VEREDAS

Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

VOLUME 4

FUNDAÇÃO ENG. ANTÓNIO DE ALMEIDA

PORTO, 2001

Veredas

Revista de publicação anual

Volume 4 – Dezembro de 2001

Director:

Carlos Reis

Director Executivo:

Sebastião T. Pinho

Conselho Redactorial:

Aníbal Pinto de Castro, Axel Schönberger, Claudio Guillén, Cleonice Berardinelli, Fernando Gil, Francisco Bethencourt, J. Romero de Magalhães, Jorge Couto, Maria Alzira Seixo, Marie-Hélène Piwnick, Ria Lemaire. *Por inerência:* Amet Kébé, Ana Mafalda Leite, Ana Paula Ferreira, Benjamin Abdala Jr., Carlos Reis, Christopher Lund, Cristina Robalo Cordeiro, Ettore Finazzi-Agrò, Helder Macedo, Henry Thorau, Isabel Pires de Lima, Laura Padilha, M. Carmen Villarino, Maria Manuel Lisboa, Onésimo T. Almeida, Regina Zilberman, Sebastião T. Pinho, Solange Parvaux.

Redacção:

VEREDAS – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas
Faculdade de Letras
P-3000-447 Coimbra Codex
Fax 351-239.410088; E-mail: stpinho@ci.uc.pt

Edição, administração, distribuição e assinaturas:

Fundação Eng. António de Almeida
Rua Tenente Valadim, 231/325
P-4100-479 Porto
Tel. 351-22.6067418; Fax 351-22.6004314; E-mail: fundacao@feaa.pt

---

Paginação: José Soares Pinto – Porto

Impressão e acabamento: SerSilito - Empresa Gráfica, Lda./Maia

Autoria da capa: Atelier Henrique Cayatte – Lisboa

Depósito Legal N.° 137737/99

ISSN 0874-5102

Revista integralmente patrocinada pela

FUNDAÇÃO ENG. ANTÓNIO DE ALMEIDA

AS ACTIVIDADES DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS
TÊM O APOIO REGULAR DO INSTITUTO CAMÕES

ÍNDICE

ALICE MARIA TEIXEIRA DE SABÓIA, ET ALII – Ortografia portuguesa, estrangeirismos e globalização 7

ÂNGELA MARIA DIAS – Topografias poéticas da pós-modernidade no Brasil 21

BARBARA HLIBOWICKA-WĘGLARZ – Algumas observações sobre o emprego do Futuro do Indicativo em polaco e em português 45

CARLOS VELOSO – Impressões sobre (e a partir de) Eduardo Lourenço.. 71

FLAVIA MARIA CORRADIN – No cair do pano camiliano, ficam-lhe as máscaras 81

FRANCISCO MACIEL SILVEIRA – O conto machadiano ou "a realidade é boa, o Realismo é que não presta." 95

HENRY THORAU – Da Arcádia às Masmorras – o Teatro de Arena conta Tiradentes 105

IDELETTE MUZART FONSECA DOS SANTOS – *La Pierre du Royaume, version pour Européens et Brésiliens de bon sens:* a dupla tradução do romance de Ariano Suassuna 117

INOCÊNCIA MATA – Pepetela e as (novas) margens da "nação" angolana. 133

IZABEL MARGATO – Lisboa em outro tempo de escrita 147

JORGE FERNANDES DA SILVEIRA – "Neste momento a minha mão não tem autor". Introdução ao primeiro volume de uma imaginária antologia brasileira da poesia portuguesa no século XX: 1920-1970. 157

JUAN M. CARRASCO GONZÁLEZ – A *Oração da Emparedada* da Biblioteca de Barcarrota 173

LAURA CAVALCANTE PADILHA – Nas dobras dos panos – feminino e textualidade em duas narrativas fundacionais angolanas 183

M. CARMEN VILLARINO PARDO – 40 anos de uma estreia: a entrada de Nélida Piñon no campo literário brasileiro com *Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo* (1961) 195

MAGDELAINE RIBEIRO – A produção do signo na escritura de João Cabral de Melo Neto 233

MALCOLM K. MCNEE – Alegorizando as Periferias: Pontos de Articulação entre a Crítica Cultural de Frederic Jameson e Roberto Schwarz 245

MARIA ISABEL VALE FERREIRA – CD ROM em PLE 265

MARIA OTÍLIA PEREIRA LAGE – Nas memórias do Volfrâmio – um sociolecto luso-galaico 275

MARINA KOSSÁRIK – Questões de fala nas obras linguísticas portuguesas dos séculos XVI e XVII 295

MAURIZIO PERUGI – "Um branco som de espuma": Pré-história de duas Odes de Ricardo Reis (Livro primeiro, III e VI) 321

ROLF NAGEL – Anúncios, língua e vergonha. Observações sobre o periodismo em Portugal e no Brasil 345

ROSELI SANTAELLA STELLA – Documentos para a história de Portugal encontrados no Brasil e na Espanha (séc. XV-XVI) 349

VEREDAS 4 (Porto, 2001) 105-116

Da Arcádia às Masmorras – o Teatro de Arena conta Tiradentes

HENRY THORAU

Alemanha, Universidade de Trier

A Inconfidência Mineira é tida como a primeira tentativa de o Brasil tornar-se independente de Portugal. Ocorreu em 1789, portanto no ano da Revolução Francesa e impregnada das idéias do Iluminismo europeu. Inspirou-se, sobretudo, na Independência dos Estados Unidos, proclamada em 1776 e realizada de fato em 1781. De uma forma sangrenta, a Inconfidência Mineira teve seu fim.

Sob forma literária, a Inconfidência Mineira virou tema de obras de arte e foi repetidamente contada em poesias, peças de teatro e até mesmo em samba-enredo (Arruda Campos, 1988, 97). Como nas produções literárias sobre o destino dramático do dramaturgo António José da Silva, o Judeu, – basta pensar no romance *O Judeu*, de 1866, de Camilo Castelo Branco ou em *O Judeu*, "narrativa em três actos", de 1966, de Bernardo Santareno –, aqui também se ofereceu uma boa oportunidade de tratar poetas reais como protagonistas de obras de arte. E ao mesmo tempo, a oportunidade de se vivenciar os autores dessas produções poético-biográficas num diálogo intertextual com seus protagonistas e entre si mesmos.

Mais conhecidas tornaram-se as peças *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, de Castro Alves (1867), *Tiradentes* de Viriato Correia (1939) e *O Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles (1953).

O romântico Castro Alves preocupou-se relativamente pouco com a verdade histórica. Como se pode deduzir do título de sua obra, o poeta Tomás Gonzaga constitui o foco do drama. O infortúnio não lhe atinge por causa de seu engajamento político, mas sim em consequência do triângulo amoroso fatal em que se encontram envolvidos ele, sua musa e amante Maria (historicamente: Marília) e o governador Visconde de Barbacena. Mais especificamente, em virtude de Marília recusar-se a acolher o governador.

Mais próxima à realidade é a "comédia histórica" *Tiradentes*, de Correia, aliás já quase completamente esquecida, que – como nos deixa seu título bem claro – transfere o centro da dramaticidade do poeta Gonzaga para o herói Tiradentes. Ele chega mesmo a ponderar alguns motivos que teriam levado o movimento a fracassar quando deixa escapar na voz da poetisa Bárbara Heliodora: "Ele (Tiradentes), é a única pessoa que tem a alma preparada para sentir a revolução, para fazer a revolução [...] porque é o único que sofre. É o único humilde. Os felizes e os poderosos não fazem revoluções. E esta revolução quem quer fazer são os poderosos e os felizes." (Arruda Campos, 1988, 98 s.) Em virtude da reação incompreensível de Gonzaga, Bárbara Heliodora elucida os motivos que, segundo ela, desencaminham os "felizes e poderosos" da insurreição: "Por lirismo. Puro lirismo de poetas. [...] Com Tiradentes o caso é outro. Tiradentes é o símbolo do povo. Traz no peito a alma popular. É o único que, na realidade, sente a revolução. Talvez seja o único capaz de morrer por ela." (Arruda Campos, 1988, 99).

A Inconfidência aparece como apogeu na atormentada história de Ouro Preto – Vila Rica, a "cidade de ouro", no *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles. Um ciclo de 85 romances, nos quais o caráter de balada se reveza ora com monólogos e diálogos, ora com relatos e reflexões, amalgamando-se num amplo poema épico-lírico, com acentuadas reminiscências medievalistas, evocando à maneira impressionista a tradição ibérica.

Miticamente transfigurados, como ecos de um tempo distante, vão surgindo nesse "Cenário" paisagens e pessoas, "nublados reinos de saudade e pranto" (Meireles, 1989, 92), "O país da Arcádia" (*ibid.* 95), o idílio que vai escurecendo, a Semana Santa de 1789, a cavalgada solitária do animoso alferes Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, através das serras.

São poemas que, apesar de seu estilo patético, de difícil aceitação para os dias de hoje (dificíl de acreditar que o volume tenha sido publicado em 1953!), ainda excercitam uma certa atração devido ao seu sabor popular e seu refinamento rítmico. A própria Cecília Meireles relatou em uma palestra ("Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência*"), proferida por ocasião do primeiro Festival de Ouro Preto de 1955 e publicada como prefácio da edição de 1989, como ela em "quatro anos de completa solidão" tinha sido perseguida por fantasmas da cidade de Ouro Preto, e como tudo lhe fora tomando a forma de poesia: frases das atas dos processos, exclamações transmitidas oralmente ("Esses branquinhos do Reino/ nos querem tomar a terra;/ porém, mais tarde ou mais cedo,/ os deitamos fora dela...", *ibid.* 20). Ela mesma opina: "O *Romanceiro* teria a vantagem de ser narrativo e lírico; de entremear a possível linguagem da época à dos nossos dias; de, não podendo reconstituir inteiramente as cenas, também não as deformar inteiramente; de preservar aquela autenticidade que ajunta à verdade histórica o halo das tradições e da lenda." (*ibid.* 22).

Escreveu Aderaldo Castello:

> Não podemos omitir que o Cancioneiro da Inconfidência paga tributo ao neonacionalismo do Modernismo e se filia no nacionalismo romântico, que mitificou vítimas e a própria Inconfidência Mineira, inspirando poemas, romances, teatro." (Castello, 1999, II, 180).

Uma outra abordagem do tema, e bem diversa do caráter transfigurante da poetisa Cecília Meireles, num sentido brechtiano de "esclarecendo versus transfigurando", data dos anos 60 do século XX. Trata-se do "Coringa em dois tempos" *Arena conta Tiradentes* de autoria de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, música de Gilberto Gil, Sidney Miler e Caetano Veloso.

Como já foi insinuado, trata-se de um empolgante diálogo intertextual através dos séculos. Como Cecília Meireles, os autores, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, baseiam-se em documentos, em atas dos processos (os *Autos da Devassa*), em adaptações literárias precedentes sobre o tema, como nas obras de Castro Alves, Viriato Correia e no próprio *Romanceiro* de Cecília Meireles. E da mesma forma, como Cecília Meireles que por sua parte enfoca versos dos Árcades-Inconfidentes, também procedem Boal e Guarnieri, porém com um efeito totalmente diverso. O que parcialmente dá a impressão de ser

caricatura é, na realidade, frequentemente a retomada de uma poesia que, representada cênicamente, assume um caráter cômico, como um Gonzaga bordando. Uma cena que poderia ser tida como uma cena Agit-Prop à maneira de Boal entre Tio Sam e Brasilino, isto é, o encontro imaginário entre José Joaquim de Maya e Thomas Jefferson (*Tiradentes*, 1967, 60 ss.), reproduz na íntegra trechos da carta do estudante brasileiro de Química, em Montpellier, e da resposta do herói da Independência americana e presidente dos Estados Unidos. Também essa troca de correspondência é autêntica e documentada por depoimentos de co-acusados. Está lá escrito:

> Eu sou brasileiro e bem sabeis que minha infeliz Pátria geme sob a escravidão mais afrontosa e que se torna cada dia mais insuportável pois os bárbaros estrangeiros nada poupam a fim de nos tornarem mais infelizes, temerosos de que possamos seguir o exemplo da vossa Independência. [...] Estamos dispostos a seguir o vosso exemplo e necessitamos da vossa ajuda. Rompam relações com Portugal! (*Tiradentes*, 1967, 61).

Em 21 de abril de 1967, dia da morte do herói nacional brasileiro Tiradentes, estreou no *Teatro de Arena* de São Paulo *Arena conta Tiradentes* de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Após *Arena conta Zumbi*, esta foi mais uma tentativa, em forma de um musical político, poder-se-ia até falar de um musical didático baseado no teatro didático de Brecht, de se arrolar e ao mesmo tempo de se submeter a discussão a história do Brasil, tirando-lhe lições para o presente.

Da mesma forma que em *Arena conta Zumbi*, musical político sobre a ascensão e o declínio da República dos Palmares, vão os autores Boal e Guarnieri, quando reinterpretam a Insurreição de Minas Gerais, no encalço do porquê do fracasso de um movimento libertário, com o ímpeto de mostrar que esse fracasso poderia ter sido evitado, que não há predestinações forçosas, às quais o indivíduo estaria inconscientemente atrelado: "O principal objetivo de *Arena conta Tiradentes* é a análise de um movimento libertário que, teòricamente poderia ter sido bem sucedido", escreveu Boal (em "Questões preliminárias", artigo publicado como introdução em *Arena conta Tiradentes*, 1967, 46). E acrescentou: "A Inconfidência tinha todos os meios concretos para libertar o Brasil e proclamar a República, porém a liberdade não veio e a República não se proclamou. (*ibid.*, 52).

Boal argumenta aqui em total consonância com Brecht, com quem divide a intenção de tornar a história "presente" através da famosa *Verfremdung* (alienação / distanciação). A opinião de Boal de que o indivíduo poderia contribuir decididamente para o decurso da história, sobretudo também da sua própria história, constitui o ideário básico do *Teatro do Oprimido*, desenvolvido por ele mais tarde. Do não-evitado e de sua possibilidade de evitação deveria o espectador tirar conclusões para seu tempo, reconhecer erros, ver o caminho correto e, se possível, segui-lo.

Aqui os autores admitiram abertamente ter usado os personagens e fatos históricos para ilustração de sua tese e os ter modificado segundo seus propósitos:

> Lidando com heróis, pode a literatura indiferentemente apresentá-los como sêres humanos reais, ou mistificá-los. A forma de usá-los deve depender tão somente dos fins a que cada obra se propõe. ("Quixotes e heróis", *ibid.*, 55).

Como já em *Arena conta Zumbi*, o libreto de *Arena conta Tiradentes* contém uma porção de alusões históricas facilmente decifráveis pelo público da época: a construção do gigantesco presídio pelo governador Cunha Menezes, "Fanfarrão Minésio" (assim o chamava o poeta Gonzaga em suas anônimas *Cartas Chilenas*, sátira à administração colonial brasileira, escritas três anos antes da *Inconfidência*), uma alusão à construção de Brasília por Juscelino Kubitschek. O regime corrupto de Menezes alude ao mesmo tempo à corrupção do governador de São Paulo, Adhemar de Barros, e a cena em que Menezes manda enaltecer seus feitos por ter indultado condenados à morte, mas os condenando para o resto de suas vidas a trabalho forçado na construção do presídio (coro dos trabalhadores agradecidos), deveria ser interpretada como denúncia ao estilo paternalista do regime. E ainda mais: o novo governador, Visconde de Barbacena, enviado pela metrópole, o reino de Portugal (uma alusão ao imperialismo estrangeiro, principalmente aos Estados Unidos, a quem se fazia críticas por tratar o Brasil como colônia), representava a figura do novo presidente Castello Branco, principal responsável pela rigorosa política tributária e pela sucumbência da indústria nacional e do comércio. Transparentes se tornavam tais alusões históricas em coros

como *Confiamos no Brasil! Apostamos no Brasil! Critique menos e trabalhe mais!*, que parodiavam os pronunciamentos oficiais dos generais e os slogans nacionalistas propagados pelo regime militar. Mas as alusões não se limitavam apenas ao momento político presente, assim, os trabalhadores, atuando dia e noite na construção do presídio, deveriam simbolizar de per si a exploração capitalista.

Boal ressalta que a ele importa menos retratar os poetas nobres do que as pessoas simples daquela época. "A vida do garimpeiro, do mineiro, do pequeno negociante, da costureira, do carrasco, do soldado, interessam-nos mais do que as liras de Gonzaga e Cláudio." (*ibid.*, 47).

Mais claramente do que em *Arena conta Zumbi*, aqui os personagens não são apresentados, desenhados como indivíduos, mas sim como 'papéis sociais', como exponentes de sua classe: igreja, exército, aristocracia, povo. As camadas que representam os inconfidentes têm todas algo a perder, e só esse medo as leva à união, minando ao mesmo tempo sua aliança. Elas temem a abolição da escravatura, a anarquia, o caos; elas querem apenas salvar seus privilégios. Os militares servem fielmente ao respectivo governo, e apenas a garantia de uma revolução bem-sucedida é capaz de levá-los a tomarem parte na preparação de um golpe militar. Os intelectuais perdem de vista o agora para o depois, ignorando a importância da preparação concreta da revolução. Eles pensam em hipóteses, disputam o aforismo em latim mais adequado à bandeira da futura república, sonham com uma universidade brasileira. Segundo o conceito (marxista) da consciência condicionada pela filiação de classes, somente Tiradentes, o homem simples, personifica para os autores a consciência 'certa', enquanto os co-conspiradores devem apresentar-se destituídos de sua aura de mártires propagada pela historiografía oficial e pelos livros do ensino primário e secundário. Tiradentes aparece, então, como único personagem positivo, como modelo, como herói. Ele é o único a experimentar uma evolução de consciência, embora venha só muito tarde a reconhecer ter-se envolvido com os falsos partidários. Este é o seu (único) erro.

Quanto à transposição cênica, levou-se aqui muito mais adiante a desindividualização dos personagens (negativos) do que em *Arena conta Zumbi*. Cada um dos papéis sociais foi "desvinculado" e caracterizado por atributos. Assim, tanto o latifundiário Silvério dos Reis,

o traidor, como o poeta Tomás Antônio Gonzaga, foram ambos apresentados como membros da aristocracia, sendo o primeiro identificado pelo público por um chicote, e o segundo por uma flor. Essa caracterização dos papéis sociais corresponde à rotulação a que Boal chama de "máscara social", a qual mais tarde no seu *Teatro do Oprimido* finalmente deve ser destruída. Enquanto os outros inconfidentes adquirem significação e importância apenas em seus papéis, em suas funções, isso não acontece com o protagonista, Tiradentes. Com ele deveria o espetador identificar-se emocionalmente, sentir na pele suas emoções. Em *Arena conta Tiradentes* os atores formaram dois semicoros – os partidários e os adversários do herói – salientando assim mais claramente o caráter maniqueísta da apresentação.

Assim, conseguiu-se a criação de dois níveis: o espetador deveria identificar-se com o herói seguindo cegamente em rumo a seu fracasso e, ao mesmo tempo, observar com uma certa distância crítica o comportamento de Tiradentes. Tudo isso experimentava o espetador com a ajuda do Coringa que relatava, comentava, esclarecia os acontecimentos da perspectiva de um nosso contemporâneo (isto é, um paulista de 1967), e também tentava, através de entrevistas com os personagens, tornar evidente seus verdadeiros propósitos. Na cena final, na imagem final de *Arena conta Tiradentes*, esses dois níveis entrelaçavam-se: o Coringa juntava-se à ação e acompanhava o herói até seu martírio, observador crítico e herói passavam cada vez mais a conjugar-se na mesma visão da realidade – no reconhecimento dos erros bem como no entendimento da necessidade do sacrifício do herói – e assim finalmente amalgamados retornavam ao coro.

Reivindicando a recuperação dessa iminente ligação emocional do espetador com a figura do herói, Boal intentava uma síntese da empatia stanislavskiana com o distanciamento brechtiano, embora coubesse a empatia ao herói (aqui no caso Tiradentes), enquanto os outros "inconfidentes" eram desindividualizados através do distanciamento (troca de papéis, máscara social) e desmascarados como exemplos negativos de representantes de uma classe social. No "conhecimento correto de que uma grande coisa também requer grandes sentimentos", nas palavras do teatrólogo berlinense Arno Paul em seu ensaio sobre Teatro político popular contemporâneo intitulado "Engagement, Commitment, and Fresh Air" (1981, 74), Boal queria transmitir tanto raciocínio como catarse, tanto emoção como reflexão. O público deve-

ria compadecer-se com o herói; com a ajuda do Coringa, representando a perspectiva coletiva do Arena, tirar dos acontecimentos do passado conclusões para o momento presente.

Mas há um perigo nessa tentativa de Boal ir além de Brecht: o perigo de se cair em clichês convencionais apesar dos esforços elucidativos. De um lado o herói probo, corajoso, solitário e traído por todos, do outro lado, os companheiros covardes, em quem ele confiou ingênuamente; o "povo", como nas peças históricas tradicionais, apenas como adorno: costureiras / prostitutas, homens nos bares, a massa sem face dos trabalhadores de construção, mesquinha, oprimida, temerosa à autoridade. Boal via apenas os mineiros como classe (em potencial) propensa a uma revolução. E exatamente no diálogo entre Coringa e o garimpeiro vem à tona o pensamento paternalista, elitista dos intelectuais de esquerda do *Teatro de Arena* (bem como do CPC), e com toda clareza seu auto-retrato e sua presunção de ser a vanguarda do povo "ingênuo":

Garimpeiro (bate com mão na testa): Tutano é que não tem.
Coringa: Mas se alguém organizasse a resistência, o povo ia junto?
Garimpeiro: Ah, isso é mais que certo. *(Tiradentes,* 100 s.).

Transformando a palavra de Brecht (*Galileo Galilei*) "Feliz o povo que não tem heróis", Boal escreveu em suas observações: "Porém nós não somos um povo feliz. Por isso precisamos de heróis. Precisamos de Tiradentes." ("Quixotes e heróis", *ibid.*, 56).

A volta do herói em *Arena conta Tiradentes* provocou geralmente críticas bastante negativas. Anatol Rosenfeld, que em um ensaio analisou detalhadamente o Sistema Coringa, falou de uma mitificação do herói, que não só despsicologizaria, mas sim mistificaria o herói, pois ele não deveria ser visto fora do seu tempo. E conclui com uma nota fulminante: "A oferta do mito às *massas* é uma atitude paternal e mistificadora que não corresponde às metas de um teatro verdadeiramente popular". (Rosenfeld, 1967, 54). Como ele, a maioria dos críticos acusavam os autores Boal e Guarnieri de falsificação da história, doutrinação autoritária e redundante, caráter panfletário ingênuo, caracterização das pessoas de forma esquemática e caricatural, demagogia, ineficácia dramática e sobretudo política. Mais violenta foi, no

entanto, a acusação de que Boal e Guarnieri estariam insinuando que o povo precisaria de um líder que, no momento certo, seria capaz de organizar uma sublevação armada: "E o povo, já instruído por Tiradentes, responderá: Liberdade...Liberdade...". (*Tiradentes,* 119).

De qualquer modo, a ausência do "povo" foi exposta como sendo a causa do fracasso da *Inconfidência Mineira.* A revolução tinha que fracassar por ter sido feita de cima para baixo, ou seja, por aqueles que, sem serem perguntados, tornaram-se porta-voz do povo e fizeram a revolução. Boal deixa bem nítida a repreensão dos intelectuais. ("Questões preliminárias", *ibid.*, 50) Enquanto o governador concentra as tropas, os inconfidentes discutem sobre o lema da bandeira, e só Bárbara Heliodora critica tal atitude: "Vocês gastam tanto tempo fazendo o dístico que agora só ficou faltando fazer a Independência. Se tivessem gasto o mesmo tempo fazendo a Independência, agora só faltaria o dístico." (*ibid.*, 112 ss.) Ao contrário, quanto é cheia de patética emoção, sem nenhuma crítica aos conspiradores, a mesma situação evocada por Cecília Meireles no "Romance da Bandeira da Inconfidência"! (Meireles, 1989, 106).

O marido da Bárbara Heliodora, o futuro delator Alvarenga Peixoto, acalma-a dizendo: "Não te preocupes, meu anjo. [...] As revoluções começam sempre pela cabeça. Depois é que os braços se movem!" (*Tiradentes*, 1967, 113).

Obviamente, os autores da peça e o Teatro de Arena não tiraram as conclusões devidas para si mesmos, mas sim se tornaram eles próprios os porta-vozes do "povo". Porém, ficou patente uma certa confissão das próprias falhas por parte da esquerda, visto não terem sido apontados apenas o imperialismo estrangeiro e o grande latifúndio como os principais culpados pelo fracasso do movimento libertário – como ainda em *Arena conta Zumbi* – mas também e sobretudo a fraqueza dos intelectuais. "*Arena Conta Tiradentes* é a história da Inconfidência Mineira, revista como autocrítica da esquerda, em face da política daquele momento", escreveu Sábato Magaldi (*Um palco brasileiro,* 1984, 74). Nesse sentido, talvez possamos entender a caraterização dos conspiradores feita por Silvério como uma autocrítica quando, na peça, os chama de um "bandinho de intelectuais que só sabe falar" (*Tiradentes*, 1967, 125). Gonzaga também quer se justificar desse modo: "Nós não fizemos mais que discutir"(*ibid.*, 136). Mais tarde o jurista se defende no interrogatório: "Porém, quando eu falava

em liberdade, eu o fazia como um simples exercício intelectual. Nunca pensei que fosse fato possível." (*ibid.*, 157). Citação quase autêntica dos *Autos da Devassa*, mas que na peça de Boal e Guarnieri reveste caráter altamente cínico.

Em artigos sobre *Arena conta Tiradentes*, Boal apresentou seu Sistema Coringa como sendo um modelo de pensamento aplicável às mais diferentes situações históricas: "pretende-se do fato sucedido extrair um esquema analógico aplicável a situações semelhantes" ("Questões preliminárias", 46). Ao mesmo tempo intencionava com isso a criação de um esquema de encenação que valeria para todas as representações, e segundo o qual qualquer texto poderia ser montado.

Já como em *Arena conta Zumbi*, optou-se conscientemente por uma mistura de meios estilísticos: indo da tragédia ao grotesco, dos mistérios medievais ao drama naturalista, e à telenovela. A técnica de colagem e montagem utilizada em *Arena conta Zumbi*, *Opinião* e *Liberdade, Liberdade* foi manuseada em alguns momentos com mais virtuosidade ainda. Para isso, como já foi mencionado, quase todos os fatos e conceitos expostos foram tirados de documentos autênticos, mas submetidos a uma releitura crítica, irônica. Documentos como as atas do processo, os chamados *Autos da Devassa da Inconfidência Mineira*, e seus inquéritos, correspondências da época e obras dos poetas arcadistas que iam entrando no espectáculo.

Com as produções *Arena conta...* e o *Sistema Coringa* ocorreu "um abrasileiramento do teatro épico de Brecht", como escreveram Sábato Magaldi e outros críticos. Já a concepção de *Arena conta...* como início de um ciclo sobre os movimentos libertários (fracassados) lembra a intenção de Erwin Piscator de mostrar todos os movimentos históricos populares mais importantes, como ele por exemplo havia intentado em *Gewitter über Gottland* (Tormenta sobre Gottland) de Ehm Welks. A Piscator pode-se remeter a função do Coringa, comparável ao seu "eu épico": Semelhante a Piscator, Boal preocupava-se naquela época com o fato de faltar ao público um certo poder de abstração, que ele fosse ingênuo demais, e por isso necessitasse um narrador, um comentarista que lhe explicasse tudo.

A influência de Piscator fica bem clara na concepção de *Arena conta...* quando se trata de quebrar a forma tradicional do drama através da tentativa de dar uma forma épica a seu tema, isto é, alargamento da ação e aclaramento dos segundos planos. Então, um des-

dobramento da peça para além dos limites da dramaticidade pura, através da dissolução da ação hermética do drama em episódios como no teatro de revista, através do alargamento da ação cênica com a ajuda da projeção de filmes para o documentário histórico. O modelo das revistas políticas de Piscator pode ser divisado tanto no pluralismo de estilos como na utilização de projeções, documentários, cartazes, filmes, etc.

Também como Piscator, Boal via e vê o teatro sobretudo como uma forma de intervenção política, de prática política: "teatro válido na medida da eficácia teatral, teatro atuante – isto é, teatro que procura influir sobre a realidade e não apenas refleti-la, ainda que corretamente." O teatro não se diferenciaria em nada de qualquer outra manifestação de massa, quer se trate de um jogo de futebol ou um comício. ("Questões preliminárias", 45, 23). O critério máximo do teatro seria o seu valor político.

Com *Arena conta...* e *Opinião* a linguagem metafórica marca sua entrada no teatro brasileiro, escreveu Roberto Schwarz. Tão direta que podia ser entendida por todos, tão dissimulada que não podia cair nas malhas da censura. Ainda segundo Roberto Schwarz, essa "linguagem oblíqua" representava a resposta adequada à "realidade policial". O próprio Boal sonhava com um espectador crítico que tirasse suas próprias conclusões e fosse capaz de decifrar as entrelinhas: "E mais não se vê nem se mostra: espera-se que se suponha". ("Questões preliminárias", 49).

E com isso instala-se a transfiguração romântica do *Mártir da Independência* quem Cecília Meireles tinha pintado em sua mitificação da Via Sacra do Alferes ("Romance do Caminho da forca", 200-203) também na pretendida atualização e provocação política dessa obra de Boal e Guarnieri.

Bibliografia

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

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

BOAL, Augusto, "Tiradentes: Questões preliminárias", Boal & Guarnieri, 1967, 45-52.

BOAL, Augusto, "Quixotes e heróis", Boal & Guarnieri, 1967, 53-56.

CASTELLO, José Aderaldo, *A literatura brasileira, Origens e unidade 1500-1960,* São Paulo, Edusp, 1999, vol.II.

CASTRO ALVES, António de, *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, Rio de Janeiro, Editora José Aguilar Ltda., 1960 [*Obra completa em um volume*, Organização, fixação do texto, cronologia, notas e estudo crítico por Eugênio Gomes], Biblioteca Luso-Brasileira, Série Brasileira.

GONZAGA, Tomás Antônio, *Poesias*, *Cartas Chilenas*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1957 [*Obras Completas* I, Edição crítica de M. Rodrigues Lapa, vol. I].

MAGALDI, Sábato, *Um palco brasileiro, O Arena de São Paulo,* São Paulo, Brasiliense, 1984.

MEIRELES, Cecília, *Romanceiro da Inconfidência*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1989, Poesia Brasileira.

PAUL, Arno, "Engagement, Commitment, and Fresh Air", *Politisches Volkstheater der Gegenwart* (Hg. Herms, Dieter/ Paul, Arno), Berlin, 1981.

ROSENFELD, Anatol, "Heróis e Coringas", 1967, [reimpr.] *Arte em Revista* 1 *Anos 60* (1979), 44-56.