre; e para nós o tempo que se passa, também, Marília morre. Com os anos, Marília, o gosto falta, e se entorpece o corpo já cansado; Triste, o velho cordeiro está deitado e o leve filho, sempre alegre, salta. Ah, não, minha Marília, aproveite-se o tempo antes que faça o estrago de roubar ao corpo as forças e ao semblante a graça”. (p.96-97).

CLÁUDIO: O dever ...

GONZAGA: O ressurgir de uma nação ... (...)

CLÁUDIO: <<Dizei, pastorinhas, dizei: qual de vós é meu pecado?>> ... (p. 106-107)

A próxima cena diz respeito à reunião na casa de Francisco Paula Freire. As ações dramáticas realçam a visão “ousada” de Tiradentes perante o “futuro revolucionário” da colônia. Mesmo apresentando um discurso moderado, pondera com bastante firmeza e sensatez suas convicções políticas que, por sinal, apresentam-se bastante “radicais” em relação à postura “limitada” dos demais inconfidentes presentes na reunião. Observe:

DOMINGOS: É melhor ter cuidado! Precisamos ter a força de conduzir o povo antes que ele nos conduza. De que vale lutar contra a opressão e cair na anarquia!?

TIRADENTES: Por que anarquia? A tropa do exército também é povo. Se se teme o povo em armas desorganizado, que se organize o povo armado!

DOMINGOS: Mas pode ser que nem sempre o povo armado obedeça a vontade do seu chefe!

TIRADENTES: Enquanto a vontade do chefe fôr a vontade de todos. Vossa mercê não terá o que temer. E nós aqui estamos falando em nome do povo.

(...) SILVÉRIO: (Pensando na hora e contente com o luzir do próprio pensamento). O senhor Domingos tem razão. Porque, em relação ao povo, ninguém pode ser totalmente contra. O povo, como aliás muitas outras coisas, tem o seu lado bom e o seu lado mau. Ao mesmo tempo é útil e perigoso.

ALVARENGA: Eu tenho uma solução! O número de escravos é maior do que o dos homens livres. Se nós garantirmos a liberdade a todos os escravos teremos batalhões ao nosso lado! Bem organizados, eles serão uma espécie de povo que não é povo, na acepção mais perigosa do termo.

SILVÉRIO: Mas o que é isso! O que é isso! Não é hora para brincadeiras! Então se decreta assim, sem mais nem menos, a libertação dos escravos?!

TIRADENTES: Por que está abespinhado, Coronel Silvério?

SILVÉRIO: E não era para estar? Os escravos do senhor Domingos, quem foi que comprou? Os escravos de todo mundo aí que teve fábrica fechada, quem foi que comprou? Cabeça fria, senhores! Quem é que vai mineirar, quem é que vai trabalhar na lavoura? Essa revolução é nossa, ou é dos escravos?!

(...) TIRADENTES: Perdão senhores, mas nós estamos pensando apenas em Minas Gerais, enquanto que a libertação deve ser a do País inteiro. Quando estive no Rio falei com todos os Comandantes de Regimentos, com todas as guarnições, e a verdade é que todos, sem exceção, esperam apenas a palavra do nosso Tenente-Coronel. O Rio de Janeiro espera vossa decisão! (...) (107 – 109)

As falas supracitadas são extremamente importantes por revelarem que a Inconfidência Mineira não foi um movimento homogêneo, em que as idéias e interesses pessoais dos participantes convergissem. Muitos apresentavam uma postura limitada diante da possibilidade de mudanças radicais. Em vários momentos os inconfidentes

mostram prudência e temor de que o movimento exceda os limites que lhes eram convenientes:

DOMINGOS: “É melhor ter cuidado! Precisamos ter a força de conduzir o povo antes que ele nos conduza. De que vale lutar contra a opressão e cair na anarquia!?”

(...) PADRE CARLOS: Eu creio que não deve haver sangue no berço da República. Ela ficaria manchada com a viuvez da Viscondessa e orfanidades das crianças inocentes. Imaginem! Matar o Visconde de Barbacena(...) qualquer sangue manchará o berço da República! (p.107-118).

Os inconfidentes, em defesa de seus privilégios, assumem coletivamente uma “limitação”: por terem algo a perder, temem a radicalização do movimento. Portanto, é possível vislumbrar que, em *Arena Conta Tiradentes*, a sublevação pretendida pelos conspiradores visava o fim do “sistema colonial”, mas não um rompimento com a estrutura econômica e social, já que muitos deles eram aristocratas e proprietários de escravos.

No que diz respeito às tarefas revolucionárias, estas objetivavam colocar fim a derrama, fundar uma universidade em Vila Rica, buscar a independência, criar uma República e fazer justiça. Todos esses sonhos foram representados por um dístico, símbolo da Inconfidência Mineira: “*Libertas quae sera tamen*”. Em *Arena Conta Tiradentes*, este fato foi tema de uma das reuniões na casa de Tomaz Antônio de Gonzaga:

CLÁUDIO: Ainda não temos as cores, mas para o dísticos já pensei numa sugestão. (...) <<aut libertas, aut nihil!>>

(...) GONZAGA: Talvez esta: libertas aequo spiritus!

(...) ALVARENGA: Senhores, Virgílio mais uma vez em nosso auxílio! Eis aqui: <<Libertas quae sera tamen>>.

CLÁUDIO: Liberdade ainda que tardia! Perfeita!

GONZAGA: Sonora!

(...) BARBARA: (entrando com uma bandeja de café) Senhores café!

ALVARENGA: Barbara bela! Este café chega num momento histórico. Acabamos de encontrar o dístico para a bandeira de liberdade. <<libertas quae sera tamen>>! Que tal?

BARBARA: Bonito, vocês gastaram tanto tempo fazendo o dístico que agora ficou faltando fazer a Independência. Se tivessem gasto o mesmo fazendo a Independência, agora só faltaria o dístico.

CONÊGO: Heliadora, a Barbara!

ALVARENGA: Não te preocupes, meu anjo. A coisa está adiantada. As revoluções começam sempre pela cabeça. Depois é que os braços se movem! (p.111 -113).

Em contato com a vasta historiografia da Inconfidência, observa-se que esta sempre foi “gentil” aos inconfidentes: Varnhagem acredita veemente na inocência do

ouvidor Gonzaga: “*Não se prova que Gonzaga fosse conspirador, nem assistisse a reuniões em que se tratou da idéia da revolta*”⁶⁰. Silvio Romero coloca Inácio José de Alvarenga como o poeta de maior talento e o que apresenta maior disposição para o Levante: “*eram ‘estes braços feitos ao trabalho que Peixoto pretendia empregar na revolução’; ele cogitava na libertação dos cativos, generoso pensamento(...)*”⁶¹. Joaquim Norberto de Souza vê Cláudio Manuel da Costa como o mais patriota: “*gozava em alto grau a estima do povo e era na verdade um homem de conhecimentos superiores não só para seu tempo como para o lugar em que vivia.(...) batia-lhe no peito um coração juvenil que estremecia pela pátria*”⁶².

Em *Arena Conta Tiradentes*, elogios aos inconfidentes foram sutilmente minimizadas. Ao contrário da historiografia, Boal e Guarnieri projetam sobre essas “figuras históricas” defeitos que recaíram diretamente sobre a disposição dos mesmos para as tarefas revolucionárias. Essencialmente, os inconfidentes apresentam-se como “maus combatentes”, “fracos”, “omissos”, com pouca visão revolucionária, pretendem levantar a sublevação em Minas sem se desprender dos interesses da classe. Ao lado disso apresentam erudição em demasia, escrevem versos, constróem leis, apenas idealizam o mundo em que pretendiam viver, o campo de batalha para esses homens é o “mundo das idéias”.

Entre os inconfidentes, Tomaz Antônio de Gonzaga foi o único que apresentou perspicácia para sair dos impasses que se chocavam com seus interesses. A personagem conversa apenas por formulação de hipóteses, fazendo isso por um mero “exercício intelectual”. Está sempre preocupado com os aspectos burocráticos do que possa “vir a ser”, nunca aparece executando uma atividade prática, concreta. Em termos práticos, é um autêntico “idealizador do futuro”: formula soluções, justificativas, cria leis, enfim, seu campo de “combate” é essencialmente o plano das idéias⁶³.

⁶⁰ VARNHAGEN, Francisco. **História Geral do Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981, p. 310.

⁶¹ ROMERO, Silvio. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Livraria José Olympio, 1943, p. 126.

⁶² SOUSA SILVA, Joaquim Norberto. **História da Conjuração Mineira**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948, p. 67.

⁶³ BARBACENA: (...) Porém a Derrama é ordem expressa! / GONZAGA: Vamos examinar. A Coroa quer mais dinheiro. O País não tem. Portanto existe a hipótese de não lançar a derrama. / BARBACENA: É este o vosso conselho? / GONZAGA: Só estamos conversando por hipóteses. Se não se lançar a derrama, existem duas hipóteses: a Rainha tanto pode concordar, como pode nomear outro Governador em seu lugar. / BARBACENA: Então a Derrama é inevitável. / GONZAGA: Neste caso também existem duas hipóteses: lançá-la por todos os atrasos ou só pelo último ano. Como o primeiro caso é totalmente inexecutável, ainda resta a segunda hipótese. (p. 90).

Já o poeta Cláudio Manuel é bastante conhecido pela suas queixas melancólicas, falta de entusiasmo e perspectiva para a vida. Para Silvio Romero, dos três poetas árcades, esse era o único que não apresentava os fervores, as ilusões e as alegrias diante dos planos que levariam a concretização da Inconfidência Mineira. Em *Arena Conta Tiradentes*, o poeta também não se revela apto às tarefas revolucionárias. Após a delação do movimento, Cláudio Manuel deu pistas da sua real personalidade, mostrou-se extremamente “fraco”, “temeroso” à punição. O simples cogitar da traição já lhe traz o “desespero”, dando fim à causa⁶⁴.

Dentre os três poetas/inconfidentes, Alvarenga é apontado com um dos mais ilustres de Vila Rica, sensível poeta, homem de hábitos refinados, tendo-se bacharelado em leis na cidade Coimbra. Gozava de grande prestígio social e poder econômico, sendo apontado por alguns historiadores como um dos homens mais ricos da sociedade colonial mineira⁶⁵. Além do mais, era muito “alegre” e “expansivo”, possuía uma família estruturada e era apaixonado pela esposa Bárbara Heliadora, que, segundo Silvio Romero, era “uma dama de inteligência e de espírito”. Aliás, foi esse autor quem mais elogiou Alvarenga, julgando-o o mais entusiasta, por isso o único disposto a realizar a Conjura. Ao mesmo tempo, apontava-o como sendo o mais erudito dos inconfidentes, atribuindo-lhe até a autoria das *Cartas Chilenas*⁶⁶.

⁶⁴ CLÁUDIO: Gonzaga estamos perdidos. Por que fomos ouvir aquele homem? Maldito Tiradentes. Em má hora me arrei em libertador. Como se já não bastassem os males da velhice. Ah, Gonzaga, amigo, quanto me arrependo! Claro sou mau, libertino, pusilânime! Já me vejo na fôrca, ossos partidos. Gonzaga vamos fugir! Vamos fugir para a Bahia, vamos a Portugal. (p. 140).

⁶⁵ Segundo o historiador Júlio José Chiavenato, Alvarenga “começou sua carreira profissional em Coimbra, onde havia se bacharelado em leis (...) . Em Lisboa teve uma casa onde recebia os brasileiros e ali viveu até a morte do pai. Voltando ao Brasil, liquidou suas propriedades no Rio, foi para Minas e fez uma das maiores fortunas do seu tempo. Tinha latifúndios, lavras, gado, escravos. E o privilégio de ser o juiz do rei na região de suas propriedades (...) Nomeado coronel comandante do Corpo de Cavalaria de Rio das Mortes, vestiu e armou os soldados às suas custas. Tinha fama, dinheiro e poder”. Op.Cit, p.20

⁶⁶ “As Cartas Chilenas são mui provavelmente de Alvarenga Peixoto. Tenho em prol desta hipótese três ordens de argumento: a natureza do estilo de Peixoto, sua índole psicológica e sua posição. Quanto a esta última, não resta dúvida que era êle dos três poetas o que a tinha mais independente. Gonzaga era um homem empregado na magistratura, Cláudio um advogado pobre, e Peixoto, depois de ter sido magistrado, era coronel de milícias e proprietário de boas lavras de ouro. Dos três poetas o último foi o que tomou parte mais ativa e entusiástica na conjuração. Quanto à natureza do seu espírito, era ainda dos três o de mais açodamento e arrôjo, o de talento de feição mais objetiva, e por isso mais expansiva. Era o que tinha a veia cômica. (...) Alvarenga Peixoto era um minerador abastado, feliz, entusiasta; seu lar vivia em festa; (...) A poesia do malogrado inconfidente não era convencional, ele não era o charlatão, um vadio, um debochado dos botequins; era um homem positivo, adestrado no trabalho, ativo, empreendedor. Não era um parasita da sociedade (...) era ativo, militante. O coronel não contemplava a pátria só nos versos por um desfazio pedantesco; ele a contemplava também no seu desenvolvimento político e social, e bem provou que a lira do poeta poderia ser substituída pela espada do guerreiro, se os acontecimentos o houvessem consentido”. Romero, S. Op. Cit. p. 98-127.

No entanto, muitos elogios pontuados pelo literato Silvio Romero, ao coronel/inconfidente, Inácio José de Alvarenga, foram substancialmente renegados em *Arena Conta Tiradentes*. Boal e Guarnieri, ao construir o perfil político da personagem, não lhe atribuem características de “revolucionário” e muito menos de um fervoroso “militante político”. Ao contrário disso, na peça, Alvarenga não difere de seus amigos inconfidentes: é também um representante da elite mineira; manifesta um grande desinteresse pelas ações práticas da “revolução” que se travaria em Minas; está preso ao mundo das idéias, idealiza e organiza o futuro da nação sem perder de vista os interesses pessoais. Esta questão também é realçada pelo historiador João Pinto Furtado:

Ele e sua senhora alimentavam pretensões francamente aristocráticas quanto aos filhos, tendo D. Bárbara chegado a dizer que sua família era das de maior respeito e nobreza na América portuguesa, condição social da qual o “prepotente” casal, definitivamente não abriria mão na nova ordem a ser implantada após o levante de 1789⁶⁷.

A reflexão tecida pelo historiador é claramente percebida em *Arena Conta Tiradentes*. A Ephigênia, filha do “casal poeta”, era destinado ao título de Princesa do Brasil, caso os planos da Inconfidência Mineira se concretizassem:

ALVARENGA: *De que domínio se trata?*
GONZAGA: *Salve, meu caro, dormiste bem?*
ALVARENGA: *E quem ainda consegue dormir nessa cidade!*
CÔNEGO: *E a nossa <<Princesinha do Brasil>> como está?*
ALVARENGA: *Mais linda do que nunca! Dorme agora com as mãozinhas entrecruzadas sob o queixo! Assim(imita a postura). Um verdadeiro anjo!*
GONZAGA: *Família feliz! (p.111)*

Nessas circunstâncias, fica claro com quem *Arena Conta Tiradentes* está dialogando nesse momento, ao vislumbrar a fragilidade revolucionária dos *inconfidentes* (entenda-se) *intelectuais*, perante os planos revolucionários da Inconfidência Mineira. A mensagem é bem endereçada, trata de questionar, repensar o *papel da esquerda* frente aos desacertos, as contradições, as fragilidades, que permitiram a “facilidade” de instauração do Golpe. Nas palavras de Augusto Boal, com a realização de *Arena Conta Tiradentes* muitas polêmicas se instalaram, e uma delas refere-se:

ao papel dos intelectuais em tempos de turbulência ou de paz. As cenas dos inconfidentes foram inspiradas pela noite de 31 de março de 1964, na casa do Professor. Aquela noite tinha ficado em nossa memória como simbólica:

⁶⁷ FURTADO, João Pinto. Imaginando a nação: o ensino da história da Inconfidência Mineira na perspectiva da crítica historiográfica. In: SIMAN, Lana Mara de Castro & LIMA E FONSECA, Thaís Nívea. **Inaugurando a História e Construindo a Nação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 57.

intelectuais davam-se no direito de indicar caminhos e cruzar os braços. Como se ser intelectual significasse o direito adquirido de não fazer nada além de pensar. Em Cuba, intelectuais cortavam. Que direito tínhamos nós de exigirmos que outros fizessem tudo? Não seríamos nós parte desses outros? Fôssemos à luta! Dúvida: deve um pianista cortar cana? Um cirurgião? Sou mais útil fazendo aquilo que qualquer um pode fazer ou aquilo que só eu sei? (...) Éramos contraditórios: acusávamos intelectuais de promoverem revolucionários bate-papos mas não fazíamos mais do que isso. Éramos intelectuais. Como nossos criticados: escrevíamos, mas ... ninguém pegava em armas. Onde armas? A curiosidade se ascendeu em nós. A partir de Tiradentes, alguns de nós começaram a pensar em ação efetiva: amaldiçoar ditaduras mentecaptas e carrascas era pouco! Alguns queriam cumprir o que julgavam dever.⁶⁸

Ao traçar o papel e a disposição dos inconfidentes (*intelectuais*) frente ao processo revolucionário, a questão da liberdade com que o Arena, ou melhor, o texto *Arena Conta Tiradentes* está comprometido começa a delinear-se: a liberdade de criar, pensar, falar e participar só seria uma conquista na medida em que algumas mudanças estruturais da política brasileira fossem realizadas. Mais especificamente, Boal e Guarnieri referem-se à política da esquerda: partidos, artistas, escritores, enfim, *intelectuais*, que promoviam, escreviam e idealizavam a sonhada “revolução”, sem estabelecer um contato com as massa populares, sem organizar os movimentos sociais, sem conhecer e levar em conta que a luta política também passa pelo cotidiano de homens, mulheres que, mesmo fora do partido, das instituições políticas, criam formas de resistência.

Desfecho dos Planos da Inconfidência: Senha, a Delação do Movimento e os Interrogatórios da Devassa

Em *Arena Conta Tiradentes*, a senha combinada para o dia do Levante, “Tal dia é o meu batizado”, perdeu o sentido. O “movimento de libertação” foi descoberto, vítima da delação de um dos inconfidentes:

*CORINGA: Ei, Joaquim Silvério: o que você tem aí no bolso?
(...) SILVÉRIO (...) é uma carta de delatação. Vou agorinha mesmo entregar ao Visconde General. (...) Quero ser o primeiro a delatar estou dentro do prazo.
(p.124)*

Ao justificar a traição do movimento, Silvério dos Reis expõe com clareza as debilidades e contradições dos inconfidentes:

⁶⁸ BOAL, Augusto. **Hamlet e o Filho do Padeiro**. Op. Cit. 240-241.

SILVÉRIO: (...) Já pensou direito em quem está metido nessa rebelião? Um bandinho de intelectuais que só sabe falar. Porque a liberdade... e cultura ... a coisa pública... o exemplo do Norte ... na hora do arroxó quero ver. O outro lá comandante das tropas: o que quer mesmo é posição seja na República, na Monarquia, no comunismo primitivo, o que ele quer é estar por cima. Olha, velho, dessa gente a maioria está trepada no muro, conforme o balanço eles pulam para um lado. (p.125).

A notícia da delação do movimento chegou junto com a suspensão da derrama pelo governador Visconde de Barbacena. Alguns inconfidentes fugiram com padre Rollim, outros tentaram esconder-se, como Tiradentes, outros ainda foram presos em suas casas, como Cláudio Manoel da Costa e Tomás Antônio de Gonzaga. Os defeitos dos inconfidentes apontados por Silvério dos Reis já prenunciavam o comportamento dos “fracos” e “omissos” conspiradores diante dos planos idealizados. Essa questão pode ser visualizada em uma conversa que Alvarenga Peixoto tem com sua mulher:

ALVARENGA: (...) quando penso em delatar, penso no que minha salvação pode trazer no futuro. Que adianta se todos os homens com ideais forem enforcados. Enquanto um sobreviver, a idéia não morre (...). (p.142).

Depois da prisão de todos aqueles que conspiravam contra a Coroa Portuguesa, começa a apuração dos fatos. Coringa, em sua condição de narrador, explica o julgamento: “E todos foram presos um-a-um. O processo começou. Foram três anos de suspense, três anos de terror. A Rainha já havia resolvido comutar a pena capital de todos. Menos de um: o Cabeça. Menos de um, Tiradentes”. (p. 78).

Os interrogatórios a que os inconfidentes foram submetidos no julgamento podem ser considerados o ápice da peça, pois são eles que definem o perfil o e verdadeiro ideal de luta de cada um dentro do movimento. Em *Arena Contra Tiradentes* os interrogatórios do processo judicial retratam a postura dos inconfidentes, que se mostram “fracos”, “omissos” e “mau combatentes”. Diante da devassa todos negam ter conspirado contra a Coroa e ainda apontam Tiradentes como o “cabeça” do movimento.

FRANCISCO: Ainda neste caso, o privilégio não seria meu, mas sim de quem primeiro teve a idéia, de quem mais vezes o motim apregoou, de quem para si queria a tarefa de maior perigo e risco. De quem se propunha cortar a cabeça do Governador (...) Alferes Joaquim José da Silva Xavier, por alcunha o Tiradentes. (p. 150)

Tomaz Antônio de Gonzaga se apresenta como um mau combatente, confiante que a posição social que ocupava na sociedade de Vila Rica lhe traria a absolvição, omite ter participado do movimento:

GONZAGA: (...) Constando ou não , nunca me arriscaria a entrar numa Conjura contra os parentes da minha noiva. Que conste também que todos eles são militares. (...) Os parentes da minha noiva além de militares, são portugueses que não lutariam contra sua Pátria, português também sou eu. (...) Não posso ser acusado de não conhecer o que só agora é revelado. Portanto sou inocente. (p.156)

Alvarenga Peixoto não apresenta apenas o “defeito” de ser um “revolucionário” que quer a todo custo fazer a revolução sem afetar o privilégio social de sua classe. Ao lado disso, ele pode ser apontado como o mais perigoso e falso dos revolucionários, que a fim de livrar-se da culpa, acusa a própria mulher, Bárbara Heliodora:

ALVARENGA: Culpa eu não tenho. Todo mundo pensando em cortar a cabeça de todo mundo. Cabeçinha fora aqui. Cabeçinha fora ali. (...) Culpa tem minha mulher, que deu ouvidos a Tiradentes, achava de bom tom que eu participasse do movimento e na frente de Cláudio Manoel da Costa - chegou a dizer que melhor seria fazer o motim primeiro e a bandeira depois. (p.153)

Porém, um dos inconfidentes não omite o seu ideal de liberdade diante do processo de apuração do crime. Tiradentes assume a responsabilidade do movimento contra a Coroa:

Excelência. Já agora nada mais ratifico, não por querer encobrir minha culpa, mas por não querer perder mais ninguém (...) É verdade que pretendia o levante. (...) É verdade que a todos falava 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 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 florescente. (...) Eu desejava meu país livre, independente, republicano. (...) É verdade que eu tenho culpa e só eu tenho culpa (...) (p. 157-158) .

Em *Arena Contra Tiradentes*, Joaquim José da Silva Xavier foi o herói da Inconfidência Mineira, o único que diante da devassa se comprometeu com a verdade, conservando assim o espírito de luta. Sob esse aspecto, Cláudia de Arruda Campos conclui “que o alvo principal da crítica, em *Tiradentes*, são aqueles que na visão escolar da Inconfidência Mineira eram tidos como vítimas infelizes de seus ideais de liberdade⁶⁹”. A peça retrata os inconfidentes - exceto Tiradentes - não como vítimas,

⁶⁹ CAMPOS, Cláudia Arruda . Op. Cit, p. 107

mas como omissos e covardes diante do ideal de liberdade que pregavam e em que acreditavam.

Depois de apurados os crimes, a sentença é anunciada por um arauto - oficial que fazia anúncios solenes: *“Por vontade da Real Senhora, a todos se comuta a pena de morte para degredo em África. Menos um que se fez inimigo da Real Piedade da mesma senhora (...) Menos a um que se tornou indigno da Real Piedade da Digna Senhora: Alferes Joaquim José da Silva Xavier (p. 160).*

A cena que vem a seguir talvez seja uma das mais patéticas de toda a peça, retratando o desespero, a clemência e angústia dos inconfidentes diante da sentença que estava para ser divulgada. Todos falavam de uma só vez, a rubrica informa (*Atôres aglomerados a um canto, superpondo frases*):

- *Ai que não pode ser verdade!*
 - *E eu que ia para Coimbra!*
 - *Maldita loucura do Alferes!*
 - *Alguém ainda vai me salvar!*
 - *Sou um homem de posição!*
 (...) - *Que mais querem, já me ajoelhei! Já neguei tudo o que disse e que fiz!*
 (...) - *Quem se arrepende encontra perdão!*
 (...) - *Eu te absolvo em nome do Padre, do Filho, do Espírito Santo!*
 - *Os confessados já podem morrer! (...)* (p.159-160)

Diferente de todos os inconfidentes, Joaquim José da Silva Xavier está sozinho, entoando a canção *Dez Vidas*. A rubrica explica detalhes da cena: (*As vozes vão se misturando, repetem-se as exclamações; a voz de Tiradentes e acompanhamento musical ficam mais fortes*).

TIRADENTES

*Dez vidas eu tivesse
 Dez vidas eu daria
 Dez vidas prisioneiras
 Ansioso eu trocaria
 Pelo bem da liberdade
 Nem que fôsse por um dia!
 Que fôsse por um dia,
 Ansioso eu trocaria... (p. 160)*

A cena é interrompida pelo Arauto, que vem dar a sentença final do crime:

Atenção! Todos de pé! (...) Carta da nossa Piedosíssima, Clementíssima e Augustíssima Soberana, D. Maria! (...) Por vontade da Real Senhora, a todos se comuta a pena de morte para degrêdo em África; (Entusiasmo geral) Menos a um que se fez indigno da Real Piedade da mesma Senhora! (p. 160)

As ações dramáticas a seguir são marcadas pela alegria, contentamento e satisfação dos inconfidentes que tiveram as penas de morte permutadas para degredo. A rubrica completa a descrição da cena: (*A Orquestra sozinha volta com o tema de Estou só. Continuam a algazarra, distinguindo-se os gritos*):

- *Queridíssima Rainha, sou vosso servo mesmo que ao inferno me mandásseis!*
- *Viva D. Maria I!*
- *Que pelo menos dessa vez eu possa dizê-la minha!*
- *Beijo o pó, beijo os pés de cada soldado!*
- *Deus, ó Deus, tu existes! Eu te agradeço!*
- *Viva Portugal! (p. 160)*

As falas citadas acima possivelmente foram inspiradas nos depoimentos de Frei Raimundo da Anunciação Penaforte, padre confessor que assistiu Tiradentes momentos antes à sua morte⁷⁰. Por tratar-se de um “vassalo”, convicto aos ideais da Monarquia, sua narrativa busca simplesmente valorizar a “clemência”, a “bondade” e a “piedade” da Soberana Rainha, ao permutar as penas dos condenados. Evidentemente não era esta a intenção de Boal e Guarnieri, que utilizaram a narrativa do “padre confessor” a fim de destacar a postura um tanto “covarde”, “fraca” e “omissa” dos homens que momentos atrás “lutavam” pelos “*loucos desejos de uma sonhada liberdade*”. Mais uma vez o que fica ao leitor/espectador é a postura heróica de Tiradentes.

As próximas ações dramáticas caminham para o desfecho da história. A rubrica completa a cena: (*Sai Arauto. Fica só Tiradentes acorrentado. O Coringa aproxima-se lentamente em profundo silêncio. Acocora-se diante dele*):

- CORINGA: E então, como é que é?*
- TIRADENTES: Dez vidas eu tivesse, dez vidas eu daria pra que eles não morressem por um crime que não cometeram.*
- CORINGA: E agora, como é?*
- TIRADENTES: Não sei... armei uma meada tamanha que nem em cem anos eles vão conseguir desatar ... (Coringa olha-o por instantes. Abraça-o firmemente e sai). (p. 161)*

Uma nova cena é preparada pela rubrica: (*Enquanto isso surge o cortejo, carrasco à frente e ouve-se o pregão*). Novamente o pregão tem a função de explicar ou

⁷⁰ O relato/memória do Frei Penaforte também ressalta a euforia e alegria dos inconfidentes ao receberem a notícia da permuta das penas; elogios à Soberana não foram poupados. Possivelmente as passagens que serviram de inspiração para os dramaturgos na construção da cena foram as seguintes: “(...) Finalmente, todos diziam a uma só voz: - “Que clemência! Que piedade! Só vós, senhora nascestes para governar. Que felicidade a nossa de sermos vassallos de uma Rainha tão cheia de consideração de seu! Governai-nos, Senhora. Vós nos cativastes”. (AUTOS DE DEVASSA - volume 09, p. 171).

lembrar a função do castigo de Joaquim José: “*Este homem indigno é das nossas memórias, mas se ficar de todo no esquecimento, nenhum proveito tiraremos de seu exemplar castigo!*” (p. 161)

A cerimônia da morte desenrola-se, a rubrica mais uma vez explica a cena: (*O coro repete o Pregão, surge a forca, o carrasco, Capitani ajoelha-se diante do condenado*)

CAPITANI: Perdão! Eu mato cumprindo pena e minha pena é matar!
VOZ: Esmolas! Esmolas! Prá missa prá salvação da alma do infame réu!
Esmolas! Esmolas pra missa para salvação da alma do infame réu!
TIRADENTES: Está perdoado, irmão. Todos estão cumprindo pena. Menos eu.
(p.161)

TIRADENTES SOBE À FORCA

Ao subir à forca inicia-se a participação do Coro, que entoia a canção *Dez Vidas*. A música-tema para esta cena não poderia ser mais sugestiva, a “luta” e a “vida” pela liberdade. Ao entoar os versos, a idéia que se tem é que o Coro assumiu a fala e a postura política de Tiradentes:

Dez vidas eu tivesse
Dez vidas eu daria
Dez vidas prisioneiras
Ansioso eu trocaria
Pelo bem da liberdade
Que fôsse por um dia.
Ansioso eu trocaria

A participação do Coro é interrompida pelo grito: “*Esmolas! Esmolas! Esmolas pra missa, pra salvação da alma do infame réu!*”

Na verdade, são esses “gritos pela esmola” que sugerem a presença de espectadores na cerimônia de morte do Alferes Joaquim José⁷¹. Até o momento, as rubricas e os diálogos das personagens não referendaram a existência de um público expressivo para assistir ao “espetáculo da morte”. A canção *Dez Vidas* continua colorindo a cena:

Dez vidas eu tivesse,
Dez vidas eu daria,
Se assim fizessem todos
Aqui não existiria

⁷¹ Essa esmolas oferecidas ao Alferes no ato de sua morte aparecem nos AUTOS, especialmente nos depoimentos de Frei Penaforte: “(...) para lhe apressarem a vida eterna, ofereceram voluntariamente esmolas para dizerem missas por sua alma (...)”; Volume 09, p. 175-176.

*Tão negra sujeição
Que dá feição de vida
Ao que é mais feia morte:
Morrer de quem aceita
Viver em escravidão.
Viver em escravidão
É a mais feia morte
De quem morrer aceita
Vivendo em escravidão! (p.162).*

A música é interrompida por uns instantes, abrindo espaço para a participação de um padre, que, diante da iminência da morte de Tiradentes na forca, deixa um recado ao público presente, endossando mais uma vez os interesses da Rainha:

*PADRE: Não traia teu Rei nem em pensamento; pois as próprias aves do céu
levarão teus desejos aos próprios ouvidos do Rei⁷²! (p.162)*

Nesse momento a rubrica informa: (*Misturam-se os câoros. Parte cantando Dez Vidas outra cantando Eu estou só*). A cena do enforcamento está próxima, mas mesmo diante da morte a personagem Tiradentes mostra-se renitente, conforme a rubrica, *adiantando-se um passo grita, “Povo das Capitânicas do Rio e das Gerais! O Brasil ...” (p.163).*

A cena torna-se completa com a intervenção da rubrica que dá detalhes do desfecho do acontecimento: (*A mão de Capitania tapa-lhe a boca; diminuem as luzes. Rufos de bateria. O corpo de Tiradentes é lançado. O Côro deixa escapar um grito. O corpo fica balançando. O Côro entra com*):

*Espanto que espanta a gente,
Tanta gente a se espantar
Que o povo tem sete fôlegos
E mais sete tem prá dar!
Quanto mais cai, mais levanta
Mil vezes já foi ao chão.
Mas de pé lá está o povo
Na hora da decisão! (...) (p. 163)*

O desfecho da trama de *Arena Conta Tiradentes* fica a cargo da personagem Coringa, que faz um breve discurso sobre o valor da conquista de liberdade para um

⁷² Esta passagem foi retirada dos AUTOS DE DEVASSA, especialmente na parte dedicada ao relato/memória do padre confessor Frei Raimundo da Anunciação Penaforte. “(...) nem por pensamento traias a teu rei, porque as mesmas aves do céu levarão a tua voz e manifestarão teus juízos”. (volume 09, p. 175).

país e explica por que a Inconfidência foi um movimento fracassado que poderia ter dado certo:

CORINGA: - A Independência política contra Portugal foi conseguida trinta anos depois da força. Se Tiradentes tivesse o poder dos Inconfidentes; se os Inconfidentes tivessem a vontade de Tiradentes, e se todos não estivessem tão sós, o Brasil estaria livre trinta anos antes e estaria novamente livre todas as vezes que uma nova liberdade fosse necessária. E assim contamos mais uma história. Boa noite! (p. 163)

A morte de Tiradentes é um dos temas que mais se destaca no interior da história da Inconfidência Mineira. É nela que tem início a construção do herói, do símbolo, do mártir a ser preservado e memorizado para a posteridade. Sendo assim, sugestões polêmicas e tendenciosas não faltam às interpretações de autores, que dedicaram suas narrativas aos últimos momentos de vida do Alferes.

Frei Raimundo da Anunciação Penaforte é um autor que, ao interpretar a morte de Tiradentes, converge sua narrativa para a preservação dos interesses políticos da Monarquia. O padre confessor conta detalhes precisos do “arrependimento” do alferes Joaquim José: “(...) *causava admiração a constância do réu (...) sem levantar os olhos (...), sem estremecimento algum(...), pediu que abreviasse a execução*⁷³”.

Contudo podemos afirmar que o espetáculo da morte, fundamentado na mobilização de espectadores, na contrição e resignação do réu, não interessou aos dramaturgos no momento de construção da peça. Em *Arena Conta Tiradentes*, o alferes SILVA XAVIER não morre arrependido, humilde e contrito. Ao contrário disso, a personagem ainda preserva a postura “revolucionária” de um idealista convicto, que até no último momento de vida demonstrou “vontade política” pela sonhada liberdade. Na cena da morte, Tiradentes (*adiantando-se um passo grita*): “*Povo das Capitâneas do Rio e das Gerais! O Brasil ...*”.

Ao mesmo tempo, cabe ressaltar que o desprezo dos dramaturgos pela imagem contrita do Alferes, construída no Império, não significa apropriação na íntegra da figura “martirizada” e santa divulgada pela República. É sabido que os historiadores republicanos reverteram positivamente a morte de Tiradentes, suplantando a conotação da punição, do castigo para a imagem de “santo”, “humilde”, que, servindo de exemplo

⁷³ PENAFORTE, Raimundo da Anunciação. Últimos Momentos dos Inconfidentes de 1789, pelo frade que os assistiu em confissão. In: **Autos da Devassa da Inconfidência Mineira**. Brasília: Câmara dos Deputados, V. 09, p. 173-175.

a todos, entregou-se ao sacrifício valorizando sua morte em favor da causa “revolucionária”.

Na peça, Joaquim José não se apresenta como um santo martirizado, a ousadia perante a morte ilustra mais uma vez a imagem que Boal e Guarnieri querem mostrar ao leitor/espectador: o “herói revolucionário”, que, mesmo diante de situações constrangedoras e violentas, não teme suas convicções políticas. Contudo, o “herói revolucionário” vislumbrado por Boal e Guarnieri não é apenas um falastrão, um falador incoseqüente, um louco. Na peça o Alferes é um político habilidoso e inteligente, que sabe adaptar-se às necessidades que lhes foram impostas. Exemplo maior disso é seu poder de retórica: perante as classes subalternas tem o discurso exaltado, destemido e esbravejador. Junto à classe dominante (os inconfidentes), apresenta-se ponderado, seguro, não faz uso da exaltação e dos discursos longos. Nesse sentido, o que se pode avaliar até então é que, essencialmente, o protagonista de *Arena Conta Tiradentes* é um “revolucionário” habilidoso, conhecedor das táticas políticas, que sabe, acima de tudo, atuar nos dois campos que levariam à “revolução”: o plano das idéias e o plano da ação.

Para realçar a idéia do “herói revolucionário”, Boal e Guarnieri omitem uma série de informações sobre a vida do Alferes. *Arena Conta Tiradentes* realça apenas o perfil político da personagem, sua disposição, habilidade “inteligência” e coragem para a *luta revolucionária*. Portanto, na peça, Joaquim José é apresentado como um ativista político desprendido dos valores de sua classe, seus interesses convergindo apenas em favor da nação, sua luta sendo por todos os povos do Brasil. Tanto é assim, que não foram dados ao leitor/espectador informações sobre o grupo social a que de fato a personagem pertencia, nenhuma passagem da peça sugere a classe do Alferes⁷⁴.

Ao retomar os ideais libertários e a figura heróica de Tiradentes em plena década de 60 - época do regime militar -, pretendia-se suscitar na platéia, no público em geral uma resistência aos acontecimentos políticos de 64. Boal e Guarnieri voltaram ao passado para falar à platéia brasileira sobre seus problemas: ditadura, repressão,

⁷⁴ Não existe um consenso sobre a situação econômica de Joaquim José. A poetisa Cecília Meireles mostra um Alferes pobre, o poema “Da Arrematação dos Bens do Alferes” ilustra bem isso. MEIRELES, Cecília. Op. Cit. p. 190-192. Para G. Hercules, Tiradentes não vivia a pobreza imputada a ele pela historiografia ao longo dos tempos. Ao consultar os Processos de Sequestro de Bens do Alferes, o autor constatou que Joaquim José era proprietário de vários bens, entre eles: um sítio com casa de vivenda, senzala e monjolo; três escravos: Maria de nação Angola e seu filho Jerônimo; Caetano Bangelas e João Camondongo; créditos nos valores de 220\$000 e 200\$000; além de diversos outros pertences como roupas, utensílios domésticos, etc. PINTO, G. Hércules. **A Vida de Tiradentes**. Rio de Janeiro: Alba Limitada, 1962, p. 151-153.

censura, autoritarismo, golpe militar e resistência. Eram respaldados pelo ideal político voltado para a mudança, para a revolução política e social. Por isso era preciso instigar o público, despertá-lo, conscientizá-lo do momento político pelo qual o País estava passando e nada melhor para isso, que a figura revolucionária de Tiradentes. Para Boal “*os heróis não são bem vistos. Deles falam mal todas as novas correntes teatrais*”⁷⁵. Em se tratando de Tiradentes, quer-se resgatar o herói da sua função mistificadora de “Mártir da Independência” e pensá-lo como herói revolucionário, transformador de sua realidade.

Nessas circunstâncias, o próximo capítulo tem a intenção de apresentar o universo de construção de *As Confrarias*, a leitura que essa peça faz da Inconfidência Mineira e de que forma seus temas contribuem para o debate político dos anos de 1960.

⁷⁵ BOAL, Augusto e GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena Conta Tiradentes**. Op. Cit., p. 53.

A obra de Jorge Andrade, por sua extensão e capacidade em resgatar diferentes momentos de nossa história numa perspectiva crítica, fez desse dramaturgo um dos grandes nomes do teatro brasileiro, servindo nas últimas décadas como objeto de estudo para pesquisadores de diversas áreas e críticos teatrais¹.

Sua produção artística, envolvendo peças teatrais, novelas e crônicas jornalísticas, foi construída fincada em três décadas de profundas transformações no cenário político, econômico, social e cultural do Brasil – anos de 1950, 1960, 1970 e início de 1980. Através dos embates políticos e das transformações sociais vivenciadas, Jorge Andrade foi um dos dramaturgos brasileiros que mais levou para os palcos personagens e temas da nossa história. Entre as temáticas teatralizadas pelo autor, destacam-se: a mineração, a decadência da aristocracia cafeeira, a industrialização de São Paulo e os novos grupos sociais, como os imigrantes italianos.

Aluizio Jorge de Almeida Prado (1922-1984), natural de uma família tradicional do Oeste Paulista (Barretos) – os Junqueira Prado -, passou a infância no meio rural, correndo entre os cafezais, adorando a lua e sentindo pena dos animais caçados pelo pai. Desde muito cedo, manifestou interesse pela vida artística, não conseguia viver no mundo “agrário” e “bovino” que a família desejou. Suas expectativas para o futuro estavam longe do meio rural. Porém, a poesia, a filosofia, a arte de escrever, que tanto lhe preenchia a vida, não agradava o pai, que arduamente negou a escolha profissional do filho. Para João José – pai do dramaturgo - a vocação artística de Jorge Andrade nunca seria compatível com a virilidade de um homem. Nuanças dessa

¹ ALBISSÚ, Nelson. **Em busca dos Velhos de Jorge Andrade**. Dissertação (Mestrado em Artes) Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

ARANTES, Luís Humberto Martins. **Teatro da Memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade**. São Paulo: AnnaBlume/Fapesp, 2001.

_____. A Memória como Palco: Lembranças e Esquecimentos no Processo Criativo do Dramaturgo Jorge Andrade. In: PATRIOTA Rosângela. & RAMOS, Alcides Freire (orgs.). **História e Cultura: Espaços Plurais**. Uberlândia: Aspectus, 2002, p. 70-84.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Jorge Andrade: Dramaturgo de São Paulo. In: **Metrópole e Cultura**. Bauru (SP): EDUSC, 2001.

FERNANDES, T. F.T.D. **Jorge Andrade Repórter Asmodeu**. (Leitura do Discurso Jornalístico do Autor na Revista Realidade). São Paulo, Tese (Doutorado), ECA/USP, 1988.

GEORGOPOULOS, C. L. **Lua quebrada** (A Moratória no Ciclo Paulista de Jorge Andrade). Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: UFF, 1983.

GUIDARINI, M. **A diferença nos textos dramáticos de Jorge Andrade**. Dissertação (Mestrado). São Paulo: FFLCH/USP, 1979.

PATRIOTA, Rosângela. As Confrarias de Jorge Andrade: uma interpretação da sociedade mineira do século XVIII. In: **Anais do X encontro regional de História, ANPUH – MG**, Minas trezentos anos: um balanço historiográfico, nº 26, Mariana: UFOP, 22 a 26 jul. 1996.

SANT'ANNA, Catarina. **Metalinguagem e Teatro**. Cuiabá: EdUFMT, 1997.

SOUZA NETO, Juvenal. **Jorge Andrade: Um autor em busca de si mesmo**. Dissertação (Mestrado), ECA/USP, 1987.

incompatibilidade, dos rancores, das angústias e das vergonhas entre “pai caçador” e “filho poeta” foram lembradas por Jorge Andrade em *Labirinto*, um romance considerado autobiográfico:

Meu filho não é artista, não. É escritor. Ninguém pinta a cara para escrever. Há muito sujeito ignorante por aí que não entende nada. Sabe lá o que vão pensar do meu filho. É escritor. Não é artista, não. Não é verdade, compadre Chiquito? O silêncio do compadre e dos amigos o humilha. Meu coração parte-se em muitos, quando o vejo – sempre e para sempre! - andando sozinho em direção de casa. Antes que o dia amanheça, ele seguirá para a fazenda, escondendo-se, nas caçadas, da vergonha que lhe trago. Montando no cavalo Matogrosso, atravessará cerrados, ignorando buracos, árvores, voando sobre cercas, até que o cervo caia morto. Ou até que ponta de pau lhe tire a vida? Como dói saber que um pedido de perdão jamais será ouvido! Na noite fixa, no tempo e no espaço da minha dor, tenho vontade de gritar: - É a minha condição. Não dê explicações por mim. Aceite-me como sou. Só isso importa, se não sofrer. Se para escrever for preciso pintar a cara, eu a pintarei com todas as cores do arco-íris².

Os conflitos, as brigas, os rancores, as angústias de um passado familiar marcado pela incompreensão tornaram-se elementos essenciais para a composição teatral de Jorge Andrade. Em sua dramaturgia, as figuras familiares tornaram-se grandes personagens e ganharam vida nos palcos. Em *Rastro Atrás* - peça considerada autobiográfica - Jorge Andrade retoma o passado, a fim de exorcizar os fantasmas familiares que o oprimiam. Na peça, o protagonista Vicente (projeção fictícia do autor) é focalizado em diferentes momentos da vida: aos cinco anos, quando morava na fazenda e já revelava vocação artística. Aos quinze anos, em constante briga com o pai e tentativas de ir para a cidade de São Paulo. Aos vinte e três, quando parte para São Paulo, depois de exaustivas brigas, iniciando assim sua carreira de autor. Por último, Vicente é apresentado com quarenta e três anos de idade, quando já é um autor reconhecido nacionalmente. Esta fase é marcada por grandes dificuldades financeiras, brigas com empresários e o reencontro com pai.

Aos cinco anos de idade Jorge Andrade já manifestava incompatibilidade com pai. As tentativas de João José em ensinar o ofício da caça ao filho eram sempre frustradas, a desatenção e falta de habilidade para a atividade atormentavam o pai caçador:

(João José pára subitamente, levando a mão no peito e apoiando-se à árvore. Vicente - cinco anos - aparece atrás da árvore e caminha admirando a lua).

² ANDRADE, Jorge . *Labirinto*. São Paulo: Paz e Terra, 1978, p. 29.

VICENTE: *Papai! Por que a lua está quebrada?*
JOÃO JOSÉ: *(Muda o tom) Não estou vendo lua nenhuma no céu, Vicente.*
VICENTE: *Eu vi no livro.*
JOÃO JOSÉ: *É desenho, meu filho.*
VICENTE: *Vi também no céu e estava quebrada. Por quê, papai?*
(...) JOÃO JOSÉ: *Vicente!*
VICENTE: *Senhor!*
JOÃO JOSÉ: *Você já sabe laçar?*
VICENTE: *Não.*
JOÃO JOSÉ: *Laçar é mais importante do que saber por que a lua fica quebrada.*
(...) VICENTE: *(afastando até desaparecer) Se o senhor me explicar por que a lua fica quebrada, aprendo a laçar também. (Sai)³.*

Com o tempo, as contradições se exacerbam, a convivência familiar torna-se impossível. Em *Rastro Atrás*, o desfecho dos conflitos pode ser vislumbrado a partir da personagem Vicente, aos vinte e três anos:

VICENTE: *O senhor tem feito tudo para que eu me sinta culpado, por não pensar como o senhor, por não ter sido o que esperava que eu fosse. Quer que eu carregue essa culpa por toda a vida, como um traidor. É uma maneira de destruir o que sou. Mas não vai conseguir. O senhor me abandonou a vida inteira só porque não era caçador uma cópia sua! Agora quer que eu carregue sua terra como o único bem que a vida pode dar? Pois saiba que há muitos! Tudo aqui passou a ser insuportável, quando compreendi que havia outros bens que podiam ser conquistados. A terra e a vida que o senhor quer me impingir só serviram para me prender à minha angústia, e não me deixariam jamais sair dela! (...) Eu vou vencer, está ouvindo? Eu vou vencer. Volto aqui para ajustarmos as contas(...)⁴.*

As agressões foram tantas que o jovem decide partir, abandonando o mundo “agrário” e “bovino” da fazenda. Em meio a dor e expectativas chega à cidade de São Paulo, onde em 1951 assiste, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), ao espetáculo *O Anjo de Pedra* de Tennessee Williams. Em conversa com Cacilda Becker - protagonista do espetáculo - esta o aconselha a matricular-se na Escola de Arte Dramática (EAD), onde manifesta sua vocação para autor. Aliás, é nessa casa que Jorge Andrade começa a formatar seu teatro, estabelecendo contato com nomes importantes do meio teatral, que contribuíram para a sua formação teórica e técnica, entre os quais destaca-se, Décio de Almeida Prado e Sábado Magaldi.

Assim, em 1951 Jorge Andrade escreve a sua primeira peça, *O Telescópio* que, mais tarde, em 1954, conquistou-lhe o Prêmio Fábio Prado. Contudo a sua produção artística não ficou restrita ao teatro. Durante algum tempo trabalhou como repórter na

³ _____. *Rastro Atrás*. In: **Marta, a Árvore e o Relógio**. Perspectiva, 1986 p. 465.

⁴ Idem, p. 522-523.

revista *Realidade*, escreveu para a revista *Visão* e foi colaborador da *Folha de São Paulo*. Sua produção ainda inclui importantes novelas, como *O Grito* (1975-1976); *Ninho da Serpente* (1982) e *Sabor de Mel*(1983).

Escola de Arte Dramática (EAD) e Teatro Brasileiro de Comédia (TBC): As Bases Intelectuais e Artísticas de Jorge Andrade

A Escola de Arte Dramática nasceu dentro de um contexto de renovação teatral, postulando um trabalho além da pura profissionalização de atores, diretores e dramaturgos. Estava em pauta a busca de uma ética e uma nova estética da cena. Sendo assim, o ator não deveria apenas representar um papel, e a função do dramaturgo não era simplesmente a de escrever peças. Essencialmente, o aluno da escola de Alfredo Mesquita era considerado um criador ao mesmo nível do poeta ou pintor, e que servisse antes de tudo à arte e não ao lucro comercial apenas⁵.

Com esse propósito, a EAD apresentou uma estrutura curricular ampla, fundamentada no ensino da história do teatro universal e, especificamente, no teatro greco-romano, clássico francês e elisabetano. Além das disciplinas História do Teatro, Drama, Comédia, Imposição Vocal, Mímica e Francês, em 1951-1952, foram introduzidas no programa as seguintes disciplinas: Preparatório, Estética Geral e Estética da Língua Portuguesa, Ritmo, Português e Mitologia.

O primeiro professor de História do Teatro foi Décio de Almeida Prado. Em 1950, contou com a participação de Paulo Mesquita Mendonça e, a partir de 1953, teve a participação assídua de Sábato Magaldi. O conteúdo dessa matéria era assinalado por itens como: considerações sobre a carreira do ator, suas dificuldades e deveres; moral e ética profissional; as companhias nacionais itinerantes (Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira); companhias estrangeiras (portuguesas, italianas, francesas); dramaturgos nacionais (Oduvaldo Vianna Filho, Juracy Camargo); movimento dos grupos amadores de São Paulo e Rio de Janeiro; a fundação do TBC e da própria EAD⁶.

Em 1953, a EAD mobiliza-se para os estudos de aspectos estéticos voltados para as preocupações do ator. A disciplina ministrada pela professora Gilda de Mello e Souza tinha como propósito levar o aluno a pensar criticamente sobre seu trabalho e

⁵ SILVA, Armando Sérgio da. **Uma Oficina de Atores: A Escola de Arte dramática de Alfredo Mesquita**. São Paulo: EDUSP, 1989, p. 58.

⁶ Idem, p. 64.

desenvolver uma consciência de seus objetivos artísticos, políticos e sociais. Segundo Armando Sérgio da Silva, Gilda discutia temas extremamente polêmicos para o artista, como “*suas relações com o produtor e consumidor, a importância da inspiração e do raciocínio; função da obra de arte na sociedade, as sanções sociais compreendidas na glória, no sucesso, no esquecimento, no ridículo e na opinião pública*”⁷.

Na década de 1950, a Escola de Arte Dramática tornou-se um dos centros de estudo mais completos na divulgação da literatura dramática. Tanto é assim que, segundo o crítico teatral Sábado Magaldi, um dos serviços prestados pela Escola era o de montar autores de vanguarda ou julgados difíceis. Com essa particularidade, lançou no Brasil, entre outros, nomes como Brecht, Kafka, Schehadé, Ionesco, Fernando Pessoa, Brendan e Behan, John Arden, Jean-Claude van Itallie. A Escola também teve uma ação pioneira ao privilegiar em seu repertório inúmeros clássicos, referências importantes do teatro universal, como Aristóфанes, Molière, Tennessee Williams, Pirandello, Tchecov, Gil Vicente, Sófocles, Almeida Garrett, Ésquilo, Cervantes, Voltaire, O’Neill e outros tantos⁸.

Foi no interior dessa escola que Jorge Andrade tornou-se de fato um dramaturgo. Ao longo de sua formação, foi criando uma maneira peculiar de olhar o passado e inserir-se na realidade brasileira. Pode-se dizer que foi na Escola de Alfredo Mesquita que o dramaturgo formou uma certa “consciência nacional”, levando para os palcos o passado histórico do Brasil, as raízes e a realidade do homem brasileiro no tempo e no espaço. Entretanto, o projeto artístico de Jorge Andrade não nasceu aleatoriamente. Além de trazer na bagagem a matéria-prima de seu teatro - personagens vivos de sua estória -, ele também é fruto da influência de importantes autores nacionais e estrangeiros, com quem estabeleceu os primeiros contatos na Escola de Arte Dramática.

É portanto, nessa casa que Jorge Andrade começou a criar vínculos com um meio teatral específico e a estabelecer diálogo com diversos autores que irão dar maior formatação à sua escrita teatral. Enquanto estudava na Escola de Arte Dramática, Jorge Andrade fortaleceu seus laços de amizade, com aqueles que se tornaram seus grandes interlocutores. A maioria eram pessoas importantes do meio intelectual, críticos literários, professores universitários que, escreviam para o Jornal *Folha de São Paulo*. Nomes como o de Sábado Magaldi, Décio de Almeida Prado, Antônio Cândido, Gilda

⁷ Idem, p. 66.

⁸ MAGALDI, Sábado. e VARGAS, Maria Thereza. **Cem Anos de Teatro em São Paulo**. São Paulo: Ed. Senac, 2000, p. 285-286.

de Melo e Souza interferiram no seu processo criativo, apontando sugestões e correções técnicas, sugerindo caminhos, aconselhando bibliografias e, acima de tudo, incentivando a construção de uma dramaturgia nacional. Em sua trajetória, Jorge Andrade não cansou de mencionar a importância desses laços afetivos:

Eu sempre ouvia muito, sobretudo quando estava me formando como dramaturgo, (...) eu seguia cegamente, porque eu acreditava. (...) Vejo assim o Cândido como um homem de grande honestidade, de uma grande sensibilidade, de um grande valor crítico-literário. O Décio, com uma grande capacidade crítica teatral, de situações e tudo mais. E acho o Sábito um grande analista de texto. (...) Mas eles influíram no sentido de mudança do meu trabalho, mais de me levar a ver que eu não estava alcançando o propósito que eu estava anunciando⁹.

Outras referências importantes também estiveram presentes no momento da produção artística do dramaturgo. Murilo Mendes, Érico Veríssimo, Wesley Duke Lee são nomes que devem sempre ser lembrados. Especialmente, a sensibilidade e a poesia que marcam a escrita andradina são fruto dos profundos diálogos, dos laços estreitos de amizade com esses autores/artistas:

Compreendo que com Wesley aprendi a beleza das cores, com Murilo, a força eterna da poesia, com Gilberto Freyre encontrei meu avô e seu mundo morto, com Érico descobri um pai impossível e que, com Sérgio, vou enfrentar a verdade histórica de tudo ...¹⁰.

No que concerne à relação intrínseca que a sua dramaturgia mantém com a história, esta, por sua vez, não surgiu apenas das lembranças do passado, dos dramas familiares na crise de 1929, das perdas de terras e da obrigatoriedade de uma inserção ao mundo moderno, urbano. Essencialmente, ela também é fruto das relações de amizade, das leituras e da intimidade do dramaturgo com renomados antropólogos e historiadores, entre eles Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior. Desse último Jorge Andrade relembra o seguinte conselho:

- Se você quiser encontrar resposta lendo os historiadores, pode desistir, porque os historiadores são muitos fracos. Você tem que ter paciência infinita de ler os documentos da época, porque são muitos difíceis de serem lidos. Mas a gente só faz história quando a gente lê, vê e tem a visão do homem no tempo e no espaço. E você faz isso através dos documentos deixados. Procure ler coisas

⁹ ENTREVISTA COM JORGE ANDRADE. Entrevistadores: Mariângela Alves de Lima, Linneu Dias e Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Centro de Documentação e Informação Sobre Arte Brasileira Contemporânea. Centro Cultural São Paulo/Arquivo Multimeios, 22 de outubro de 1976. Citado por: SANT'ANNA, Catarina. Op. Cit., p. 29.

¹⁰ ANDRADE, Jorge. **Labirinto**. Op. Cit, p. 165.

*da época pra ver como é que eles julgavam os homens, como é que os homens se apresentavam no seu tempo, pra você poder descobrir alguma coisa*¹¹.

Certamente o conselho do amigo historiador foi bem atendido pelo dramaturgo, pois, em algumas entrevistas, sempre menciona o fato de ter passado três a quatro anos lendo as atas da Câmara de São Paulo. Ao lado disso, necessariamente, muitas obras tornaram-se referências obrigatórias para a construção do seu projeto de escrita teatral, especialmente os clássicos da História do Brasil. Em *Labirinto*, Jorge Andrade faz menção a essas referências, rememorando um trecho de Antônio Cândido, na época de formação na Escola de Arte Dramática:

Os homens que estão hoje um pouco para cá ou um pouco para lá de cinquenta anos aprenderam a refletir e se interessar pelo Brasil, sobretudo em termos de passado, em função de três livros: “Casa Grande e Senzala” de Gilberto Freyre, publicado quando estávamos no ginásio, “Raízes do Brasil” de Sérgio Buarque de Holanda, publicado quando estávamos no curso complementar; “Formação Econômica do Brasil”, publicado quando estávamos na escola superior. São estes os livros que podemos considerar chaves, os que parecem exprimir a mentalidade ligada ao sopro de radicalismo intelectual e análise social que eclodiu depois da Revolução de 1930 e não foi, apesar de tudo, abafado pelo Estado Novo. Estou nesta faixa de idade e li os três livros. É por isso que conheço o passado e cheguei a compreender a tragédia de Fernão. Observo Sérgio com admiração crescente¹². (Grifos nossos)

A Escola de Arte Dramática também permitiu a Jorge Andrade o contato com a dramaturgia estrangeira. Ainda quando estudava na EAD, o dramaturgo assistiu a apresentação de um texto de Artur Miller, *A Morte do Caixeiro Viajante*. O espetáculo foi um dos seus primeiros contatos com o teatro norte-americano, o que influenciou diretamente a escrita de *A Moratória*:

*- Quando escrevi A Moratória, tinha visto uns meses antes o Jaime Costa, representando A Morte do Caixeiro- Viajante no Teatro Cultura Artística. (...) Nunca esqueci esse espetáculo, foi quanto a mim a melhor representação desse texto no Brasil. Por isso posso dizer que o Arthur Miller me leva a ter vontade de escrever. Aquele homem me lembrava um pouco o velho caído na fazenda. Me lembrava um pouco a derrota*¹³.

Jorge Andrade foi um dos primeiros autores brasileiros a reconhecer a importância dramática e social na obra de Arthur Miller. A grande característica do

¹¹ ENTREVISTA COM JORGE ANDRADE, São Paulo: 22 de outubro de 1976. Citado por ARANTES, Luiz Humberto Martins. **Teatro da Memória: História e Ficção na Dramaturgia de Jorge Andrade**. Op Cit., p. 46-47.

¹² Idem, p. 176-177.

¹³ ANDRADE, Jorge. As Confissões de Jorge Andrade. **Boletim do INACEM**, 1984, p. 19.

dramaturgo norte-americano de enfrentar as lembranças e os conflitos pessoais animou Jorge Andrade a recordar o passado. A preocupação com as questões sociais, tão presentes nos textos de Miller, em especial as próprias misérias - o drama da “desagregação familiar” - também facilitou ao dramaturgo paulista escrever sobre a realidade brasileira a partir de sua própria experiência de vida. As semelhanças dos projetos de escrita desses dois dramaturgos foram realçadas de forma bastante esclarecedora pelo pesquisador Juvenal de Souza Neto:

a semelhança da tragédia pessoal de Willy Lomam e a de Joaquim, de A Moratória, demonstra que Jorge Andrade colheu inspiração, além de sua inspiração pessoal (...) em A Morte do Caixeiro Viajante. Tanto Joaquim como Lomam recusam-se a admitir a real situação em que se encontram. Joaquim, como Lomam, não consegue suportar o esfacelamento de seu mundo particular e dos valores que orientam sua vida. A derrota de ambos é lenta e se agrava passo a passo, até culminar no suicídio inconsciente de Loman e no misto de apatia e inconsciência de Joaquim, que equivale a não mais viver. (...) Helena Mulher de Joaquim, também se assemelha a Linda, mulher de Lomam. Sabem da diferença entre o que seus maridos são e o que gostariam de ser, ou melhor, o que foram e o que pensam que ainda são. Sabem, da mesma forma, da impossibilidade de fazer com que assimilem a realidade dos fatos exteriores que se recusam a aceitar. Mantêm uma postura de profunda compreensão e cuidado com o drama íntimo que vivem Loman e Joaquim¹⁴.

Tanto Jorge Andrade quanto Arthur Miller valem-se da memória, das reminiscências, dos fragmentos de um passado banhado de saudades, solidão e perdas de referenciais. Portanto, a diferença entre os textos reside no fato de que *A Moratória* não fica restrita somente ao passado, ao contrário de *A Morte do Caixeiro Viajante*, que é construída em dois planos: o passado (1929) e o presente (1932). Em Jorge Andrade, os princípios do *realismo psicológico* tão presentes em Miller - *solidão do indivíduo, medo e a sensação do inevitável fracasso* -, foram exaustivamente utilizados para pensar os impasses da desagregação de um modo de vida rural e a imposição dos valores de vida essencialmente urbanos.

Além das pontuadas influências da dramaturgia norte-americana, Jorge Andrade também estabeleceu profícuos diálogos com a dramaturgia russa, em especial com Anton Tchecov, autor de *O Jardim das Cerejeiras* e *As Três Irmãs*, peças que abordam o tema do declínio do mundo rural na Rússia em fins do século XIX. A preferência por

¹⁴ SOUZA NETO, Juvenal. **Jorge Andrade**: Um autor em busca de si mesmo. Dissertação (Mestrado). ECA/USP, 1987, p.47-48.

Tchecov foi mencionada publicamente pelo próprio dramaturgo paulista, que nunca escondeu o respeito e a simpatia que sentia pelo autor russo:

*Tchecov, por exemplo, é o grande autor pré revolucionário russo. Por que ele mostrou toda a decadência de uma sociedade, anunciando uma nova. Mas eles só sabem de Gorki, que pertenceu ao Partido Comunista, e que é um autor inferior, mas muito inferior a Tchecov*¹⁵.

Contudo, a influência da dramaturgia checoviana, no projeto de escrita teatral de Jorge Andrade, não consistiu apenas na tomada de posição política do dramaturgo, mas sobretudo nas opções estéticas e dramáticas. Sendo assim, o texto *As Três Irmãs* inspirou Jorge Andrade ao compor as personagens Jesuína, Isolina e Etelvina, tias de Vicente, protagonista de *Rastro Atrás*. Na peça, as tias representam a aristocracia decadente na crise de 1929, são velhas, solteironas, sem filhos, decadentes e desajustadas no presente em que vivem. Diante do impacto da crise, se vêem obrigadas a abrir mão até mesmo dos seus pertences domésticos para sobreviverem. Assim, a decadência vivida pelas três tias do dramaturgo está intimamente ligada à dramaturgia russa:

*para Tchecov um colapso social é um colapso pessoal, mesmo quando se pode ver além de uma situação em que há pressão, ainda assim a pressão vigente é desintegradora. E uma sociedade desintegradora estende o seu processo para as vidas individuais. Não é algo externo, em relação ao qual uma atitude seria suficiente e, sim diretamente vivenciado nas fibras do corpo e do espírito. Numa sociedade em desagregação, os indivíduos carregam em si mesmos o processo desagregador. E mesmo a aspiração é uma forma de derrota*¹⁶.

Herdeiro dos princípios do *realismo* russo do século XIX, Anton Tchecov procurou estabelecer uma ligação essencialmente crítica com a sociedade russa que conheceu e viveu. Sua análise social baseia-se em dados observados da realidade, sobretudo de um passado que significou alguma coisa e que, no presente, apresenta um significado essencialmente diverso. Assim, em *O Jardim das Cerejeiras*:

o fio narrativo, (...) é de pouca importância: um cerejal está prestes a ser vendido, as personagens fazem tudo para salvá-lo e cada uma delas vê naquele pomar um valor sentimental, cultural ou social, o cerejal acaba sendo vendido num leilão a Lopahin, filhos de antigos servos da família, que havia se tornado um próspero burguês. A peça é um painel social da Rússia pré-revolucionária e do processo de transformação por ela sofrido a partir de 1900. Tchecov preza algumas das qualidades da velha aristocracia: a delicadeza, a sensibilidade, o culto às tradições, tomando não como

¹⁵Idem, p. 80-81.

¹⁶ WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 190-191.

*maneirismo de classe e sim como a cristalização do que se considera uma conquista do espírito. Ao mesmo tempo, porém Tchecov tem a suficiente lucidez para sentir a transformação que está se operando na maneira de viver daquela classe*¹⁷.

Há no dramaturgo russo um forte sentimento em relação ao passado vivido. O tempo é observado da perspectiva da desintegração dos valores, dos símbolos e das tradições de uma vida passada. Tais sentimentos acarretam desconforto, inaptações com o seu presente, que ainda é um mundo em desagregação. Esses sentimentos e preocupações estão também presentes na dramaturgia andradina, através da construção de uma memória individual ancorada na história coletiva de um País.

Contudo, se a Escola de Arte Dramática serviu para formar e educar atores, dramaturgos e diretores, dando-lhes fundamentos práticos, teóricos e técnicos para realizarem seus trabalhos, paralelamente, a ação do Teatro Brasileiro de Comédia fez-se presente, formalizando o encontro de atores, diretores e texto, dando vida à cena e despertando no público o gosto pelo teatro. Nessas circunstâncias, o TBC foi a casa de espetáculos que mais permitiu ao público um contato com a dramaturgia de Jorge Andrade, levando para os palcos quatro de seus importantes textos: *Pedreira das Almas* (1958), *A Escada* (1960), *Os Ossos do Barão* (1963/1964) e *Vereda da Salvação* (1964).

Foi, então, nos palcos da Companhia de Zampari que Jorge Andrade tornou-se um dramaturgo consagrado, tendo o seu trabalho reconhecido pelo público e agraciado pela crítica. Mas, nem tudo foram aplausos. Alguns textos andradinos tornaram bastante polêmicos, como *Vereda da Salvação*, cuja apresentação foi apontada pelo meio teatral como sendo o grande prejuízo da Companhia e a responsável por inviabilizar a continuidade das atividades artísticas do TBC.

Contudo, o primeiro texto de Jorge Andrade levado a público não ocorreu no palco tebecista. Em 1955, o Teatro Maria Della Costa mobiliza o cenário teatral paulista para apresentar *A Moratória*. O espetáculo, dirigido por Gianni Ratto, contagiou o público e agradou a crítica, sendo apontado como um novo “marco” na história do teatro brasileiro, “o primeiro acréscimo significativo ao nosso palco, depois do lançamento de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, na temporada carioca de 1943¹⁸”.

¹⁷ Citado por: ARANTES, Luiz Humberto Martins. **Teatro da Memória: História e Ficção da Dramaturgia de Jorge Andrade**, Op. Cit., p.64.

¹⁸ MAGALDI, Sábato. Um Painel Histórico: o Teatro de Jorge Andrade. In: ANDRADE, Jorge. **Marta, a Árvore e o Relógio**. Op. Cit., p. 673. Para muitos, a encenação de *A Moratória* foi uma resposta “modernizante” do teatro paulista ao meio teatral do Rio de Janeiro, que em 1943, mobilizou o cenário

Assim, *A Moratória* resgata as conseqüências da Revolução de 30, através da história de uma família que perdeu a fazenda na crise de 1929 e viu-se obrigada a mudar para cidade, onde todos passaram a viver do trabalho da filha. No desenrolar da trama, nota-se que a família vive sob os impasses da modernização (cidade) e tradição (fazenda), pois a mudança provocou profundas transformações nos valores familiares e nas relações sociais de produção. A peça apresenta-se extremamente moderna, tendo a sua estrutura dramática organizada em dois planos de ação: 1929 sugere o retrato da crise, a perda da fazenda com o baixo preço do café; 1932 retrata a vida na cidade, as inquietudes com os novos valores de vida apresentados pela sociedade.

A efervescência em torno de *A Moratória*, os louvores unânimes da crítica e do público concederam-lhe o estatuto de obra-prima, sendo apresentada com uma das melhores peças do teatro moderno brasileiro. Na opinião do diretor italiano Ruggero Jacobbi, *A Moratória*:

Não é um fato: é um acontecimento. Não pertence à crônica, mas sim à história. Daqui começam novos rumos; aqui se fecham as portas para as mistificações. Grande ou pequeno, maior ou menor, este teatrólogo fala a linguagem paulista com o mesmo acento universal com que os três romancistas que garantem a posição de nossa literatura moderna no mundo – Graciliano Ramos, Zé Lins, Jorge Amado – falam a linguagem do norte¹⁹.

O impacto da apresentação do texto andradino no palco do Teatro Maria Della Costa também rendeu críticas positivas a Jorge Andrade, reconhecendo, especialmente, a profundidade dada ao tema, a segurança artística e a técnica de construção da peça:

*A Moratória talvez surpreenda pela maturidade artística. (...) O texto surge como um bloco homogêneo e compacto, seguro na nitidez de suas linhas; cheio de mérito na fusão de um tema atraente com uma forma precisa e adulta. Essas qualidades parecerão mais naturais se não esquecermos que Jorge Andrade é um artesão infatigável, que não poupa o trabalho das múltiplas versões de um texto (...). O resultado da peça é fruto, também, de um virtuosismo técnico pouco freqüente na literatura dramática brasileira. As personagens são talhadas em traços vivos e fortes, o que, embora com prejuízo da sutileza e da complexidade, lhes confere caracteres esculturais. Se aduzirmos que o veículo utilizado por Jorge Andrade é um diálogo excelente – objetivo, vigoroso, teatral, sem devaneios literatizantes – concluiremos que *A Moratória* é uma obra feliz²⁰.*

cultural com a apresentação de *Vestido de Noiva*. O elenco de *A Moratória* foi constituído por nomes importantes do teatro brasileiro, entre os quais Fernanda Montenegro, Elísio de Albuquerque, Milton Moraes, Sérgio Britto, Monah Delacy e Vanda Kosmos.

¹⁹ Jornal Folha da Noite, 09/05/1955. In: **Nossos Autores Através da Crítica** (Museu Lasar Segall – Biblioteca Jenny K. Segall), vol. 02, 1981, p.21.

²⁰ MAGALDI, Sábato. **Moderna Dramaturgia Brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 57-60.

Mas os aplausos a Jorge Andrade, não ocorreram somente no Teatro Maria Della Costa. Três anos depois do sucesso de *A Moratória*, o Teatro Brasileiro de Comédia agracia o público paulista com a produção de outro texto seu, *Pedreira das Almas*. A peça provoca uma certa expectativa, pois, além de ter sido a escolhida para comemorar o décimo aniversário das atividades teatrais do TBC, esperava-se o mesmo sucesso de *A Moratória*.

A trama de *Pedreira das Almas* desenrola-se em uma cidade do interior de Minas Gerais – São Tomé das Letras – no ano de 1842, época da Revolução Liberal. Nessa cidade só existem pedras e a terra é extremamente escassa, a ponto de não ser possível nem mesmo enterrar os mortos. A necessidade de expandir a cidade para um vale próximo é o ponto de conflito entre os habitantes. Essencialmente, Jorge Andrade esbarra no forte tema das tradições: a luta entre moradores que querem permanecer na cidade, junto aos seus valores e tradições, e os que desejam partir para uma vida nova em outro lugar. Urbana, a matriarca, tradicionalista da cidade, manifesta um grande desejo em permanecer e cuidar de suas terras, Gabriel (o namorado de sua filha Mariana) comanda o grupo que deseja a mudança, o esquecimento e a distância de um passado que já não lhes serve mais. Assim, o texto mostra a mudança das famílias do Sul de Minas para a cidade de São Paulo e o início da cultura de café no Brasil²¹.

No entanto, *Pedreira das Almas* não causou no público o impacto do texto anterior. Segundo Alberto Guzik, a platéia “*reage friamente à encenação da tragédia de Jorge Andrade. As quarenta e oito sessões atraem mais ou menos sete mil espectadores, dando uma média de cento e quarenta pessoas por récita. Considerando-se os gastos com a produção do espetáculo, esses números se traduzem para Zampari em grande prejuízo*”²².

As restrições ao espetáculo recaem principalmente na direção realizada por Alberto D’Aversa. Nas palavras de Sábado Magaldi, “*Pedreira das Almas (...), que seria a grande montagem para comemorar o décimo aniversário do TBC, deixou de atingir a*

²¹ A produção de *Pedreira das Almas* no TBC contou com os seguintes nomes – Direção: Alberto D’Aversa; Assistente de Direção: Fernando Torres; Cenógrafo: Mauro Francini; Elenco: Fernanda Montenegro, Leonardo Villar, Dina Lisboa, Sérgio Brito, Ítalo Rossi, Oscar Felipe, Nathália Timberg, Carminha Brandão, Berta Zemel, Fernando Torres, Raul Cortez, Francisco Cuoco e outros mais.

Depois de ter sido apresentada nos palcos do TBC, *Pedreira das Almas* é novamente requisitada. Em 1977 foi escolhida para ser o espetáculo de inauguração do Teatro Alfredo Mesquita. Nesta produção a direção ficou a cargo de Teresa Thiérott, a cenografia foi de Flávio Phebo, e entre os autores destacam-se: Cacilda Lanuza, Tereza Teller, Rildo Gonçalves, Fernando de Almeida.

²² GUZIK, Alberto. **TBC: Crônica de Um Sonho**. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 171.

*platéia, pelo tom excessivamente declamatório e solene do desempenho na linha dada por Alberto D'Aversa, tornando artificial o desempenho*²³”.

Para Bruna Beciierucci, *Pedreira das Almas* apresenta-se como um teatro novo, em certo sentido. As inovações, a participação do coro, as palavras recitadas desorientaram o público, que, acostumados a separar a parte emocional da estética, é induzido num primeiro momento a pensar em presunções inovadoras por parte do autor. Mesmo afirmando que evitaria comparações entre *Pedreira* e *A Moratória*, a autora coloca, que:

É certo que, ao assistir a Pedreira das Almas depois de ter assistido A Moratória, o espectador indaga de si para si por que o autor não se ateu aqui também àquele tom dissecado, rude, vigorosamente dramático (sem procura de efeitos) com que esculpiu uma tragédia coletiva e individual na Moratória. (...) Estas as intenções da peça de Jorge Andrade. Da terra em que estão sepultados os mortos heróicos, a gente não se afasta. A tradição familiar não se trai. Aso mortos não se desobedece. Se colocarmos tudo isso, se o encenarmos na nossa época anti-heróica e anti-tradicional que visa a ultrapassar os limites campestinos e os mitos autóctones, podemos ter a impressão de retórica. Se colocarmos, porém, no rude cenário histórico e natural da vila mineira, se o ambientarmos numa época e tradição que justifiquem tais sentimentos de alto tom, veremos que esta peça pode estar, como riqueza de conteúdo, de emoções não fáceis, ao lado da Moratória. Apenas, para chegarmos a isso, será preciso empreender uma longa tarefa de despojamento, isto é, libertar a obra de tudo o que é forma (coreografia, música, etc.)²⁴.

Diferente das análises de Bruna Beciierucci, o crítico teatral Lourival Gomes Machado ressalta que a recepção do público foi injusta com o texto andradino, especialmente a crítica que fez o julgamento de *Pedreiras das Almas* simplesmente pelo confronto com *A Moratória*. Em sua opinião, a avaliação de uma obra de arte, seja ela qual for, deve levar em conta a sua análise interna e as suas informações exteriores, principalmente aquelas ligadas à vida e obra do autor. Admite-se também o confronto entre as obras, mas desde que se considere o processo criativo de cada uma. Nessas circunstâncias, a avaliação de *Pedreira das Almas* deverá:

orientar-se no sentido da individuação da peça em exame, visando à objetivação de suas próprias e específicas qualidades, nunca à sua redução aos tributos e valores da outra obra. Eis por que, se houve, como parece, deliberado intuito de iniciar o julgamento de Pedreira das Almas pela

²³ **Revista Dionysos** – Teatro Brasileiro de Comédia (SEAC- FUNARTE - Serviço Nacional de Teatro), setembro, 1980, nº 25, Brasília: FUNDACEN, p. 50.

²⁴ BECILERUCCI, Bruna. *Pedreira das Almas*. In: **Revista ANHEMBI**, São Paulo, 09,33 (99): 610-1, fevereiro de 1959.

*referência a A Moratória, não deveria insistir tanto no que tem esta e aquela não tem, senão no que aquela trouxe de novo e diferente*²⁵.

Perspectiva bastante diferente, encontra-se ainda em uma passagem da *Revista Anhembi*, onde as restrições a *Pedreira das Almas* não se voltaram para a sua produção, mas para o público paulista, que, mesmo tendo uma expressiva vida teatral, encontrava-se despreparado para espetáculos ousados:

*Sem dúvida, porém, a maior falha deste belo espetáculo, e esta também é exterior, foi a absoluta incompreensão do nosso público pela significação não só teatral como cultural e artística da peça. Como alguém disse – e com toda razão – o nosso teatro progrediu depressa demais. Por isso mesmo o público não conseguiu seguir-lhe a rápida ascensão, esse nosso público que ainda se encontra na fase em que se dá valor (...) às pseudos-comédias que fazem rir às custas de sandices e imoralidades*²⁶.

Entretanto, muitos críticos reconheceram a capacidade e a ousadia da criação artística de Jorge Andrade. Em algumas análises, *Pedreiras das Almas* foi considerada um importante acontecimento do teatro contemporâneo, um texto moderno que não existe apenas literariamente, mas também como um espetáculo visual e auditivo, que, propõe nova técnica, um coro com uma forte participação dramática:

*Não há dúvida possível: “Pedreira das Almas”, o drama, ou melhor, a tragédia de Jorge Andrade ora apresentada pelo Teatro Brasileiro de Comédia é um dos acontecimentos mais importantes e animadores do nosso teatro contemporâneo. Não só por comemorar o 10º aniversário do nosso teatro como - e sobretudo - pelo seu inegável valor tanto artístico como cultural. De fato, é “Pedreira das Almas” a nossa primeira e única tragédia (...). Plenamente realizada não só como peça, como pela magistral interpretação que lhe dão os atores do TBC. (...) Depois desse ambicioso, direi mesmo temerário empreendimento, ninguém poderá negar em sua consciência os dotes invulgares de dramaturgo de Jorge Andrade, que mais uma vez demonstra o seu raro talento trágico ligado a um senso inato de teatralidade no que ela tem de melhor*²⁷.

Contudo, além das efervescentes opiniões que cercaram o texto andradino, deve ser levado em conta uma questão não vislumbrada pela crítica: a de que Jorge Andrade é um *agente social* inserido nas lutas políticas do seu tempo e que, portanto, o seu texto *Pedreiras das Almas* não é simplesmente um reflexo do passado. Mais do que isso, ele faz uma leitura peculiar sobre o presente, especialmente sobre os impasses vividos nos anos de 1950 pela sociedade brasileira que, com a implantação e a expectativa de

²⁵ MACHADO, Lourival Gomes. *Pedreira das Almas*. In: **Marta , a Árvore e o Relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 618.

²⁶ Idem, p. 37.

²⁷ **REVISTA ANHEMBI**, São Paulo, 09, 33(98):396-9, janeiro, 1959.

modernidade, viu um grande crescimento das estradas, o aumento da produção automobilística e a construção acelerada de Brasília. Obviamente, esse clima moderno trouxe conflitos, mudanças de valores e perdas dos referenciais de vida. Pensando na relação texto/contexto, *Pedreira das Almas* torna-se uma representação da realidade brasileira em questão.

Entretanto, a receptividade do texto pelo público foi fraca, o que intensificou a aguda crise financeira pela qual passava o TBC. O ano de 1961 foi considerado um dos piores na trajetória artística da Companhia. As conturbações se iniciam quando um grupo de atores move uma ação trabalhista contra Zampari, que há três meses não conseguia capital suficiente para pagamento de salários. Diante dos impasses, o diretor do TBC opta pelo fechamento da casa. Entretanto, a iminência em dar fim às atividades artísticas da maior e mais tradicional casa de espetáculos de São Paulo, provoca uma forte mobilização da classe teatral, que consegue junto ao governo do Estado verbas para saldar parte das dívidas. Ainda nesse contexto, o próximo texto a ser encenado, *A Semente*, de Gianfrancesco Guarnieri, apresenta sérios problemas com a censura, aumentando as dificuldades dos trabalhos da Companhia.

Mas é em meio a esses acontecimentos que outro texto de Jorge Andrade visita o palco do TBC e, para o alívio de todos, foi amplamente aclamado pelo público. Diferente de *Pedreira das Almas*, *A Escada* foi um sucesso e permitiu ao TBC recuperar parte do fôlego perdido nas constantes oscilações de público e na progressiva crise financeira²⁸. Nas palavras de Alberto Guzik, *A Escada* arregimentou um público expressivo, permanecendo “em cartaz por quatro meses e meio e oferece cento e sessenta espetáculos para quase trinta e seis mil espectadores. Com a média de duzentos e cinqüenta por récita, é um dos cinco maiores êxitos da carreira do TBC²⁹”.

O texto, que discute o tema da família aristocrática em decadência e a família urbana em ascensão, traz uma nítida mudança de ambientação. Diferentemente de *Moratória* e *O Telescópio*, todos os personagens que compõem a trama de *A Escada* estão inseridos no meio urbano, a cidade. A trama gira em torno de um casal de velhinhos Atenor e Amélia, que, sem uma residência fixa para morarem, fazem rodízio

²⁸ *A Escada* foi dirigida por Flávio Rangel, a assistência de direção ficou a cargo de Stênio Garcia, o cenógrafo foi Cyro Del Nero, o elenco foi composto pelos seguintes atores: Luís Linhares, Carmem Silva, Cleide Yáconis, Miriam Mehler, Nilda Maria, Elísio de Albuquerque, Maria Célia Camargo, Gianfrancesco Guarnieri, Natália Thimberg, Laércio Laurelli, Juca de Oliveira, Ruthinéia de Moraes, Stênio Garcia, Flávio Migliaccio, Noel Silva, José Egidio, Cuberos Netto, Leda Maria. Ver: **Revista Dionysos** – Teatro Brasileiro de Comédia, Op. Cit., p. 261.

²⁹ GUZIK, Alberto. Op. Cit., p. 205.

nos apartamentos dos filhos. O simpáticos velhinhos - ex-fazendeiros paulistas - são extremamente nostálgicos e vivem das recordações do passado. Os impasses vividos nas casas dos filhos (falta de liberdade, choque de culturas, valores que não são preservados pelas gerações mais jovens), são recompensados quando estão a sós, na escada que aproxima os apartamentos. Aliás, a escada torna-se o *locus* privilegiado para rememorar o passado, nela eles não são incomodados, não são vigiados e ainda lhes é permitido reviver as lembranças e expressar sentimentos.

Pode-se dizer que a apresentação de *A Escada* nos palcos do TBC possibilitou a Jorge Andrade intensificar sua relação com o público. Depois da frágil recepção de *Pedreira das Almas*, o novo espetáculo rendeu críticas positivas, como está relatado na *Revista Anhembi*:

Com A Escada, recente estréia do TBC, Jorge descobriu finalmente a fórmula de estabelecer contato com a platéia, de abrir as portas do seu mundo à compreensão e à simpatia de todos. A chave foi uma “Trouvaille” dramática das mais inspiradas: um casal de velhinhos de extraordinário encanto humano e de surpreendente graça³⁰.

As opiniões que justificavam o sucesso da peça oscilam em diversos pontos, a começar pelas opções estéticas escolhidas por Jorge Andrade ao criar o texto e a atmosfera nostálgica que envolve todo o espetáculo. No entanto, o que mais mobilizou a atenção da platéia foram os velhos Atenor e Amélia, que, mesmo dando um tom cômico ao espetáculo, expressam uma grande sensibilidade:

os velhinhos conversam na escada, espécie de terra-de ninguém onde voltam ao passado, ao mundo que conheceram e amaram, onde nada os perturba. São os momentos mais saborosos da peça, quando a comunicação com o público se faz mais intensa e mais livre, graças à simpatia irresistível dos velhinhos e à profunda autenticidade humana da situação em que se encontram. Jorge Andrade revela aqui uma delicadeza de sensibilidade e uma leveza de toque até esta altura insuspeitadas. (...) O espetáculo, porém, é do casal de velhinhos, sobretudo de Luís Linhares na magnífica criação daquele “filho de barão, neto de barão, bisneto de barão” que se recusa a acomodar-se nos padrões sociais e humanos de hoje e que formula o seu protesto e as suas críticas com as imagens mais pitorescas e mais inesperadas, transformando-se, mais do que num tipo, num símbolo³¹.

Ao lado disso, torna-se importante destacar as análises do historiador Luís Humberto Martins Arantes, que de forma perspicaz recuperou a historicidade da peça,

³⁰ *Revista ANHEMBI*, São Paulo, 11, 44(132):621-2, nov. 1961.

³¹ *Idem*, p. 01-02.

isto é, devolveu-a ao seu tempo, explicitando a leitura que ela fez de um País que, no início da década de 1960, encontrava-se em constante transformação:

*A Escada é um texto que não fala só de uma família que não sabe o que fazer com os seu velhos, mas é o diálogo com um país que não está bem resolvido com o seu passado, por isso, a constante busca. Por esse texto, fica claro como o problema estava, nos anos 50 e início da década seguinte, inquietando a sociedade brasileira. Estão aqui presentes uma decadente elite cafeeira, o conflito social, então em debate, e ainda os impactos promovidos por uma sociedade de massas calcada no consumo que cada vez mais se expandia*³².

Depois do sucesso de *A Escada*, novamente um outro texto de Jorge Andrade é representado no Teatro Brasileiro de Comédia: em 1963 entra em cena *Os Ossos do Barão*³³. No programa de estréia da peça, o lamento do diretor, Maurice Vaneau, deixa transparecer às reais condições em que o Teatro Brasileiro de Comédia se encontrava:

*Hoje o TBC reabre suas portas, mas por quanto tempo? (...) Graças à compreensão, do espírito esclarecido do Governador Carvalho Pinto, concedendo uma verba extraordinária para as companhias de teatro estáveis de São Paulo; graças ainda a um auxílio que foi reservado pela última diretoria da Comissão Estadual de Teatro para montagem, na temporada, de duas peças de Jorge Andrade, o peso de nossa dívida será consideravelmente aliviado. Porém, mesmo recebendo nossa parte (e não sabemos quando) nessas subvenções, ficaremos ainda diante de um “rombo” de vários milhões*³⁴.

Contudo, as inquietações financeiras não inviabilizaram o êxito da montagem de *Os Ossos do Barão*, que permanecendo em cartaz durante um ano e meio, foi “vista por mais de cento e cinquenta mil pessoas. O maior triunfo de bilheteria de toda a história da sala”³⁵. O espetáculo aconteceu em condições modestas, pois a Companhia não possuía recursos para a decoração pomposa e para os acabamentos refinados existentes nas produções anteriores. Mesmo assim, *Os Ossos do Barão* ultrapassou todos os recordes de apresentação, proporcionando ao TBC uma certa confiança e euforia depois de intenso período de crise:

Justamente após a maior crise de sua história, depois de quase fechar as portas, é que o TBC completa quinze anos de existência, e recebe o melhor

³² ARANTES, Luiz Humberto Martins. **Teatro da Memória**: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade. Op. Cit., p. 132.

³³ *Ossos do Barão* (1962) foi dirigido por Maurice Vaneau, a cenografia e o figurino ficaram a cargo de Marie-Claire Vaneau, o diretor da cena foi Sebastião Ribeiro, e no elenco destacam-se os seguintes atores: Otello Zeloni, Lélia Abramo, Maurício Nabuco, Sylvio Ziber, Ademir Rocha, Rubens de Falco, Cleide Yáconis, Araci Balabanian, Maria Isabel de Lisandra, Áurea Campos, Hedy Toledo, Dina Lisboa, Marina Freire, Carmem Silva, Ruthinéia de Moraes, Léa Surian, Sylvio Rocha. Ver: **Revista Dionysos** – Teatro Brasileiro de Comédia, Op. Cit., p. 264.

³⁴ Idem, p. 126.

³⁵ GUZIK, Alberto. Op. Cit. p.213.

presente que poderia almejar; o sucesso de Os Ossos do Barão, de Jorge Andrade, que se tornou o maior espetáculo de 1963, batendo todos os recordes de bilheteria e superando até mesmo os maiores êxitos de sua fase áurea, como a “A Casa de Chá do Luar de Agosto” e “Santa Marta Fabril S.A”. (...) O teatro acertou. Voltou o sorriso. Já completou 350 representações. É um recorde de representação do autor nacional. Entretanto, qualquer pessoa poderá responder por que as peças de Jorge Andrade sempre fazem sucesso. Se analisarmos o tema de suas obras logo encontraremos a resposta. Muitos espectadores reconhecem nos protagonistas, um amigo, um parente, ou eles mesmos se identificam. Sempre encontramos ali a decadência da aristocracia e a queda dos valores antigos. E o mais importante, não encontraremos uma caricatura, mas sim um retrato autêntico da época³⁶.

Nas palavras de Jorge Andrade *Os Ossos do Barão* fecha um ciclo. Além de abordar o tema da desagregação rural e ascensão urbana, como em *O Telescópio*, *A Moratória* e *A Escada*, vislumbra ainda formação de uma nova elite essencialmente industrial, pois a ascensão dos imigrantes coincide com as novas formas de trabalho advindas do uso das máquinas. Ao explicar seu projeto de escrita teatral no programa de abertura do espetáculo em 1963, Jorge Andrade reserva um olhar especial para *Os Ossos do Barão*:

Para esclarecer melhor, eu diria que escrevi “Os Ossos do Barão”, porque havia escrito “A Escada”. Uma conta a história do aristocrata que caiu e a outra a do imigrante que sobe – partes de uma mesma realidade social. Se na “A Escada” o personagem principal acusa o imigrante como um dos causadores de seus males, podendo dar a impressão de que eu apoio, em “Os Ossos do Barão” mostro quem é o imigrante, reconhecendo seu valor e seus direitos. Assim, os dois lados têm suas razões e uma explicação histórica e sociológica. Se Antenor (A escada) tem uma justificativa para ser o que é, Egisto Ghirotto (Os Ossos do Barão) também tem³⁷.

A trama dramática de *Os Ossos do Barão* gira em torno da decadência de um barão, que teve de vender suas terras para o próprio empregado, imigrante italiano. Ao longo da trama fica evidente a ascensão dos imigrantes e a decadência da aristocracia cafeeira. Na peça a questão do “mundo rural” em oposição ao “mundo moderno” é realçada por Jorge Andrade através da inadaptação e perda dos referenciais de vida.

Mais uma vez a recepção à peça andradina foi bastante calorosa, *Os Ossos do Barão* fez um merecido sucesso, sendo adaptada mais tarde para a televisão³⁸. Os

³⁶ **Revista de Teatro SBAT**, Rio de Janeiro (337):27-28, jan./fev.1964.

³⁷ Andrade, Jorge. *Os Ossos do Barão. Programa da peça no TBC*, 08/031963:9 In: *Nossos Autores Através da Crítica* (Museu Lasar Segall – Biblioteca Jenny K. Segall), vol. 02, 1981, p. 30-31.

³⁸ *Ossos do Barão* não foi o único texto de Jorge Andrade adaptado pela televisão. A partir da década de 1970, nota-se uma participação ativa do dramaturgo nesse veículo de comunicação, ampliando assim, seu contato com público popular. Entre os principais trabalhos que Jorge Andrade fez para a televisão, destacam-se: 1973/74 - *Os Ossos do Barão* (Globo); 1974 *Exercício Findo* (Globo); 1975/76 *O Grito* (Globo); 1979 *As Gaiotas* (Tupi); 1981 *O Fiel e a Pedra* (TV Cultura) ; 1981 *O Velho Diplomata* (TV

elogios recaíam sobre o texto, precisamente sobre as fórmulas dramáticas e as opções estéticas utilizadas por Jorge Andrade:

*A peça atinge o público, no correr dos três atos, pela sucessão de recursos cômicos. Alternam-se no texto comédia, sátira, situações que provocam nó na garganta até, num momento, um sentimentalismo algo piegas. O autor contudo não se perde na caricatura. O texto venceu o risco dos defeitos fáceis, realizando uma comicidade legítima. (...) o autor domina pela primeira vez a comédia em padrão elevado. (...) Palpitante sem ser sensacionalista, atual sem cortejar a última moda, brincalhona sem omitir a seriedade intrínseca dos temas e das situações que fixa, a comédia *Os Ossos do Barão* se destina a entreter numeroso público. Na obra de Jorge Andrade, ela é signo de despojamento e de maturidade³⁹.*

Depois da bem sucedida temporada de *Os Ossos do Barão*, o público paulista aguardava por mais um texto de Jorge Andrade que seria apresentado nos palcos do TBC. Com quatro meses de intensos ensaios e estudos de laboratórios, em 1964 o diretor Antunes Filho traz a público o espetáculo *Vereda da Salvação*⁴⁰.

O texto de Jorge Andrade era há muito tempo esperado pelo meio teatral e pelo público em geral, porém o alto custo da montagem adiou numerosas vezes a sua apresentação. Mas a expectativa em torno do espetáculo ainda era grande, a começar pelo tempo de produção do texto, que, segundo Jorge Andrade, passou por oito versões até chegar à encenação. A primeira versão de *Vereda* data de 1957, mas o texto oficial só ficou pronto em 1963, e até chegar à forma definitiva o dramaturgo reuniu cerca de duas mil folhas datilografadas. A direção de Antunes Filho também era muito esperada, os profícuos estudos sobre o tema, os excessivos exercícios corporais, a dedicação e o carinho na preparação do espetáculo prometiam uma temporada de grande sucesso.

Nesta peça, Jorge Andrade coloca em cena a radicalização religiosa dos membros de uma Igreja Adventista da Promessa, que na efervescência religiosa da Semana Santa, mataram quatro crianças consideradas assediadas pelo demônio. A trama dramática da peça, coloca o leitor/espectador em contato com a difícil vida e a exclusão

Cultura); 1981 *Memórias do Medo* (TV Cultura); 1982 *Senhora na Boca do Lixo* (TV Cultura); 1982 *A Escada* (TV Cultura); 1982 *Ninho da Serpente* (Bandeirantes); 1983 *Sabor de Mel* (Bandeirantes); 1983 *Mulher Diaba* (bandeirantes); 1997 *Os Ossos do Barão* (SBT). Ver: SANT'ANNA, Catarina. Op. Cit., p. 376.

³⁹ MAGALDI, Sábado. Suplemento Literário de "O Estado de São Paulo", 23-02-1963. In: **Nossos Autores Através da Crítica** Op. Cit., p. 33-34.

⁴⁰ A direção de *Vereda da Salvação* tem assistência de Stênio Garcia, cenários e figurinos de Norma Westwater e música de Damiano Cozzella. No elenco destacam-se: Raul Cortéz, Cleyde Yáconis, Renato Restier, Esther Mellinger, Aracy Balabanian, Stênio Garcia, Sylvio Rocha, Lélia Abramo, Anita Sbrano, Ruth de Souza, José Antônio Sbrano, Yola Maia, Marta Helena Araújo Ferreira, Fiorella, Roberto Azevedo, Potyguar Lopes, Eugênio do nascimento, José Pereira, Leilah Assunção, Carmem Pascal, Therezinha de Melo, Regina Célia Rodrigues e Nair Araújo. Ver: GUZIK, Alberto. Op. Cit. p. 215.

social do homem do campo. Mais uma vez as raízes e as tradições do homem brasileiro tornam-se objetos valiosos no pensamento de Jorge Andrade. Sendo assim, ao manifestar-se sobre *Vereda* ressalta:

- Minha peça resulta numa interpretação pessoal da tragédia de Gólgota – Baseia-se o texto em fatos verídicos, ocorridos em Catulé, Minas Gerais, mas as necessidades artísticas levaram a um tratamento dramático diferente do tema. Julgo “Vereda” meu trabalho mais amadurecido e importante. O lançamento do espetáculo vem-me situar num plano de realização que pode ser útil nesta altura de minha carreira. Embora enraizada no meu mundo, a trama é bem uma expressão da memória afetiva, como acontece em “A Moratória” e “A Escada”, por exemplo. Mas o conhecimento do mundo agrário fez os episódios quase pertencerem à minha própria história⁴¹.

Porém, contrariando todas as expectativas, a apresentação de *Vereda da Salvação* não foi bem sucedida. O espetáculo resultou em um grande fracasso de público e as críticas não lhes foram nem um pouco simpáticas, tendo a maioria delas recaído sobre a dedicada e atenciosa direção de Antunes Filho. Para Décio de Almeida Prado, o estilo exagerado da direção foi o grande responsável por estragar o espetáculo:

*A direção de Antunes Filho padece de um mal que já afligiu outras encenações de peças de Jorge Andrade: o desejo de mostrar à altura de replicar e duplicar em cena as dimensões e ambições épicas do texto. (...) As suas falhas são antes excessos do que deficiência. Não era fácil recriar no palco os modismos de linguagem e de gestos que compõem a fisionomia coletiva de *Vereda da Salvação*. Antunes Filho entregou-se à tarefa com fervor que todos lhe reconhecem. Lançou-se em cheio à aventura, como é de seu feitio, guiando os atores através de uma série de exercícios cuja finalidade era libertá-los dos hábitos adquiridos e das soluções já prontas. Mas ficou faltando, na representação, a volta à realidade cotidiana de onde se havia partido⁴².*

Mas, diferente das críticas, o dramaturgo Jorge Andrade – mesmo antes do espetáculo vir à cena – concedeu entrevistas demonstrando um forte respeito pela direção que Antunes Filho estava dando ao seu texto, sentindo-se extremamente servido e agraciado com a encenação de *Vereda da Salvação*:

Agrada-me totalmente seu trabalho como direção, dedicação e exegese do texto, conhecimento em profundidade do tema, identificação com os meus sentimentos. Com esta montagem, Antunes Filho será certamente reconhecido como um dos homens de teatro mais sérios e mais válidos que já apareceram em nosso meio. Devo louvar-lhe o mundo rico, a sensibilidade fora do comum⁴³.

⁴¹ *Vereda da Salvação*, novo estilo para o TBC. **Atualidades Teatrais**. São Paulo, 3(28):9, julho de 1964.

⁴² **Revista Dionysos** – Especial Teatro Brasileiro de Comédia. Op. Cit. p. 127.

⁴³ **Revista de Teatro SBAT**, Rio de Janeiro (340): 25, julho, agosto, 1964.

Ao lado disso, o dramaturgo ressalta ainda que os longos exercícios realizados por Stênio Garcia foram o caminho certo para encontrar a autenticidade brasileira das personagens. Todo o elenco estudou sobre a vida do homem do campo, do cabloco brasileiro, observou sua maneira singular de viver. Interpretando o papel do mais simples ao principal, os vários atores revelaram total dedicação⁴⁴.

Contudo, a má repercussão do espetáculo trouxe sérias conseqüências para Companhia. Primeiro, um grande prejuízo financeiro, fazendo com que os problemas internos se agravassem. Segundo a simultânea demissão do então diretor da casa, Maurice Vaneau, logo após o espetáculo⁴⁵.

Mas *Vereda da Salvação* não causou somente repulsas e desilusões, muitos críticos teceram grandes elogios ao texto andradino. Entre eles, Antônio Cândido, que vê em *Vereda* uma das mais belas criações literárias contemporâneas, um texto rico, com amplos recursos de expressão:

Vereda da Salvação nos atinge de maneira poderosa por que Jorge soube transpor o material humano em formas adequadas de expressão, que asseguram o seu rendimento dramático e produzem o sentimento da realidade. O drama se desenvolve e se torna cruciante graças à firmeza da psicologia, à técnica das cenas, às gradações e contrastes que dão sentido aos fatos expostos. É preciso ressaltar, a este propósito, o estilo vibrante e simples, nutrido pelo profundo senso metafórico da fala rústica, sem qualquer distorção de caipirismo literário. Graças a esta capacidade artística e àquela instituição dos valores simbólicos, a mensagem social se desprende sem esquematizações, inscrevendo a peça entre as mais altas produções da nossa literatura contemporânea⁴⁶.

Diante das opiniões conflitantes que cercaram *Vereda da Salvação*, torna-se importante pontuar as condições políticas em que o texto foi levado aos palcos. Durante os preparativos da peça – março a julho de 1964 - muda-se substancialmente o regime político do Brasil. Sob o olhar cuidadoso da censura militar o texto foi liberado, iniciando sua temporada cercada de atenções. Concomitante a esses acontecimentos, as posições político/partidárias do meio artístico tornam-se mais evidentes, intervindo, interpretando e contestando o cenário político do País. Em tais circunstâncias, o

⁴⁴ Revista de Teatro SBAT. Op. Cit.

⁴⁵ Depois da saída de Maurice Vaneau, o TBC muda totalmente a sua política. A Companhia passa a considerar mais viável alugar o espaço do que produzir espetáculos. E, depois de anexar o Teatro de Arte, no subsolo de suas instalações, abre com auxílio de cotas, que são vendidas ao público, o Teatro das Nações, na Av. São João, desdobrando-se ainda no Teatro de Bolso. Nessa fase, nada mais podia restar da antiga glória do Teatro Brasileiro de Comédia. Ver: **Revista Dionysos – Especial TBC**. Op. Cit. p. 127.

⁴⁶ CÂNDIDO, Antônio. *Vereda da Salvação*. In: ANDRADE, Jorge. **Marta, a Árvore e o Relógio**. Op. Cit., p. 633.

polêmico espetáculo foi alvo de críticas tanto da esquerda quanto da direita. Sobre essa questão, Sábato Magaldi ressalta que:

A sinceridade literária trouxe a Vereda uma carreira de dissabores sob o prisma político. A esquerda dogmática reprovou na peça a entrega apaixonada ao processo do fanatismo messiânico, sem o corretivo didático de um “afastamento” ou de uma “mensagem” explícita. Era como se o texto, para ser bom, precisasse recorrer às fórmulas Brechtianas. A direita julgou petulância tratar da miséria, num período da vida nacional em que haviam sido derrotadas as agitações em torno da reforma agrária. Equívoco, de uma e outra parte. Jorge Andrade trouxe ao palco fatos verídicos, e eles, por si, clamam pela mudança das condições de trabalho no campo e pela permanência de um novo estatuto da terra. Se Joaquim e os outros agregados se politizassem ficariam talvez risíveis, quando o clamor reivindicatório não padece dúvida, na expiação do grupo. Condenar a peça, também, por subversiva, equivaleria a esconder uma realidade, que foi fartamente veiculada nos jornais. O equilíbrio social do Brasil, qualquer que seja a forma de desejá-lo e lutar por ele, deve enfrentar situações como a de Catulé e da obra de Jorge Andrade⁴⁷.

Diante das polêmicas, elogios, críticas e aplausos a Jorge Andrade, o que nos interessa saber que foi o Teatro Brasileiro de Comédia o *locus* privilegiado do dramaturgo para divulgar seu projeto de dramaturgia nacional, colocando em cena a realidade brasileira, o homem do campo com suas raízes, tradições e problemas e, ainda, os impasses das novas relações sociais e de produção pelos quais o País estava passando no primeiros tempos do século XX. Nessas circunstâncias, a participação assídua de Jorge Andrade no TBC só vem confirmar que essa casa de espetáculo, ao contrário do que muitos pensam, também contribuiu para a construção e divulgação de uma dramaturgia fortemente nacional.

Entretanto, uma das mais acabadas criações de Jorge Andrade, ainda não conhece o público. *As Confrarias* uma bela e rica produção de 1969, permanece inédita nos palcos. O alto custo da montagem, a variedade de recursos cênicos e um número grande de personagens são fatores que dificultam sua encenação. De acordo com Helena de Almeida Prado - esposa do dramaturgo - a complexidade da construção de *As Confrarias* ocorreu propositadamente, quase num regozijo de liberdade, num momento em que o teatrólogo julgava sua montagem inviável pelos critérios da censura e pelas condições de penúria material por que passava o teatro naquele momento. Dessa opção nasceu a peça tão ou mais complexa que *Rastro Atrás*. *As Confrarias* tem no mínimo 43 personagens se considerarmos todos os indicados pelo dramaturgo⁴⁸.

⁴⁷ MAGALDI, Sábato. Revisão de Vereda. In: ANDRADE, Jorge. **Marta, a árvore e o Relógio**. Op. Cit., p. 644.

⁴⁸ Ver: SANT'ANNA, Catarina. Op. Cit. p. 79.

Mesmo levando em conta a riqueza estética e o valor histórico que abarca a construção de *As Confrarias*, o debate em torna desta obra torna-se essencialmente restrito. O fato de não ter sido gestada, levada aos palcos, fez com que suas provocações estéticas e suas abordagens políticas, em sintonia com a realidade da década de 1960, não sejam vistas e discutidas publicamente. Sendo assim, diferente de *Arena Conta Tiradentes*, *As Confrarias* não mobiliza o público, não desperta a efervescência de opiniões, elogios e restrições da crítica teatral. Mas isso, em hipótese nenhuma, sugere que o texto andradiano seja inferior. Neste trabalho sua forma estética, sua abordagem histórica e política serão prazerosamente vislumbradas.

Interpretações Acerca de *As Confrarias*

A dramaturgia de Jorge Andrade tem sido bastante estudada por pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento. No entanto, sobre *As Confrarias* não existe ainda uma obra específica. Possivelmente, a ausência de uma reflexão atenta sobre o texto deva-se ao fato de que ele não foi levado ao público. Antes, porém, de apresentar interpretações existentes em torno de *As Confrarias*, é conveniente comentar algumas obras que tratam da dramaturgia de Jorge Andrade, referências importantes para o nosso trabalho.

A primeira delas, *Teatro da Memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*⁴⁹, do historiador Luís Humberto Martins Arantes, é fruto de uma pesquisa interdisciplinar entre História e Teatro e investiga a temática memória e história a partir dos textos *O Telescópio (1951)*, *A Moratória (1954)*, *A Escada (1960)* e *os Ossos do Barão (1962)*.

Segundo ARANTES, a escolha das peças não ocorreu de forma casual, mas obedeceu a uma singularidade de temática não recorrente em outros textos teatrais do dramaturgo: “a passagem de uma sociedade calcada na ordem rural para uma sociedade que se organiza no meio urbano”⁵⁰. Essa temática está diretamente ligada à vida pessoal e profissional do dramaturgo, desde os impasses familiares na fazenda em que viveu com os pais, até o encontro na cidade com um específico meio teatral, que lhe forneceu para sempre os bases teóricas de sua produção artística. Para ele:

⁴⁹ ARANTES, Luiz Humberto Martins. **Teatro da Memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade**. Op. Cit.

⁵⁰ Idem, p. 28.

Os textos de Jorge Andrade – O Telescópio, A Moratória, A Escada e Os Ossos do Barão -, ao chamarem para a aludida passagem do rural para o urbano, sintetizam, como representações, esse momento de formação e diálogo com a realidade individual e coletiva. Nesses textos, o indivíduo e o grupo dissolvem-se numa busca de raízes do homem brasileiro. Tal tarefa vem à tona carregada de melancolia e de sensação de perda. Afinal, é o desprendimento da família e o encontro com outro meio social: a vivência teatral. É ainda o momento de mudança espacial, pois acabara de deixar o mundo sem fronteiras e horizontal da fazenda para adentrar o espaço de verticalidade da cidade. Em plena euforia “desenvolvimentista” e nacionalista, são textos que destoam, pois parecem apontar para outras possibilidades de nacionalidade. Tudo que é moderno, progresso e urbano, é olhado com desconfiança, seja por Francisco em O Telescópio, seja por Joaquim em A Moratória. Em A Escada e Os Ossos do Barão, o que foi perda começa a ser reelaborado, pois a cidade cria suas próprias regras a partir do passado rural⁵¹.

O trabalho artístico de Jorge Andrade também foi revisitado por Maria Arminda do Nascimento Arruda que, ao abordar aspectos da cultura paulista em meados do século XX - momento em que a modernidade instala-se no País -, dedica um capítulo especialmente ao “dramaturgo de São Paulo”, Jorge Andrade⁵².

Segundo a autora, o teatro andradino configura-se entre as melhores perspectivas de visão da cultura paulistana em meados do século XX. Sua dramaturgia, além de retratar os dilemas da cidade de São Paulo em franca transformação, recupera também os impasses de uma “cultura que se inclina negativamente em direção ao passado, produzindo, em contrapartida, mal-estar frente ao presente; subjaz em seus textos uma crítica implícita à modernidade, tal como ela se constitui na São Paulo daquela época⁵³”.

Partindo dessa premissa, ARRUDA ressalta que o teatro de Jorge Andrade, ao lado de outros segmentos culturais e artísticos - poesia, arquitetura, artes plásticas, cinema, televisão -, foi um dos grandes divulgadores da modernidade cultural que se formou no ritmo acelerado da urbanização e industrialização nos anos de 1950. Sua dramaturgia, foi construída numa época em que o teatro adquiria um perfil essencialmente moderno e profissional, e Jorge Andrade foi um dos dramaturgos que mais se adaptou aos novos tempos, escrevendo peças explicitamente políticas, esteticamente ousadas e em sintonia com as transformações do mundo moderno:

Jorge Andrade criou uma dramaturgia que ensejava uma síntese do tempo, ao colocar frente a frente personagens do passado e do presente. O seu teatro da

⁵¹ Idem, p. 163.

⁵² ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Jorge Andrade: dramaturgo de São Paulo. In: **Metrópole e Cultura**. Op. Cit.

⁵³ Idem, p. 35.

memória continha expressões significativas da história de São Paulo, produzido no andamento da absorção dos vários tempos em convivência, da tematização da temporalidade. Por isso, foi moderno e crítico da modernidade que então despontava, pois trazia à cena a tensão entre necessidade e impossibilidade da exclusão do passado. Não foi um passadista, nos moldes daquela atitude pessimista quanto ao presente e saudosista quanto ao passado. Era, contudo, um profundo analista dos impasses do presente, numa postura cética e recolhida diante das visões otimistas identificadas com o progresso. Apesar disso, apostou na formação de um teatro profissional e na construção do ofício de dramaturgo⁵⁴.

Outro trabalho importante é *Marta, a Árvore e o Relógio*, um clássico para os estudos que remetem à dramaturgia de Jorge Andrade⁵⁵. A obra, que se baseia em uma coletânea de textos, aborda a expressiva produção teatral do autor, divulgando assim o projeto de dramaturgia nacional no qual estava inserido e o panorama geral da história política, social e econômica do Brasil. Ela apresenta:

um vasto painel histórico social em que são retratados e registrados personagens e episódios que transcendem a origem meramente ficcional. O conteúdo do painel é transmitido sob forma de ciclo em que a temática nasce, cresce e se esgota. Desfilam ante os olhos do leitor 400 anos de história nacional, vividos através dos problemas reais e imaginários dos personagens recriados de pura realidade por Jorge Andrade. É um profundo mergulho no passado e uma lenta subida até quase os nossos dias⁵⁶.

A obra é constituída por textos escritos entre os anos de 1951 e 1969, porém a sua organização não obedece à ordem cronológica de produção e sim à ordem dos acontecimentos presentes nos enredos. Nessas circunstâncias, *As Confrarias* de 1969 – embora seja a penúltima na criação – abre a obra, porque sua trama dramática se desenvolve no século XVIII⁵⁷.

Mas esta coletânea não tem a preocupação em trazer para o leitor apenas os textos andradinos, ela também apresenta considerações de diferentes críticos teatrais, que tecem considerações importantes sobre o objeto de estudo em questão. Sendo assim,

⁵⁴ Idem, p. 426-427.

⁵⁵ ANDRADE, Jorge. *Marta, a Árvore e o Relógio*. Op. Cit.

⁵⁶ MENDES, Miriam G. *Marta, a Árvore e o Relógio*. *Palco + Platéia*, São Paulo (7):23-5,1971.

⁵⁷ A primeira edição de *Marta, a Árvore e o Relógio* foi em 1970. Nessa época Jorge Andrade concedeu uma entrevista ao *Jornal Estado de São Paulo* onde explicou que a obra “*não é um volume com dez peças escolhidas ou teatro até agora, mas um livro que conta uma história, não em dez capítulos, mas através de dez peças teatrais. Portanto é a conclusão do ciclo, do painel paulista que eu me havia proposto a fazer; mais do que isso, é o resultado de dezenove anos de um trabalho que procurava alcançar um objetivo fundamental: compreender uma realidade e atuar nela*”. VER: SOUZA NETO, Juvenal. **Jorge Andrade**: Um autor em busca de si mesmo. Op. Cit., p. 77.

A ordem de enunciação das peças que compõem a obra *Marta, a Árvore e o Relógio* é a seguinte: *As Confrarias* (1969); *Pedreira das Almas* (1957); *A Moratória* (1954); *O Telescópio* (1951); *Vereda da Salvação* (1957-1963); *Senhora da Boca do Lixo* (1963); *A Escada* (1960); *Os Ossos do Barão* (1962); *Rastro Atrás* (1966); *O Sumidouro* (1969).

ao fazer uma avaliação sobre o ciclo que compõe o livro *Marta, a Árvore e Relógio*, o estudioso e crítico teatral Anatol Rosenfeld ressalta que, com *As Confrarias*, Jorge Andrade encerrou toda uma fase criativa, dedicada a sondar e questionar, através de sua arte, o passado no Brasil. A apreciação da peça volta-se essencialmente para o enredo e as opções estéticas escolhidas pelo dramaturgo:

O enredo é ousado ao extremo. Aborda um tema que é também fundamental em Pedreira das Almas: o da morte sem sepultura. (...) Em As Confrarias, o tema se coloca por duas vezes: sebastião, o marido de Marta, permanece insepulto. E invertendo a atitude de Antígone, que se sacrifica a fim de dar sepultura ao irmão, apesar da proibição do rei Creonte, Marta surge como uma mãe impiedosa, mercê de um ato de piedade talvez superior, visto manter o corpo do filho insepulto para que o morto sirva aos vivos. É inevitável, no contexto da peça (cuja ação se desenrola em Ouro Preto), a evocação da palavra do Evangelho de que cabe aos mortos enterrar os mortos. Não é desde o início de sua criação dramática que o autor chegou a esta visão. E foi uma idéia excelente colocar esta peça no início do ciclo: a leitura dela influirá na das outras⁵⁸.

Nas palavras de Sábato Magaldi, com *As Confrarias*, Jorge Andrade não só esqueceu as fronteiras cênicas habituais, inscrevendo-se entre os grandes criadores dramáticos, como também desmascarou “*os grupos os partidos, as forças segregadoras que, sob qualquer pretexto, negam sempre o indivíduo não alinhado*”⁵⁹. Sob o ponto de vista político, o texto foi um acerto de contas do dramaturgo com o meio teatral, depois de acirradas críticas em relação a seu trabalho:

Vitorioso artisticamente, ainda que pouco representado, tratava de detectar a idéia de “diferença”, que o separava do meio natal. A “bastardia” isoladora continuava a persegui-lo, e a verdadeira caça às bruxas contida nela transformou-se em arma de denúncia contra a sociedade retrógrada. Identificado à esquerda e à direita, desde a conspiração que abateu Vereda da Salvação, em As Confrarias ele assestou as armas contra tudo e todos⁶⁰.

Na época da publicação de *Marta, a Árvore e o Relógio*, a revista *Palco + Platéia* dedica um espaço significativo para *As Confrarias*. Essencialmente, as considerações ressaltam o enredo da peça e o valor político do texto que, ao apresentar personagens com grande capacidade de transgressão, questionam o *status quo* de uma época marcada pelo preconceito e autoritarismo de uma política colonial:

⁵⁸ ROSENFELD, Anatol. Visão do Ciclo. In: ANDRADE, Jorge. **Marta, a Árvore e o Relógio**. Op. Cit., p. 607.

⁵⁹ MAGALDI, Sábato. Um Painel Histórico: o Teatro de Jorge Andrade. In: ANDRADE, Jorge. **Marta, a Árvore e o Relógio**. Op. Cit., p. 677.

⁶⁰ Idem.

‘As Confrarias’ é grandiosa. Recuando no tempo mais de um século (quase dois), usando também o sub-tema da morte sem sepultura, Jorge Andrade faz situar a peça em fins do século XVIII, novamente em Minas Gerais. A figura poderosa de Marta, mãe e esposa de dois mortos não sepultados (o filho José e o marido Sebastião), vai buscar a sua força e inflexibilidade nas outras matronas presente em outras peças de Jorge Andrade. Com uma diferença, porém. Aqui a sua atitude se prende a uma consciência nítida do que está fazendo. É preciso desmistificar a fraude da piedade cristã que deve nortear as Confrarias Religiosas e mostrar ao mundo dos vivos que o preconceito rege também o mundo dos mortos. (...) A investida de Marta contra as Confrarias tem um sentido de contestação da ordem operante, a que vinha do reino e afogava em opressão e exploração a ex-rica colônia. Ao desmistificá-las, descobrindo-lhes o jogo de interesses escusos pessoais ou de classe, sobrepujando os do povo, que afinal as sustentava, Marta põe a nu o alicerce em que se apoiavam. E lutando pelo direito de enterrar seus mortos no devido lugar, sem que o preconceito dos vivos interferisse, ela transpõe para um plano mais elevado o direito de lutar pela liberdade de agir e viver com dignidade⁶¹.

As *Confrarias* também foi mencionada pelo historiador Caio Boschi, em sua importante obra, *Os Leigos e o Poder*. Ao refletir sobre a falsa flexibilidade das irmandades religiosas em Minas no século XVIII, o autor chama atenção do leitor para uma questão marcante na sociedade mineira: a necessidade de assegurar em vida um lugar para o descanso final. Segundo Boschi, “a garantia de sepultamento parece ter sido uma verdadeira obsessão por parte das populações mineiras coloniais. Praticamente só aqueles indivíduos que filiassem a uma irmandade tinham a referida garantia, pois os cemitérios localizavam-se nos terrenos das irmandades⁶²”. Para ilustrar essa questão, faz referência ao dramaturgo Jorge Andrade, em especial à sua obra *As Confrarias*:

Jorge Andrade, em peça teatral escrita com raro senso de percepção histórica, retratou primorosamente a peregrinação infrutífera da mãe de um morto junto às mesas diretoras de várias ordens terceiras e irmandades, pleiteando um solo sagrado para enterrar seu filho. No texto do teatrólogo afloram a representatividade dos interesses econômicos, os preconceitos e os ressentimentos existentes no interior das nossas irmandades, bem como a marginalização a que estavam condenados os infelizes, suicidas e atores⁶³.

Contudo, umas das reflexões mais atentas sobre *As Confrarias* é feita pela pesquisadora Catarina Sant’Anna, em sua obra *Metalinguagem e Teatro*⁶⁴. A obra torna-se uma referência importante, pois, além da vasta pesquisa que apresenta sobre a vida

⁶¹ MENDES, Miriam G. Marta, a Árvore e o Relógio. **Palco + Platéia**, São Paulo (7):23-5,1971.

⁶² BOSCHI, Caio César. **Os Leigos e o Poder** (Irmandade, leigos e política colonizadora em Minas Gerais). São Paulo: Ática, 1986, p. 150 – 151.

⁶³ Idem, p. 150-151.

⁶⁴ SANT’ANNA, Catarina. Op. Cit.

dramatúrgica de Jorge Andrade, dedica ainda uma expressiva atenção sobre a peça que por hora é objeto desse estudo.

Em essência, o seu trabalho tem como princípio situar a importância dos textos metalingüísticos – *A Escada*, *Rastro Atrás*, *As Confrarias*, e *O Sumidouro* – no conjunto que forma o ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*. Segundo a pesquisadora, essa tetralogia opera um distanciamento paulatino frente ao passado retratado nas obras dos anos de 1950, implicando assim, em um avanço na construção dramatúrgica de Jorge Andrade, que, a partir de então, consegue inscrever-se na atualidade das produções teatrais dos anos de 1960:

Em contraposição ao “memorialismo” anterior, o “revisionismo” consegue o toque do novo pela metalinguagem, inclusive quando afirma nas peças de 1969 que é preciso lutar, fazer algo contra a opressão – como dissemos, aliás, a exaltação da bastardia é grande avanço no universo jorgeandradino sufocado pela “árvore genealógica”⁶⁵.

Mesmo considerado o valor das peças metalingüísticas, a complexidade que abarca suas produções e a riqueza de suas estruturas dramáticas, deve-se pontuar que elas não inauguram uma nova fase na dramaturgia do autor. Essencialmente, os temas mudaram, o contexto histórico é outro. Nessas circunstâncias, as peças que se fundamentam na memória individual do dramaturgo estavam intimamente ligadas à atualidade política do momento em que foram construídas, portanto também apresentam uma preocupação com as forças opressoras de alguns setores da sociedade.

A propósito de *As Confrarias*, a pesquisadora ressalta que esta é uma das peças mais eruditas e literárias de Jorge Andrade. Ao construí-la, ele teve o cuidado de visitar em 1966 as instituições eclesásticas em Ouro Preto, pesquisando assim, o funcionamento das irmandades no século XVIII. Consta também que, em 1962 – época em que se recuperava do primeiro enfarte - lera os dez volumes da obra *História da Companhia de Jesus*, e ainda se debruçou sobre os inúmeros livros emprestados pelos historiadores Sérgio Buarque de Hollanda e Caio Prado Júnior⁶⁶.

No que tange à estrutura dramática da peça, Catarina Sant’Anna ressalta que Jorge Andrade utiliza um importante e rico recurso metalingüístico, a intertextualidade. Essencialmente, *As Confrarias* apresenta textos teatrais e não teatrais de diversos autores, épocas e lugares:

⁶⁵ Idem, p. 301.

⁶⁶ Idem, p. 215.

A história é o grande eixo de inserção, o grande ponto de cruzamento-base para aproximações iluminadoras, para analogias de todo tipo. Entram em curto-circuito o Brasil da ditadura militar pós-64(...) o Brasil colonial da Conjuração Mineira no século XVIII (com Tomás Antônio de Gonzaga), a França pré-revolucionária do século XVIII (com Beaumarchais), a Roma do século I a. C – (do Luculus de Brecht ou de Catão de Garret), a Grécia de Sófocles (...). No fundo deste painel, fermentando-catalizando esses vãos, encontra-se a cidade interiorana paulista de Barretos nas décadas de 20,30,40, matriz espacial obsessiva dos sentimentos de opressão sentidos pelo dramaturgo e projetados em Vicente ou Marta⁶⁷.

Ao longo da obra, Catarina Sant'Anna ressalta que *As Confrarias* deu outras interpretações aos fatos, a peça nada mais é que uma revisão da Inconfidência Mineira. Nas reflexões da autora, a personagem Marta apresenta-se extremamente revolucionária, a responsável pelos discursos e ações transgressoras na construção dramática da peça:

Marta é, sobretudo, uma boa atriz, ao encenar o “papel” da mulher que quer enterrar um filho, quando, em verdade, o que deseja é não enterrar, ou melhor, não enterrar tão depressa, ou não enterrar em uma única confraria dentre as que vai visitando, senão ao final, com o concurso de todas – ou em todas. (...) José, com seu corpo morto em decomposição, ganha novo papel no texto de Marta – torna-se mártir, remetendo a Cristo no paradigma religioso cristão (...) A configuração da revolucionária Marta como mulher do povo ilustra a visão de Jorge Andrade sobre a Inconfidência Mineira: a conspiração dos poetas não teria arregimentado as forças populares e não teria chegado por isso a ações realmente efetivas pela mudança que se desejava: tratava-se, em suma, de uma “revolução de mentira”⁶⁸

Ao lado do trabalho de Catarina Sant'Anna, merece destaque o valioso artigo da historiadora Rosange la Patriota, *As Confrarias de Jorge Andrade: uma interpretação da sociedade mineira do século XVIII* que ao fazer uma reflexão atenta sobre as difíceis condições sociais em que, a sociedade mineira se encontrava no momento de crise das atividades mineradoras, toma como objeto de reflexão esse texto andradino.

Segundo PATRIOTA, *As Confrarias* é um documento chave para pensar a proposta artística de Jorge Andrade – a de recuperar uma outra historicidade dos fatos históricos e discutir temas consagrados pela historiografia, especialmente os ideais de liberdade da Inconfidência Mineira, que é implicitamente tratada no texto:

Por meio de Marta, que consegue mobilizar a sociedade para que seu filho seja enterrado, Jorge Andrade retoma o tema da liberdade e da participação política, no século XVIII, sob a ótica dos setores marginalizados. Nesse sentido, pode-se dizer que uma de suas questões básicas seria refletir acerca da

⁶⁷ Idem, p. 269-270.

⁶⁸ Idem, p. 191,192,312.

exclusão social no Brasil colônia, como, também tentar discutir quem são os excluídos sociais deste período. Estes, na peça, são representados pelo pequeno lavrador, pelo ator e pela cortesã. No entanto, a maneira como a discussão foi conduzida evidenciou que os temas que estruturam a reflexão são aqueles advindos da Historiografia da Inconfidência Mineira⁶⁹.

A partir dessa constatação, nota-se que Jorge Andrade dá a *As Confrarias* novas possibilidades de interpretação sobre o fato da Inconfidência Mineira, resgatando a “história dos vencidos”, desvinculada da perspectiva de análise dos vencedores. Contudo, como ressalta PATRIOTA, isso não significa que o dramaturgo tenha descartado da discussão os temas que norteiam as reflexões, que chamou de “interpretação vencedora”. Sendo assim:

Não há dúvidas: se por um lado, a proposta de Jorge Andrade propicia uma discussão com novas abrangências, de outro lado, não elimina os debates e as reflexões que propagaram as idéias e as propostas que orientam as abordagens sobre o tema. Evidencia a dificuldade existente em pensar uma perspectiva que elida os agentes sociais, que se tornaram vitoriosos no processo, bem como revela que o diálogo entre historiografia e arte é sempre tenso, contraditório e extremamente profícuo⁷⁰.

Nessas circunstâncias, deve-se ponderar que *As Confrarias*, mesmo refletindo sobre um dos temas fundamentais da Inconfidência Mineira – a questão da liberdade –, escolhe como sujeitos personagens que foram vencidos e esquecidos pelo tempo. A trama dramática da peça não apresenta o desenrolar da Conspiração que, marcou época em Minas no século XVIII. A luta é apenas insinuada por diálogos que, não fluem correntemente nas ações dramáticas da peça, portanto se esgota apenas na sua enunciação, sem que se concretize de fato uma ação efetiva: “*E se o governador ficar sabendo de certas reuniões em casa de conhecido poeta?(...) Reuniões onde se discutem muito, versos de tal Virgílio. E há um preferido por todos: a liberdade posto que tardia!*”. A luta efetiva de *As Confrarias* dá-se no âmbito dos segmentos populares, especialmente na resistência da personagem Sebastião ao perder as terras para o Estado, na luta de Marta, que questiona o poder da Igreja e a estrutura social da colônia, na arte de José, que tem a função de despertar e conscientizar o público para as questões políticas da sociedade em que vivia.

Ao lado disso, Jorge Andrade, sendo um *agente social* comprometido com as

⁶⁹ PATRIOTA, Rosângela. *As Confrarias de Jorge Andrade: uma interpretação da sociedade mineira do século XVIII*. In: **Anais do X encontro regional de História, ANPUH – MG**, Minas trezentos anos: um balanço historiográfico, Op. Cit., p.56.

⁷⁰ Idem, p. 56-57.

questões políticas de seu tempo, um dramaturgo que acredita que a transformação de uma dada realidade social também passa pela arte, constrói *As Confrarias* fazendo uma leitura peculiar sobre o presente em que está inserido. Enfim, *As Confrarias* não faz uma leitura somente do passado, mas Jorge Andrade, ao atualizar o tema da liberdade no século XVIII, vem necessariamente intervir na atualidade brasileira do século XX, especificamente no contexto político da década de 1960, época de construção da peça.

Sendo assim, torna-se importante recuperar a historicidade de *As Confrarias*, devolvê-la ao seu tempo de produção e apreender a leitura que a peça faz de um presente que notadamente se encontra desmantelado pela falta de liberdade política e de expressão. Enfim, vislumbrar qual a sua contribuição para o debate que envolve a busca de soluções para os impasses impostos pelo Regime Militar.

***As Confrarias*: estrutura dramática, temas e historicidade**

Levando em conta as especificidades e particularidades que requer a análise de uma obra de arte, pode-se dizer que *As Confrarias* e *Arena Conta Tiradentes* são textos que, mesmo apresentando semelhanças (contexto histórico, temas, dramaturgos inseridos num mesmo contexto de produção teatral), se diferenciam em sua essência, a começar pelo projeto de sua escrita.

Sem estabelecer um juízo de valor sobre as obras, mas realçando as diferenças no seu processo criativo, nota-se que *As Confrarias* é um texto que apresenta grande preocupação com sua forma de elaboração. As rubricas são elementos importantes do texto, pois descrevem com riqueza de detalhes o espaço cênico em que se desencadeará cada cena. Jorge Andrade explica minúcias, detalhes dos objetos que ornamentam o ambiente. Ao mesmo tempo, os diálogos são mais longos, dando mais vida à cena e permitindo conhecer melhor o estado psicológico das personagens.

No que diz respeito aos temas, *As Confrarias* vai além da perspectiva política tão explorada em *Tiradentes*. Ao contrário de Boal e Guarnieri, Jorge Andrade elenca uma variedade de temas presentes no cotidiano da sociedade mineira no século XVIII. O tema central da peça é o poder e a organização das confrarias religiosas em Vila Rica nos anos setecentistas. A partir daí, abre-se o leque para outros eixos temáticos, como a morte sem sepultura, o racismo, o preconceito pela arte teatral, a perda de terras do homem do campo para as empresas auríferas e outros mais. É claro que a questão política está presente, mas não na forma de uma pregação exaustiva da República como

em *Arena Conta Tiradentes*; diferentemente, ela aparece intrínseca às lutas cotidianas, aos obstáculos que cruzam o caminho de homens e mulheres no século XVIII.

Sendo assim, *As Confrarias* é um texto que fundamentalmente buscou apresentar ao leitor/espectador os aspectos políticos, econômicos, sociais e culturais da sociedade mineira em fins do século XVIII. A trama, que tem como palco a cidade de Vila Rica, gira em torno de uma questão bastante incandescente à época: a morte sem sepultura. Nesse tempo, em Vila Rica não existiam cemitérios públicos, esses localizavam-se no solo sagrado das Igrejas.

A presença dessas instituições religiosas é marcante na sociedade mineira. Ao andar pela cidade de Ouro Preto, depara-se com uma quantidade inumerável de Igrejas que, além de constituírem belíssimas e grandiosas edificações, estão presentes em todos os cantos da cidade, desde as baixadas das ladeiras, até o alto das montanhas. Mas, as irmandades e confrarias que abrilhantaram o cenário mineiro no século XVIII não tinham apenas a função de cemitério. Na verdade, elas funcionavam como clubes que serviam aos vários segmentos da população. Cada grupo social se associava a irmandade que lhe convinha, ou melhor, que representasse seus interesses econômicos, sociais e étnicos.

Organizadas por rígidos estatutos e compromissos, eram extremamente fechadas, não aceitando a associação de indivíduos que não se enquadrassem em seus valores. Em *As Confrarias*, Jorge Andrade possibilitou ao espectador/leitor conhecer quatro das inúmeras irmandades existentes em Vila Rica no século XVIII: Irmandade do Carmo (confraria dos brancos); Irmandade do Rosário (negros puros); Irmandade de São José (confraria dos pardos, que abrigava artistas, pintores, escultores, talhadores, etc.); Confraria da Ordem Terceira das Mercês (mistura de negros, brancos, mulatos)⁷¹.

É nesse contexto que Jorge Andrade retrata a peregrinação exaustiva de uma mãe que, em visita às irmandades religiosas, tenta sepultar o filho. A trama é

⁷¹Segundo Fritz Teixeira, o processo de nascimento das irmandades religiosas inicia-se com a instalação das primeiras freguesias e paróquias. Com o passar do tempo aparecem as corporações para apoiar e promover a construção de Igrejas, polarizando interesses de grupos sociais de forma sempre fechada à penetração de outros grupos. Nos primeiros tempos de ocupação das zonas mineradoras, os arraiais ainda não se encontravam organizados em diferentes grupos sociais e a população se reunia em uma única capela sem conflitos e interesses de classe. Foi a partir do crescimento dos arraiais, que se transformaram em vilas, que a sociedade se estratificou e os antagonismos se acentuaram, tornando inviável o convívio tornando inviável o convívio em uma só irmandade. Ver: TEIXEIRA, Fritz. **Associações Religiosas no Ciclo do Ouro**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1963. Sobre as irmandades religiosas que constituem o cenário mineiro no século XVIII, consultar: BOSCHI, Caio César. Op. Cit.; MOURÃO, Paulo Krüge. **As Igrejas Setecentistas de Minas**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986; PRIORE, Mary Del. **Religião e Religiosidade no Brasil Colonial**. São Paulo: Ática, 1997.

desencadeada pela personagem Marta, que busca combater a injustiça e o preconceito da sociedade em que vivia. A explicitação dessa luta ocorre por meio do seguinte acontecimento: José filho de Marta, está morto e seu sepultamento é impossível por ele não pertencer a nenhuma confraria.

A peça tem a sua estrutura dramática desenvolvida em apenas um ato, porém a participação das personagens organiza-se em dois planos de ação: passado/presente. O tempo presente permite ao leitor/espectador conhecer facetas da organização política e social da sociedade mineira, especialmente o poder rígido e autoritário das confrarias religiosas. Assim, os acontecimentos dramáticos do tempo presente desenrolam-se nas visitas de Marta às confrarias religiosas.

No desenvolvimento da trama, Marta é a responsável por criar um intenso jogo dramático em torno do corpo insepulto de José e da recusa das confrarias em enterrá-lo. A ansiedade de Marta, à procura do sepultamento para o filho, não consiste somente no desejo de enterrá-lo. Mais importante que esse fato era “*a luta pela liberdade posto que tardia*”. A favor dessa luta pela qual José morreu, ela questionou o poder das confrarias religiosas e as leis opressoras da colônia:

MARTA: (Grita) Por quem meu filho morreu? Por vocês? Malditos hipócritas! (...) Não é Deus que nego e rejeito, mas o mundo que as confrarias odientas criaram para Ele e meu filho.

(O cenário toma colorido dourado; as paredes do palco ficam cobertas de imagens de santos, dando a impressão de coisa morta, distante, inútil).

MARTA: Para que servem essas imagens cobertas de ouro (...) se vivem nus, como escravos! (...) (Atira a imagem aos pés do definitório) Arranquem o medo da alma! Esse Deus já está morto. Não sentem o cheiro da sua decomposição? Está aqui nesta igreja: vem dos alicerces, das imagens, das confrarias. Foram vocês que o mataram, com a faca do desamor. Só o suor de seus corpos poderá lavar o sangue nesta faca. (...) O corpo ficará no adro, esperando a resposta provincial (...) ou até que o enterrem. Só sei lutar pelos vivos. Os mortos pertencem a vocês!⁷²

Já o espaço cênico construído no passado possibilita enxergar o cotidiano social de homens e mulheres que viviam à margem dos lucros e benefícios ditados pela “*empresa aurífera*”, são os desclassificados socialmente. Ao rememorar o passado, Marta traz sempre à lembrança a imagem do marido Sebastião, trabalhando nas terras do Morro Velho e de seu filho José, que era ator de teatro.

⁷² ANDRADE, Jorge. **Marta, a Árvore e o Relógio**. Op. Cit., p. 67-68. A partir de agora, as referências de páginas da peça *As Confrarias* serão apresentadas no corpo do texto, no momento de citação da mesma.

As personagens de *As Confrarias* são homens e mulheres pobres, que viviam na cidade de Vila Rica em pleno século XVIII. Como protagonista, o dramaturgo elege a personagem Marta, que, além de estar presente nos dois planos de ação, passado/presente, é quem organiza a ação, dramática da peça. Na trama ela se destaca por sua personalidade de mulher forte e ousada que busca combater as injustiças e os preconceitos da época em que vivia. Ao lutar pela realização do sepultamento do filho, Marta questiona o poder opressor das confrarias religiosas e a desigualdade social imposta pela política colonial.

Já entre as personagens secundárias, provocadoras dos conflitos e organizadoras da ação dramática, destacam-se: José (filho de Marta e Sebastião, ator de teatro, tem o sepultamento inviabilizado por exercer uma profissão profana e por ser supostamente mulato); Quitéria (namorada de José, representa o papel de cortesã); Sebastião (marido de Marta e pai de José, é um pequeno lavrador e tem as suas terras do Morro Velho tomadas pela empresa aurífera) e os religiosos das confrarias visitadas por Marta.

Ao tecer a trama de *As Confrarias*, Jorge Andrade opera um deslocamento temporal, enfocando o Brasil no século XVIII, que vivia sob as amarras da política colonial, para pensar, refletir e intervir em seu próprio tempo, o Regime Militar, que sutilmente é o alvo de crítica do dramaturgo. Ao refletir sobre o presente, utilizando os ideais de liberdade do passado, ele declara:

não importa se é século XVI ou XVII, o debate está também no século XX, no debate das multinacionais. Vale a pena importar o Know-how que nos explora? E investigar a História é também fugir a perspectiva histórica dos ganhadores. Por que é que o mártir da Independência é Tiradentes e não um dos mulatos da revolução dos Alfaiates, na Bahia? A Inconfidência Mineira era uma revolução de mentira idealizada pelos historiadores, enquanto a revolta dos Alfaiates é uma revolução social, do homem, do povo. O teatro pode evocar essa história que foi surrupiada⁷³.

Para o dramaturgo, os ideais de liberdade do século XVIII continuam sendo mote para reflexões e questionamentos do presente. Ao mesmo tempo, faz questão de retomar as discussões relativas à Inconfidência Mineira, sob a perspectiva das personagens Marta, José e Sebastião, que podem ser consideradas como representações das classes populares.

Nessas circunstâncias, em *As Confrarias*, a questão da liberdade ganha uma conotação bem diferente da de *Arena Conta Tiradentes*. Jorge Andrade não resgata o

⁷³ ANDRADE, Jorge. Teatro não é palanque. In: *Isto É*. São Paulo, 19-04-1978, p. 46.

tema a partir do fato Inconfidência Mineira, da propaganda republicana dos inconfidentes que preparavam a “revolução” e da militância de Tiradentes. Ao contrário disso, Jorge Andrade faz questão de mostrar que a luta política de *As Confrarias* é uma ação cotidiana de homens e mulheres pobres, que têm o seu trabalho, a sua vida social e familiar marcada pela organização da política colonial⁷⁴.

Em meio à sua peregrinação pela cidade de Vila Rica, a personagem Marta vai respondendo às diversas perguntas feitas pelos religiosos, representantes das confrarias. Em suas respostas é dada a chance ao leitor/espectador de conhecer seu passado familiar. Nesse rememorar surge a imagem de seu marido, Sebastião, um pequeno agricultor, que tem a sua realização de vida voltada para a plantação nas terras do Morro Velho. Ao atualizar cenicamente a imagem do marido, Marta relembra seu desespero, sua angústia e sua revolta em perder as terras que tanto amou e cuidou para a *empresa aurífera*:

(Sebastião se aproxima vergando sob um fardo; põe o fardo no chão e se debruça sobre ele, assobiando. Marta, agoniada, fica observando-o e escutando o assobio).

SEBASTIÃO: Um homem planta sementes e colhe dízimos. Dízimos sobre a terra, sobre a planta, sobre o mantimento. Meses de trabalho reduzidos nisto: um saco de trigo e muitos de ameaças (...). Vamos perder a terra, Marta. Acharam ouro no Morro Velho. (...) Sei o que acontece onde acham ouro à flor da terra. Não restará nem uma planta. Um suor maldito vai salgar a água e terra! Em vez de milho e arroz, vão brotar por todos os lados cruzeiros e velas acesas (...) Disseram que o subsolo pertence ao Estado e à Igreja, que precisam pagar o quinto devido ao rei, que a derrama vai começar... e outras coisas que não entendo. Diversas turmas já estão a caminho daqui. Inventam direitos e obrigações para agoniar a gente. (Explode). Mil vêzes malditos, padres e reis! Passei a vida debruçando sobre a terra, vigiando sementes. Vivi de joelhos diante de minhas plantas, mais do que eles em suas igrejas. E agora... (subitamente) Ninguém vai fazer minha terra virar enxurrada. (p. 40-41)

⁷⁴ Sobre a realidade social nas Minas do século XVIII merece destaque o ensaio *Vila Rica, Vila Pobre*, do historiador Eduardo Frieiro. Nele, o autor reflete sobre a ilusão de riqueza formada em torno de Vila Rica, aludindo que a miséria e pobreza fizeram parte do dia-a-dia das pessoas nas Minas do século XVIII. “Onde há riqueza? Onde há grandeza?”, indaga o autor. A realidade foi bem diferente: “nem riqueza, nem grandezas. Apenas o atraso econômico e a pobreza, como herança dum desvairamento fugaz, próprio de todas as Califórnia”. FRIEIRO, Eduardo. *Vila Rica, Vila Pobre*. In: _____. **O Diabo na Livraria do Cônego**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1981, p. 123.

Ainda sobre a realidade social nas Minas auríferas, merece destaque o clássico trabalho de Laura de Melo e Souza, *Os desclassificados do Ouro*. Nesse trabalho a autora resgata a história de Minas a partir da pobreza e miséria daqueles que foram colocados à margem de qualquer benefício da empresa aurífera no período colonial. Ao longo da obra ela recupera os grupos sociais marginalizados (prostitutas, mendigos, mineiros, etc.) e promove um amplo debate em torno daqueles indivíduos que, por serem pobres, sem acesso à terra e às lavras, são vistos pelos “donos do poder” como vadios e desocupados. (SOUSA, Laura de Melo e Souza. **Desclassificados do Ouro** – A pobreza mineira no século XVIII. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

Ao resgatar o drama do pequeno produtor rural no século XVIII, que perde as terras vítima da “espoliação aurífera”, Jorge Andrade está lançando um olhar para o seu próprio tempo, uma vez que o momento da escrita de *As Confrarias*, coincide com o da construção de um ideário em torno do “progresso da nação” e a necessidade de superação do ruralismo, em busca do ideal de urbanização e modernização. Este ideal pode ser redimensionado com as circunstâncias vividas por Sebastião, uma vez que o dramaturgo detectou que a urbanização advinda da mineração suplantou o mundo rural através de perdas materiais ocasionando o fim dos referenciais familiares.

Quanto ao filho José, Marta recupera sua ansiedade e angústia em relação às suas origens, e a necessidade e expectativa de descobrir novos caminhos para sua vida, até encontrar-se como ator de teatro:

JOSÉ: Cada um tem o seu sentido de plantar. (...) Ver como é a próxima cidade, e a próxima, e a próxima ...! Correr mundo. Deve haver, nele, um lugar que é só de seu filho (...) gostaria de descobrir um meio de abrir as portas, ver como vivem, o que pensam, o que têm e o que gostariam de ter. Ser com perfeição o que a gente não é... e é, ao mesmo tempo. Para mim, a senhora é mãe, mas para seu pai, não. Para a senhora e ele, sou filho...mas para mim mesmo, quem sou?” (p. 31)

No desenrolar da trama dramática de *As Confrarias*, Marta rememora a atividade teatral do filho: além dos impasses a que era submetido um ator de teatro, numa sociedade marcada pelo preconceito e autoritarismo, enfatiza o conteúdo político e social de suas apresentações cênicas, em que se destacam peças como *Catão* e *As Bodas de Fígaro*. Em algumas situações dramáticas, a personagem aparece lendo fragmentos das *Cartas Chilenas*. Em outras, representa a personagem *Marco Bruto*, em trechos que diretamente tecem críticas ao governo de Barbacena⁷⁵.

Nas circunstâncias mencionadas até então, deve-se ressaltar que Jorge Andrade, ao utilizar a manifestação teatral, para resgatar a efervescente vida social de Vila Rica, sutilmente está rompendo com o consenso da historiografia mineira, que resgata as atividades culturais e artísticas de Minas no século XVIII essencialmente a partir das pinturas e esculturas barrocas, das belíssimas e ostensivas igrejas, da magnificência dos templos e dos rituais religiosos⁷⁶. Nessas situações, raramente o teatro aparece como uma manifestação atuante no cotidiano social da sociedade mineira.

⁷⁵ Nesse momento é dada a chance de conhecer a *causa mortis* de José: fora morto a mando da Corte, por um beleguim, guarda responsável por manter a segurança e ordem vigente da sociedade.

⁷⁶ BOSCHI, Caio César. **O Barroco Mineiro: artes e trabalho**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ÁVILA, Affonso e ÁVILA, Cristina. **Iniciação ao Barroco Mineiro**. São Paulo: Nobel, 1984.

Até mesmo as obras clássicas da História do Teatro Brasileiro não fazem referência à expressiva vida teatral no século XVIII. Sábato Magaldi, em *Panorama do Teatro Brasileiro*, dá ênfase ao teatro de catequese, constatando que o “vazio de dois séculos” nos períodos subseqüentes justifica-se pela inexistência de devidas condições sociais que permitissem o nascimento da atividade:

O vazio do século XVIII pode ser transformado, assim, numa lenta e paciente preparação de um florescimento que viria mais tarde, quando fossem inteiramente propícias as condições sociais. No início do século XIX, não se alteram muito as características aqui apontadas. Será necessária a Independência política, ocorrida em 1822, para que o país, assumindo a responsabilidade de sua missão história, plasme também o seu teatro⁷⁷.

Nessa perspectiva, ao resgatar a “inexpressiva” vida teatral no século XVIII, o autor concentra suas atenções em espetáculos realizados nas cidades do Rio de Janeiro e Salvador. Sobre as atividades de teatro em Minas, ressalta apenas as representações utilizadas na festa religiosa do *Triunfo Eucarístico* pela Igreja Católica e dois textos dos inconfindentes Cláudio Manuel da Costa (*O Parnaso Obsequioso*) e Alvarenga Peixoto (*Enéias no Lácio*).

Em contraponto ao “esquecimento” do teatro nos anos setecentistas, existe o valioso trabalho *Noites Circenses*⁷⁸, da historiadora Regina Horta, que identifica a prática teatral como uma experiência bastante comum ao cotidiano dos habitantes mineiros. Ao longo da obra, fica claro que as atividades cênicas e circenses foram uma das manifestações que mais abrilhantaram o cenário cultural de Minas, propiciando inesquecíveis e envolventes momentos de diversão e descontração ao público mineiro. Mesmo concentrando suas atenções nas atividades teatrais do século XIX, algumas considerações da autora são destinadas ao século XVIII, época em que se concentra o enredo de *As Confrarias*.

Nesta obra verifica-se que vários setores da sociedade mineira faziam uso constante da prática teatral, desde os segmentos ligados à Igreja até aqueles que representavam a nobreza, chegando também às classes populares. Em 1771, El-Rei recomendava em alvará o estabelecimento de teatros públicos, *‘pois deles resulta a todas as nações grande esplendor, já que eram a escola onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral do amor da pátria, do valor, do zelo e da fidelidade*

ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco I*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

⁷⁷ MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 1997, p. 33.

⁷⁸ HORTA, Regina. *Noites Circenses*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1995.

*necessárias ao serviço dos soberanos*⁷⁹. Por tudo isso, a construção de teatros não só era permitida, mas eles também eram vistos como necessários ao bem estar da sociedade. Nessas circunstâncias vários teatros foram inaugurados em diferentes localidades mineiras: Vila Rica (1770), São João del Rei (1775), Paracatu (1780) e Sabará (1783).

Mesmo o teatro sendo o teatro uma atividade apreciada pela sociedade mineira, existia em torno de sua prática uma infinidade de opiniões que divergiam em relação aos temas, aos atores e aos valores que ela podia expressar. Regina Horta cita em sua obra um documento interessante, *O Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, que, ao narrar a vida na região das Minas, levanta uma série de restrições à frequência com que eram realizados os espetáculos. Para o autor do *Compêndio*, a prática teatral era uma violência à moral e ao pudor, assistir a espetáculos ou representá-los significava um pecado, passível de punição. O autor comparava ainda o teatro a uma escola de desonestidade, pestilente oficina de luxúria, lugar de perigosas enfermidades e forno da Babilônia⁸⁰.

Um dos matizes que configuravam a negação da prática teatral esteve intimamente ligado àqueles que se dedicavam com afinco à arte de representar: o ator. Esses apareciam numa situação de inferioridade e marginalidade, eram tratados como servos, criados, servindo exclusivamente para receber ordens. Regina Horta foi buscar o desprezo por essa categoria nas falas de poetas e viajantes:

*Tomás Antônio de Gonzaga criticava, num tom evidenciador de seu preconceito, as representações organizadas pelo Governador, nas quais os 'mais belos dramas eram estropiados e repetidos por bôcas de mulatos'. (...) Freyress refere-se a mediocridade dos atores mulatos. Nas províncias, 'onde o mulato serve para tudo' – desde serviços de alcoviteiro aos assassinos e aluguel – é ele o comediante, 'porque o branco tem vergonha de o ser', Saint-Hilarie (...) descreve o teatro de Vila Rica como uma 'casa de aparência mesquinha', mas conta que, apesar do cuidado dos atores em pintar o rosto de branco e vermelho, tinham sua condição de mulatos traída pelas mãos, cuja cor não se lembravam de esconder*⁸¹.

Nas circunstâncias mencionadas até então, nota-se que o teatro no século XVIII foi visivelmente identificado como uma “arte de mulato”, situação racial não privilegiada na sociedade mineira, que ainda tinha sua produção e organização sustentada pelo trabalho escravo⁸². Mas essa marginalização do ator, visivelmente

⁷⁹ Idem, 108-109.

⁸⁰ Idem p. 107.

⁸¹ Idem, p. 109-111

⁸² Em *As Confrarias*, a personagem José também sente o preconceito e a marginalização daqueles que, no século XVIII, optam pela arte de representar: JOSÉ: (*Impaciente*) Sou ator, mãe! (...) Para todos, ator não

praticada, não inviabilizou o estímulo e o entusiasmo de alguns setores da sociedade em realizar espetáculos de teatro. Ao contrário disso, a arte de representar, ao mesmo tempo que escandalizava e despertava más condutas, também tinha o caráter de normatizar comportamentos, valorizar hábitos cristãos e divulgar valores da nobreza imperial.

Por isso, a Igreja foi um dos segmentos sociais da colônia mineira que mais utilizou as representações cênicas. As festas barrocas, realizadas pelas irmandades religiosas, são o exemplo maior da apreciação teatral. Além da utilização de ruas enfeitadas e coloridas, das igrejas suntuosamente ornamentadas, das procissões que exaltavam o brilho e dos carros alegóricos requintados, decorados em ouro e pedras, a festa religiosa também contava com a arte dos músicos, dos bailarinos e dos atores de teatro. Segundo Regina Horta:

*nas festas do calendário litúrgico havia apresentação de peças, e os próprios rituais caracterizava-se pela teatralidade. As festas do Triunfo Eucarístico, em 1733, e o Áureo Trono Episcopal, em 1748, são exemplos disso. O Triunfo Eucarístico consistia na transladação do Diviníssimo Sacramento, da Igreja de Nossa Senhora do Rosário para o novo templo da Senhora do Pilar, em Vila Rica. O Áureo Trono Episcopal, com duração de vários dias, saudava a chegada do primeiro bispo de Mariana. Ambas as festividades misturavam, na sua opulência e na ostentação barroca, elementos sagrados e profanos. Nelas realizaram-se espetáculos teatrais. Foram representadas, por ocasião do Triunfo, as peças *El secreto a voces*, *El Principe ou El magico prodigioso* e *El amo criado*, de autoria de Calderon de la Barca. Os atores permaneceram anônimos. Para o narrador dos festejos, Vila Rica tornava-se, com os eventos, 'um exemplo de festividades', à medida que, mais que esfera de opulência, era teatro da religião⁸³.*

A Igreja foi uma das instituições mineiras que mais soube aproveitar os espetáculos de teatro, transformando-os em instrumento de grande importância para a divulgação da fé católica e da moral cristã. A única ressalva que impunha é “*que se vigiassem as apresentações e os atores*”. A nobreza também não abriu mão das atividades cênicas e muitas pessoas ligadas a esse segmento social consideravam “*o teatro, muitas vezes, como útil*”. As iniciativas de construção e estímulo ao teatro pelas autoridades governamentais não cessaram no século XIX:

passa de um mulato. (...) Como eles ... a gente vive só(...) Certo dia, saindo do teatro, alguém me perguntou: você é mesmo mulato? Não parece. É o primeiro branco que vejo nessa profissão. E um ator que estava comigo acrescentou, rindo e malicioso: aposto que todos pensam que você é branco. Mas há gotas de sangue que não deixam marcas. Foi aí que comecei a perceber olhares curiosos sobre mim. Senti-me como alguém que tivesse atravessado uma fronteira, sem saber de onde tinha vindo nem para onde pretendia ir, em uma nação sem geografia. Meus olhos meus cabelos, minhas feições diziam que eu era uma coisa, meu trabalho afirmava que era outra. (*Angustiado*) (p. 48-49)

⁸³ HORTA, Regina. Op. Cit., p. 108.

No decreto de 28 de maio de 1810, o Príncipe Regente D. João VI declarou a absoluta necessidade de se erigir ‘um teatro decente’ na capital, útil à população e ‘ao maior grau de elevação e grandeza’ da colônia. O decreto promovia a captação de recursos financeiros para a construção e manutenção do edifício. Em 1824, um incêndio destruiu o edifício e logo foram tomadas providências para a sua reconstrução, dado que os ‘teatros são, em todas as nações cultas, protegidos pelos governos, como estabelecimentos próprios para dar aos povos lícitas recreações’, despertando o amor da honra e da virtude⁸⁴.

As reflexões mencionadas mostram que os incentivos à prática teatral por diferentes setores da sociedade convergiam para interesses comuns: racionalizar, educar o público, ilustrar a moral e a disciplina como condutas para o “bom” desenvolvimento de uma sociedade. Tanto é assim que os atores e produtores de teatro não eram livres para desenvolver suas atividades, os espetáculos eram vigiados, olhares rigorosos acompanhavam o conteúdo dos textos que seriam encenados. Enfim, os espetáculos não deveriam afetar o *status quo* estabelecido pelas autoridades que ocupavam o poder em Minas. As comédias, por exemplo, eram severamente censuradas, pois as autoridades julgavam que o divertimento exacerbado poderia desvirtuar o cidadão, já enquadrado nos valores da sociedade que estava estabelecida:

Em 1727, o bispo do Rio de Janeiro, D. Guadalupe, com jurisdição em Minas, solicitou ao Santo Ofício instruções sobre como corrigir os males provocados por ciganos e judeus que, entre outros escândalos, realizavam, ‘com grande aparato, comédias e óperas imorais’. Em 1743, um outro bispo ameaçava de excomunhão os que freqüentavam ‘comédias, bailes, máscaras e entremeses⁸⁵.

À luz das considerações pontuadas até o momento, nota-se que Jorge Andrade aponta outros caminhos para a arte teatral de José. Em *As Confrarias*, a personagem realiza seu teatro não em função dos valores cristãos da Igreja Católica e, menos ainda, a favor das condutas divulgadas pelo teatro da nobreza. Na peça, a arte de representar tem uma *função social*: em primeira instância está desvinculada daqueles que ocupam o poder na sociedade, sendo exercida por segmentos que representam as “camadas populares” da colônia mineira. Ao lado disso, é utilizada como um importante canal de expressão para falar ao público sobre seus problemas, sobre a realidade política, social e cultural de Vila Rica, que, em 1789, vivia sob as amarras da organização colonial.

As Confrarias, ao reconstituir a vida e a trajetória artística de um ator de teatro, que vivia na marginalidade no século XVIII, e ao enfatizar a importância do compromisso *social* e *político* de sua arte frente aos impasses colocados pela

⁸⁴ Idem, p. 110-111.

⁸⁵ Idem, p. 109.

administração colonial de Vila Rica, vem sutilmente mostrar que Jorge Andrade não está ausente do debate envolvendo a “arte engajada”, que mobilizou o meio teatral nas décadas de 1960/1970.

1969, o primeiro ano sob o jugo do Ato Institucional nº 05, foi a época de produção do texto *As Confrarias*. E mesmo não sendo presença assídua nas destacadas companhias de teatro dos anos de 1960, Jorge Andrade foi um dramaturgo que sempre manifestou preocupação com o seu tempo, um poeta que sempre se posicionou contrário às arbitrariedades impostas à classe artística, um homem que sempre defendeu o direito e a liberdade de criação e opinião.

Nessas circunstâncias, a produção de *As Confrarias*, em 1969, foi uma tentativa de inserir-se nesse debate. E mesmo que o texto tenha sua apresentação inédita nos palcos e ainda que Jorge Andrade negue a idéia de um engajamento no seu teatro, os eixos temáticos que compõem a narrativa dramática da peça, a sua estética essencialmente inovadora e provocativa, certamente estão em sintonia com o “teatro engajado”, com o “teatro político” e com o “teatro de resistência”, estruturado nos inquietantes anos da Ditadura Militar.

Ao lançar um olhar sobre os anos sombrios advindos com os acontecimentos de 1964, ao sentir de forma direta as implicações da censura legalizada pelo AI-5, que interditou de forma arbitrária o texto *Senhora na Boca do Lixo*, Jorge Andrade não foge ao tema, cria a personagem José, e traz a público a vida de um ator de teatro que vive no século XVIII sob a opressão da censura e do preconceito social, por ser artista e realizar um trabalho constestador da política colonial mineira. Pensando na relação texto/contexto, a personagem torna-se uma representação da classe teatral que, em 1969, vivia sob as amarras da censura e da repressão institucionalizada pelo governo.

Nas décadas de 1960/1970, o teatro tornou-se o *locus* privilegiado de discussão política, por agregar artistas e intelectuais que se posicionavam contrários às injustiças sociais e às mazelas da população em geral. Muitos entendiam que atores, diretores e dramaturgos eram autênticos tradutores dos problemas do País. Em tais circunstâncias, esquentavam as discussões em torno do comprometimento político e social da arte teatral brasileira e do ideal revolucionário do militante. Um exemplo ilustrativo sobre essa questão encontra-se no texto *Quem é Quem no Teatro Brasileiro*, de Luís Carlos Maciel, que, além de discutir aspectos fundamentais do teatro, faz uma análise das

opções, das táticas e do comprometimento político que povoavam as reflexões de esquerda nos palcos brasileiros⁸⁶.

Nas palavras de Luís Carlos Maciel, a encenação da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, pelo grupo Os Comediantes em 1943, as mudanças estruturais da sociedade paulistana nas décadas de 1930/1940 (ascensão da burguesia, crescimento da indústria, novas diretrizes políticas) e a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) viabilizaram o advento do Moderno Teatro Brasileiro. Este, além de produzir novas formas de fazer teatro, reavaliou a cena teatral e possibilitou uma mudança na origem social dos atores de teatro, provocando uma cisão que dividiu a classe em “geração anterior ao TBC” (batalhadores de um teatro que se encontrava fora de moda), “geração TBC” (introdutoras do teatro moderno, mais intelectualizada e inteligente que a anterior) e “geração posterior TBC” (menos alienada, mais consciente e comprometida com a realidade do que a precedente)⁸⁷.

A heterogeneidade da classe teatral mencionada pelo autor mostra que as duas últimas gerações, “TBC” e “pós-TBC”, estiveram em sintonia, compartilhando critérios estéticos e formas de enxergar o mundo. Portanto, romperam definitivamente com a concepção de trabalho da primeira geração, inaugurando uma mudança radical na estrutura do teatro brasileiro, que passou a contar com novos códigos estéticos, afinados com os valores da burguesia.

Nas reflexões de MACIEL, a “geração anterior ao TBC” era oriunda das camadas pobres e as suas pretensões artísticas eram extremamente modestas. Nessa época, atriz era sinônimo de prostituta e ator, de vigarista aventureiro, existindo apenas para divertir o público popular. Nessas circunstâncias, sua respeitabilidade era duvidosa para uma sociedade burguesa e ainda com mentalidade e espírito medieval.

Já a “geração TBC”, constituída pela burguesia, inaugura uma certa respeitabilidade, agora os homens do teatro eram pessoas importantes da sociedade. Os novos artistas passaram a ser os nomes ilustres das famílias paulistanas. Educados, amantes da arte, eram apontados como “modernos” e “cultos”. Curiosamente, os saltimbancos (artistas anteriores ao TBC) foram colocados de lado, desprezados, marginalizados por serem considerados anacrônicos, incultos e despreparado para o novo teatro que nascia.

⁸⁶MACIEL, Luiz Carlos. Quem é Quem no Teatro Brasileiro (estudo sócio-psicanalítico de três gerações). In: **Revista Civilização Brasileira**, Caderno Especial de Teatro nº 02 (Teatro e Realidade Brasileira), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Julho de 1968, p. 49-68.

⁸⁷ Idem, p. 51.

Com as mudanças operadas nos palcos brasileiros, a pequena burguesia começou a frequentar teatro. Entretanto, o fato de a classe média ter escolhido os palcos para expressar seus ideais, seus valores e suas posições, não significou que tenha se livrado da condição “marginal” que carregam os artistas. De acordo com Luís Carlos Maciel, a justificativa para essa afirmação consiste no fato de que os homens de teatro não *“contribuem para o processo de produção material. São parasitas que dividem renda per capita do País sem contribuírem em nada para o seu Produto Nacional Bruto. Economicamente, constituem um peso morto. Seu trabalho é um artesanato de interesse e consumo limitados”*⁸⁸. O mito da desmarginalização inaugurada pela “geração TBC”, criou a expectativa de prestígio social. E, para retirar do ator o estigma da marginalização, inicia-se a criação de cursos de teatro nas universidades, escolas de arte dramática e cursos especializados em técnicas para formar atores.

Já o projeto da geração “posterior ao TBC” tinha como preocupação a transformação da realidade social e política do País. A disposição dessa geração para a mudança coincidiu com os pressupostos políticos da década de 1960. Eventualmente descobriu-se um motivo mais amplo para seu conflito original: além da marginalização, se deparavam também com a necessidade de construir uma sociedade igualitária e humana. Iniciou-se, assim um projeto de esquerdização do teatro brasileiro. Contudo, *“tal projeto, infelizmente, não foi isento de sonhos vãos. Na verdade, chegou quase a ser dissolvido pelo golpe militar de abril de 1964”*⁸⁹.

Nessas circunstâncias, Luís Carlos Maciel avalia que a “geração pós-TBC”, mesmo sendo consciente das ilusões das outras gerações, não foi capaz de construir um novo teatro. As novas fórmulas de dramaturgia mostraram-se tímidas, sem espírito de aventura, não tiveram força e nem praticidade para romper com o teatro tradicional. Assim, o “marginal da classe da média” não conseguiu realizar a “revolução” e, por mais que ele seja politizado e consciente, será sempre um rebelde, mas, nunca, um revolucionário:

Ligado existencialmente à própria classe, por questão de educação e de formação caracterológica, jamais é chamado pela vocação revolucionária. Bem vestido, bem alimentado, bem educado, a revolução nunca é a sua vocação. Para torná-la (...) precisa inventar. Isto é: precisa violentar uma série de elementos de seu projeto original de classe que, embora não apresentem aparentemente ligação direta com nenhuma posição política, impedem a vocação revolucionária: o amor pelo conforto, a repulsa pelo conforto, a

⁸⁸ Idem, p. 54.

⁸⁹ Idem, p. 58-59.

repulsa à violência a ambigüidades de sentimentos (...). O proletário, portanto, pode ser revolucionário por vocação; o marginal pequeno-burguês só pode chegar a sê-lo através de um projeto consciente que envolve um rompimento radical com o “caráter” adquirido na infância vivida à sombra dos valores da classe média⁹⁰.

Fundamentalmente, Luís Carlos Maciel pôs em questão os princípios que norteavam os diferentes segmentos do teatro brasileiro na década de 1960. De um lado, os herdeiros da tradição dos trabalhos do TBC, do outro, os que defendiam a resistência como instrumento “revolucionário”, num momento político de incitamento dos conflitos. Segundo Rosangela Patriota, nessa época:

as rupturas foram construídas. Um novo marco foi instaurado. Percebe-se nesse momento, a busca de outras maneiras de fazer teatro: saía de cena o didatismo, entrava a agressão. No horizonte, não estavam mais os temas consagrados pela política tradicional, mas novas problematizações e formas de perceber e discutir a sociedade contemporânea⁹¹.

As críticas de Luís Carlos Maciel recaíram sobre a forma de produção teatral no Brasil contemporâneo, esta ainda ligada aos padrões do TBC. A nova geração de atores mostrava-se como simples seguidora dos artistas mais velhos, servindo apenas à renovação artística. Esse comportamento viabilizou o processo de solapamento da esquerda nos palcos brasileiros, ocasionando a produção de uma arte teatral essencialmente “moderna”, “delicada” e “complacente”⁹².

⁹⁰ Idem, p. 67.

⁹¹ PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha** - Um Dramaturgo no Coração de Seu Tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 124-125.

⁹²As críticas tecidas por Luís Carlos Maciel foram logo revidadas pelo meio teatral. Oduvaldo Vianna Filho, um dos dramaturgos mais atuantes do teatro brasileiro, responde as provocações num instigante texto publicado na Revista Civilização Brasileira - **Um Pouco de Pessedismo Não Faz Mal a Ninguém**. Nele Vianna reafirma a idéia de que existem dois segmentos do teatro brasileiro: o “teatro engajado” (envolvido em novas experiências estéticas, que priorizava a apreensão da realidade social e política em que estava inserido.), e o “teatro desengajado” (que vê com ceticismo a participação, optando por estudar e pesquisar na busca de maior fluidez artística, não estando preocupado com o mundo que đabora.). Depois de situar-se no primeiro segmento, Vianinha, diferentemente de MACIEL, reinterpreta a história e enfatiza a importância do TBC na construção do teatro brasileiro. Reconhece que a sua geração fez interpretações equivocadas, erros de avaliação histórica em relação ao Teatro Brasileiro de Comédia, e que, tanto a história, quanto o refinamento estético e técnico dessa casa de espetáculo não podem ser reduzidos ‘a um divertimento de bom gôsto’.

Ao lado disso, Vianinha ressalta que o teatro brasileiro ressurgido no pós-guerra, aparece sob o signo da participação e da luta. A luta da implantação da cultura e da complexidade. Portanto “é preciso não esquecer que durante esta mesma época, a burguesia, dividida e contraditória, lutava pelo monopólio estatal do petróleo, apoiava a não participação do Brasil na guerra da Coréia, instituía o confisco cambial, publicava o jornal “Última Hora” e elegia Juscelino Kubistcheck, que, embora formulando uma ilusória coexistência entre desenvolvimento e estrutura econômica do país, leva à prática a autoconfiança nacional”. Com essa perspectiva de análise, Vianna ainda dedicou ao Teatro Brasileiro de Comédia a sua filiação de tradição: “Quando comecei em teatro, há doze anos, a frase que eu mais ouvia era ‘Infelizmente não temos tradição teatral no Brasil’. O TBC e as companhias que surgiram recriaram esta tradição. Nunca mais ouvi aquela frase”. (p. 71- 72)

Necessariamente, deve-se apontar dúvidas quanto ao pensamento desse autor. É claro que o trabalho da “arte engajada esquerdizante” (não somente o teatro, mas também o cinema, a música, a literatura, as artes plásticas, etc.) não venceu as táticas políticas e as diretrizes econômicas da direita. Contudo, isso não quer dizer que arte teatral dos anos de 1960 tenha sido benevolente com os acontecimentos políticos de 1964. Nessa época, vários espetáculos teatrais comprometidos com a realidade política do País foram colocados em cena, repudiando e criticando a organização do regime ditatorial. Entre tantos, está o texto teatral *As Confrarias*, produzido por Jorge Andrade, um dramaturgo fruto do teatro profissional brasileiro da década de 1950, especialmente do Teatro Brasileiro de Comédia - o “velho TBC” - alvo de crítica de Luís Carlos Maciel.

No meio dessas opiniões contraditórias, torna-se importante buscar esclarecer qual a contribuição de *As Confrarias* para esse debate, que, ao resgatar a eferescente vida cultural e artística da cidade de Vila Rica, está indiretamente construindo representações a respeito da realidade política brasileira.

A primeira representação cênica de José foi lembrada por Marta, quando esta visitava à “Irmandade do Rosário”. Além da exaustiva inquirição a que foi submetida a personagem, as restrições pontuadas pelos religiosos, impossibilitando o sepultamento de José, fizeram com que Marta, por meio de uma atualização cênica, resgatasse a imagem do filho ao presente. Nesse momento José representa a tragédia “Catão”⁹³. A rubrica dá vida à cena informando:

(Os irmãos desaparecem. Estão em cena Catão e Marco-Bruto, que representam diante do público, como se este fosse o senado romano. José no papel de Marco-Bruto, veste roupa de centurião. Catão está de toga negra).

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um Pouco de Pessedismo Não faz Mal a Ninguém. In: **Revista Civilização Brasileira**, Caderno Especial de Teatro nº 02 (Teatro e Realidade Brasileira), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Julho de 1968, p. 69-78.

⁹³ Segundo a pesquisadora Catarina Sant’Anna, “*Catão* de Almeida Garret, é uma tragédia portuguesa em versos, apresentada pela primeira vez em 29/09/1821, em Lisboa, quando a Revolução de 1820 (Revolução do Porto) já havia terminado em Portugal, não possuindo, portanto, nenhum princípio de incitação à luta, mas antes uma preocupação pedagógica com a reconstrução e organização política. Nas análises de Catarina Sant’Ana: “trata-se de Catão, o ‘Menor, ou Uticense’ (95-46 A.C), bisneto de Catão, o ‘Maior, ou o Censor’, este último, símbolo máximo de austeridade e avesso à entrada da civilização e arte grega em Roma, levando à expulsão de filósofos, gramáticos, etc., por considerá-los ‘corruptores da mocidade romana’. A peça apresenta o outro Catão resistindo à investida de César, que deseja impor a ditadura à república de Roma; desesperançado, constatando ser outro vencedor, decide acabar com a própria vida para não se tornar escravo; Marco-Bruto, ao contrário, sempre muito inflamado, decide-se pela luta e tenta convencer a isso Catão e o senado, mesmo após descobrir que, educado embora por Catão, é, na verdade, filho bastardo de César; o grito de ‘Ou liberdade ou morte!’ vem à baila.” SANT’ANNA, Catarina. Op. Cit., p. 314.

CATÃO:

*“Não há sangue que o farte, não há crime
Que o detenha: seu carro de triunfo
Não impeça nos montes de cadáveres
Que lhe juncam a estrada. Fique o mundo
Todo um sepulcro, um só momento a terra ...
Mas reine êle senhor sobre esse túmulo.
Dizei: qual é vossa alma, as tenções vossas?
Inda ousais defender a liberdade?
Firmes em acabar primeiro com ela
Inda ousais preferir a morte honrada
Ao jugo, à escravidão? – Bruto fale?”*

MARCO-BRUTO:

*“Eu voto a guerra. – E a guerra só nos cumpre.
Pouco somos; mas livres, mas ousados.
No furor da peleja, quantas vezes
Um só braço bastou a decidi-la?
César ... Ah! Co’ êste nome em vossos peitos
Não ferve a indignação, não pula o ódio?
E êste mesmo senado ainda duvida,
Pausado agita, frio delibera
Sobre a causa da pátria? Ah, não, ó Padres,
Não vale em lances d’êstes a prudência:
Só produz entusiasmo as ações grandes.
Não aguardemos que o inimigo ousado
Venha em nossas muralhas atacar-nos;
Vamos nós mesmos, nós, o ferro em punho.
Por entre essas indômitas falanges
Longa abriremos sanguinosa estrada ...
Senão para a vitória que nos foge,
À glória ao menos de expirar Romanos”. (p. 44)*

Nesse momento a arte de José assume um caráter essencialmente contestatório, a fala de Catão leva o leitor/espectador aos abusos de poder na Roma Antiga, o que está em evidência é a política autoritária de César. Observa-se que há uma ênfase aos atos de repressão, violência, crimes que escravizam uma nação, não lhe permitindo a liberdade. Evidentemente a reflexão suscitada pelo teatro de José não é apenas a de falar do Governo Barbacena. Mais que isso, é lançar um olhar sobre o presente. A ênfase à violência, aos crimes e à censura remete-nos ao ano de 1969, quando a sociedade brasileira vivia sob as turbulentas medidas impostas pelo AI-5. Nessas circunstâncias César sugere uma alusão aos *militares*, especialmente o presidente *Costa e Silva*, que ocupava o poder no momento: *“não há sangue que o farte, não há crime que o detenha: seu carro de triunfo”*.

Já a fala de Marco Bruto não visa denunciar, explicitar as arbitrariedades do Imperador Romano, mas de forma austera sugere *luta, resistência*: “*eu voto a guerra (...) poucos somos, mas livres, mas ousados*”. A resistência deveria vir por parte de todos os que sofrem com as injustiças.

Em outro momento dramático, é mostrado ao leitor/espectador o conteúdo político do teatro de José. Em cena o “*Monólogo D’O Casamento de Fígaro*”, de *Beaumarchais*⁹⁴. José está em casa na companhia de sua namorada Quitéria:

FÍGARO

Há nada mais esquisito do que o meu destino? Atiro-me de corpo e alma no teatro: antes tivesse amarrado uma corda no pescoço! Alinhavo uma comédia nos costumes do serralho. Autor espanhol, pensei que podia trocar de Maomé à vontade: na mesma hora de um enviado (...) de não sei onde queixa-se de que eu ofendo em meus versos a Sublime Porta, a Pérsia, uma parte da península da Índia, todo o Egito, os reinos de Barca, Trípoli, Túnis, Argel e Marrocos: e lá se vai nossa comédia às urtigas, para agradar aos príncipes maometanos, nenhum dos quais, penso, saber ler e que nos magoam o omoplata, chamando-nos de cães cristãos. (levanta-se) Como gostaria de segurar um desses tiranetes de última hora, tão pouco preocupados com o mal que ordenam! Quando um bom desfavor tiver chocado o orgulho deles, eu lhes diria ... que sem a liberdade de censurar, não há elogio que lisonjeie; e que só os homens pequeninos emem os pequenos escritos. (Torna a sentar-se) Como é preciso jantar, aparo ainda a minha pena e pergunto a todos qual é o assunto do dia: dizem-me que se estabeleceu em Madri um sistema de liberdade a respeito da venda de produções, o qual chega a estender-se às da imprensa; e que, uma vez que eu não fale em meus escritos nem da autoridade, nem do culto, nem da política, nem da moral, nem das pessoas em evidência, nem das corporações influentes, nem da Ópera, nem dos outros espetáculos, nem de pessoas que tenham por onde se lhes pegue, posso imprimir livremente tudo, sob a inspeção de dois ou três censores. Para me aproveitar desta doce liberdade, anuncio uma publicação periódica e, crendo não caminhar nas pegadas de ninguém, chamo-o JORNAL-INÚTIL. Suprimem-me e eis-me de novo sem emprego! Retomo o estojo de barbear e o assentador ... e pondo a vergonha de lado, vou barbeando de cidade em cidade e vivo enfim sem cuidados. (...) (grifos nossos) (p. 54-55)

Bodas de Fígaro, representada pela personagem José, revela nuances de um artista que tem o seu trabalho mutilado pela censura, ao realizar uma arte contrária àquela que desejam as autoridades - *a arte como um instrumento de conscientização política e social* – e cuja liberdade de criação e opinião é severamente restringida. O

⁹⁴ À luz das reflexões de Catarina Sant’Anna, à peça *Bodas de Fígaro*, de *Beaumarchais* (1732-1799), é uma comédia político-social que, para ser representada, foi submetida sucessivamente a seis censores, não conseguindo o apoio costumeiro de Luís XVI, que a julgou detestável e irrepresentável. A peça foi interdita em Versalhes, em 1783 e no ano seguinte *Beaumarchais* acabou sendo preso. Em 27/04/1784 a peça alcançou um grande sucesso nos palcos, prenunciando a Revolução de 1789. Ver: SANT’ANA. Catarina. Op. Cit., p. 318.

texto representado por José lança um olhar para o seu tempo. Diante da multiplicidade de acontecimentos que carregam a história do regime militar, Jorge Andrade optou por resgatá-lo sob o prisma da atuação da Censura Federal, instrumento de grande eficácia no cerceamento das produções artística e culturais dos anos de 1960. Tanto é assim que ao manifestar sobre os impasses que tivera política censorial brasileira, ressalta:

- A censura pode impedir a encenação de uma peça minha, mas não poderá impedir o meu pensamento e o meu trabalho ao escrevê-la. Alguns autores defendem sua mediocridade através da Censura. Há muita gente faturando prestígio com a Censura. Eu mesmo já enfrentei muitas formas de Censura.

- A arte vive de uma liberdade de conceito, registrando o homem no tempo e espaço. Se não posso fazer isso, a Censura me castra como artista e o homem perde seu registro no tempo e no espaço⁹⁵.

Com esta perspectiva de análise, Jorge Andrade utiliza-se das apresentações cênicas de José para mostrar que a dramaturgia, assim como qualquer arte, deve-se sobrepor às malhas da censura e impor atitudes em prol da liberdade e da vida. No *Monólogo de Beaumarchais*, José representa uma personagem que sofre as desilusões, as angústias de não ser livre para criar sua arte e para utilizá-la em favor da conscientização do público, agente responsável pela transformação política. Porém cada ação da censura é um motivo a mais para a personagem (José) continuar lutando: “*Para me aproveitar desta doce liberdade, anuncio uma publicação periódica e, crendo não caminhar nas pegadas de ninguém, chamo-o JORNAL-INÚTIL. Suprimem-me e eis-me de novo sem emprego! Retomo o estojo de barbear e o assentador (...) e pondo a vergonha de lado, vou barbeando de cidade em cidade (...) obrigado a percorrer a estrada em que eu entrei sem saber como sairei (...)*”.

Assim, mesmo apresentando problemas com a censura, Jorge Andrade foi um dramaturgo que nunca se deixou intimidar pelas atitudes arbitrárias de censores, policiais e políticos. Em algumas entrevistas, manifestou publicamente que não ia escrever peças para ficarem guardadas na gaveta de censores. Ao mesmo tempo, acreditava que a intimidação imposta pela censura nunca iria derrubar a arte:

- Não há censura que acabe com o homem brasileiro. Ninguém pode apagar a história. Uma hora ou outra ela vem à tona. A minha obrigação é escrever, registrando o homem no tempo e no espaço. Se a peça vai ser encenada agora, ou não, isso é outro problema. Um dia ela será⁹⁶.

⁹⁵ *Jornal do Brasil*, 26/10/1976. In: Associação Museu Lasar Segall – Biblioteca Jenny K. Segall, p. 14

⁹⁶ *Jornal Folha de São Paulo*, 13/07/1977. In: Associação Museu Lasar Segall – Biblioteca Jenny K. Segall, p. 12.

Em outra situação dramática, Marta, em visita à Irmandade do Carmo, rememora a imagem de José, lendo e representando trechos das *Cartas Chilenas*:

(Quando a irmandade se volta e encara Marta, ilumina-se o primeiro plano, onde está José ridiculamente vestido com farda vermelha e justa. O chapéu atravessado na cabeça, o colete amarelo, os lençóis, a bengala exagerada fazem dele um bufão. Marta sorri, observando os Irmãos, enquanto as luzes vão se abaixando).

JOSÉ:

*Em beijos de mulatos, atôres,
Vejam o que dizem do meu governar,
Malditos vates, escrevinhadores!*

*Pretende, Doroteu o nosso chefe
Mostrar um grande zêlo nas cobranças
Do imenso cabedal que todo o povo,
Aos cofres do Monarca, está devendo.
Envia bons soldados às comarcas,
E manda-lhes que cobrem, ou que metam,
A quantos não pagarem, nas comarcas, os
soldados,
E entraram a gemer os tristes povos.
Uns tiram os brinquinhos das orelhas
Das filhas e mulheres; outros vendem
As escravas, já velhas, que os criaram,
Por menos duas partes do seu preço.
Por mais que o devedor exclama e grita
Que os créditos são falsos, ou que foram
Há muitos anos pagos, o ministro
Da severa cobrança a nada atende.
O pobre, porque é pobre, pague tudo,
E o rico, porque é rico, vai pagando
Sem soldados à porta, com sossego!
Maldito, Doroteu, maldito seja
Um bruto, que só quer a todo custo,
Entesourar o sórdido dinheiro.*

*Eu creio, Doroteu, que tu já leste
Que um César dos romanos pretendia
Vestir ao seu cavalo a nobre toga
Dos velhos senadores. Esta história
Pode servir de fábula, que mostre
Que muitos homens, mais que as feras brutos,
Na verdade conseguem grandes honras!
Mas ah! Prezado amigo, que ditosa
Não fora a nossa Chile se, antes, visse
Adornado um cavalo com insígnias
De general supremo, do que ver-se
Obrigada a dobrar os seus joelhos
Na presença de um chefe, a quem os deuses
Somente deram a figura de homem!
(...)*

*E que queres, amigo, que suceda?
Esperavas, acaso, um bom governo
Do nosso Fanfarrão? (saindo de cena, ameaçador
e ainda mais ridículo)
Vendam-se os castiçais, tinteiro e bancos,
Venda-se o próprio pano e mesa velha,
Quando isto não baste, há bom remédio,
As fazendas se tomem, não se paguem ... (sai) (p.
60-61)*

As *Cartas Chilenas*, dada a sua importância histórica em esclarecer e detalhar fatos e revelar pessoas de Vila Rica no final do século XVIII, bem como o contexto político e social da sua produção desses fatos, tornou-se uma fonte importante para o resgate da sociedade mineira, momentos antes da Inconfidência Mineira. O estudos que envolvem as *Cartas* são polêmicos. A primeira questão que se coloca é saber quem as escreveu. Sugestões não faltam: o historiador Augusto de Lima Júnior aposta em Cláudio Manuel da Costa; o literato Silvio Romero afirma com convicção o nome de Inácio José de Alvarenga; Adolfo de Vanhargen atribui a autoria ao ouvidor Tomaz Antônio de Gonzaga, mais tarde muda de opinião e aposta em Cláudio Manuel.

Outro ponto em que as opiniões divergem diz respeito à reconstituição e interpretação que as *Cartas* fazem do ambiente político, econômico e social da sociedade mineradora. Para o historiador Affonso Ávila, *Critilo* pseudônimo de Tomaz Antônio de Gonzaga, é o autor das *Cartas Chilenas*. Segundo ele, as *Cartas* representam apenas o espírito cioso da formação aristocrática de uma época, é um documento alardeado nas atitudes grosseiras e no dogmatismo conservador, no sistemático anti-brasileirismo⁹⁷:

*se coloca numa posição reacionária aos ideais de seu tempo, ao enfatizar nas várias cartas os privilégios de nascimento e classe da aristocracia, (...) a majestade e o poder supremo do rei (...) a precedência social do clero e o papel da religião como instrumento político, a intocabilidade das leis régias e a origem da divina da justiça (...). Suas idiosincrasias explicam-se igualmente a partir dessa postura anti –progressistas, na insensibilidade diante do problema do negro(...)*⁹⁸.

Perspectiva bastante diferente do historiador mineiro nos fornece Silvio Romero. Para esse literato, as *Cartas Chilenas* foram uma produção original, espontânea, surgida da necessidade do seu meio, fazendo vibrar a sátira, a justiça e a equidade ultrajadas⁹⁹.

⁹⁷ ÁVILA, Affonso. **Resíduos Seiscentistas em Minas**. Belo Horizonte Centro de Estudos Mineiros/UFMG, 1967.

⁹⁸ Idem, p. 64.

⁹⁹ ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

Foi um instrumento político comprometido em denunciar a realidade social, em criticar as arbitrariedades do Governo de Cunha Menezes:

*Havia, além disto, um motivo particular, nosso, brasileiro, contra o governador e sua gente; era o brado da raça oprimida contra os antigos conquistadores, uma queixa contra essa flagrante injustiça da natureza e da história, que condena certas raças à impotência, como povos inferiores ...*¹⁰⁰

Em meio a essas divergências, o que nos interessa é reconhecer que, em *As Confrarias, as Cartas Chilenas* têm uma função essencialmente *política e social*. Ao ler fragmentos do documento literário, a personagem José não está falando apenas para o público mineiro do século XVIII, não está apenas denunciando os mandos e desmandos da sociedade aurífera e certamente não se está dirigindo somente ao governador Cunha Menezes, mas sua preocupação é também com o *presente*. Depois de ter representado *Catão e Bodas de Fígaro*, quando concentrou suas críticas nas arbitrariedades impostas pela censura à produção artística, abordando ainda a necessidade da classe teatral em criar formas de resistência para se libertar do crivo dos censores policiais, a personagem agora utiliza-se das *Cartas Chilenas* para colocar o leitor/espectador em contato com o Governo de Costa e Silva, que, pelas atitudes abusivas de poder e pelas formas de conduzir os assuntos políticos e sociais do País na década de 1960, casa-se perfeitamente com uma *representação* do governador Cunha Menezes no século XVIII. Em 1969, viviam-se os “*anos de chumbo*”, com cassações em massa, intenso controle dos movimentos sociais, qualquer ato sendo visto como um crime subversivo. Vivia-se, assim, o auge do autoritarismo político.

Ao resgatarmos o tema da Inconfidência Mineira a partir das análises dos textos teatrais *Arena Conta Tiradentes* e *As Confrarias*, uma questão importante se coloca: o “movimento de liberdade” em Minas não deve ser entendido apenas na perspectiva da insatisfação dos poderosos políticos, rápidos e ávidos por suas conquistas, mas principalmente, ele deságua na insatisfação das classes oprimidas, em uma luta surda e cotidiana que, portanto deve ser resgatada.

¹⁰⁰Idem, p. 433.

A partir de um entrecruzamento entre História e Teatro, este trabalho não apresenta uma contribuição somente do ponto de vista historiográfico, que utiliza a abordagem literária para desenvolver novos objetos e métodos de análises na pesquisa histórica. Ele também discutiu aspectos importantes da história do teatro brasileiro, revendo interpretações já consagradas, especialmente no que diz respeito às noções de teatro “engajado” e “não engajado”.

Nesse sentido, ao buscar a historicidade dos textos teatrais *Arena Conta Tiradentes* e *As Confrarias*, a partir de seu processo de criação e produção, concluiu-se que o aspecto *político-social* é inerente a qualquer representação teatral. Mesmo Jorge Andrade que, sempre proclamou o seu não engajamento como um homem militante, apresenta uma obra *essencialmente política*. O conhecimento que a sua dramaturgia revela da realidade brasileira, denunciando os erros e as injustiças sociais de seu tempo, queira ou não, é uma forma de estar engajado.

Ao contrário do que muitos advogam, a neutralidade artística não existe. Em se tratando da arte teatral, a própria convocação de um público para assistir a um espetáculo é um ato social. A escolha de temas, a criação de personagens e de situações dramáticas que, constituem a peça nada mais são que uma tomada de posição política. Sendo assim, é possível afirmar “*que todas as manifestações artísticas ou não são políticas, elas podem ser diferenciadas pelos níveis de engajamento, mas não por meio de divisões esquemáticas como “político” e “não político*¹”.

Por isso, conclui-se que as reflexões que se atém a hierarquizações didáticas e classificações esquemáticas perdem por completo a complexidade de análise da obra, desprezam o elemento que lhe que é mais precioso, a sua *historicidade*. Partindo desse princípio, *Arena Conta Tiradentes* e *As Confrarias*, mesmo apresentando formas estéticas e posições políticas diferenciadas, foram entendidas como construções sociais que trazem no seu âmago os valores e os ideais de quem as produziu. Essencialmente, foram analisadas dentro de um contexto histórico, inseridas nas lutas políticas do seu tempo.

Em tais circunstâncias, a perspectiva central deste trabalho foi discutir a representação dos ideais de liberdade da Inconfidência a partir de dois textos teatrais, *Arena Conta Tiradentes* e *As Confrarias*, produzidos à luz dos efervescentes acontecimentos políticos e culturais da década de 1960. Neste trabalho, observou-se que

¹ PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha**: Um Dramaturgo no Coração de Seu Tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 20.

ao longo dos tempos, a Inconfidência Mineira foi apontada como um acontecimento modelar. O heroísmo atribuído a seus protagonistas, bem como a responsabilidade que se forjou em torno do movimento, colocando-o como o único capaz de propagar a liberdade, fizeram com que a suas realizações e sua memória nunca fossem esquecidas, sendo atualizadas em diferentes momentos políticos do País.

Pensando nessa perspectiva, os acontecimentos de 1789 em Minas tornam-se perfeitos para instaurar símbolos, ritos, imagens e principalmente para rememorar os mortos já consagrados que são personificados, em diferentes momentos, de diferentes formas: mártir, redentor, revolucionário, santo, rebelde e muitas outras. Sendo assim, não é apenas por situações fortuitas que esse tema foi construído sob diferentes perspectivas e em variadas linguagens. Começando pelo Império, encontramos a posição dos *memorialistas*, testemunhas oculares do acontecimento. Os padres confessores fizeram questão de testemunhar a favor do regime político em que acreditavam - a Monarquia - e por isso a imagem de Tiradentes sobrevive com característica essencialmente contrita, sofrida e anti-revolucionária.

Nos tempos quentes da República, a historiografia configurou uma imagem de Joaquim José essencialmente forte, revolucionária, a martirização de sua morte nada mais é que, um sinônimo de luta. Tanto é assim que *O Romanceiro da Inconfidência Mineira*, publicado em 1953, ainda exalta um Alferes político, audacioso, inquieto e revolucionário, determinado às mudanças que trariam novos tempos políticos.

Nos momentos de grandes conturbações políticas, especialmente aqueles marcados por regimes autoritários, Tiradentes novamente tem a sua imagem redimensionada de acordo com os interesses imediatos do presente. Na época do Regime Militar, setores comprometidos com os interesses políticos da esquerda retomaram o alferes inconfidente, cuja imagem é sempre viva, ostensiva, ousada e as vezes bastante inteligente. Passando pelo cinema, encontramos *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, que apresenta Tiradentes notadamente revolucionário, mas que, ao mesmo tempo, vive os impasses e os sabores de uma militância exacerbada.

No teatro deparamo-nos com *Arena Conta Tiradentes*, Boal e Guarnieri, inseridos na luta política de seu tempo, criam um Tiradentes ousado e revolucionário, porém conhecedor das táticas políticas do campo de ação em que iria atuar. Circunstancialmente, é um personagem que não se deixa envolver apenas nos aspectos teóricos da “revolução”, mas também nas questões práticas que possibilitariam efetivar a *luta revolucionária*.

Levando em conta o contexto de produção do texto, a trama é um diálogo direto com a esquerda brasileira, que, perplexa com a instauração do Golpe, vivia as incertezas e os constrangimentos dos projetos políticos derrotados. Sendo assim, com a construção de *Arena Conta Tiradentes*, Boal e Guarnieri vêm sugerir possíveis caminhos para a solução dos impasses. A valorização do heroísmo de Tiradentes, em detrimento das ações políticas dos demais inconfidentes, nada mais é que uma forma de incentivar *a luta revolucionária, a resistência democrática, com as massas organizadas* e que não deveriam, necessariamente, ficar presas à ação teórica dos dirigentes do partido. Notadamente, o recado resume-se no seguinte: *num contexto de luta, é necessário conhecer e atuar nos dois campos de ação: o campo das idéias e o da ação.*

Em *As Confrarias*, o ideal de luta da Inconfidência Mineira também é revolucionário. Porém, ele não é propagado na exaustiva figura de Tiradentes, mas redimensionado nas ações de homens e mulheres que no século XVIII viviam em Vila Rica, em difíceis condições de vida. Assim, a peça, que expõe a luta de Marta para enterrar o corpo do filho morto, que não era aceito pelas confrarias religiosas por sua condição étnica e profissional, a arte de José extremamente política e conscientizadora do momento político em questão, a resistência de Sebastião em entregar as terras às empresas mineradoras, nada mais é que um ato político de contestação, a politização do cotidiano, sobretudo a busca de alternativas para viver dias melhores.

Jorge Andrade, um dramaturgo que não estava inserido numa produção artística partidária, que visivelmente não seguia os pressupostos estéticos e as abordagens políticas ditadas pelo “teatro engajado”, vislumbra que as ações que levam à conquista da liberdade e à instauração novas formas de vida não são essencialmente, frutos da “instituição partidária”. *A problematização dos acontecimentos, dos fatos* que preenchem o dia-a-dia, também são formas transgressoras, “instrumentos” de luta, que, quando utilizados, transformam *agentes sociais esquecidos* em sujeitos de uma história. Sendo assim, o tema da liberdade resgatado na perspectiva das classes subalternas vem sutilmente mostrar que *a luta revolucionária, a resistência aos acontecimentos políticos de 1964* também é fruto de homens e mulheres que, mesmo sendo desvinculados da organização política institucionalizada, criam formas contestadoras de burlar o estabelecido e transgredir normas que inviabilizam a liberdade.

A partir dessas interpretações, conclui-se que tanto as peças *Arena Conta Tiradentes* e *As Confrarias*, quanto a *historiografia especializada*, ao iluminarem o tema da Inconfidência Mineira, tornam-se *representação do real*. Embora estejam em

campos epistemológicos diferentes, ambas são aproximações à realidade que se constroem diante da utilização de meios narrativos, portanto nenhuma esgota a realidade em questão, *são escolhas, são recortes, são olhares*.

Sendo assim, ao tratar da historicidade das peças teatrais, este estudo levou em conta que Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Jorge Andrade, ao criar seus personagens ou escrever a história da Inconfidência Mineira, não foram imparciais e nem fizeram uso do precioso rigor científico muitas vezes utilizado na construção da “história nacional”. Em termos práticos, pode-se dizer que esses dramaturgos desfrutaram da liberdade de criação, recriando ao seu modo, fatos e figuras históricas do passado, com a pretensão única de inserir-se na problemática política do seu tempo. Necessariamente, o que está posto é a leitura dos fenômenos históricos a partir de sua representação ficcional, o que implica discutir nesse momento, mesmo que de forma restrita, a já consagrada oposição *história e ficção*.

Durante muito tempo a História desconheceu seu pertencimento ao gênero da *ficção*, da *narrativa*, da *representação*. Os historiadores positivistas, na ânsia de alcançar a verdade absoluta dos fatos, de desmistificar os acontecimentos históricos, aboliram por completo dos estudos historiográficos o recurso às técnicas ficcionais de representação².

Recentemente o historiador Roger Chartier retomou essas questões, alertando para o fato de que essas noções são essenciais ao ofício do historiador que se preocupa em “apreender a realidade”. Chartier promove uma ampla discussão sobre a escrita da história, as práticas determinadas pelas técnicas da disciplina, as operações de investigação na pesquisa e a postura do historiador diante das fontes, defendendo uma questão ainda cara para muitos historiadores: “*a de que todos escrevem narrações*”³.

Mas essa *consciência narrativa histórica* levou alguns autores a certas confusões, uma delas a de considerar que a História e a escrita não podem diferenciar-se da ficção. Essa proposição é defendida por Hayden White em sua obra *Meta-História*, publicada em 1973⁴. O objetivo maior do autor é oferecer o que denomina de “análise formalista” dos textos históricos, concentrando-se em clássicos oitocentistas, como Jules Michelet, Leopold Von Ranke, Alexis de Toqueville e Jacob Burckhardt. Assim, White afirma que os principais historiadores do século XIX moldaram suas narrativas

² LANGLOIS C.H. & SEIGNOBOS. **Introdução aos Estudos Históricos**. São Paulo: Renascença, 1946.

³ CHARTIER, Roger. La história entre Representacion y Construcion. In: **Atas do Seminário Internacional**. Dimensão da História Cultural. Belo Horizonte: Unicentro Newton Paiva, 1999.

⁴ WHITE . Hyden. **Meta –História: a imaginação histórica do século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1992.

ou enredos com base em gêneros literários consagrados, os tropos lingüísticos: *metáfora, metonímia, sinédoque e ironia*. Ao mesmo tempo, relaciona ainda cada um desses modos a quatro atitudes políticas: *anarquismo, conservadorismo, radicalismo e liberalismo*.

O pensamento de White é que a História compartilha com a literatura as mesmas estratégias e procedimentos de escrita. Completa dizendo que considerar a História uma ficção não é tirar o seu valor de conhecimento, porém simplesmente considerar que carece de um regimento verdadeiro. Com essa perspectiva White, afirma que:

Em efeito, o mito e a literatura são também formas de conhecimento: Acaso alguém poderia crer seriamente que mito e ficção literária não se referem ao mundo real, não dizem, verdades sobre ele e não nos proporcionam um comprometimento útil desse mundo real? Ao referir-se aos romancistas sudamericanos, acrescenta: Diria que suas obras não nos ensinam a história real porque se trata de ficções literárias? Ou que, ao ser ficções literárias sobre a história, estão desprovidas de tropos e discursividade? Seus romances são menos verdadeiros por serem ficções? Poderia uma história ser tão verdadeira como essas novelas sem valer-se da classes dos tropos poéticos que se encontram na obra de Mário Vargas Llosa, Alejo Carpentier, José Donoso e Júlio Cortázar?. Gerados pela mesma matriz, o relato e a ficção narrativa desenvolvem o mesmo tipo de conhecimento e verdade⁵.

Roger Chartier fundamentado em outros autores⁶, discorda veemente de algumas proposições defendidas por White, argumentando que a história é um conhecimento constituído pela intencionalidade histórica. Essa intencionalidade é que fundamenta as operações técnicas: eleição de fontes, construção de dados, produção de hipóteses, crítica, verificação de resultados, etc. Assim, ainda que o historiador escreva de forma literária, este não faz literatura.

Ao levantar uma série de restrições ao pensamento de White, Chartier considera sim, que a escrita histórica é uma narrativa que se molda aos padrões formais da lingüística, mas deixa claro que a história tem um processo particular de investigação, uma identidade que é própria da disciplina e é essencial para a sua escrita, como a seleção de documentos, as escolhas políticas, a dependência em relação às fontes, ao

⁵ CHARTIER, Roger. Op. Cit., p. 96.

⁶CERTEAU, Michel. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

passado, aos critérios de cientificidade e às operações técnicas relativas ao *ofício do historiador*.

Além de Chartier, Peter Burke tece duras críticas a Hayden White. Segundo Burke, *Meta História* é um livro brilhante no sentido de ofuscar o leitor e paralisar a capacidade crítica e talvez fosse melhor lê-lo como um romance, pois White é mais intuitivo que empírico. Ao lado disso, questiona o autor sobre a “questão da verdade”: *seria a historiografia simplesmente uma forma de ficção ou trata-se de um gênero com regras próprias, inclusive as regras de evidência?*⁷

As reflexões pontuadas até então vieram jogar luzes sobre algumas questões que há muito tempo são latentes em nosso ofício de historiador, a de que as formas de escrever ou abordar um tema em história são variadas, os temas de investigação são diferentes e as conclusões a que chegamos são na maioria das vezes controversas. Isso mostra que não existe uma fronteira rígida, acabada para a História. Ao contrário, ela está em todo lugar, todos os dias incorpora várias percepções do conhecimento, volta-se para uma produção diversa, interdisciplinar e rica em possibilidades. Apesar desse universo amplo e complexo da produção histórica, os historiadores ainda compartilham certas premissas tanto no campo teórico, quanto na prática de seu ofício.

Na verdade, Hayden White tem razão ao considerar as fontes literárias ficcionais como documentos eficazes para iluminar um período histórico, pois consciente ou inconscientemente o discurso narrativo do historiador organiza-se partir de formas lingüísticas⁸. Porém, diferente daquilo que defende o autor, o historiador não deve *considerar apenas a forma*, que dá origem à sua escrita narrativa, mas precisa também preocupar-se com o *como ocorreu a construção da narrativa*. A história não é um reflexo da ficção e nem a ficção é o espelho da história. Devemos entendê-las como

GAY, Peter. Sobre o Estilo da História. In: **O Estilo da História**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

⁷ BURKE, Peter. Enredos da História. In: **Jornal Folha de São Paulo** Discurso Editorial/USP. Julho de 1995.

⁸ Ao considerar que a forma é determinante na escrita histórica, Hayden White não leva em conta as especificidades do ofício do historiador. Sua noção de história não põe em dúvida as evidências, portanto trabalha na perspectiva de que o fato é verdadeiro e pode ser comprovado. Tanto é assim que, ao manifestar-se sobre a posição dos historiadores revisionistas que propõem uma escrita radical da história contemporânea (as câmaras de gás jamais existiram na II Guerra Mundial, o genocídio foi uma invenção da população judia e particularmente sionista), White ressalta que essas interpretações foram construídas com base na fidelidade dos registros dos fatos, portanto devem ser consideradas “*como relatos de acontecimentos que foram estabelecidos como acabados*” e os “*relatos rivais podem julgar, criticar e classificar com base em sua fidelidade aos registros dos fatos, em seu caráter exaustivo e em sua coerência dos argumentos que podem conter*”. CHARTIER, Roger. Op. Cit., p. 96-97.

campos epistemológicos diferentes, cada uma com suas especificidades e que, portanto, merecem tratamento teórico e metodológico também diferenciados.

Assim, ao contrário de Hayden White, Peter Gay ressalta que as escolhas estilísticas estão intimamente subordinadas ao conteúdo. O estilo, segundo Gay, é que concebe a história como arte e ciência, podendo ser compreendido como o vetor das várias dimensões, complexas e às vezes conflitantes, constitutivas do homem. Assim sendo, as opções disponíveis assinalam o toque de individualidade, implicando na forma estilística do historiador⁹.

Nessa perspectiva, as fontes ficcionais - *Arena Conta Tiradentes* e *As Confrarias* - utilizadas para refletir sobre a representação dos ideais de liberdade da Inconfidência Mineira – com suas formas artísticas descontraídas de narrar os fatos, pela criatividade poética dos dramaturgos, pelas escolhas e omissões na “apreensão da realidade”, são documentos que têm validade na produção do conhecimento histórico. Aos olhos do historiador, são documentos socialmente produzidos, têm as suas intenções, carregam subjetividades que são as interpretações do autor, portanto não são documentos transparentes e inocentes que apenas refletem a realidade em questão. Por não apresentar as preocupações inerentes ao trabalho do historiador - constatação de evidências, eleições de fontes, críticas, etc. –, as fontes ficcionais produzidas pelos dramaturgos necessitam dialogar com a “historiografia especializada”. O que não quer dizer de maneira alguma que, a historiografia seja a verdade absoluta dos fatos em questão, porque assim como as fontes teatrais, ela é também uma *construção social e carrega subjetividade*.

Os estudos que tomam como objeto de pesquisa as fontes ficcionais, sem sombra de dúvida, abrem possibilidades para que as manifestações artísticas não sejam compreendidas apenas como forma de entretenimento, diversão, descontração e que, ao mesmo tempo, não sejam analisadas de maneira *precipitada e falha*. Nesse trabalho os textos teatrais transformaram-se em objetos de estudo mais aprofundado, esclarecendo questões importantes e atuais da função social e política da arte no contexto em que vivemos. Ao mesmo tempo, trataram da liberdade, tema que em uma sociedade de classes, marcada pelas desigualdades sociais, é sempre atual.

Contudo, não se pretende com essas conclusões, ainda que provisórias e sujeitas as restrições, exaurir a complexidade que abarca esse tema. Os debates e as reflexões

⁹ GAY, Peter. Sobre o Estilo da História. In: **O Estilo da História**. São Paulo: Cia das Letras, 1990, p.192.

que cercam os pressupostos políticos e “revolucionários” da Inconfidência ainda permanecem vivos e merecem ser discutidos. No século XIX, a discussão sobre o tema não se esgotou unicamente sob o ponto de vista dos *memorialistas* e dos historiadores monarquistas. Outra corrente que busca antecedentes no Levante de Minas é a *abolicionista*. Nessa época, a consciência dos desgastes do regime escravocrata mobiliza intelectuais, artista e escritores para as campanhas de abolição. Entre tantos empenhados na luta está Castro Alves, que contribuiu para os debates escrevendo a peça *Gonzaga ou a Revolução de Minas*¹⁰.

Na ânsia de integrar os projetos abolicionistas ao ideal da República, o poeta atribuiu aos inconfidentes fortes convicções abolicionistas. Ao contrário da maioria das interpretações, o protagonista da trama inconfidente não é Joaquim José da Silva Xavier, e sim o ouvidor Tomás Antônio de Gonzaga, que manifesta sentimentos favoráveis à liberdade dos negros ainda escravizados :

GONZAGA: E entretanto, meu amigo, a escravidão é um parasita tão horripelantemente robusta, que deslocada do tronco, vai fanar os ramos da vida. (...) Quando o escravo quer ser livre, quando o trabalhador quer ser proprietário, quando o colono quer ter dinheiro, quando o povo quer ter vontade há um fantasma que lhe diz: Loucura, mil vezes loucura! O escravo tem o azorrague, o trabalhador o imposto, o colono a lei, a inteligência o silêncio, o coração a morte e o povo trevas. É a metrópole é sempre a metrópole. E agora, senhores, é preciso que isso acabe. É preciso, mas como¹¹?

Para Castro Alves, teatro é uma tribuna, é uma escola, é um altar, as incorreções históricas justificam-se plenamente, são favoráveis às grandes causas políticas da época¹². Assim, ainda que Tiradentes não ocupe o papel principal, seu heroísmo é sutilmente sugerido em uma instigante mistura do cristão martirizado com o herói dos novos tempos políticos:

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
Foi como águia fulminada
Pela garra pendurada
Como troféu de Thabor¹³ .

¹⁰ ALVES, Castro. *Gonzaga ou a Revolução de Minas*. In: **Obras Completas de Castro Alves**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1944, tomo 02.

¹¹ Idem, p. 246.

¹² Idem, p. 231.

¹³ Idem, p. 378.

1.1) Fontes:

ANDRADE, Jorge. **As Confrarias**. Perspectiva: São Paulo, 1986, p. 25-70.

BOAL Augusto e GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena Conta Tiradentes**. São Paulo, Livraria Editora Saragana, 1967, p. 57-163.

1.2) Entrevistas:

ANDRADE Jorge. Entrevistadores: Mariângela Alves de Lima, Linneu Dias, e Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Centro de Documentação e Informação Sobre Arte Brasileira Contemporânea. Centro Cultural São Paulo/Arquivo Multimeios, 22 de outubro de 1976.

MESQUITA Alfredo. **DEPOIMENTOS II**. Rio de Janeiro: MEC-SEC – Serviço Nacional de Teatro, 1977.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **DEPOIMENTOS V**. Rio de Janeiro: MEC-SEC – Serviço Nacional de Teatro, 1981.

RENATO J. ROUX, Richard. **Le Theatre de Arena (São Paulo . 1953-1977)** - Du “théâtre en rond” au “théâtre populaire”.Provence: Université de Provence, 1991.

1.3) Autobiografia:

ANDRADE, Jorge. **Labirinto**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BOAL, Augusto. **Hamlet e o Filho do Padeiro: memórias imaginadas**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

1.4) Revistas/Periódicos:

ANHEMBI, São Paulo, 09, 33(98):396-9, janeiro, 1959.

ANHEMBI, São Paulo, 11, 44(132):621-2, nov. 1961.

ASSOCIAÇÃO MUSEU LASAR SEGALL. Nossos Autores Através da Crítica. São Paulo: Biblioteca Jenny Segall, A, V.2, março de 1981.

CAROS AMIGOS. São Paulo: Ed. Casa Amarela, ano IV, novembro de 2000.

CAROS AMIGOS. São Paulo: Ed. Casa Amarela, ano V, março 2001.

DIONYSOS– Especial Teatro Brasileiro de Comédia (SEAC- FUNARTE - Serviço Nacional de Teatro), setembro, 1980, nº 25.

DIONYSOS – Teatro Oficina - MEC-SEC- Serviço Nacional de Teatro 1982 nº 26.

DIONYSOS – Especial Escola de Arte Dramática – FUDACEN, 1989, nº 29.

ISTO É Teatro não é palanque. São Paulo, 19/04/1978.

ISTO É Há Trinta Anos São Paulo. São Paulo, 29/11/1979.

PALCO + PLATÉIA, São Paulo (7):23-5,1971.

REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, Caderno Especial de Teatro nº 02 (Teatro e Realidade Brasileira), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Julho de 1968, p. 49-68.

REVISTA DE TEATRO SBAT, Rio de Janeiro (337):27-28, jan./fe v.1964.

REVISTA DE TEATRO SBAT, Rio de Janeiro (340): 25, julho, agosto, 1964.

1.5) Artigos de Jornais/Outros

Jornal do Brasil, 26/10/1976. (sem título). Biblioteca Jenny Segall/Museu Lasar Segall.

Jornal Folha de São Paulo, 13/07/1977. (sem título). Biblioteca Jenny Segall/Museu Lasar Segall.

Jornal Folha de São Paulo. Enredos da História - Discurso Editorial/USP. Julho 1995.

Programa da peça *Ossos do Barão* - Teatro dos Sete 02/04/1965, Biblioteca Jenny Segall/Museu Lasar Segall.

Rastro Atrás. In: ANDRADE, JORGE. **Marta, a Árvore e o Relógio**. Perspectiva, 1986 p. 455-526.

Vereda da Salvação, novo estilo para o TBC. **Atualidades Teatrais**. São Paulo, 3(28):9, julho de 1964.

2.0) Referências Bibliográficas

2.1) Historiografia / Inconfidência Mineira/Década de 1960

ALVES, C. **Obras Completas de Castro Alves**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1944, tomo 02.

ATAS do Seminário Internacional – Dimensões da História Cultural. Belo Horizonte: UNICENTRO Newton Paiva, 1999.

AUTOS de Devassa da Inconfidência Mineira. Brasília: Câmara dos Deputados, V.09.

ÁVILA, A. **O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco I** São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. **Resíduos Seiscentistas em Minas**. Belo Horizonte: UFMG/ Centro de Estudos Mineiros, 1967.

BARROS, E. L. **Os Governos Militares**. São Paulo: Contexto, 1998.

_____. **Tiradentes**. São Paulo: Moderna, 1985.

BENTLEY, E. **O Teatro Engajado**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

BERNARDET, J.C & RAMOS, A. F. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1994.

BOSCHI, C. C. **O Barroco Mineiro: artes e trabalho**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Os Leigos e o Poder** (Irmandade, leigos e política colonizadora em Minas Gerais). São Paulo: Ática, 1986.

BURKE, P. **A Escola dos Annales (1929-1989) – A Revolução Francesa na Historiografia**. São Paulo: UNESP, 1997.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional 1973.

CARMO, P. S. **Culturas da Rebeldia: a juventude em questão**. São Paulo: SENAC, 2001.

CERTEAU, M. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense, 1982.

CARVALHO, J. M. **A Formação das Almas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHARTIER, R. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Lisboa: Difel, 1988.

_____. La história entre Representacion y construccion. In: **Atas do Seminário Internacional - Dimensão da História Cultural**. Belo Horizonte: Unicentro Newton Paiva, 1999.

_____. **Do Palco à Pagina**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

CHIAVENATO, J. J. **Inconfidência Mineira: as várias faces**. São Paulo: Contexto, 2000.

COHN-BENDIT, D. **O Grande Bazar**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DUTRA, E. R. F. **Anais - Seminário Tiradentes, Hoje: Imaginário e Política na Republica Brasileira**. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1994.

FREITAS, M.C. (org.). **Historiografia em Perspectiva**. São Paulo: Contexto, 2000.

FRIEIRO, E. **O Diabo na Livraria do Cônego**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1981.

- FURTADO, J. P. **O Manto de Penélope**: história, mito e memória da Inconfidência Mineira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GAY, P. Sobre o **O Estilo da História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GINSBURG, C. **Prefácio à edição italiana**. In: *O Queijo e os Vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GOLDSTEIN, N. S. **Roteiro de Leitura**: Romanceiro da Inconfidência de Cecília Meireles. São Paulo: Ática, 1988.
- GORENDER, J. **Combate nas Trevas**. São Paulo: Ática, 1987.
- HOLLANDA, H. B. **Cultura e Participação nos Anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- HORTA, R. **Noites Circenses**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1995.
- JOSÉ, O. **Tiradentes**. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1985.
- LANGLOIS C.H. & SEIGNOBOS. **Introdução aos Estudos Históricos**. São Paulo: Renascença, 1946.
- LE GOFF, J. **Documento/Monumento**. In: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- LE GOFF, J. e NORA P. (orgs.) **História**: Novos Objetos. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.
- LIMA JÚNIOR, A. **História da Inconfidência de Minas Gerais**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1968.
- SILVA, M. A. **Repensando a História**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.
- MATTOS, O. C.F. **Paris1968** - As Barricadas do Desejo. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- MAXWELL K. **A Devassa da Devassa**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- MEIRELES, C. **Romanceiro da Inconfidência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- MILLIET, M. A. **O Corpo do Herói**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MOURÃO, P. K. **As Igrejas Setecentistas de Minas**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.
- PAES, M. H. S. **A década de 60** - Rebeldia, contestação e repressão política. São Paulo: Ática, 1992.
- PEREIRA, C. M. **O Que é Contracultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.
- PITILLO, S. A. F. **A Personagem Vicentina**: Uma Representação do Portugal dos Quinhentos. Dissertação (Mestrado em História Social), Instituto de História/UFU, Uberlândia, 2002.

- POMBO, R. **História o Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 1925.
- PRIORE, M. D. **Religião e Religiosidade no Brasil Colonial**. São Paulo: Ática, 1997.
- TEIXEIRA, F. **Associações Religiosas no Ciclo do Ouro**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1963.
- RAMOS, A. F. **Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil**. Bauru(SP): EDUSC, 2002.
- RIBEIRO, J. B. **Estética e Política na Dramaturgia de Vladimir Maiakóvski**. Dissertação (Mestrado em História Social), Instituto de História/UFU, Uberlândia, 2001.
- RIDENTI, M. **Em Busca do Povo Brasileiro**. São Paulo: Record, 2000.
- ROMERO, S. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.
- SALLES, F. T. **Vila Rica do Pilar**. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1982.
- SANTOS, C. R. **Ópera do Malandro de Chico Buarque: História, Política e Dramaturgia**. Dissertação (Mestrado em História Social), Instituto de História/UFU, Uberlândia, 2002.
- SANTOS, C. A. **Não Tenha Medo Isso é só Teatro! Davi Contra Golias – Uberlândia 1980-1985**. Dissertação (Mestrado em História Social), Instituto de História/UFU, Uberlândia, 2001.
- SIMAN, L. M. C. & LIMA E FONSECA, T. N. **Inaugurando a História e Construindo a Nação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- SOARES, M. **Resistência e Revolução no Teatro: Arena Conta Movimentos Libertários (1965-1967)**. Dissertação (Mestrado em História Social), Instituto de História/UFU, Uberlândia, 2002.
- SOUSA, L. M. **Desclassificados do Ouro – A pobreza mineira no século XVIII**. Rio de Janeiro: Graal, 1982.
- SOUSA SILVA, J. N. **História da Conjuração Mineira**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.
- SCHWARZ, R. **O Pai de família ...** São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- SCHWARCZ, L. M. **As Barbas do Imperador**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. **O Império em Procissão: Ritos e Símbolos do Segundo Reinado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- VARNHAGEN, F. **História Geral do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981.

VESENTINI, C. A. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997.

WHITE, H. **Meta-História: A Imaginação Histórica do Século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1992.

2.2) Historiografia do Teatro de Arena/Jorge Andrade

ALBISSÚ, N. **Em busca dos Velhos de Jorge Andrade**. Dissertação (Mestrado) São Paulo: ECA/USP, 1997.

ANDRADE, J. **Marta, a Árvore e o Relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ARANTES, L. H. M. **Teatro da Memória: história e ficção na Dramaturgia de Jorge Andrade**. São Paulo: AnnaBlume/Fapesp, 2001.

ARRUDA, M. A. N. **Metrópole e Cultura**. São Paulo: EDUSC, 2001.

BOAL, A. **Hamlet e o filho do padeiro – memórias imaginadas**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

CAMPOS, C. A. **Zumbi, Tiradentes** (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo, Perspectiva, 1988.

FERNANDES, T.F.T.D. **Jorge Andrade Repórter Asmodeu**. (Leitura do Discurso Jornalístico do Autor na Revista Realidade). São Paulo, Tese de Doutorado, ECA/USP, 1988.

VIANNA FILHO, O. Um Pouco de Pessimismo Não faz Mal a Ninguém. In: **Revista Civilização Brasileira**, Caderno Especial de Teatro nº 02 (Teatro e Realidade Brasileira), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Julho de 1968.

GEORGOPOULOS, C. L. **Lua quebrada** (A moratória no ciclo paulista de Jorge Andrade). Dissertação de Mestrado. UFF, Rio de Janeiro, 1983.

GOLDFEDER, S. **Teatro de Arena e Teatro Oficina – O Político e o Revolucionário**. Dissertação (Mestrado em Ciência Política), Depto de Ciências Sociais/IFCH/UNICAMP, 1977.

GOMES, D. O Engajamento é uma Prática de Liberdade. In: **Revista da Civilização Brasileira**, Ano I, nº 02, maio de 1965.

GUIDARINI, M. **A Diferença nos Textos Dramatúrgicos de Jorge Andrade**. Dissertação (Mestrado), FFLCH/USP, São Paulo, 1979.

GUZIK, A. O Levantar do Pano. In: **Dionysos – Especial Teatro Brasileira de Comédia**, Setembro, 1980, nº25.

_____. **TBC: Crônica de Um Sonho**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KUHNER, M. H. & ROCHA, H. **Opinião**. Para Ter Opinião. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Prefeitura, 2001.

MACIEL, L.C. **Quem é Quem no Teatro Brasileiro** (estudo sócio-psicanalítico de três gerações). In: **Revista Civilização Brasileira**, Caderno Especial de Teatro nº 02 (Teatro e Realidade Brasileira), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Julho de 1968.

MAGALDI, S. e VARGAS, M. T. **Cem Anos de Teatro em São Paulo**. São Paulo: Ed. Senac, 2000.

MAGALDI, S. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 1977.

_____. **Moderna Dramaturgia Brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MICHALSKI, Yan. **O Palco Amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir Editora Limitada, 1979.

_____. **Teatro Sob Pressão** – uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MOSTAÇO, E. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião**. (uma interpretação da cultura de esquerda). São Paulo, Proposta Editorial, 1982.

NANDI, Í. **Teatro Oficina: onde a arte não dormia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PATRIOTA, Rosângela. **O teatro como Objeto de Pesquisa Historiográfica**. In: *Revista História e Debate*. ANPUH, 1992.

_____. As Confrarias de Jorge Andrade: uma interpretação da sociedade mineira do século XVIII. In: **Anais do X encontro regional de História, ANPUH – MG**, Minas trezentos anos: um balanço historiográfico, n. 26, Mariana, UFOP, 22 a 26 jul.1996.

_____. **Vianinha** – Um Dramaturgo no Coração de seu Tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

PATRIOTA R. & RAMOS, A. F. (orgs.). **História e Cultura: Espaços Plurais**. Uberlândia: Aspectus, 2002.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1980.

_____. (org.). **Vianinha: Teatro – Televisão - Política**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PEREIRA, M. L. Fichas Técnicas do TBC. In: **Dionysos** – Especial Teatro Brasileira de Comédia, Setembro, 1980, nº 25.

RAULINO, B. **Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SANT'ANNA, C. **Metalinguagem e Teatro**. Cuiabá: EdUfmt,1997.

SILVA, A. S. **Oficina: Do teatro ao Te-ato**. São Paulo. Perspectiva, 1981.

SILVA, T. B. **Uma Oficina de Atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita**. São Paulo: EDUSC, 1988.

____. **Peripécias Modernas**: Companhia Maria Della Costa. Tese (Doutorado), Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, Rio de Janeiro, 1998.

SOARES, L. M. M. D. O Teatro Político do Arena e de Guarnieri. In: **Monografias1980**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/INACEM.

WILLIAMS, R. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.