

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

JÉSSICA CRISTINA DOS SANTOS JARDIM

**“CONSPIRAÇÃO DA POSTERIDADE”: IDEIA, DEVIR E
ESGOTAMENTO DA PEÇA HISTÓRICA NO ROMANTISMO
BRASILEIRO**

(VERSÃO CORRIGIDA)

SÃO PAULO

2023

JÉSSICA CRISTINA DOS SANTOS JARDIM

**“CONSPIRAÇÃO DA POSTERIDADE”: IDEIA, DEVIR E
ESGOTAMENTO DA PEÇA HISTÓRICA NO ROMANTISMO
BRASILEIRO**

(VERSÃO CORRIGIDA)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. João Roberto
Gomes de Faria

SÃO PAULO

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

J37? Jardim, Jéssica Cristina dos Santos
"Conspiração da posteridade": ideia, devir e
esgotamento da peça histórica no Romantismo
brasileiro / Jéssica Cristina dos Santos Jardim;
orientador João Roberto Gomes de Faria - São Paulo,
2023.
136 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Literatura Brasileira.

1. Teatro romântico no Brasil. 2. Dramaturgia
oitocentista. 3. Peça histórica. 4. Drama histórico.
5. Herói. I. Faria, João Roberto Gomes de , orient.
II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

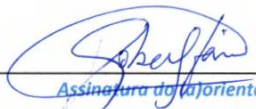
Nome do (a) aluno (a): Jéssica Cristina dos Santos Jardim

Data da defesa: 30/03/2023

Nome do Prof. (a) orientador (a): João Roberto Gomes de Faria

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 30/ 05 / 2023



Assinatura do(a) orientador (a)

Agradecimentos

Uma tese é o resultado de um longo percurso – nós nos lançamos nele a partir de um passo a passo inicial sem sabermos o que vai se cumprir de fato. Para estudar a História do teatro brasileiro, pensei então em me entregar ao mesmo procedimento imaginativo de tantos autores com os quais compartilhei algumas das melhores e piores horas nestes últimos anos: dei largo espaço à imaginação sintética e realista dos nossos românticos. Assim, agradeço aos autores que escreveram acreditando que a posteridade os leria – alguns infelizmente foram esquecidos, mas este é um trabalho de retomada – e que ergueram os primeiros alicerces da cultura letrada brasileira – também acreditando que nós, os pósteros, conspiraríamos para a continuação desse trabalho.

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria, o qual, posso dizer sem receio, é o maior especialista em teatro brasileiro da atualidade, permitindo ainda com suas pesquisas historiográficas que outros sigam esse mesmo caminho. Destaco sua paciência, suas riquíssimas sugestões e os diálogos sempre instigantes que espero ter incorporado a esta tese e que continuarão me acompanhando nas próximas pesquisas.

À Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Ribeiro, da Universidade de Coimbra, que me recebeu com atenção, cuidado e amizade no ano de 2022, quando realizei o doutorado sanduíche¹. Agradeço sua generosidade, sua sinceridade e puxões de orelha. Os aprendizados que construí em nossas conversas farão sempre parte da minha formação como pessoa e como professora.

Ao Prof. Dr. Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis, da Universidade Federal de Pernambuco, que esteve presente em minha formação, desde o início, ainda na graduação. Com seu olhar atento e generoso, apresentou-me ao universo do teatro, caminho que segui desde então – sempre inspirada pelo seu.

¹ Bolsas recebidas: Doutorado no Brasil (CNPq - Processo: 140191/2017-8) e Doutorado sanduíche no Exterior (CAPES/PRINT-USP - Processo: 88887.466497/2019-00).

Às professoras Dr^a. Flávia Corradin e Dr^a Elisabeth Azevedo, por aceitarem gentilmente compor a banca de avaliação desta tese, além de terem contribuído imensamente com o processo de escrita desde a banca de Qualificação.

Aos professores do programa de pós-graduação em Literatura Brasileira da USP, pela ajuda com processos administrativos e pelos aprendizados construídos: Prof. Dr. Erwin Torralbo Gimenez, Prof. Dr. Jaime Ginzburg e Prof. Dr. Jean-Pierre Chauvin. Aos colegas e amigos da pós-graduação, em especial, Andréa Leitão, Luciano Gonçalves e Ligia Balista.

À Prof.^a Dr.^a Siane Góis Cavalcanti Rodrigues, da Universidade Federal de Pernambuco, pela amizade e pelo carinho que dispõe para seus alunos e orientandos. Aprendi com ela que, na Academia, há espaço para bondade e cuidado para com o outro.

À amiga Fátima Saadi, que sempre me inspirou e ajudou na vida acadêmica e na vida pessoal. Agradeço pelos aprendizados, por me apresentar ao Rio de Janeiro e às peças de Agrário de Menezes, o que proporcionou o início desta tese.

À minha família, parte formadora de quem sou, pelo amor. À minha mãe Kátia pelos fortes princípios que me passou, pelo esforço em me possibilitar acesso aos livros e à educação e pelo gosto de buscar sempre aprender; à minha irmã Erika por me ensinar que podemos sempre nos desenvolver e que é possível ir de um lugar inicial a outro, com o qual sonhamos; à minha tia Denice por sempre me acompanhar com entusiasmo nos meus projetos, acreditando com fé que eles darão certo.

Ao André Sanchez, companheiro pela vida, pelo amor, pelo cuidado e por sempre acreditar em mim e me apoiar. Sua presença me inspira a realizar boas coisas, a buscar ser sempre um pouco melhor e a fazer de cada dia um momento novo.

À Luna Prata, minha *russian blue*, e aos passarinhos que conheci pela vida, por me ensinarem que sempre é tempo de parar, contemplar, amar, sentir alegria e viver.

Resumo

JARDIM, J. C. “Conspiração da posteridade”: ideia, devir e esgotamento da peça histórica no Romantismo brasileiro. 2023. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Nesta tese, nosso objetivo é analisar um conjunto de peças históricas do Romantismo brasileiro, buscando traçar a ideia de sua dramaturgia, entendida como possibilidade de síntese do que se afigura de maneira difusa e díspar em seus conceitos e em sua forma. Seu processo de devir e esgotamento, desde o estabelecimento do Romantismo e até a ruptura do teatro realista será analisado do ponto de vista de aspectos temáticos, ideológicos, dramáticos e estilísticos. Adotamos a terminologia de *peças históricas* para nosso *corpus* como categoria geral que, no Romantismo brasileiro, abarca principalmente dramas históricos e tragédias históricas, assim como textos dramáticos ocasionais que dialogam com influências outras como as do melodrama e da comédia – desde que ligados ao caráter histórico de suas narrativas e primordialmente voltados à materialização cênica.

Palavras-chave: teatro romântico no Brasil, dramaturgia oitocentista; peça histórica, drama histórico, herói.

Abstract

‘Conspiracy of posterity’: idea, becoming and dramatic exhaustion in the historical plays of Brazilian Romanticism

The objective of my doctoral project is to analyse a corpus of historical plays written in the context of Brazilian Romanticism, seeking to outline the idea of their dramaturgy, understood as the possibility of synthesizing that which appears to be diffuse and disparate through its concepts and form. Its process of becoming and exhaustion will be analysed in terms of its thematic, ideological, dramatic and stylistic aspects, from the birth of Romanticism up until the rupture of realist theater. In this research, we employ the term “historical play” as a general category which, in the context of Brazilian Romanticism, includes historical dramas and historical tragedies, as well as occasional dramatic texts which engage with other influences, such as melodrama and comedy, so long as they are linked in some way to the historical nature of their narratives and are primarily concerned with materialization on stage.

Keywords: Brazilian Romanticism. 19th century dramaturgy, historical play, historical drama, hero.

Sumário

| | |
|---|-----|
| Introdução | 10 |
| Capítulo 2: A peça histórica como ideia no Romantismo brasileiro | 23 |
| Capítulo 3: História e imaginação: <i>ante oculos ponere</i> | 37 |
| 3.1 A continuidade da vassalagem | 37 |
| 3.1.1 Primeiros habitantes do Brasil | 37 |
| 3.1.2 Capitânicas Hereditárias | 42 |
| 3.1.3 Período holandês | 47 |
| 3.2 O processo de Independência | 50 |
| 3.2.1 Inconfidência Mineira | 50 |
| 3.2.2 Formação de um panteão nacional | 57 |
| 3.2.3 Ficções da emancipação | 65 |
| 3.3 Discussão: a peça histórica como gênero imaginativo | 68 |
| Capítulo 4: Devir e esgotamento da peça histórica no Romantismo brasileiro | 81 |
| Conclusão | 119 |
| Referências Bibliográficas | 123 |

Introdução

“Se algum dia o historiador da nossa ainda nascente literatura, assinalando a decadência do teatro brasileiro, lembrar-se de atribuí-la aos autores dramáticos, este livro prestará contra a acusação” – nestes termos, defendia-se José de Alencar² da indiferente recepção ao seu drama histórico *O Jesuíta*, dando margens para a polêmica literária³ instigada por Joaquim Nabuco e que envolvia o anacronismo da estética romântica naquele momento. O fato é que, em 1875, tanto a reputação da Companhia de Jesus⁴ quanto a dos gêneros dramáticos históricos haviam entrado em franca decadência. Desde seu devir, no auge do movimento romântico, emergindo como uma necessidade artística e política, até seu esgotamento, ao final do século, as peças históricas percorreram um longo processo de transformação, não apenas de seus temas e formas, mas também de seu projeto estético e, principalmente, de seu prestígio literário. Desgastadas pela repetição excessiva nos palcos e confundidas com os melodramas e dramalhões (dos quais, é preciso dizer, nunca se diferenciaram, como evidencia João Roberto Faria⁵), as peças históricas românticas encontraram no Realismo um adversário implacável, passando a ser consideradas “uma contagiosa mania literária, o pesadelo das plateias e a cabeça de Medusa dos críticos respeitadores das severas tradições de cena”⁶.

A ideia de José de Alencar ao publicar um drama que contasse um enredo ficcional projetado, porém, ao passado, possuía um duplo objetivo, talvez contraditório em si. Em primeiro lugar, o dramaturgo não encontrava nos acontecimentos históricos anteriores à Independência do Brasil, de 1822, dados suficientes para a formulação de uma ação dramática completa, sem trair a verdade dos fatos pela fabulação. Considerando ainda o

² ALENCAR, José de. *O Jesuíta* (Advertência). In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 424.

³ Conforme COUTINHO, Afrânio (Org.). *A polêmica Alencar – Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília, DF: UNB, 1978.

⁴ A peça do francês Faniot, *Os apóstolos do mal*, havia tido boa recepção do público, ao detratar os padres jesuítas. (In: FANIOT, Ferdinand. *Os apóstolos do mal*. Porto: Liv. João F. Cruz Couti, 1876).

⁵ FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 39.

⁶ Frase do crítico Andrade Ferreira. (Citado por: REBELLO, Luiz Francisco. Melodrama e drama histórico. In: REIS, Carlos; PIRES, Maria da Natividade. (Org.) *História Crítica da literatura portuguesa* [O Romantismo]. v. 5. 2ª Edição. Lisboa / São Paulo: Editorial Verbo, 1999, p. 201.

episódio do Ipiranga recente demais para suscitar a musa épica e sem encontrar outro assunto histórico que pudesse satisfazer a seus critérios, Alencar decide “criá-lo de imaginação, filiando-o à História e à tradição, mas de modo que não as deturpasse”⁷. Adotando procedimento semelhante ao de Walter Scott em *Waverley*, de buscar “a distanciação suficiente não só para criar uma boa perspectiva crítica, mas também para afastar o momento da enunciação [...] do tempo em que decorre a ação”⁸, Alencar, no entanto, elabora um drama histórico que muito pouco tinha a dizer à História oficial, mas que muito menos tinha a dizer a seu público – o que não passaria impune aos espectadores, críticos e adversários políticos do autor. Curiosamente, vinte anos antes da polêmica, Machado de Assis, em carta trocada com Alencar sobre o poeta Castro Alves e seu drama histórico *Gonzaga ou A revolução de Minas*, perguntaria se a necessidade de formulação de uma dramaturgia nacional, tão evidente em si, seria alguma vez reconhecida pelo público: “o fim é nobre, a necessidade é evidente. Mas o sucesso coroará a obra?”⁹. Machado buscaria ele mesmo responder à sua pergunta, afinal, também Alencar conhecia o longo caminho a ser ainda percorrido pelo jovem baiano – a cuja maturidade autoral nunca pôde chegar – em um embate contra o descaso do público a respeito das obras de tema nacional: “Contra a conspiração da indiferença, tem V. Ex. um aliado invencível: é a conspiração da posteridade”¹⁰.

Alinhada com o projeto oitocentista de construção de um sistema literário (tal como o entende Antonio Candido¹¹: autores, obras e público), a reflexão de Machado de Assis, talvez fosse pertinente no que diz respeito à obra de Alencar romancista, pois de fato ele se tornaria um dos principais representantes da literatura nacional. Porém, na particularidade de sua obra dramática, dificilmente se poderia dizer o mesmo, talvez menos por seu talento como dramaturgo do que pela verdade expressa pelo crítico a respeito do lugar das peças históricas românticas no quadro geral da literatura brasileira. Resguardando a intenção de elaborar uma literatura que respondesse à posteridade, um

⁷ ALENCAR, José de. *O Jesuíta* (Advertência). In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 432.

⁸ Conforme analisa Maria de Fátima Marinho. In: MARINHO, Maria de Fátima. *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999, p. 11.

⁹ ASSIS, Machado de. Carta a José de Alencar. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 419.

¹⁰ ASSIS, Machado de. Carta a José de Alencar. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 419.

¹¹ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, p. 23.

primeiro obstáculo ao conhecimento da dramaturgia histórica sempre foi o fato de que “quando lidos em conjunto, deixam entrever o quanto não dialogam entre si, o quanto são manifestações isoladas, desarticuladas, caracterizando quase sempre uma iniciativa pessoal, nunca um ‘movimento’ voltado para a construção da dramaturgia brasileira ou mesmo da dramaturgia romântica”¹², como avalia João Roberto Faria. Outro obstáculo seria a pouca repercussão dessas peças, em seu intuito moralizante e pouco afeito às dinâmicas aparatosas que faziam parte do teatro de entretenimento no final do século XIX. Desde a época em que foram escritas e publicadas até nossos dias, muitas delas, de fato, sequer foram levadas ao palco; algumas tiveram poucas representações; poucas seriam reeditadas; outras, porém, nunca mais seriam postas em livros, a não ser em raras exceções, quando publicadas em coletâneas ou obras completas de autores como Castro Alves, Gonçalves de Magalhães, Joaquim Manuel de Macedo, Gonçalves Dias e o próprio Alencar. É provável que, das peças reeditadas ao longo dos séculos XX e XXI, a maior parte o tenha sido mais pelo prestígio do autor do que por seu mérito isolado, e ainda por algum reconhecimento pela tentativa de fundar uma dramaturgia nacional, casos de *Antonio José da Silva ou O Poeta e A Inquisição*, *Olgiato*, *D. Leonor Teles*, *Leonor de Mendonça*, *Calabar*, *Cobé*, *Sangue Limpo*, *Gonzaga ou A revolução de Minas* e, por fim, *O Jesuíta*. No entanto, no quadro geral, concordamos com a avaliação de Maria Aparecida Ribeiro¹³, de que mesmo as peças consideradas inaugurais do Romantismo brasileiro e os dramas de Gonçalves de Magalhães, “apesar de sua intenção nacional e de pioneirismo, e de todo o apoio oficial recebido, também não permaneceram” como obras lidas e revisitadas ao longo da História da literatura brasileira.

Fora do discurso de desvalorização do teatro nacional, proferido por José de Alencar, Machado de Assis e outros – incluso em praticamente todos os prefácios das peças da estética romântica, passando ao largo de que provavelmente seu insucesso teria mais relação com a pouca qualidade dramática do que com o desinteresse das plateias, que, aliás, não hesitavam em frequentar as comédias de costumes de Martins Pena¹⁴ –, a perspectiva que se deixava escapar era o anacronismo do drama histórico, percebido ao

¹² FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 78.

¹³ RIBEIRO, Maria Aparecida. “Um teatro que queria ser nacional”. *Teatro Brasileiro: textos de Fundação. Glória e Infortúnio ou A Morte de Camões. Antônio José ou O Poeta e A Inquisição*. (Seleção, Introdução e Notas), 2002. La Coruña: Departamento de Galego-Português, Francês e Linguística. Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, p. 7-32.

¹⁴ PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

final do século XIX como um gênero no qual as relações entre o estatuto de verdade e o de ficção se tornaram problemáticas, principalmente com o fortalecimento das estéticas realista-naturalistas e a consequente modificação das convenções literárias e teatrais. De fato, conforme demonstrou o estudo de Iolanda Ogando, do ponto de vista de sua permanência histórica, esse gênero depende muito mais do entendimento do público que o recebe do que de circunstâncias intrínsecas ao texto, já que, dentre as conceituações e limites entre literatura e História, as perspectivas inerentes ao texto cumpririam apenas uma função parcial na definição dessa categoria. Assim, além da necessidade de falar sobre o passado e, seguindo a máxima aristotélica¹⁵, de dizer as coisas “como são ou como poderiam ser”, o teatro histórico escaparia das tentativas falhas de se tentar reconhecer formas próprias do seu discurso, como sua suposta configuração não autobiográfica¹⁶. Reconhecendo que o discurso histórico não se caracteriza pela “verdade”, pois depende inclusive das ideologias envolvidas em sua emissão, a pesquisadora dialoga com Jean Molino, Hayden White e Tzvetan Todorov para chegar à conclusão de que a condição histórica dos gêneros é uma realidade que os torna “discursos únicos e diferenciados na sociedade”¹⁷ pela sua condição pragmática: na literatura, o pacto de ficção levaria à suspensão da busca pela verdade e a comparação com os referentes externos¹⁸. Assim, o limite estaria situado principalmente em seu caráter referencial: “a História e a literatura são discursos diferentes porque assim o entende o coletivo em que se produzem, tanto por parte do autor como do receptor”¹⁹.

Voltemos à polêmica envolvendo *O Jesuíta*. Um dos aspectos abordados pela crítica seria o fato de o autor ter criado “de imaginação” um episódio do passado não baseado nos livros de História, apesar de nele figurarem personagens históricas, como o poeta Basílio da Gama, adiantando em um século a tentativa ficcional de tornar o Brasil

¹⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. 4ªEd. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da moeda, 1994.

¹⁶ Ogando menciona estudos de Benveniste e Barthes. In: OGANDO, Iolanda. *Teatro histórico: construcción dramática e construcción nacional*. Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2004, p. 14-15.

¹⁷ OGANDO, Iolanda. *Teatro histórico: construcción dramática e construcción nacional*. Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2004, p. 17.

¹⁸ OGANDO, Iolanda. *Teatro histórico: construcción dramática e construcción nacional*. Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2004, p. 18.

¹⁹ “a historia e a literatura son discursos diferentes porque así o entende o colectivo en que se producen, tanto por parte do autor como do receptor”. In: OGANDO, Iolanda. *Teatro histórico: construcción dramática e construcción nacional*. Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2004, p. 18.

independente.²⁰ Alencar associaria as reações negativas ao fato de que “os brasileiros da corte não se comovem com essas futilidades patrióticas; são positivos e, sobretudo, cosmopolitas, gostam do estrangeiro; do francês, do italiano, do espanhol, do árabe, de tudo, menos do que é nacional”, buscando uma arte “à moda de Paris; e como em Paris não se representam dramas nem comédias brasileiras, eles, *ces messieurs*, não sabem o que significa nacional”²¹. Mas um ponto importante abordado por Nabuco na tentativa de desqualificar a obra de Alencar é a observação de um aspecto muito mais externo do que interno:

Todos sabem que no princípio do século Chateaubriand fundou uma poesia nova, e que essa poesia saiu das florestas americanas. Atala e os Natchez, que encerravam-na [sic], impressionaram o Sr. J. de Alencar, quando já eram apenas monumentos em ruínas, em que somente se ia encontrar uma grande sombra. [...] A essa impressão da mocidade o Sr. Alencar ainda hoje permanece fiel [...]²².

Em outras palavras, Nabuco critica o fato de que aquilo que Alencar considera relevante em termos de obra literária e, por conseguinte, em termos de drama, já não coincide mais com o que o seu público reconhece como o sendo e nem mesmo com as convenções teatrais das últimas décadas do século XIX, diante das quais *O Jesuíta* seria visto como uma peça já ultrapassada e anacrônica. De fato, muito antes, em 1855, a criação do Teatro Ginásio Dramático²³, no Rio de Janeiro, demarcaria o início de uma nova fase para a dramaturgia brasileira, voltada às cenas burguesas, aos diálogos envolvidos em naturalidade e ao tempo presente, que vai adentrando os palcos gradativamente e tomando a preferência até mesmo da intelectualidade brasileira. O ator e crítico Furtado Coelho colocaria todas as peças não realistas sob uma mesma etiqueta de “peças más”:

Não considero eu hoje peças más apenas as que não passam de um enrodilhado de insonsas [sic] parvoíces, de um caos de desconsolados disparates. Peças más são todas as que a escola moderna condena e reprova: em vez de interesse causam abrimento de boca; em vez de

²⁰ ALENCAR, José de. *O Jesuíta* (Advertência). In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

²¹ ALENCAR, José de. *O Jesuíta* (Advertência). In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 426.

²² NABUCO, Joaquim. Fôlhetim: Aos Domingos. *Jornal O Globo – Órgão dos interesses do Comércio, da Lavoura e da Indústria*, Rio de Janeiro, Ano 2, n. 284, 17 out. 1875). Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/369381/1707>. Acesso em: fev. 2022.

²³ FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

darem impulso à arte, aos artistas, e bom gosto, atrasam e viciam isso tudo²⁴.

Assim como seu esgotamento, também o devir da dramaturgia histórica dependeria de circunstâncias ligadas à condição histórica de gênero discursivo²⁵. No início do século XIX, o teatro assume uma nova importância na cultura do Ocidente. Dramaturgos, atores e críticos envolvidos na arte teatral tomam para si uma missão que é em muito civilizatória: sobre os palcos se materializam as grandes questões e inquietações do tempo. Os escritores dramáticos, à moda dos oradores, levam para a cena ideias que se corporificam não apenas no teatro, nas artes visuais, na música e na literatura, mas que se expandem mesmo para outros domínios como a política, a filosofia e, particularmente, a História. Nesse contexto, os gêneros literários históricos se tornam uma das modalidades mais representativas do pensamento do século – e uma das vertentes mais visitadas pelos autores dramáticos – em um momento no qual a historiografia se torna um fato concreto, não apenas pelo seu fortalecimento teórico, mas porque as circunstâncias históricas se precipitam diante de uma sociedade assombrada por acontecimentos extremos, como guerras e revoluções²⁶. O diálogo constante com a nascente disciplina dignificava “uma missão nacional, uma missão social, uma missão humana”, referida pelo escritor francês Victor Hugo²⁷ no fato de que narrar o passado nos palcos era transmitir o aprendizado necessário dos tempos.

No Brasil, os ideais nacionalistas do Romantismo coincidiram com o momento político vivido no Império (1822-1889), pois o ideal de compor uma literatura própria, ao longo do século, impulsionou a escrita de uma quantidade considerável de gêneros dramáticos de base histórica. Por esse motivo, o estudo sobre a literatura e o teatro produzido nesse período recai inicialmente na busca pela particularidade do nosso teatro romântico, como manifestação formal de critérios e valores nacionais. Décio de Almeida Prado²⁸ elenca algumas dessas peculiaridades: a existência de pelo menos dois Romantismos dramáticos, um popular e outro erudito; a afirmação do valor moral da arte como preceito indiscutível; a defesa de um ideal de liberdade que se articula com uma

²⁴ FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 89.

²⁵ OGANDO, Iolanda. *Teatro histórico: construcción dramática e construcción nacional*. Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2004, p. 18.

²⁶ CORVIN, Michel. *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris: Bordas, 1991, p. 368.

²⁷ HUGO, Victor. *Lucrece Borgia*. 2ème édition. Paris: Eugène Renduel, Libraire, 1833.

²⁸ PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 189, 196 e 197.

dimensão sociopolítica, em conformidade com o nacionalismo que desponta nas décadas anteriores ao movimento e que se vai fortalecendo com ele. Para Antonio Candido²⁹, a renovação literária que ocorre no despontar do século XIX em muito se baseia nos preceitos românticos de afirmação de uma expressão nacional autêntica. De fato, parte considerável das peças escritas na segunda metade do século XIX refletiu o processo de Independência, de 1822. Sob influência do Romantismo e de seus ideais nacionalistas, ao mesmo tempo em que se buscava, estruturalmente, uma semelhança com os textos dramáticos produzidos na Europa, a própria tendência estética carregava em si uma contradição interna, ao instigar a escrita de uma História nacional. Dessa forma, a dramaturgia histórica desponta como uma necessidade expressa tanto no surgimento de novos textos, por parte dos autores, como no reconhecimento por parte do público de que esses textos aproximavam-se da História nacional, contribuindo com sua escrita, mesmo que não se confundissem com ela.

As peças escritas, publicadas e encenadas no Brasil a partir de 1838 até o ano de 1893 – desde aquela que é considerado o marco inicial do Romantismo brasileiro, *Antonio José ou O poeta e A inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, e ao final do século *A redenção do Tiradentes* (1893), de Fernando Pinto de Almeida Júnior, uma peça histórica já bastante afastada do movimento romântico e tendo uma ação dramática fragmentada, em sentido épico – representam dois marcos de um percurso sem grandes diálogos e pontos em comum entre as obras, as quais, como escreve Décio de Almeida Prado³⁰, “não exerceram, portanto, ao que se presume, quaisquer influências umas sobre as outras”. De fato, quando postas em uma linha do tempo, podemos verificar que seus temas e formas são diversificados e não se organizam em uma coletividade, variando não só em gêneros e matérias, como no grau de contato com a História e no espaço permitido à fabulação poética.

Tantas diferenças tornam a classificação de uma peça histórica algo menos simples do que poderia parecer inicialmente. O que é, afinal, uma peça histórica? Quais peças podem ser classificadas como sendo históricas, quando até mesmo dentro do Romantismo os níveis de implicação histórica das peças eram, por vezes, questionados

²⁹ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira* (momentos decisivos). 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, p. 332.

³⁰ PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 145.

como insuficientes? Assim, nesta pesquisa, adotamos o termo *peça histórica*, como categoria geral que no Romantismo brasileiro possa abarcar principalmente os dramas (pensados para a cena, mesmo não tendo sido levados a ela) que têm como base a História na construção do enredo, em duas principais vertentes, que muitas vezes se entrelaçam: (1) textos de estrutura dramática cujos autores tenham recorrido às fontes de historiadores, cronistas ou narrativas sobre um período, as quais fornecem bases à construção da fábula, das personagens, da mimese e de outros aspectos ligados à representação; (2) textos dramáticos que têm por base o deslocamento para o passado histórico, mesmo que este sirva apenas de pano de fundo e não forneça lugares, personagens e acontecimentos de base histórica, com o enredo formando-se por pura fabulação poética.

Em primeiro lugar, é possível dividir as peças em temas da História mundial e temas da História nacional. Porém, o que fica claro, observando-as em conjunto, é a prevalência dessas últimas³¹, as quais Décio de Almeida Prado classificaria como sendo “dramas históricos nacionais”³² – isto é, aquelas que têm “como núcleo, uma ideia sobre o nosso país, inspirada em algum episódio, verdadeiro ou suposto, da História nacional, sobretudo a partir de meados de 1850 (algo talvez contraditório, por ser a mesma década em que o teatro realista é introduzido no Brasil). À volta dessa imagem primeira, circulam personagens, reais algumas, fictícias a maior parte, cujos conflitos, tanto individuais quanto coletivos, determinam o enredo dramático”³³. Essa predominância argumenta a favor de sua relevância no cenário mais amplo da dramaturgia romântica brasileira, o que justifica nossa escolha por tomar como objeto de discussão desta tese as peças que tratam, sobretudo, da História do Brasil. Desse ponto de vista, é possível organizar o *corpus* em duas grandes vertentes: aquelas que se ligam à continuidade da vassalagem a Portugal e aquelas que tratam dos temas da Independência de 1822, com suas respectivas subdivisões temáticas:

³¹ Pode-se observar um grupo de peças históricas que tratam de temas de História estrangeira bastante diversificados, algumas das quais serão citadas, mas não aprofundadas ao longo desta tese: *Glória e infortúnio ou A morte de Camões* (1837), de Luís Antônio Burgain; *D. João de Lira ou O Repto* (1838), de Martins Pena; *Olgiato* (1839), de Gonçalves de Magalhães; *D. Leonor Teles* (1839), de Martins Pena; *Beatriz Cenci* (1843), de Gonçalves Dias; *Patkull* (1830) de Gonçalves Dias; *Vitiza ou O nero de Espanha*, de Martins Pena (c. 1841, representada em 1845); *Leonor de Mendonça* (1846), de Gonçalves Dias; *Boabdill* (1850), de Gonçalves Dias; *O cavaleiro teutônico* (1855), de Teixeira e Souza.

³² PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 193.

³³ PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 193.

1. A continuidade da vassalagem:

1.1 Primeiros habitantes do Brasil – *Lindoia* (1859) de Ernesto Ferreira França e *Cobé* (1863) de Joaquim Manuel de Macedo;

1.2 Capitânicas hereditárias – *Amador Bueno* (1855), de Joaquim Norberto de Souza Silva, *Amador Bueno ou A coroa do Brasil* (1858), de Francisco Adolfo de Varnhagen e *O capitão Leme* (1848), de Pedro Antônio do Vale;

1.3 Período holandês – *Fernandes Vieira ou Pernambuco libertado* (1845), de Luís Antônio Burgain e *Calabar* (1858), de Agrário de Souza Menezes.

2. O processo de Independência:

2.1 Inconfidência Mineira – *Tiradentes ou Amor e ódio* (1861), de José Ricardo Pires de Almeida, *Gonzaga ou A revolução de Minas* (1866), de Castro Alves, *Gonzaga* (1869), de Constantino do Amaral Tavares e *A redenção do Tiradentes* (1893), de Fernando Pinto de Almeida Júnior;

2.2 Formação de um panteão nacional³⁴ – *Antonio José da Silva ou O Poeta e A Inquisição* (1838), de Gonçalves de Magalhães, *Álvares de Azevedo ou Amores da mocidade* (1870), de Joaquim de Paula Souza e *Bartolomeu de Gusmão*, (1865)³⁵ de Agrário de Souza Menezes;

2.3 Ficções da emancipação – *Sangue Limpo* (1863), de Paulo Eiró, *Coroação da Virtude ou A independência do Brasil* (1860), de Antonio Joaquim Leme e *O Jesuíta* (1875), de José de Alencar.

Dentro do ideal de buscar a especificidade da vertente brasileira da peça histórica romântica, o segundo capítulo desta tese, intitulado “A peça histórica como ideia no Romantismo brasileiro”, se volta à busca dos significados e funções históricas das peças, assim como das definições dos textos dramáticos por seus próprios autores e pelos críticos contemporâneos à escrita, as quais se tornam tão flutuantes quanto os limites existentes entre os gêneros obsoletos do século XVIII (caso da tragédia) e as novidades dramáticas do século XIX (casos do drama e do melodrama).

³⁴ Apesar de a peça de Gonçalves de Magalhães tratar de um tema hoje reconhecidamente ligado à literatura de Portugal, na época em que foi escrita, o comediógrafo Antonio José foi identificado como sendo um autor brasileiro, pelo fato de o comediógrafo ter nascido em 1705 no Rio de Janeiro, e por isso a tragédia foi inserida dentre o grupo de peças históricas nacionais.

³⁵ Também Bartolomeu de Gusmão, assim como Antonio José, é considerado precursor e brasileiro, por ter nascido em Santos (SP).

No terceiro capítulo, “História e imaginação: *ante oculos ponere*”, temos como objetivo analisar as peças históricas que compõem o *corpus* desta tese a partir dos preceitos formais do “drama burguês”, já que, segundo explica Alfredo Bosi³⁶, “o amor e a pátria, a natureza e a religião, o povo e o passado, que afloram tantas vezes na poesia romântica, são conteúdos brutos, espalhados por toda a História das literaturas, e pouco ensinam ao intérprete do texto, a não ser quando postos em situação, tematizados e lidos como estruturas estéticas”. Assim, nesse capítulo, consideramos que o texto dramático no século XIX tem como principais bases aqueles aspectos que posteriormente, já no século XX, entrarão em crise no teatro moderno ou, como explica Jean Pierre Sarrazac³⁷, as estruturas formais que colapsam com o “questionamento da relação interindividual entre os personagens e, através dessa relação, do desenvolvimento do conflito dramático até a catástrofe e o desfecho”, mas que fazem parte e são fundamentais para a análise das peças históricas oitocentistas: a fábula, a personagem, o diálogo e a mimese.

O conjunto de peças históricas estabelecido nesta tese responde à forma do drama, convenção de gênero de todo teatro oitocentista. Assim, do ponto de vista da construção dramática, observamos as contribuições das teorias que tratam da forma do drama burguês para análise de peças históricas, como Peter Szondi³⁸, Jean-Pierre Sarrazac³⁹, Patrice Pavis⁴⁰ e Georg Wilhelm Friedrich Hegel⁴¹. O drama se dá como síntese do caráter subjetivo da lírica e do objetivo da épica, nas palavras de Hegel⁴², em sua *Estética*, “na medida em que expõe [*darstellt*] em presença imediata uma ação em si mesma acabada como ação decisiva, efetiva, igualmente decorrente do interior do caráter que realiza, bem como em seu resultado da natureza substancial dos fins, dos indivíduos e das colisões”. Dialogando com Hegel, Lukács⁴³ observa que nas peças históricas a “totalidade do movimento”, própria ao drama, se origina “por meio dessa riqueza psicológica das partes em luta, agrupadas em torno do conflito, e dessa

³⁶ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2015, p. 95.

³⁷ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 69.

³⁸ SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Casac Naify, 2004.

³⁹ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

⁴⁰ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

⁴¹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. Vol. IV. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

⁴² HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. Vol. IV. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 200.

⁴³ LUKÁCS, György. *O romance histórico*. 1ª Ed. São Paulo: Boitempo, 2011, p.117-118; p.121, p.189.

totalidade exaustiva com a qual, completando-se mutuamente, elas espelham todas as possibilidades desse conflito vital”. No que diz respeito à realidade teatral, “o drama histórico deve expressar os traços dos homens e seus destinos de modo que eles também possam provocar compaixão em um espectador que está séculos adiante desses acontecimentos”⁴⁴, e assim, sua organicidade é qualitativa, pois se volta àquilo que na História possa ser compreendido como mais duradouro, universal e legítimo. Para Bernard Dort⁴⁵, o domínio da dramaturgia diz respeito à passagem do texto à cena, da conversão em espetáculo, em suma, à elaboração virtual da representação que tem por base tanto o texto em particular quanto as convenções próprias à época em que é escrito e encenado. Os dois pontos sobre os quais a dramaturgia se apoia são destrinchados por Joseph Danan⁴⁶ como “modelos de representação” e “invariantes”, estruturas externas e internas que podem servir à análise detalhada das peças históricas que compõem nosso *corpus*:

- a) os modelos de representação descrevem o modo “como a peça que [os dramaturgos] escreviam iria ser representada (em que lugar cênico, segundo qual relação com o público e quais códigos de jogo)”, estando, portanto, ligadas às convenções teatrais do Romantismo no Brasil e aos aspectos constitutivos da forma dramática da peça histórica, como fábula, ação, conflito, mimese, personagens, diálogo etc.;
- b) os invariantes, por sua vez, inscrevem-se como “localização daquilo que constitui a armadura da obra, que a faz manter-se de pé, como peça de teatro”, relacionando-se, portanto, a elementos estilísticos peculiares às peças, o que nos possibilita o confronto da fábula com a narrativa histórica respectiva, a leitura de influências estéticas outras (como o melodrama e a comédia), traços de originalidade autoral, intertextualidades, e principalmente a comparação entre a peça histórica brasileira com a manifestação geral dessa categoria.

A escrita de uma peça histórica no Romantismo implica a existência não apenas de uma concepção literária, como também a de uma concepção histórica contemporânea à prática do escritor de ficção e, portanto, esse entendimento da História serve como

⁴⁴ LUKÁCS, Gyorgy. *O romance histórico*. 1ª Ed. São Paulo: Boitempo, 2011, p.117-118; p.121, p.189.

⁴⁵ Bernard Dort, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n° 67, 1986. (Trad. Fátima Saadi).

⁴⁶ DANAN, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie?* Arles: Actes Sud-Papiers, 2010, p. 21-25.

ponto de partida e base para o posterior exercício da imaginação, que podia se expandir nos espaços que a História lhe concedia. Todas essas circunstâncias dramáticas, históricas e estéticas se destacam na especificidade da literatura brasileira em relação aos Romantismos estrangeiros. Portanto, no quarto capítulo, intitulado “Devir e esgotamento da peça histórica no Romantismo brasileiro”, propomo-nos a buscar a ideia presente na concepção e na materialização das peças históricas no oitocentos no Brasil, verificando as continuidades e rupturas que nossa dramaturgia apresenta em termos temáticos e formais, e ainda traçando um breve paralelo com a peça histórica romântica europeia, buscando assim os desvios em relação à sua forma canônica, particularmente francesa e portuguesa.

Tomamos de empréstimo a formulação de Walter Benjamin⁴⁷ de buscar em um conjunto de peças “a sua ideia, desenvolvida em plenitude completa”, em contraste com o conceito abrangente de gênero literário, em um pensamento orientado para os “extremos”, buscando em seus aspectos díspares e difusos os “elementos de uma síntese” – a ideia. Nosso questionamento principal pode ser assim exposto: em que termos podem ser definidas a ideia e a problemática estética das peças históricas do Romantismo brasileiro? Como pode ser descrita sua substância artística, quando cotejada com os textos dramáticos que se inscrevem na mesma categoria e com um modelo ideal (teórico) de peça histórica?

Afinal, na concepção de uma peça histórica oitocentista, o autor dramático precisa não apenas elencar dados históricos, mas interpretá-los, munindo-se do sentido que sua época empresta à História, com o objetivo de representar diante do espectador ou do leitor os acontecimentos que servem de base à sua peça. Ainda nesse quarto capítulo, veremos que os críticos e autores dramáticos oitocentistas no Brasil tendiam a perceber com maiores reservas o espaço legítimo ao exercício da imaginação em peças históricas.

Os resultados obtidos por essas análises nos possibilitam lançar um olhar mais preciso sobre a ideia de origem, como problemática estética, das peças históricas, a partir de sua materialidade, aliando, além disso, à análise formal, a reflexão sobre as ideias presentes em textos críticos contemporâneos às obras, aos prefácios e às poéticas dos dramaturgos

⁴⁷ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 51.

românticos do Brasil. Uma vez realizada essa análise dramatúrgica, vem-nos que a reflexão sobre o devir e o esgotamento das peças históricas consiste em uma busca pela origem, isto é, pelos aspectos difusos e díspares presentes tanto na configuração das obras quanto nos pensamentos (poéticas) que as fundamentam. Desse ponto de vista, vêm-nos as seguintes implicações:

- a) afastamo-nos da classificação estilística e dos juízos estéticos que procurariam classificar as peças históricas do Romantismo brasileiro em conformidade com um modelo ideal e eurocêntrico, principalmente francês e português, embora o contraponto com este seja necessário do ponto de vista analítico;
- b) levamos em conta as teorias e posturas críticas contemporâneas à escrita das peças históricas, buscando ao máximo diferenciá-las dos julgamentos que sobre elas se fizeram posteriormente;
- c) procuramos apontar as influências formais e teóricas (autores e poéticas) que efetivamente foram conhecidas e tiveram efeito sobre os autores dramáticos e sobre a escrita de suas peças históricas;
- d) tendo em vista a especificidade da peça histórica no Romantismo brasileiro, como manifestação da literatura, da cultura e do pensamento nacional, consideramos a possibilidade de identificar nela algum aspecto central que em seu cerne poderia nos conduzir à síntese de sua ideia.

Capítulo 2

A peça histórica como ideia no Romantismo brasileiro

Para as peças publicadas e encenadas durante o “ciclo da teatralidade romântica”⁴⁸, período que cobre os anos de 1838 a 1866 e que pode ser ainda localizado nos prolongamentos dos temas e da estética romântico-nacionalistas até meados de 1889, são possíveis as classificações de “peça histórica”, “peça de tema histórico”, “drama de época”, “teatro histórico”; as variações, em conformidade com os gêneros, “drama histórico”, “melodrama histórico”, “tragédia histórica”, “dramalhão histórico” e “comédia histórica”; ou, de acordo com o tema, as nomenclaturas de “drama de raiz nacional” ou “teatro nacional”. Todas essas classificações dão conta de peças teatrais cujos limites entre História e ficção são difíceis de apreender, mas principalmente de generalizar, em um primeiro momento. As diferentes nomenclaturas utilizadas tornam manifesta a não exclusividade do drama no Romantismo cênico, como também a flutuação entre os diferentes gêneros. A esse respeito, alguns estudiosos, como Antonio Candido, Décio de Almeida Prado e João Roberto Faria já discutiram a relação problemática dos primeiros românticos brasileiros com a escola vinda da Europa, sobretudo pelas fortes raízes neoclássicas plantadas desde a Missão Francesa de 1816, que tornariam a literatura brasileira “síntese de tendências universalistas e particularistas”⁴⁹, isto é, situada entre o Neoclassicismo e o Romantismo. Esse fato abriu a possibilidade para que a primeira peça romântica brasileira fosse uma tragédia, como de fato ocorreu, e mesmo a negativa de Magalhães – “eu não sigo o rigor dos clássicos, nem o desalinho dos segundos [românticos]”⁵⁰ –, que resumiria essa relação, na verdade deixa escapar a preferência pela estética setecentista, apesar de a grande maioria das peças históricas escritas nesse período seguirem antes a forma do drama (ou do melodrama) do que da tragédia.

⁴⁸ FARIA, João Roberto (Dir.). História do teatro brasileiro. Vol. 1. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC-SP, 2012.

⁴⁹ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* (momentos decisivos). 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, p. 23.

⁵⁰ MAGALHÃES, Gonçalves de. Breve notícia sobre Antonio José da Silva. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.325-327, p. 327.

Podemos observar, com João Roberto Faria⁵¹, que “o terreno propício para o drama romântico no Brasil era o do drama histórico”, ainda que essas peças sejam categorizadas em duas frentes principais: a primeira, com aquelas voltadas ao passado brasileiro; e as segundas, mais frequentes, pensadas sobre a História estrangeira, pois mesmo escritores como Gonçalves Dias ou Luís Antônio Burgain, que escreveram número razoável de peças, se voltaram bem menos para a construção de uma dramaturgia de temas nacionais. A tendência inaugurada por Gonçalves de Magalhães em *Antonio José* seria descontinuada por ele próprio com *Olgiato*, ainda que as duas seguissem a estrutura padrão de uma peça histórica, como veremos adiante. Assim, por mais que a partir principalmente da década de 1860 os temas brasileiros ganhassem maior destaque, os “dramas nacionais” nunca chegaram a se tornar a categoria prioritária do nosso Romantismo.

Mas a pergunta “o que é uma peça histórica?” dificilmente é respondida apenas com a análise de gêneros textuais, sobretudo em um contexto no qual essas definições são imprecisas e flutuantes, diante da nova proposta vinda do Romantismo europeu. Essa tendência também se desdobraria na desconfiança inicial dos dramaturgos e críticos teatrais brasileiros para com a proposta de um novo modelo de arte que não se assentasse sobre uma base moral, inspirados, dentre outras, na doutrina cristã do filósofo francês Victor Cousin, que convocava os novos autores a repelir “essa literatura enervante, alternadamente grosseira e refinada, que se compraz na pintura das misérias da natureza humana, que acaricia todas nossas fraquezas, que faz a corte aos sentidos e à imaginação, no lugar de falar à alma e elevar o pensamento”⁵². Assim, uma das primeiras recepções ao teatro histórico romântico, por parte de Justiniano José da Rocha, deixaria antever o forte grau de moralidade presente nas suas críticas diretas ao teatro romântico francês, ao elogiar um drama na qual “não se vê um Francisco 1º chafurdando-se no asqueroso charco da impudicícia, não se vê [sic] as infames orgias de uma Margarida, nem as criminosas ambições de um Buridan, nem a fria crueldade de uma Catarina Howard”⁵³. Por outro lado, o mesmo crítico encontraria nos melodramas

⁵¹ FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 80.

⁵² COUSIN, VICTOR. *Du vrai, du beau et du bien*. 2ª ed. augmentée d'un appendice sur l'art Français. Paris : Didier, 1854, p. vi-vii.

⁵³ ROCHA, Justiniano José. Excertos críticos. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 321.

um modelo dramático para a formação do teatro brasileiro, algo que, independentemente de seu posicionamento, ocorreria de fato na inspiração de muitos dos dramas posteriores, inclusive os históricos. Justiniano José da Rocha escreve: “se algum dia as imaginações de nossos patrícios se voltarem para as produções dramáticas, o espírito desse drama deve presidir às suas composições”⁵⁴.

No contexto de formação de nossa primeira intelectualidade e nosso primeiro sistema literário, a arte era percebida como um meio de instruir e fortalecer os alicerces da nação, e o teatro “como elemento civilizador, como literatura e como arte plástica”⁵⁵, como diria Araújo Porto-Alegre. Uma vez que sua função social e literária é estabelecer linhas de frente para a construção de um sentido nacional, a releitura do passado pelos dramaturgos em muitos momentos vem a ser uma “conspiração da posteridade” – para utilizar a expressão de Machado de Assis – em vários sentidos: tanto no que diz respeito ao engajamento dos artistas com a dramaturgia, como no que toca à relativização da História, adaptada frequentemente para servir a interesses nacionalistas. Nesse aspecto, a atualização do tema do escritor desprezado por seus conterrâneos – algo que o discurso romântico tomaria para si mesmo no nascente sistema literário e teatral, apesar de todo apoio institucional recebido pelos escritores durante o Império – traz à tona o vínculo da arte dramática romântica não apenas com o passado, mas com o presente, em um teatro que deveria lutar contra a ignorância sobre a História nacional.

A escolha pelos temas históricos perpassaria frequentemente a relativização dessa narrativa pelos critérios de construção da ação dramática – isto é, estética e estrutura dramática justificariam o relativismo da fidelidade histórica. Por essa razão, Martins Pena pode dizer que “é este o fato histórico”, a respeito de *D. Leonor Teles*, mesmo que, no drama, a estrutura focada na personagem e a moral justificassem mudanças profundas nessa base. Sobretudo, a extensão do drama não conseguiria apreender a totalidade do acontecimento histórico, pois “não tem o drama a extensão da História para poder mostrar um reinado inteiro” e, além disso, “sua missão não é conter fatos,

⁵⁴ ROCHA, Justiniano José. Excertos críticos. In: FÁRIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 322.

⁵⁵ PORTO-ALEGRE, Araújo. O nosso teatro dramático. FÁRIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 365.

mas sim descrever caracteres de personagens”⁵⁶, tendo como foco a construção dramática da protagonista. Da mesma forma, Gonçalves Dias em *Leonor de Mendonça*, mesmo sabendo que “o crime é mais dramático do que a virtude”⁵⁷ levará em conta que na escolha entre “a verdade moral ou a verdade histórica – Leonor de Mendonça culpada e condenada, ou Leonor de Mendonça inocente e assassinada” –, a primeira é mais proveitosa para a sociedade.

Assim, *Antonio José ou O poeta e a Inquisição*, peça que é considerada a primeira do Romantismo brasileiro, e que de certa forma inaugura a configuração formal e a recepção desse movimento, contribuiria para diluir o “esquecimento em que estão os nomes dos nossos ilustres antepassados; o desleixo com que tratamos os poucos escritores que nos dão glória, e a completa ignorância da nossa literatura [...]”, em um tema que deveria inspirar sentimentos patrióticos. Em um teatro entendido como necessidade para o pleno desenvolvimento civilizatório, muitas das peças históricas de tema nacional assumem o compromisso de narrar momentos cruciais da formação do Brasil, denunciando os prolongamentos das injustiças e intimidações envolvidas nesses processos históricos ainda no presente e ornados com um forte cunho moral – sejam a desvalorização do artista ou literato, as dificuldades impostas pelas instituições sociais, o desleixo sobre os símbolos pátrios ou a violência direcionada a qualquer tentativa de desenvolvimento da nação. As peças históricas contam episódios do passado buscando restabelecer seu papel e importância para um presente que as ignora. Nesses casos, a amplitude da base histórica é constantemente variável pela atuação dos fatores *moralidade e imaginação*, em uma disputa entre verdade moral e verdade histórica, na qual a primeira frequentemente venceria: “o drama, o teatro, na sua natureza igualmente complexa, porém mais próxima de um fim imediato, ao difícil encargo de doutrinar as turbas, precisa, pelo menos nas suas primeiras fases, de mais alguma coisa, que constitui a lição moral, tanto mais profícua e tanto mais fácil quanto se aparenta com os hábitos e com os costumes do povo”⁵⁸.

⁵⁶ PENA, Martins. Prefácio a D. Leonor Teles. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 330-331.

⁵⁷ DIAS, Gonçalves. Prólogo a Leonor de Mendonça. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 345-354.

⁵⁸ MENEZES, Agrário de. Carta dirigida ao secretário do conservatório dramático do Rio de Janeiro. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 381.

A estética teatral e, sobretudo, a estrutura do texto dramático são constantemente mencionadas como elementos cruciais e determinantes para a modificação da narrativa histórica, em alguns momentos até subjugadas a estas. Dessa forma, apresentar o enredo histórico que dá bases para o drama passa a ser elemento quase obrigatório nos prefácios de peças históricas, como prova de seriedade da pesquisa documental, mesmo nos casos em que tal sistematização de acontecimentos servisse mais para demonstrar sua pouca adaptabilidade ao enredo dramático do que para justificar a fidelidade à História. Fato e ficção não cabem no mesmo espaço, não podendo ser confundidos e, principalmente, a moralidade é mais crucial do que a verdade. Também Gonçalves de Magalhães, em *Olgiato*, mesmo apresentando ao leitor uma peça na qual “históricos são os personagens, os fatos e exemplos citados, e alguns episódios próprios deste gênero de poema”⁵⁹, opta por adaptações que nomeia de “liberdade necessária”, ao jamais pôr em cena o vilão Galeazzo. As razões apontadas para as omissões ou adaptações são principalmente duas: primeiro, as convenções cênicas românticas solicitariam a construção mais realista do personagem em cena, algo que segundo o dramaturgo constrangeria não apenas o público, mas o próprio ator. Por fim, Magalhães encontra na desconstrução da regra das três unidades pelos românticos o seu argumento central, mencionando que o escritor francês Victor Hugo distingue “a realidade segundo a arte da realidade segundo a natureza”: “e se me era permitido fazer um Galeazzo diverso do histórico, um Galeazzo da minha fantasia, e ideal, não poderei também deixá-lo de parte, quando de sua presença não necessito?”⁶⁰.

No Brasil, o devir das peças românticas foi povoado pela recepção negativa dos gêneros históricos que não expressassem uma moralidade. O crítico Justiniano José da Rocha⁶¹, em 1836, portanto, dois anos antes da publicação de *Antonio José* e depois da chegada das primeiras peças francesas ao Brasil ou, como define, “depois dos incestuosos deboches da Torre de Nesle”, questiona, a respeito de *O rei se diverte*, os motivos para “imaginar torpezas, e com elas nodoar um nome histórico”: “Se é sem moralidade esse drama, para que nele aviltar um rei, e um rei como Francisco 1º, e ao ponto que temos enunciado? Se ao menos desse aviltamento, dessa profanação tivesse de sair alguma

⁵⁹ MAGALHÃES, Gonçalves de. Prólogo a *Olgiato*. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 333.

⁶⁰ MAGALHÃES, Gonçalves de. Prólogo a *Olgiato*. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 335.

⁶¹ ROCHA, Justiniano José. Excertos críticos. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 316-323.

lição moral!”. Assim, o crítico deixa claro aquilo que compreende como um modelo para as peças brasileiras – e não estaria enganado sobre esse ser o modelo mais bem ajustado à cultura teatral do público na época, resumido na “orgia de imaginação” referida por Gonçalves de Magalhães⁶² –: “é riqueza própria e não traduzida, é riqueza nossa e não emprestada, é pois esse drama que deve formar a escola brasileira, e se algum dia as imaginações de nossos patrícios se voltarem para as produções dramáticas, o espírito desse drama deve presidir às suas novas composições”. Podemos dizer que, ao longo do século, tanto a questão moral como o melodrama não seriam abandonados nas peças históricas brasileiras, assim como o diálogo sempre constante com elementos esparsos – persistentes, porém, na tragédia neoclássica.

A moralidade da arte também seria elevada como argumento a favor da construção de uma literatura nacional, calcada na justificativa do “belo moral”, com raízes na filosofia de Victor Cousin⁶³, que critica a literatura “enervante, alternadamente grosseira e refinada, que se compraz na pintura das misérias da natureza humana, que acaricia todas nossas fraquezas, que faz a corte aos sentidos e à imaginação, no lugar de falar à alma e elevar o pensamento” e para a qual “o mundo real definha ao lado de suas ficções”. Por esse motivo, esse sentido moral entraria em conflito com a preservação da narrativa histórica, pois, conforme escreve Gonçalves Dias⁶⁴, no prefácio de *Leonor de Mendonça*, ele preferiria a verdade moral à verdade histórica, e a resignação ao crime, embora este último pudesse oferecer mais interesse ao sentido dramático de sua peça. No fundo de sua escolha, estava a necessidade de defender uma moralidade – a “fatalidade filha das circunstâncias e que dimana toda de nossos hábitos”, uma fatalidade que é em muito romântica, em seu sentido de universalizar o fato histórico pela literatura (lembramos de Aristóteles⁶⁵), dialogando com Victor Hugo⁶⁶, que a tomaria em sua dimensão mais material, ao se voltar muitas vezes ao ser humano em face das vicissitudes da vida e em face de seu próprio coração, a *ananké* (fatalidade)

⁶² MAGALHÃES, Gonçalves de. Prólogo a *Olgiato*. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.333.

⁶³ COUSIN, Victor. *Du vrai, du beau et du bien*. 2 ed. augmentée d’un appendice sur l’art Français. Paris: Didier, 1854, p. vi-vii e 151.

⁶⁴ DIAS, Gonçalves. Prólogo a *Leonor de Mendonça*. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 345-354.

⁶⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. 4ª Ed. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da moeda, 1994.

⁶⁶ HUGO, Victor. *Les travailleurs de la mer*. Paris: Librairie Illustrée, 1875.

suprema. De acordo com Jobim⁶⁷, os românticos dialogam com a célebre frase de Cícero “*historia magistra vitae*” (“História, mestra da vida”), que em um contexto maior representaria a missão social da ciência histórica e a capacidade inerente ao historiador de dotar os fatos históricos de importância e permanência. Assim, a História é uma “coleção de exemplos”, “uma espécie de repertório da experiência humana no passado, vista como modelo das experiências presentes e futuras”⁶⁸. Seria, nas palavras de Agrário de Menezes⁶⁹, um teatro “instruindo e moralizando a universalidade dos povos”.

A justificativa de pesquisa histórica encontraria, nas poéticas do Romantismo brasileiro, alguns níveis de variação típicos do movimento. Um importante crítico teatral como Machado de Assis⁷⁰ observaria a estreita relação existente entre uma peça histórica e a concepção de História que coexiste com sua escrita em determinada época: “para avaliar um drama histórico, não se pode deixar de recorrer à História; suprimir esta condição é expor-se à crítica e não entender o poeta”. Porém, ele também não deixaria de reconhecer o enriquecimento poético e histórico do uso de uma larga imaginação do jovem poeta-dramaturgo, plena de projetos futuros e entusiásticos, que jamais veria concretizados. Assim, seria comum aos dramaturgos de peças históricas deixarem explícitas as suas fontes, justificando os momentos em que preenchessem os vazios da História por subenredos elaborados pela sua imaginação. No prefácio a *Calabar*, não sem antes listar os cronistas e historiadores aos quais recorre, como prova de sua seriedade enquanto escritor de ficção, como Rafael de Jesus, Sebastião da Rocha Pita, Roberto Southey, Beauchamp, Constâncio, Abreu e Lima, Agrário Menezes⁷¹ escreve: “Com a leitura intermitente e periódica, que eu havia feito dos historiadores, cheguei felizmente ao alcance do papel que representou Calabar no decurso das empresas que tiveram lugar no Brasil”. No entanto, nem sempre a História viria em prioridade. De

⁶⁷ JOBIM, José Luís. Notas sobre a teoria romântica da História. In MOREIRA, Maria Eunice. *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003, p. 62-64.

⁶⁸ JOBIM, José Luís. Notas sobre a teoria romântica da História. In MOREIRA, Maria Eunice. *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003, p. 62-64.

⁶⁹ MENEZES, Agrário de. Carta dirigida ao Secretário do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 380.

⁷⁰ ASSIS, Machado de. Carta a José de Alencar. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 417.

⁷¹ MENEZES, Agrário de. Carta dirigida ao Secretário do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 382.

fato, como justifica Gonçalves de Magalhães⁷², é nos livros de História que os dramaturgos vão buscar a maior parte dos argumentos, personagens, fatos, exemplos e episódios, mas servindo-se sempre dos “silêncios da História”⁷³ e permitindo sempre “a liberdade necessária para o natural enredo dramático”⁷⁴, como a escolha de inserir e mesmo omitir personagens da cena, como ocorre em *Olgiato*⁷⁵. Da mesma forma, Martins Pena⁷⁶, como legítimo “homem de teatro”, não deixaria de notar que faltar à fidelidade histórica seria um caminho inevitável para uma boa construção dramática, pois “não tem o drama a extensão da História”, não sendo sua missão “contar fatos, mas sim descrever caracteres de personagens”. Mas Agrário de Menezes⁷⁷, escrevendo ao Conservatório Dramático da Bahia sobre a concepção do *Calabar*, insistiu deliberadamente na necessidade de os escritores se apoiarem na imaginação como meio de ficcionalizar a narrativa histórica:

historiei como poeta. [...] Interpretei-a de fato, a História; isto é, apanhando aqueles acontecimentos que me propunha dramatizar, desenvolvi os seus elementos, mostrei as suas faces, as suas origens e as suas consequências. [...] não há poema lírico, épico ou dramático, sem a intervenção todo-poderosa de uma faculdade, que não tem papel a representar na História, e que se chama imaginação.

Não apenas obtendo dados sobre o tema de que trata, o autor precisa interpretá-la – desde as narrativas dos cronistas às efetivas obras de historiografia do século XIX – e, para isso, precisa munir-se do sentido que sua época dá a essa disciplina, já que “non existe forma nenhuma de ollar sen os prexuízos, crenzas ou sistemas de valores que a sociedade lhe transmitiu ao observador”⁷⁸. Alexandre Herculano⁷⁹ dirá: “Ao lado de Goethe e Schiller aparecia Herder e Muleer; ao lado de Hugo, Guizot e Thierry”; ou,

⁷² MAGALHÃES, Gonçalves de. Prólogo a *Olgiato*. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 333.

⁷³ MAGALHÃES, Gonçalves de. Breve notícia sobre Antonio José da Silva. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 326.

⁷⁴ MAGALHÃES, Gonçalves de. Prólogo a *Olgiato*. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 334.

⁷⁵ MAGALHÃES, Gonçalves de. Prólogo a *Olgiato*. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 335.

⁷⁶ PENA, Martins. Prefácio a *D. Leonor Teles*. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 330-331.

⁷⁷ MENEZES, Agrário de. Carta dirigida ao Secretário do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 382-383.

⁷⁸ OGANDO, Iolanda. *Teatro histórico: construcción dramática e construcción nacional*. Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2004, p. 13.

⁷⁹ HERCULANO, Alexandre. Vícios do drama histórico. In: REIS, Carlos; PIRES, Maria da Natividade. *História Crítica da literatura portuguesa [O Romantismo]*. V. 5. 2ª Edição. Lisboa / São Paulo: Editorial Verbo, 1999, p. 183.

nos termos de Chateaubriand⁸⁰, ambos os domínios dialogam de tal maneira que tudo assume “uma forma de História: polêmica, teatro, romance, poesia”. Os ideais da historiografia romântica foram mais bem estabelecidos pela criação, também em 1838, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), cujo objetivo era formar uma “História geral e filosófica do Brasil”⁸¹. O IHGB contou com a contribuição de escritores e historiadores interessados também na formação de nossa literatura nacional e na escrita de gêneros históricos, e de alguns dos dramaturgos românticos que compõem esta pesquisa, como Francisco Adolfo de Varnhagen, Joaquim Norberto Sousa Silva e Gonçalves Dias. A criação do IHGB foi calcada na ideia primordial de que as letras têm forte influência no fortalecimento de uma nação⁸². A História, “mestra, não somente do futuro, como também do presente”, deve “despertar e reanimar em seus leitores brasileiros amor da pátria, coragem, constância, indústria, fidelidade, prudência, em uma palavra, todas as virtudes cívicas”⁸³. Por outro lado, essa História não poderia se tornar uma investigação “seca e puramente erudita”: “como qualquer História que este nome merece, deve parecer-se com um Epos”.

O conhecimento da peça histórica no Romantismo brasileiro perpassa, muito além das definições dos gêneros teatrais, como “drama”, “tragédia” ou “melodrama”, a concepção de História e as estratégias de adaptação de um enredo com base histórica para o teatro. Isso porque a peça histórica não se diferencia muito da estrutura básica do drama, como é compreendido ao longo do século XIX pelos românticos que, apesar de buscarem romper com a regra das três unidades e ampliarem as noções de tempo e espaço na cena, terminam por seguir quase fielmente a unidade de ação. Podemos dizer, com Luiz Francisco Rebello⁸⁴, que “teatro histórico é aquele que tem por objecto um tema arrancado às páginas da História, revivido no palco para fins didáticos ou puramente narrativos”, no qual a fábula se assenta “num episódio e em personagens

⁸⁰ Citado por SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. 2ª Ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 60.

⁸¹ R.IHGB – Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil. Tomo 1. 1908 (1839). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1908 [1839], p. 9-10. Disponível em: <http://ihgb.org.br/publicacoes/revista-ihgb/item/107695-revista-ihgb-tomo-i.html>.

⁸² R.IHGB – Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil. Tomo 6. 1973 (1844). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1973 [1844], p. 5-6. Disponível em: <http://ihgb.org.br/publicacoes/revista-ihgb/item/107700-revista-ihgb-tomo-sexto.html>.

⁸³ R.IHGB – Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil. Tomo 6. 1973 (1844). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1973 [1844], p. 401-402. Disponível em: <http://ihgb.org.br/publicacoes/revista-ihgb/item/107700-revista-ihgb-tomo-sexto.html>.

⁸⁴ REBELLO, Luiz Francisco. Drama histórico. In BUESCU, Helena Carvalhão. *Dicionário do Romantismo literário português*. Lisboa: Editorial Caminho, SA, 1997, p. 138.

históricos”, “como modo de ligar o passado ao presente projectando-o no futuro, conforme a lição de todo o teatro histórico superior”. No entanto, naturalmente, um modelo ideal de peça histórica dificilmente se cumpriria sem seus próprios vícios. Alfred de Musset⁸⁵, ironizando as críticas ao movimento romântico, não deixaria de se reportar a uma das “manias” de seus integrantes de batizar os personagens das narrativas ficcionais por nomes de reconhecida importância histórica. O romancista e historiador Alexandre Herculano⁸⁶ também lembraria que a “fórmula” do drama histórico “não está em achar quatro datas, e seis nomes ilustres, mas na ressurreição completa da época escolhida para nela se delinear a concepção dramática”.

Portanto, nosso recorte ganha maior interesse quando centrado sobre a diferença: como os autores dramáticos apreendem-se de uma narrativa histórica e a singularizam pela dimensão estética? Quais pressupostos históricos e literários as fundamentam como peças históricas, apesar das distinções entre drama, tragédia e melodrama? Alfredo Bosi⁸⁷, de maneira bastante precisa, observa que “há momentos-limite na cultura romântica em que a relação do *eu* com a História parece perder a sua dimensão mais abertamente social; então, o texto faz retroceder o horizonte do sentido à pura subjetividade”. De fato, nas peças históricas que guiam nossa investigação, sobressai-se, além do sentimento de nacionalidade, o ímpeto da *imaginação* ao trazer à tona e recriar os fatos históricos pela pena artística. Ao mesmo tempo, porém, soma-se à verdade histórica o poético, o sentimental, o íntimo, como expressões daquela mesma imaginação. Nas peças históricas escolhidas, a visão descritiva e mais objetiva da História oficial ganha um diferente matiz, pela reconstituição imaginativa e sensível dos acontecimentos. O trabalho ficcional dos autores estabelece novas relações entre os agentes da História, dotando-os de imprevisibilidade ou de complexidade psicológica, já que o indivíduo destaca-se do plano social.

Os anúncios dessas peças em jornais no período também deixam antever o apelo ao espetáculo de reconstrução histórica e o teor por vezes aparatoso do gênero, unindo

⁸⁵ MUSSET, Alfred de. In LOBO, Luiza (Trad. e Org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p.150-152.

⁸⁶ HERCULANO, Alexandre. Vícios do drama histórico. In: REIS, Carlos; PIRES, Maria da Natividade. *História Crítica da literatura portuguesa [O Romantismo]*. V. 5. 2ª Edição. Lisboa / São Paulo: Editorial Verbo, 1999, p. 183.

⁸⁷ BOSI, Alfredo. Imagens do Romantismo no Brasil. In GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 243.

adjetivos grandiloquentes que descreviam o “grande espetáculo” cujos “costumes e as decorações serão todas do tempo”⁸⁸. Isso esbarrava, algumas vezes, em questões técnicas, cujos problemas justificavam por vezes as falhas e adiamentos das representações, “em consequência de os mestres pintores e o maquinista, não obstante seus grandes esforços, não lhes ser possível prontificarem as peças dos cenários”⁸⁹. Nesse aspecto, os avanços nas tecnologias das representações cênicas e dinâmicas de palco, que prenunciam o ultrarrealismo e ultranaturalismo do final do século, podem já ser apontados na ideia romântica de pôr diante dos olhos dos espectadores e reconstruir com verossimilhança uma época histórica. Por essa razão, o ator João Caetano dos Santos compararia a profissão do artista plástico à do artista em cena, “porque, assim como o pintor reproduz sobre a tela todas as paixões e sentimentos, assim o ator os pinta e reproduz sobre a cena, imitando em tudo o natural, com tanta verdade e expressão como o faria o pincel de Rafael ou de Ticiano”⁹⁰. E, embora reconheça que a arte dramática é imitação, e não realidade, conclama os atores a estudar “os tipos na sociedade ou na História, segundo as épocas em que eles existem ou existiram”⁹¹. Nesse sentido, comentando o teatro dramático brasileiro, assim como a contribuição de João Caetano, Araújo Porto-Alegre, elogiaria os avanços de realismo encabeçados pelo ator, no gesto e na declamação, optando não pelas convenções já estabelecidas, e sim pela imitação do “traje dos séculos”: “A cada personagem, a cada século, compete uma feição diferente, uma fisionomia particular, que deve por um artifício bem combinado, como que daguerreotipar o passado e o atual em todas as suas ocasiões, e com todas as suas modificações”⁹². Assim, dentro da perspectiva de dialogar com a História, o teatro buscaria o *ante oculos ponere*, mesmo que adotando uma representação fundamentalmente realista.

⁸⁸ JORNAL DO COMÉRCIO (RJ). 16 de dez. 1837. Notícia da representação de *Antonio José ou O poeta e a Inquisição, no Teatro Constitucional Fluminense*. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_02&pesq=%22antonio%20jos%C3%A9%22&pasta=ano%20183&hf=memoria.bn.br&pagfis=9592.

⁸⁹ No Teatro da Praia de D. Manuel, o espetáculo Nabucodonosor, “novo drama de grande espetáculo”, foi adiado “em consequência de os mestres pintores e o maquinista, não obstante seus grandes esforços, não lhes ser possível prontificarem as peças dos cenários”. (JORNAL DO COMÉRCIO (RJ). 14 de mar. 1838. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_02&pesq=%22antonio%20jos%C3%A9%22&pasta=ano%20183&hf=memoria.bn.br&pagfis=9877. Acesso em 21 jan. 2022.)

⁹⁰ SANTOS, João Caetano dos. Primeira Lição. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 394.

⁹¹ SANTOS, João Caetano dos. Primeira Lição. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 396.

⁹² PORTO-ALEGRE, Araújo. O nosso teatro dramático. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 368.

Por mais que o tempo seja uma dimensão óbvia e importante para uma peça histórica, quando pensamos nos elementos de sustentação do espetáculo, o espaço emerge como a base de uma representação realista. Seja indicando a cidade, o “Rio de Janeiro”, seja descrevendo “Um pequeno campo coberto de arvoredo nas faldas do morro do Castello, e defronte do convento da Ajuda, ainda não acabado”⁹³, o lugar comanda o direcionamento da ação do ato, sendo modificado ao término deste para demarcar ao espectador também que a ação tomou um novo rumo: “Sala em casa do Dr. Samuel; paredes brancas a cal com florões de pintura a fresco; no fundo alpendre sobre o qual abrem duas janelas e uma porta; á direita e á esquerda portas. Mobília de jacarandá torneado: cadeiras, papelarias e dois bufetes no proscênio.”⁹⁴

Normalmente, os objetos indicados em cena têm função, seja histórica, para ilustrar os costumes de uma época remota, seja dramática, para o encaminhamento das ações; mas quase nunca essa é uma função apenas estética. De fato, a escolha dos objetos que compõem o cenário encaminha o olhar do espectador a um sistema de significados dentro da própria peça, pois, em termos de convenção teatral, ele poderá já ao início do ato prever alguns dos principais acontecimentos que se seguirão (no caso citado, o uso dos móveis para o fingimento sobre a escrita de uma carta: “Sentam-se. Samuel finge escrever”.⁹⁵ Sendo dramas, nos quais a “interioridade é tornada exterior”, as personagens recorrem à fala como expressão dos sentimentos internos, mesmo quando sozinhas. Essas falas contribuem com o conhecimento do espectador sobre o caráter dos personagens, pois, uma vez que falam consigo mesmas, pressupõe-se verdade nas informações contidas nelas:

COBÉ, só, depois d'um momento de silêncio.

No entanto a minha raça, audaz, briosa
Toda antiga nobreza inda conserva;
Nenhum de meus irmãos desmente a glória,
Só eu me abastardeio por covarde.
Covarde!... oh! miserável paixão minha,
Que abaixo de mim mesmo me colocas!...
Enquanto os meus briosos companheiros
Em defesa da pátria a morte arrostam,

⁹³ ALENCAR, José de. *O Jesuíta*. Rio de Janeiro: Garnier, 1875.

⁹⁴ ALENCAR, José de. *O Jesuíta*. Rio de Janeiro: Garnier, 1875, p. 51.

⁹⁵ ALENCAR, José de. *O Jesuíta*. Rio de Janeiro: Garnier, 1875, p. 68.

Eu, indolente e vil, dormito escravo,
 Ou deixo que minh'alma vá de rastros
 De feminil vestido após a cauda!
 Vejo em minha fraqueza enorme crime,
 Devora-me incessante, atroz remorso,
 E persisto no crime e na fraqueza!...
 Maldito coração!... oh! sim, maldito,
 Que pôde mais que a pátria, e que a virtude...⁹⁶

Na relação entre o mostrado e o escondido, as dinâmicas de cena podem seguir o decoro, ao privar o espectador de uma cena moralmente reprovável. Assim, na cena em que Calabar pode finalmente ficar sozinho com a amada Argentina, concretiza sua vingança por ela ter escolhido amar outro homem: “(Com prazer satânico) Estava escrito!... É minha... finalmente!... / [Apontando e adiantando-se para Argentina.]”⁹⁷. A cena é finalizada, deixando a violência sexual subentendida, e confirmada por falas de personagens nos atos seguintes.

Apesar da fraca articulação entre autores, críticos e ideias teatrais no Romantismo brasileiro e não obstante as diferenças e particularidades autorais, temáticas e de gênero entre cada peça histórica, é possível esboçar um quadro geral que permite observar os entendimentos prévios e a proposta dramatúrgica e cênica que as caracterizam como pertencentes a uma mesma época ou movimento. Afinal, as peças históricas assentam sobre modelos de representação semelhantes – isto é, convenções teatrais e aspectos formais que tocam: a construção da fábula tendo por fonte a narrativa histórica institucionalizada, permitindo vez por outra adaptações de base ficcional, moral ou imaginativa; a ação dramática construída por uma crescente tensão que leva ao conflito e ao apaziguamento ou desenlace, tendo ainda influência de gêneros como a tragédia, o melodrama e a comédia; a psicologia das personagens, suas funções e papéis para o desencadear do enredo em diálogo constante com o sentimentalismo romântico e com a influência do melodrama; por fim, o entendimento da mimese e daquilo que pode ser localizado dentro do realismo cênico do “drama burguês”, além dos jogos cênicos, dinâmicas de palco, presença de objetos, figurinos e modos de interpretação dos atores etc. Em termos gerais, esses modelos de representação não dizem respeito apenas ao resultado que se encontra materializado nas peças, mas indicam as ideias que fazem

⁹⁶ MACEDO, Joaquim Manuel de. Cobé. *Teatro do Dr. Joaquim Manuel de Macedo*. Tomo segundo. Rio de Janeiro: Garnier, s.d. p. 245.

⁹⁷ MENEZES, Agrário de Souza. *Calabar, drama em verso, e em cinco atos*. Bahia: Typographia e Livraria de E. Pedroza, 1858, p. 102.

parte de uma certa convenção teatral e guiam as escolhas que se particularizam nas peças individuais: em outras palavras, aquilo que os autores pensavam estar fazendo quando o faziam, mesmo quando não atingissem seus próprios preceitos literários e teatrais.

Capítulo 3

História e imaginação: *ante oculos ponere*

3.1 A continuidade da vassalagem

3.1.1 Primeiros habitantes do Brasil

Lindoia (1859) de Ernesto Ferreira França, tragédia lírica em quatro atos, se passa nas missões do Uruguai, na segunda metade do século XVIII. Uma das bases narrativas desta obra é o poema épico *O Uruguai*, de Basílio da Gama, escrito em 1769. Nessa peça, o enredo histórico central tem sua ação e comoção subjugadas ao sofrimento pessoal a respeito das infaustas cenas que aguardam os amantes Lindoia e Guaicambo, que, embora coincidam com a violência efetivada pelo colonizador, isto é, em sua dimensão épica, são sentidas antes como sofrimento lírico e bem pouco objetivo. Nesse aspecto, pensamos, sobretudo, na passagem do poema épico (entendido aqui como base formal, mas também temática para o trecho teatral), para a tragédia lírica, ligada à sua concretização como música (isto é, como libreto de ópera) e com desfecho negativo e violento para os protagonistas inseridos em uma dimensão de nobreza. O procedimento mais característico, sobre o qual nossa análise se apóia, é a redução ao enredo de uma personagem central, isto é, a figura do herói/heroína, e a uma ação dramática única, para a qual os elementos épicos anteriores se tornam um quadro ou contexto, com variados graus de importância ao longo da tragédia.

Assim, a longa narrativa do poema épico *O Uruguai*, sátira ao domínio pela fé realizado pelos Jesuítas, e elogio à gestão do Marquês de Pombal, é recortado em sua dimensão lírica para dar ênfase ao conflito interindividual (logo, dramático) do amor de Lindoia e Guaicambo, muito embora o pano de fundo da guerra e da violência permaneça e medie, por fim, o desfecho dos dois amantes. Podemos considerar que se, por um lado, a obra de Basílio da Gama serve de base ficcional e histórica, por outro, o espaço para a imaginação pertence ao terreno da convenção dramática, já que diz respeito à adaptação

a um enredo dramático tradicional: os amores entre dois protagonistas sendo provados pelas intempéries externas, elevados por uma tensão, que é resolvida, ao fim, por um desfecho negativo. Assim, lemos o anúncio desses sofrimentos, na Cena 4, término do primeiro ato:

Lindoia:
 Ó desditosa, ó triste,
 Mesquinha, um só instante,
 Durou o bem que, amante,
 Meu coração traçou!
 Do meu porvir, ó mestra,
 Cruel, magoada História!
 A luz da minha glória,
 Fatal nuvem toldou!

Guaicambo:
 Foi como um doce sonho,
 Na Veiga em flor sonhado!
 Que ao despertar, ansiado,
 Em ais se malogrou.

O dia fortunoso
 Que a minh'alma evocava,
 Mal seu albor raiava,
 Na treva se ocultou!

Ambos:
 Não sei que infaustas cenas
 A sorte me futura:
 Sobre a nossa ventura
 O Sol nem se deitou!⁹⁸

A imagem da violência – a catástrofe, diríamos, pensando nos termos comuns à tragédia – a ação da morte como acontecimento físico e violento, não pertence a esse momento da História do teatro brasileiro, seja por decoro, seja pelas limitações materiais da representação. Assim, por meio da fala – e é pela fala que o drama acontece, em maior parte, no século XIX – conhecemos os destinos dos personagens. À notícia da morte de Guaicambo em combate, Lindoia presente:

Eu também já morri: mais não vivo.
 Ai de mim! Ai de mim! Tredo Destino
 Quebrou sem mágoa a débil, áurea teia
 De esperanças risonhas que afagava
 Minh'alma insone e alegre.⁹⁹

⁹⁸ FRANÇA, Ernesto Ferreira. *Lindoia*. Tragédia lírica em quatro atos. Leipzig: Brockhaus, 1859, p. 28-29.

A morte da protagonista sela o destino de toda a comunidade, e daí retoma sua dimensão épica anteriormente relegada à narrativa dos eventos dramáticos e sentimentais. O coro exclama:

Não temos asilo, não temos abrigo!
 Ó deus, que fizeste? Porque nos criaste?
 Porque de mil males, porque nos salvaste,
 Se enfim nos entregas ao teu inimigo?!
 (*Principia a arder o templo que se desmorona em partes. As trombetas do inimigo anunciam a vitória, o que termina a presente cena e serve de acompanhamento subsidiário ao coro final.*)¹⁰⁰

Em *Lindoia*, assim como em outras peças históricas oitocentistas escritas no Brasil, o sacrifício, justificado como necessário e inevitável, subjugaria sua função atuante na História, própria ao herói enquanto conceito, e o lançaria em ações geralmente mais morais do que ativas, em termos de ação dramática, refletindo no drama um ideal estático presente em suas fisionomias que, antes de representar alienação a um projeto político, refletiria de um lado a confiança no encaminhamento histórico nacional – dentro da regulação, a função simbólica do herói brasileiro, agora empenhado em construir ou manter uma base social já definida.

Por sua vez, *Cobé* (1863), de Joaquim Manuel de Macedo¹⁰¹, drama em cinco atos, de estrutura simplificada em sete personagens, é histórica em seu fundo contextual, pois os acontecimentos particulares não se referem a personagens verídicas: é histórico o fato de que indígenas da tribo dos Tamoios foram feitos escravos por homens de caráter como o de D. Gil, o antagonista que busca casar-se com a amada de Cobé, fazendo-a mais do que esposa, escrava de sua vontade, do mesmo modo que havia feito de Cobé escravo, e não guerreiro; também são históricas as batalhas de subjugo dos indígenas rebeldes ao domínio português.

D. Gil:
 [...] Foste um pobre infiel que dos desertos
 E do crime arranquei p'ra Deus mostrar-lhe.
 O que eras tu nos bosques?...

⁹⁹ FRANÇA, Ernesto Ferreira. *Lindoia*. Tragédia lírica em quatro atos. Leipzig: Brockhaus, 1859, p.101.

¹⁰⁰ FRANÇA, Ernesto Ferreira. *Lindoia*. Tragédia lírica em quatro atos. Leipzig: Brockhaus, 1859, p.106.

¹⁰¹ MACEDO, Joaquim Manuel de. *Cobé*. In: *Teatro do Doutor Joaquim Manuel de Macedo*. Tomo segundo. Rio de Janeiro: Garnier, s.d, p.238.

Cobé:
Homem livre.

D. Gil:
Tão livre como as feras; como as feras
De sangue e carne humana te fartando;
Não conhecendo Deus, nem leis, nem honra.
Tu deves bendizer a mão piedosa
Que te arrancou das trevas e dos crimes.¹⁰²

A peça, assim como o romance *O Guarani*, de José de Alencar, passa-se em tempo remoto, “nos primeiros tempos da época colonial”, porém, ao contrário deste, não se organiza em torno dos valores agregados pelo nativo a partir da cultura europeia: Cobé ama, um amor “sem pretensões... sem fim... sem esperanças”¹⁰³, mas ama sozinho, e tampouco é um herói valoroso como Peri. Ao contrário, é visto algumas vezes como covarde, e pela sua escravidão e etnia não possuiria os atributos que permitiriam a Branca se apaixonar por ele. Branca não o despreza profundamente, porém, o vê apenas como escravo e não se detém em amaldiçoá-lo quando ele a desobedece, roubando dela o veneno que pretendia usar para o suicídio, última alternativa ao casamento forçado com um homem que não ama. Cobé reflete sobre seu lugar no mundo, desejando uma felicidade que não poderá concretizar, pois é impedido tanto por sua posição social quanto pela indiferença de Branca:

Escravos! sim: escravos: porque tremo?...
Também o sou: acaso me envergonha
A baixa condição?... por que a suporto?...
Esta cabeça altiva, que outro tempo
Se ornava d’um cocar, hoje se curva
Às ordens d’um senhor... oh!... sou escravo!...
Sofro que minha mãe, comigo arrasto
Infame cativo; desmentindo
De minha tribo a fama, perco a estima
Dos meus, e me contemplo envilecido!...
Um remorso cruel me despedaça...
Ao livramento os bosques me convidam,
E eu não fujo... eu persisto, e fico escravo!¹⁰⁴

¹⁰² MACEDO, Joaquim Manuel de. Cobé. *Teatro do Dr. Joaquim Manuel de Macedo*. Tomo segundo. Rio de Janeiro: Garnier, 1852, p. 293.

¹⁰³ MACEDO, Joaquim Manuel de. Cobé. *Teatro do Dr. Joaquim Manuel de Macedo*. Tomo segundo. Rio de Janeiro: Garnier, 1852, p. 234.

¹⁰⁴ MACEDO, Joaquim Manuel de. Cobé. *Teatro do Dr. Joaquim Manuel de Macedo*. Tomo segundo. Rio de Janeiro: Garnier, 1852, p. 230.

Assim, como personagem, Cobé pertence a um lugar indefinido e, por isso, ao final, opta pelo suicídio, compreendido de um ponto de vista moral, já que com essa ação poderia se reintegrar aos valores da tribo tamoia. Importa, portanto, em *Cobé*, o estudo de caracteres. De um lado, o indígena é descrito como um ser de sentimentos verdadeiros, em oposição à falsidade do homem branco em meio à civilização:

Ah, senhora, esses extremos
 Dos cavaleiros brancos são fingidos;
 Não têm da natureza o fogo ardente;
 Vossa civilização o amor transmuda,
 Altera o sentimento... apaga a flama...
 Vós não sabeis amar! Mentis mil vezes!¹⁰⁵

Por outro lado, as personalidades são construídas, no drama, como modo de guiar uma larga reflexão sobre a escravidão, em seu sentido histórico, mas também pessoal. Nesse sentido, o dramático se adianta como síntese do épico (para o qual falta conteúdo objetivo sobre personagens e contexto) e do lírico (para o qual, o dramaturgo inscreve valores morais e sentimentais o suficiente para gerar verossimilhança). Como explica João Cícero Bezerra¹⁰⁶, para Macedo, como historiador, o indígena é visto como pertencente a um povo em sua infância, mas merecendo compaixão por seus nobres sentimentos, a partir de uma “moral cristã civilizatória”.

A peça se desenvolve em dois planos paralelos, duas formas de observar a mesma sequência de ações: ao mesmo tempo em que Cobé age por fidelidade a Branca, suas mesmas ações vingam a tribo tamoia, pois D. Gil escravizou vários indígenas, entre eles o protagonista e sua mãe, Agamassu. Branca também participa desse mesmo sistema de valores e não vê em D. Gil mais do que um antagonista à sua felicidade com Estácio, jovem de valores, porém, sem título de nobreza. Dessa forma, sua tentativa de suicídio, auxiliada por Agamassu, que lhe fornece o veneno, também representaria a vingança sobre o colonizador, já que é filha e será esposa dos escravizadores. Cobé evita esse destino a todo custo, decidindo por sua própria morte e pela felicidade de Branca, que equivaleria à sua vingança contra D. Gil e, portanto, contra os inimigos dos tamoios – sua única oportunidade de agir dentro dos preceitos da guerra.

¹⁰⁵ MACEDO, Joaquim Manuel de. *Cobé*. In: *Teatro do Dr. Joaquim Manuel de Macedo*. Tomo segundo. Rio de Janeiro: Garnier, s.d. p. 270.

¹⁰⁶ BEZERRA, João Cícero. Joaquim Manuel de Macedo, historiador e dramaturgo. *Revista Sala Preta*, v. 18, n. 1, p. 192.

Brilhou, por fim, o dia
Da vingança!... O selvagem se levanta!... ¹⁰⁷

E é nesse desfecho que a narrativa do indígena se adianta – afinal, mesmo com a morte de D. Gil, a felicidade de Branca e Estácio não compõe a última cena e nem importa para o fechamento da ação dramática. De fato, não sabemos se, mesmo com a morte do noivo o enlace seria permitido, já que o pai da moça já havia se mostrado inflexível a respeito de Estácio mesmo antes do noivado, e o antagonista ao amor de Branca não agiu em momento algum de maneira a provocar desonra ou desagrado. O último ato, “Cobé por Branca”, define as dimensões do indianismo do teatro de Macedo, pois, se é permitido ao indígena morrer no lugar de uma mulher branca, ao mesmo tempo, esta não pode construir sua felicidade conjugal sobre o seu sacrifício inevitável.

3.1.2 Capitánias Hereditárias

Um conjunto de peças históricas românticas que se volta ao tema das capitánias hereditárias encontra na personagem Amador Bueno de Ribeira, “o Aclamado”, a representação do herói nacionalista *avant la lettre*, seja nas peças em que assume o protagonismo, seja naquelas em que sua aparição é momentânea e parcial, como em *O capitão Leme* (1848), de Pedro Antônio do Vale. Pretendendo construir seu herói “maravilhoso como um Cid e poético como um mito” ¹⁰⁸, como escreve no prefácio, o dramaturgo admite buscar o estudo de caracteres, mais do que a plasmação de acontecimentos históricos, e por isso o herói seria um personagem quase secundário, se não dependesse dele todo o desfecho. De fato, em meio ao melodrama que se desenrola do amor entre o órfão Antonio e a filha do Capitão Leme, Maria, cuja união é impedida pela promessa de casamento a um nobre, surge nos últimos instantes a figura heróica de Amador Bueno como um *deus ex machina*, promovendo uma resolução quase inverossímil ao jovem casal. Amador aparece em cena com um objetivo moralizador, trazendo a mensagem de que “a palavra que não tem por base o dever, nada tem com a

¹⁰⁷ MACEDO, Joaquim Manuel de. Cobé. In: *Teatro do Dr. Joaquim Manuel de Macedo*. Tomo segundo. Rio de Janeiro: Garnier, 1852, p. 341.

¹⁰⁸ VALE, Pedro Antonio. O Capitão Leme ou Palavra de Honra. In: *Ensaio dramáticos*. São Paulo: Tipografia Imparcial, 1862.

honra”¹⁰⁹. No cerne dessa atitude, está o desejo e o compromisso com a regulação da comunidade em que vive desde os mais ínfimos acontecimentos e por extensão os mais cruciais, mas esse modo de agir cênico reforça o caráter figurativo e simbólico do Amador Bueno.

A narrativa concernente a Amador Bueno é bem mais complexa nas peças de Joaquim Norberto Sousa Silva e Francisco Adolpho de Vanhargen. No contexto da separação entre Portugal e Castela, em 1641, declara-se como novo rei João IV. Aproveitando-se da interpretação de que o juramento de fidelidade brasileiro não se referia ao novo rei, um grupo busca emancipar a “vila” de São Paulo. O “Agente”, paraguaio, é o principal mentor da ideia. Amador Bueno, homem rico e poderoso, é escolhido como mais provável líder para o Estado separatista; sendo contrário a isso, eles buscam convencê-lo a assumir o papel. Porém, Amador é constante em seu juramento de fidelidade à coroa, e, embora anteveja a emancipação brasileira como um episódio inevitável da História, não acredita que se possa ser concretizada dentro das condições materiais e ideológicas disponíveis. A “abnegação” de Amador Bueno, como homem rico, poderoso e de caráter respeitável, teria evitado uma tentativa nociva e injustificada de independência.

O Varnhagen¹¹⁰ historiador conta os obstáculos criados pelos inimigos do governador Salvador Corrêa à chegada da notícia da aclamação de D. João IV ao Brasil em 1641. Quanto à verdade sobre a narrativa a respeito da indicação e recusa à coroa de Amador Bueno, Varnhagen a relativiza como uma “tradição que no século passado recolheu um monge beneditino filho da Província”¹¹¹. O Varnhagen dramaturgo partiria de uma base mínima sobre os acontecimentos, relativizando a narrativa histórica em exercício imaginativo sobre uma nacionalidade ainda nascente. Mas a mesma tradição que Varnhagen questionaria como fonte histórica segura é retomada pelo enredo elaborado

¹⁰⁹ VALE, Pedro Antonio. O Capitão Leme ou Palavra de Honra. In: *Ensaios dramáticos*. São Paulo: Tipografia Imparcial, 1862.

¹¹⁰ “Ante o fato (se realmente sucedeu) da rejeição de uma coroa neste Estado, ainda então nas faixas da infância, não sabemos qual admirar mais, se o juízo são do que descobriu que tal coroa não podia então ser perdurável, e menos possuída por si, num Estado que carecia de todos os elementos constitutivos da nacionalidade, e que ainda não poderia apresentar-se com dignidade ao lado dos outros povos do universo, mantendo a alta categoria de nação, – se a abnegação do homem desambicioso, que sacrificou sua elevação no altar da pátria, evitando o fracionamento desta, ou pelo menos, poupando-lhe uma sanguinolenta guerra civil.” (In: VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil*. Tomo 1. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1854, p. 408).

¹¹¹ Varnhagen refere-se ao Frei Gaspar da Madre de Deus (1797).

por Joaquim Norberto Sousa Silva, baseado deliberadamente nas *Memórias para a História da capitania de São Vicente, hoje chamada de S. Paulo*, do Frei Gaspar da Madre de Deus¹¹². A peça de Norberto seguiria mais de perto e a tradição narrada pelo Frei, mantendo ainda dois personagens coadjuvantes: Mateus e Francisco Rendom, casados com as filhas de Amador Bueno.

Em *Amador Bueno ou A fidelidade paulistana* (1855), de Joaquim Norberto Sousa Silva, o enredo central gira em torno do triângulo amoroso formado por Luiza, Francisco Rendom e Garcia Valdez. A filha de Amador ama Rendom e lhe promete casamento. Porém, desconhecendo o fato, Amador Bueno concede sua mão para Valdez, um cigano de falsa origem nobre que busca se beneficiar da influência política do futuro sogro. Rendom decide reaver a mão de Luiza e invade seu noivado como um mascarado, revelando sua promessa e o fato de Valdez estar envolvido na rebelião separatista que culminaria na proclamação real de Amador. Para se vingar da ofensa pública, com a ajuda de Martha, esposa renegada de Valdez, Rendom o convoca para um duelo, cujo ápice coincide com a explosão das manifestações em prol de Amador Bueno como novo rei. Amador se nega a fazer parte do movimento e precisa se refugiar no Mosteiro de São Bento. Martha tira a vida de Valdez e, ao final, Rendom acalma os ânimos dos populares para que Amador Bueno possa finalmente discursar sobre a importância da fidelidade política. Luiza casa-se com Rendom.

Por sua vez, o drama *Amador Bueno ou A coroa do Brasil* (1858), de Francisco Adolfo de Varnhagen, se organiza em torno de duas linhas narrativas centrais: a primeira, relativa às tentativas de convencimento de Amador Bueno, por meio do sequestro de sua filha Luiza por um grupo de indígenas aliados aos separatistas e do levante popular em nome da coroação do protagonista como Amador I; a segunda relativa aos amores de Luiza: André Ramalho, noviço, que a havia abandonado após perder a esperança na pátria e no esforço sertanista, mas a quem Luiza não deixara de amar, e Deodato, ex-noviço, apaixonado por Luiza, e a quem esta desprezava.

Essas duas linhas de ação, no entanto, diferem uma da outra por sua natureza dramática. Amador Bueno, caracterizado como um sertanejo, de “botas de couro branco até os

¹¹² MADRE DE DEUS, Frei Gaspar da. *Memórias para a História da capitania de S. Vicente, hoje chamada S. Paulo*. Lisboa: Tipografia da Academia, 1797.

joelhos, esporas de prata, chapéu desabado a poncho”¹¹³, protetor dos seus e dos necessitados, possuidor de grande influência, ao ponto de poder “mandar como rei”¹¹⁴, abrange variadas facetas do herói sertanista. Possui um caráter inabalável, que jamais é posto em questão no curso do drama. O Agente, personagem quase alegórico e representante da ideia de emancipação, busca subverter sua opinião, mesmo sabendo que “não há tesouros no mundo que mudem opiniões de homens como vós [Amador]”¹¹⁵, por isso, busca lançar mão de estratégias que possam indiretamente convencê-lo a aceitar o cargo. A linha que envolve Luiza, André e Deodato, porém, se baseia na modificação do caráter dos personagens: André ama Luiza, mas a abandona para se tornar Noviço; ao presenciar a nobreza de Amador Bueno recusando a coroa, seus sentimentos nativistas retornam, assim como o desejo de se unir à filha de Amador; Luiza passa a ter amizade por Deodato e lhe promete a sua mão, depois de ser salva por ele; mas, ao se deparar com novas provas de amor de André, declara seu amor; Deodato, que havia abandonado seus votos por amor a Luiza, percebendo que esta lhe devotava apenas amizade, renuncia à sua mão.

As duas linhas de ação se cruzam em dois momentos. Em primeiro lugar, no sequestro de Luiza, arquitetado pelo Agente para chantagear Amador Bueno, sem sucesso: seguida por André e Deodato, este último a salva dos índios, ganhando o respeito e a amizade de Luiza, e recebendo dela a promessa de casamento; em segundo lugar, coincidem o aclame popular para coroar Amador e os votos do noviço André Ramalho, o que ocasiona festa e entusiasmo popular em espaço aberto: segundo os planos do Agente, “duas coroações: deste que imagina dizer de todo adeus ao mundo, e do outro que imaginará que vai gozar de todas as glórias e prazeres do mundo”¹¹⁶. A recusa à coroa por parte de Amador Bueno inspira o jovem noviço a retornar às suas origens sertanistas e ao amor de Luiza.

Nesse pano de fundo, Amador Bueno representa o elemento de estabilidade do drama, pois não interessa, sequer parece existir, um mundo interior onde se rebatem suas

¹¹³ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Amador Bueno ou A coroa do Brasil*. Madrid: Imprensa Del Atlas, 1858, p. 2.

¹¹⁴ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Amador Bueno ou A coroa do Brasil*. Madrid: Imprensa Del Atlas, 1858, p. 2.

¹¹⁵ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Amador Bueno ou A coroa do Brasil*. Madrid: Imprensa Del Atlas, 1858, p.3

¹¹⁶ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Amador Bueno ou A coroa do Brasil*. Madrid: Imprensa Del Atlas, 1858, p.11-12.

próprias questões emotivas. Ao redor dele, porém, chocam-se individualidades sentimentais e circunstâncias externas ligadas ao campo político e histórico, para os quais ele serve de base e ponto de partida. Reunindo características que estão esparsas em outros personagens, como a coragem de André Ramalho, a nobreza de Deodato, a fé do Abade Beneditino, ele crê que a construção política e histórica brasileira só é possível diante da fidelidade política: “essa felicidade, essa glória no porvir, só a poderá alcançar unido e compacto. Quem nos separar, assassina-nos.”¹¹⁷ Na medida inversa em que se opera uma anulação da vontade do personagem, no sentido lírico, o objetivo de convencer racionalmente seus compatriotas da impossibilidade de São Paulo tornar-se independente ganha espaço por meio de um discurso retórico que se sobrepõe ao diálogo dramático, justamente com as quinze coplas cantadas ao longo do drama.

Na medida inversa em que se opera uma anulação da vontade do personagem, no sentido lírico, o objetivo de convencer racionalmente seus compatriotas da impossibilidade de São Paulo tornar-se independente ganha espaço por meio de um discurso retórico que se sobrepõe aos diálogos dramáticos. Aos paulistanos que, em coro, exclamam “Viva Amador. Por nosso imperador”, “Viva o desinteressado rei americano!”, “Real, real. Por um nosso natural”¹¹⁸, e que representam a voz da inconsequência ideológica plantada pelo Agente, Amador contra-argumenta: a guerra é impossível de sustentar-se se baseada em ideias que contradigam o espírito do tempo e um governo é impossível de ter continuidade quando não há ainda uma classe política bem fundamentada.

A anulação da vontade subjetiva o aproxima da personagem histórica, no sentido historiográfico, porém a afasta da noção de herói épico, justamente no ponto em que há ausência de comoção épica¹¹⁹ – ligada a emoções que procedem das circunstâncias e não da efusão sentimental –, seu caráter aparece tão somente compelido a responder negativamente à questão hipotética: Amador Bueno deve ser declarado rei? Desse ponto de vista, ainda que bem constituído como personagem histórico, Amador Bueno se

¹¹⁷ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Amador Bueno ou A coroa do Brasil*. Madrid: Imprensa Del Atlas, 1858, p. 9.

¹¹⁸ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Amador Bueno ou A coroa do Brasil*. Madrid: Imprensa Del Atlas, 1858, p.13.

¹¹⁹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. Vol. IV. São Paulo: Edusp, 2014, p. 128.

afastaria do *epos* pela reduzida comoção épica que manifesta, algo que o poderia aprofundar literariamente para além da superfície da figura histórica.

3.1.3 Período holandês

Apesar da vasta historiografia disponível a respeito do Período holandês, poucas foram as peças históricas que se voltaram ao tema. Destacam-se, dentre essas, as personagens de Domingos Fernandes Calabar e Fernandes Vieira, opostas tanto em função dramática como em caráter, ocupando polaridades negativas e positivas, nos dramas *Calabar* (1858), de Agrário de Souza Menezes, e *Fernandes Vieira ou Pernambuco Libertado* (1845), de Luís Antônio Burgain. Por um lado, Fernandes Vieira é a representação do herói positivo, apesar dos discordantes relatos históricos. A construção da figura do herói Vieira em *Pernambuco Libertado* passou pelo crivo de discursos historiográficos discordantes. Um historiador contemporâneo a Burgain descreveria Vieira como um “escravo da cobiça”, um homem de “aspecto melancólico, testa batida, feições pontudas, olhos grandes, mas amortecidos, e de poucas falas, exceto quando se ocupava de si; pois desconhecia a virtude da modéstia, ainda na velhice”¹²⁰. A herança narrativa dos cronistas setecentistas manteria seu caráter heroico, necessário à peça histórica, como um homem de “alma altiva e livre” e “patriótico coração”¹²¹, “cujas qualidades brilhantes e façanhas memoráveis o recomendam à posteridade”¹²², “proclamador da liberdade de Pernambuco e de todas as suas províncias”¹²³. A heroicidade de Vieira exposta pelo *pathos* de um homem que busca a “proposição universal”, manifestada pela legitimidade internamente verossímil da luta nacional contra os holandeses, encontra-se com a definição de coragem, nos termos de Hegel¹²⁴, um “estado da alma” conveniente à descrição épica porque integra o caráter como aspecto natural, não se prestando a discussões, como ocorre no lírico ou no dramático.

¹²⁰ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil*. Tomo 2. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1857, p. 29.

¹²¹ JESUS, Rafael de. *Castrioto Lusitano*. Paris: J. P. Aillaud, 1844, p. 153.

¹²² ABREU E LIMA, José Inácio de. *Compêndio de História do Brasil*. Tomo 1. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1843, p. 164.

¹²³ ROCHA PITA, Sebastião da. *História da América Portuguesa*. Lisboa: Oficina de Joseph Antonio da Silva, 1730, p. 301.

¹²⁴ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. V. IV. São Paulo: Edusp, 2014, p.106.

Líder não pela opressão sobre seus pares, mas pela legitimidade natural contida em seu caráter, Vieira é aclamado “o mais digno de todos”¹²⁵, reunindo as melhores características dos homens que comanda. Não apenas a coragem que demonstra diante da guerra, que é narrada em suas ações principais e em suas consequências, Vieira é ativo no desenvolvimento do drama, pois embora sua figura e seus feitos pareçam elevados em relação às ações triviais que preenchem a ação dramática, nenhuma dessas deixam de passar por ele: o amor secreto e aparentemente proibido entre Maria e Afonso, pela baixa posição social do rapaz; os planos do traidor Calabar para vitória holandesa por despeito ao rival Afonso; a vingança pela honra ferida de Antonio e de sua mulher Clara, atacados por soldados holandeses.

Por sua vez, Domingos Fernandes Calabar transita nessas peças entre a figura do vilão e a do anti-herói. De fato, Evaldo Cabral de Mello, em *Rubro Veio: o imaginário da restauração pernambucana*, apresenta o percurso da representação do personagem Calabar ao longo da escrita da História, desde a narrativa dos cronistas até as mais contemporâneas. De acordo com Mello¹²⁶, “a descoberta literária de Calabar decorreu do indianismo, nada tendo a ver com o interesse modernizante pela colonização holandesa”, a partir da escrita do drama de Menezes. Ainda segundo Mello, além das obras de Agrário de Menezes e de Chico Buarque e Ruy Guerra, Calabar também foi tema de uma apologia de Goetz de Carvalho, *Calabar perante a História* (Manaus, 1899), de um romance do escritor português Mendes Leal Junior (Rio de Janeiro, 1863), e de um drama histórico projetado por Euclides da Cunha, do qual só restam fragmentos, intitulado *Calabar*. Sem dúvida, tanto a descoberta literária quanto a reabilitação histórica de Calabar estão ligadas ao momento histórico em que os documentos foram ressignificados e as obras produzidas.

Ainda no século XIX, a narrativa histórica de Calabar se baseia na versão dos cronistas luso-brasileiros, isto é, quanto a ele se tratar de um traidor, em obras como o *Valeroso Lucideno e Triunfo da Liberdade na restauração de Pernambuco* (1648), do Frei Manuel Calado e o *Castrioto Lusitano ou História da Guerra entre Brasil e Holanda* (1844), do Frei Rafael de Jesus. Também Francisco Adolpho de Varnhagen, já em

¹²⁵ BURGAIN, Luís Antonio. *Fernandes Vieira ou Pernambuco Libertado*. Rio de Janeiro: Tipografia Austral, 1845, p. 9.

¹²⁶ MELLO, Evaldo Cabral de. *Rubro veio: O imaginário da Restauração Pernambucana*. São Paulo: Alameda, 2008, p. 251 e 349.

meados do século XIX, em sua *História geral do Brasil*, lançaria seu veredicto sobre ele: “a História, a inflexível História, lhe chamará infiel, desertor e traidor, por todos os séculos dos séculos.”¹²⁷ Por volta de 1860, o cônego Fernandes Pinheiro, tentaria levar em consideração a difícil condição de vida de Calabar, enquanto mestiço e soldado, e reavaliar seus interesses quanto à Holanda. Calabar começa a ter sua imagem restaurada apenas em fins do século XIX, sob o argumento de que de fato acreditava na colonização holandesa como melhor caminho para a construção de nossa pátria.¹²⁸

O drama em versos de Agrário de Menezes narra paixão, traição e morte de Calabar, “mulato”, capitão das forças lusas que, durante as lutas da Restauração Pernambucana (1654) tinha se aliado aos inimigos dos portugueses em um momento decisivo ao descobrir que sua amada e protegida estava noiva do português Faro. Os dois primeiros atos se passam no mesmo dia e circunscrevem os limites da transfiguração de Calabar – que passa de guerreiro fiel a traidor, de soldado a amante. Os atos seguintes abordam momentos diferentes, sempre concentrando episódios mais longos da guerra.

No objetivo de construir o caráter do personagem central, o impulso, a força ativa de Calabar para sua ação, estaria baseado no orgulho, em um excesso de valor dado a seu próprio subjetivismo, nos seus interesses pessoais que se sobrepuseram aos interesses da pátria. Calabar é como um elemento da natureza: incontrolável, mas por fazer parte dela pode também destrinchá-la e conhecê-la. Ele encontra caminhos, trilhas e atalhos, e os desbrava em nome dos holandeses. Calabar é um homem de paixão, movido não apenas por interesses financeiros. Argentina o conhece como pai adotivo, mas também como sujeito histórico e guerreiro corajoso, cujos feitos “vão muito além da fama que os pregoa”¹²⁹, imune ao amor, essa “força maior” que impede o soldado de ir à guerra¹³⁰, imagem épica e ironia dramática anterior à traição: “Quem já viu Calabar por outro afeto, / senão por glória, suspirar um dia?”¹³¹. Efetua-se o abandono da virtude guerreira

¹²⁷ Citado por MELLO, Evaldo Cabral de. *Rubro veio: O imaginário da Restauração Pernambucana*. São Paulo: Alameda, 2008, p. 251 e 349.

¹²⁸ MELLO, Evaldo Cabral de. *Rubro veio: O imaginário da Restauração Pernambucana*. São Paulo: Alameda, 2008, p. 348-351.

¹²⁹ MENEZES, Agrário de Souza. *Calabar, drama em verso, e em cinco atos*. Bahia: Typographia e Livraria de E. Pedroza, 1858, p. 11.

¹³⁰ MENEZES, Agrário de Souza. *Calabar, drama em verso, e em cinco atos*. Bahia: Typographia e Livraria de E. Pedroza, 1858, p. 12.

¹³¹ MENEZES, Agrário de Souza. *Calabar, drama em verso, e em cinco atos*. Bahia: Typographia e Livraria de E. Pedroza, 1858, p. 12.

por um homem que antes se servira do “amor duro da guerra”¹³² e cujos ânimo e força interior excediam as contingências históricas.

3.2 O processo de Independência

3.2.1 Inconfidência Mineira

De todos os episódios nacionais que serviram de base para a dramaturgia histórica romântica, aqueles relativos à Inconfidência Mineira foram os que mais se ajustaram com um dos objetivos primeiros desse teatro, isto é, o de colaborar com a construção da História do Brasil utilizando para isso caracteres heroicos. Isso resultou, naturalmente, de uma leitura anacrônica dos fatos e das implicações históricas relativas ao suposto movimento emancipatório, que se inscreveu no Romantismo como antecipação da Independência do Brasil e, em seguida, da Proclamação da República. A partir de vieses diferenciados, ao longo da segunda metade do século XIX, foram publicadas peças tendo como foco, sobretudo, Tomás Antônio Gonzaga e Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, heróis-mártires do episódio.

As paixões envolvidas no ingresso de Castro Alves no teatro – a causa abolicionista, o nacionalismo e o amor pela atriz Eugênia Câmara – transparecem em muitos momentos na escritura e sedimentam o drama *Gonzaga, ou a Revolução de Minas* (1866). O Teatro de Santa Isabel, no Recife, um dos grandes palcos abolicionistas do final do império, veria sob aplausos a recitação cheia de lirismo e epicidade de um drama diretamente alinhado com os propósitos morais de seu tempo, ou pelo menos daqueles dos discípulos mais progressistas da liberdade brasileira. Essa “exuberância de poesia” seria, para José de Alencar, culpa de um espírito juvenil, mas que não lhe anularia a “prodigalidade soberba da imaginação”; Machado de Assis reservaria um lugar para o autor do drama nas letras nacionais, um “belo futuro”¹³³ que o poeta jamais poderia cumprir, por sua morte precoce, em 1871.

¹³² MENEZES, Agrário de Souza. *Calabar, drama em verso, e em cinco atos*. Bahia: Typographia e Livraria de E. Pedroza, 1858, p. 23.

¹³³ Carta do Exm. Sr. Conselheiro José de Alencar ao Illm. Sr. Machado de Assis. In: ALVES, Castro. *Gonzaga, drama histórico brasileiro*. Rio de Janeiro: A. A. da Cruz Coutinho, 1875.

Escrevendo um drama histórico, Castro Alves alinhava-se com aqueles que se dedicavam à formação de um teatro nacional, e acima de tudo, à escrita de uma História coerente com os passos calcados no futuro da recente nação. Os românticos olhariam o desenrolar da História por esse viés de comprometimento. Narrar o passado pelo simples amor ao passado é algo que não compete à alma romântica: seu olhar é no futuro, mesmo que um futuro simulado nas páginas dos dramas históricos. E tendo como apoio um tempo presente idealizado em alguns aspectos, repudiado em outros, Castro Alves não escaparia ao dualismo de ver seu tempo como limitado, embora pleno de possibilidades. O personagem central do drama, o poeta árcade e visionário Tomás Antonio Gonzaga se engaja em um projeto político fadado ao fracasso. A paixão coletiva, pela pátria, é posta em conformidade com a paixão individualizada em muitos momentos, porém, o primeiro vence pela aspiração ao universal, à memória nacional¹³⁴.

É possível ver pelo prisma dos quatro atos do drama – “Os escravos”, “Anjo e Demônio”, “Os mártires”, “Agonia e Glória” quatro bases principais de um teatro que não buscava escapar das convenções de época (como quase nenhum teatro, aliás, que tão frequentemente busca respeitar o contrato estabelecido com seus espectadores) e no qual um discurso histórico-ficcional se construía, como explicação não apenas do teatro, mas de toda História nacional. Assim, ao concentrar seu primeiro ato em torno da ideia do abolicionismo, Castro Alves justificava a tese de que nenhuma revolução seria possível no Brasil sem antes a justa humanização daqueles que haviam construído com as mãos um país. O ex-escravo Luiz não é apenas amigo fiel de Gonzaga: há um sentido coincidentemente paternal e servil em sua ligação com o poeta; é ele também que pressente as traições de Silvério dos Reis, demonstrando uma percepção da vida mais experiente e profunda do que outros personagens em cena. Essa concepção de personagem incomodaria a um crítico teatral do *Diário de S. Paulo*, que em 1868 observaria sobre o escravo Luiz: “ele discorre com tanta proficiência, expressa-se com tanta propriedade, usa de comparações tão filosóficas, tão poéticas, que deixa facilmente descobrir-se o dramaturgo fazendo esquecer o personagem.”¹³⁵ Da mesma forma, é na escravidão que a ruína dos heróis estaria assentada, pois a escrava Carlota é forçada a

¹³⁴ ALVES, Castro. *Gonzaga, drama histórico brasileiro*. Rio de Janeiro: A.A. da Cruz Coutinho, 1875.

¹³⁵ Citado por FÁRIA, João Roberto. Castro Alves, o dramaturgo abolicionista. In *Revista Brasileira* (Academia Brasileira de Letras), Fase IX, Janeiro-Fevereiro-Março 2021. Ano IV, nº 106.

servir de informante aos desígnios de Silvério e do Governador Visconde de Barbacena, inimigos dos inconfidentes.

O segundo ato, melodramático por excelência, “Anjo e demônio”, assinala essa convenção teatral, não apenas de maneira interna ao desenvolvimento do drama, mas se assim se puder dizer, externa ao seu sentido histórico. O melodrama tem sido uma chave explicativa bastante pertinente na leitura das peças históricas, e em vários aspectos dos estudos sobre o teatro brasileiro em geral. É impossível perpassar os processos de devir e esgotamento de um teatro que se faz como necessidade política sem se voltar em primeiro lugar à satisfação do público teatral. As águas sempre movimentadas do melodrama também desaguariam nos gêneros históricos: os heróis, sem muitas opções e sem poder cumprir muitos requisitos para as tomadas de ação mais enérgicas, deparam-se, contudo, com dois polos opostos, o bem e o mal. Assim, o embate entre a doce Maria Dorotéia – a Marília de Dirceu – e o terrível Visconde de Barbacena, não é apenas o embate entre o amor puro e verdadeiro do poeta contra a sordidez de um vilão, mas é o embate natural ao desenvolvimento positivo da História do Brasil.

Por fim, os dois últimos atos, “Os mártires” e “Agonia e Glória”, celebram, ironicamente, o único fim possível a qualquer tentativa heróica fora de seu tempo histórico: a morte. Essa morte que se apresenta desde as primeiras páginas do drama, seja na descrição dos sofrimentos da esposa e filha perdida do escravo Luiz, ou nos desejos suicidas cedo anunciados pelo poeta Cláudio Manuel da Costa, ou ainda no amor profundo entre Gonzaga e Maria, que não encontra espaço para a concretização neste mundo:

GONZAGA: — [...] Nós sonhamos com a glória, com o amor, com a felicidade! Que importa?! [...] O carrasco me sagrará mártir [...] quando se tem a eternidade do amor, de uma nação, de uma mulher e de Deus... o homem caminha para o cadafalso como para um leito de núpcias...¹³⁶

Um desequilíbrio evidente entre a ideia e a paixão termina sendo a proposição central para o herói no *Gonzaga* (1869) de Constantino do Amaral Tavares. O poeta é

¹³⁶ ALVES, Castro. *Gonzaga, drama histórico brasileiro*. Rio de Janeiro: A.A. da Cruz Coutinho, 1875.

inicialmente apresentado como um homem passional em meio a homens materiais, “um homem, cuja mocidade já passou tanto anos, e que se não foram os seus cabelos louros, ver-se-iam os brancos alvejando-lhe a cabeça”¹³⁷. Mas quando resiste à proposição revolucionária de Alvarenga Peixoto e Cláudio Manuel da Costa, sua argumentação é também material:

Se não temos instituições adequadas às nossas necessidades e índole; se nenhum é o nosso comércio e nenhuma das nossas relações com países estrangeiros, se não sabemos tirar da terra, nem das fábricas, produtos que troquemos, como quereis que sejamos um povo capaz de fazer uma revolução? A nossa atenção é que eu chamo para o que se passa em derredor. Vedes uma população ignorante de seus deveres e direitos; vedes as classes elevadas procurando unicamente locupletar-se do pouco que ganha o povo; vedes uma pequena roda de homens ilustrados, que preferem a tranquilidade do lar doméstico aos sabores do serviço público. E julgais que disso possa tirar-se uma nação? Vossas vistas são altas, senhores, magnífico o horizonte que devassais; porém, segundo penso, ainda não bruxuleia o dia que tanto desejais ver nascer. A ocasião seria talvez excelente, se o povo estivesse preparado.¹³⁸

Sem espaço para o exercício de um heroísmo privado de condições materiais, a certeza da derrota o faz compreender as consequências temporais de suas ações heróicas, mas dentro de uma condição que é principalmente humana: “Posição, fortuna, amor, tudo, tudo queres que lance na voragem, que nos há de a todos submergir? Porque meu caro Glaucestres, não há ilusão a conservar, cairemos um por um, cairemos todos juntos, como se abatem os galhos da floresta ao sopro terrível do furacão”¹³⁹. Noivo de Maria, Gonzaga confrontará seu rival no amor, Silvério, numa inimizade que se estende para a política e sela seu destino; sem demonstrar uma certeza ideológica clara, contudo, decide perder tudo que lhe era caro, ao aderir ao movimento momentos antes de seus inimigos invadirem o esconderijo dos inconfidentes, em uma construção dramática quase alegórica. Sem clareza ou justificativa no seu agir, Gonzaga se torna antes um mártir que um herói, como havia previsto, encaminhando-se para a perda da razão ao final da peça.

¹³⁷ TAVARES, Constantino do Amaral. *Gonzaga*. Rio de Janeiro: Tipografia de F. A. de Souza, 1869, p.17, 29.

¹³⁸ TAVARES, Constantino do Amaral. *Gonzaga*. Rio de Janeiro: Tipografia de F. A. de Souza, 1869, p.29-30.

¹³⁹ TAVARES, Constantino do Amaral. *Gonzaga*. Rio de Janeiro: Tipografia de F. A. de Souza, 1869, p. 44.

Nas duas peças em que Gonzaga é o protagonista, a participação de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, é reduzida, como na peça de Castro Alves, e até mesmo apagada, na peça de Tavares, talvez porque, no estudo de caracteres, ambas seriam personagens complexas demais e até mesmo contraditórias para coexistirem no mesmo drama. Por um lado, seu caráter ambíguo e as dúvidas sobre sua idoneidade alimentariam de uma parte no discurso romântico a ideia de ilegitimidade de suas ações, muito embora injusta e moralmente condenável sua execução. Tiradentes é um herói cujas tomadas de ação são compreendidas de maneira negativa por alguns historiadores, pela inconsistência de seu caráter e por uma volubilidade que o poderia fazer cair em anti-heroísmo, se não o salvasse a irrepreensibilidade moral de seu projeto nacionalista. Os historiadores o definem como “inexperiente”¹⁴⁰, “insignificante e indiscreto”, condenado por sua “descomedida ousadia, com que mostrava ter totalmente perdido o temor das justiças e o respeito e fidelidade devida”¹⁴¹. Sua imprudência teria causado a descoberta do plano dos conjurados e prisão. Contudo, Teixeira e Souza, contista, o redime parcialmente: Tiradentes era um jovem “que em melhor época deveria ter vivido”:

Não tinha, porém, Tiradentes nem a longa experiência dos homens, e das coisas, e nem o estudo sério dos caracteres dos povos, que fazem conhecer que forma de governo melhor se adapta a este ou aquele povo [...] Tiradentes pois pensou de si para si que o governo republicano convinha ao Brasil melhor que outro. E se enganava!¹⁴²

O subtítulo da peça *Tiradentes ou Amor e ódio* (1861), de José Ricardo Pires de Almeida, não se afastaria da verdadeira proposta da ação dramática. De fato, essa é uma das peças que mais se concentra em intrigas paralelas e melodramáticas que terminam por desvalorizar os sentidos épicos da ação. Se em *Gonzaga ou A revolução de Minas* o sentimentalismo das personagens vem como fundo, para enriquecer o momento histórico, dotando aquelas personagens de humanidade, no drama de José Ricardo Pires de Almeida a ação melodramática sem nenhuma base histórica puxa para si mesma toda a atenção do leitor / espectador. O enredo fala do amor de Tiradentes por Estela, tendo

¹⁴⁰ JESUS, Rafael de. *Castrioto Lusitano*. Paris: J. P. Aillaud, 1844, p.153.

ABREU E LIMA, José Inácio de. *Compêndio de História do Brasil*. Tomo 1. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1843, p. 245.

¹⁴¹ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil*. Tomo 2. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1857, p. 279.

¹⁴² TEIXEIRA E SOUZA, Antonio Gonçalves. *Gonzaga ou A conjuração do Tiradentes* (romance). Rio de Janeiro: Typografia de Teixeira & C, 1848, p.9 e 30.

como rivais não apenas Silvério dos Reis, mas também a Marquesa de *, que educou a jovem, desconhecendo o fato de ser sua mãe biológica, e com ela disputa a atenção do protagonista, planejando vingança pelo desprezo. A peça se divide em três atos: “Amor”, “Ódio” e “Cadafalso”, os quais em tudo subjugam o acontecimento histórico aos planos de vingança da Marquesa e de Silvério dos Reis. Os inimigos do mártir iludem Estela para que subtraia um documento que Tiradentes levava consigo para o Rio de Janeiro, com detalhes da conspiração. Após intrigas envolvendo o envenenamento de Estela pela Marquesa, a descoberta de que se tratava de sua filha perdida, o salvamento de Estela com um antídoto e a morte e redenção da Marquesa, “ouve-se o toque de uma campã” fora de cena e a constatação: “Expirou o primeiro mártir da liberdade brasileira”¹⁴³.

Como observou um crítico no prefácio da própria peça, o autor nem constrói um drama de interesse nacional e nem permite à ação paralela um pleno desenvolvimento sensível, pois o conflito entre o enredo histórico e o evento moral deveria inspirar não a morte, mas a felicidade dos personagens:

Será histórico, mas será igualmente moral? Entendo que não. Muitas vezes a humanidade marcha de encontro com os preceitos morais. Eu sou de opinião que de tais assuntos não se devia fazer dramas, e é por isso que o principal defeito do teu trabalho é ser histórico. O drama quer e deve sempre desenvolver uma tese de moral; esta quer o vício castigado, e a virtude premiada, e será crime não querer-se escravo? Como então morre Xavier. É histórico e mais nada.¹⁴⁴

Enquanto o drama de Pires de Almeida se organiza a partir de uma ação melodramática, outro drama histórico a respeito de Tiradentes caminha em uma direção oposta. Sobre *A redenção do Tiradentes* (1893), de Fernando Pinto de Almeida Júnior, o escritor Lima Barreto, em sua marginália, diria

[...] entre os meus poucos livros, tenho uma brochura desconhecida, cujo valor é para mim inestimável. Todos os bibliófilos ricos do Rio de Janeiro podem comprar, nos leilões das livrarias das velhas famílias portuguesas, manuscritos e ‘in-fólios’, que interessem a qualquer período da nossa História; mas a minha – *A redenção de Tiradentes*, pelo Sr. Fernando Pinto de Almeida Júnior, nunca! É um

¹⁴³ ALMEIDA, José Ricardo Pires de. *Tiradentes ou Amor e ódio*. São Paulo: Tipografia Imparcial de J. R. A. Marques, 1861, p. 431.

¹⁴⁴ SOUZA E OLIVEIRA, Aureliano. Prefácio. In: ALMEIDA, José Ricardo Pires de. *Tiradentes ou Amor e ódio*. São Paulo: Tipografia Imparcial de J. R. A. Marques, 1861, p.xii.

drama histórico, em um prólogo, quatro atos e quatro quadros, original brasileiro, como diz na capa, e aprovado pelo Conservatório Dramático, tendo o ‘visto’ da polícia. [...] Trata-se de uma obra filosófica, histórica, crítica, republicana e cívica, mais cívica do que as recentes canções militares que o carnaval fez esquecer. [...]

A sua obra que, além de abracadabrante e cívica, é sincera, denuncia uma admiração filial pelo Sr. Botelho de Magalhães; um sentimento desses ou de qualquer admiração por esse senhor só pode existir nos que passaram por aquele estabelecimento de ensino militar. Ninguém mais a teve, tinha, tem ou terá. [...] Além de suas singularidades dramáticas e cênicas, ela pode fornecer ao exegeta arguto e ágil de espírito vasta documentação do sentir dos heróicos cadetes de 1889, isto é, do 15 de Novembro [...]¹⁴⁵

De fato, como uma obra escrita e publicada nos anos finais do século XIX, já adentrando timidamente a modernidade teatral, estabelece o vínculo histórico dos inconfidentes com a República, e não mais apenas com a Independência do Brasil, com base no espírito nacionalista gestado no Romantismo e que se amplia na passagem para o novo século. No primeiro ato, “Patíbulo”, temos conhecimento do caráter de Tiradentes, pouco antes de sua execução em cena:

tem a convicção dos que morrem por uma ideia. Ele deixa-se imolar pela República, ou antes, pela liberdade do povo! Que lhe importa a nós, se ele não é igual a nós! O órgão que recebe o movimento não é igual ao criador! O obreiro não é igual ao arquiteto! A cabeça não é igual ao braço! Ele tem o crânio augusto, cheio dessa luz que deslumbra! É a sua ideia fixa! É a sua ideia mãe! Ele é um predestinado! Segue os destinos dos gênios! É uma força vibrada pela mão do destino! Não creias que Tiradentes volte atrás! Maldito seja todo aquele que uma vez sentindo os transportes da liberdade possa ainda suportar os ferros da escravidão.¹⁴⁶

Mas além de uma peça que amplia, no discurso, as implicações históricas das ações do grupo mineiro, ela também se configura, na passagem para o século XX, com uma crescente epicização, que dialoga ora com os elogios dramáticos do século XVIII, nas alegorias históricas, ora com alguns dos preceitos do teatro épico, sobretudo no que toca à desintegração da unidade de ação, pois os atos e quadros cobrem desde o ano de 1792 até 1889, além de serem frequentemente narrados pelo coro formado por homens e mulheres do povo. Assim, os atos seguintes, que perseguem momentos políticos ligados

¹⁴⁵ LIMA BARRETO, Afonso Henriques. *Marginália*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000154.pdf>. Acesso em 12 mar. 2022.

¹⁴⁶ ALMEIDA JÚNIOR, Fernando Pinto de. *A redenção do Tiradentes, drama histórico em um prólogo, três atos e quatro quadros*. Rio de Janeiro: Imprensa Mont’Alverne – Ferreira & C., 1893, p. 18.

à Proclamação da República, se encerram em alegorias, como o “Quadro da Redenção”, cena final do drama:

A baía do Rio de Janeiro na sua máxima extensão. No horizonte vem rompendo a aurora boreal. Sobre seus raios circulares lê-se: 15 de novembro de 1889. Na praia sobre o primeiro plano a Primeira Missa do Brasil (original). Sobre o sacrifício da missa, Tiradentes, vestindo a farda de alferes e trazendo a alva dos condenados a flutuar-lhe nos ombros e braço ao pescoço, cabelos crescidos, fronte erguida à fita o firmamento, braços abertos e atitude de ascensão. Sobre a fronte, lê-se em letras de fogo? – GLÓRIA AOS MÁRTIRES – Abaixo das plantas em forma de esse, a divisa – Ressurreição – Rodeiam-no anjos oferecendo-lhe a palma do martírio. Um astro luminoso domina o espaço. Fogos cambiantes. Chuva de ouro etc. etc. As bandas de música executam o hino nacional, em surdina. Cai o pano.¹⁴⁷

3.2.2 Formação de um panteão nacional

Mais do que biografar personalidades históricas ligadas às artes e às ciências brasileiras, as peças que contribuem com a formação de um panteão nacional buscam prolongar os significados de um passado falho em alguma medida com as novas possibilidades ofertadas pelo presente e futuro. E mesmo que o conhecimento da nação devesse prescindir da literatura, esta cumpriria significativamente um papel que só em parte pertenceria a ela. O prefácio de *Antonio José ou O poeta e a Inquisição* denunciaria o apagamento flagrante a respeito do comediógrafo nascido em terras brasileiras, ao narrar “as desgraças de um literato, de um poeta, que concorreu para glória nacional”¹⁴⁸. Gonçalves de Magalhães suscita um primeiro e grande tema do nosso Romantismo, ao vincular o desenvolvimento da pátria com o desenvolvimento da literatura e das artes, tópico que perpassaria outros dramas históricos, como *Álvares de Azevedo ou Amores da mocidade*.¹⁴⁹

Na tragédia *Antonio José ou O poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães – na qual figura o primeiro herói da peça histórica brasileira, embora ainda integrado à

¹⁴⁷ ALMEIDA JÚNIOR, Fernando Pinto de. *A redenção do Tiradentes, drama histórico em um prólogo, três atos e quatro quadros*. Rio de Janeiro: Imprensa Mont’Alverne – Ferreira & C., 1893, p. 170.

¹⁴⁸ MAGALHÃES, Gonçalves de. *Antonio José ou O poeta e a inquisição*: tragédia. Rio de Janeiro : Typ. Imparcial de F. de Paula Brito, 1839.

¹⁴⁹ SOUZA, Joaquim de Paula. *Álvares de Azevedo ou Amores da mocidade*: drama em 3 atos. São Paulo: Tipografia do Correio Paulistano, 1870.

nacionalidade da metrópole, diferentemente dos heróis das décadas finais do XIX – sua morte é prenunciada como desajuste entre o desenvolvimento intelectual e as concepções morais de seus contemporâneos, ou, antes, entre o gênio e os interesses de um Estado enfraquecido moralmente, esclarecido pelo anseio do Conde de Ericeira: “assim o gênio governasse o mundo; / Ou então entre os Reis e as classes nobres / Só deviam nascer os grandes homens”¹⁵⁰. A trama do *Antonio José*, embora particularizada pelos interesses amorosos de um rival, que poderia ter dado espaço ao melodrama, não se particulariza pelo surgimento de um triângulo amoroso, pois não há no caráter do herói, altamente centrado em seu papel intelectual, espaço para a expressão subjetiva de um *pathos*, que termina se direcionando, sobretudo, aos conteúdos objetivos, logo de implicação histórica. No entanto, tal objetividade não é suficiente para esboçar alguma tomada de ação e por isso o herói, aceitando o martírio, lega, sem esforço, ao futuro e ao surgimento de uma personalidade histórica uma justiça que é pessoal, mas principalmente nacional:

Como vai Portugal! Que triste herança
 Receberão de nós os filhos nossos!
 Tantas lições sublimes de heroísmo;
 Tantos feitos de nossos bons maiores,
 Patriótico zelo, amor de glória,
 Num século estragamos! Nada resta!
 [...] A passos largos
 Marchamos para a queda. E que não haja
 Um braço forte, um braço de gigante,
 Que entre nós se levante, e nos sustente!¹⁵¹

Seguindo a mesma linha de *Antonio José*, o drama *Álvares de Azevedo ou Amores da mocidade*¹⁵², publicado quase 20 anos depois da morte do poeta, por Joaquim de Paula Souza, é escrito explicitamente com base no discurso biográfico de Jacy Monteiro, amigo íntimo de Azevedo e organizador de sua obra póstuma pela Editora Garnier. “Algum pressentimento?”, perguntaria o autor¹⁵³ aos comovidos membros do Ginásio Brasileiro, em sua homenagem póstuma ao poeta, aludindo à constante melancolia

¹⁵⁰ MAGALHÃES, Gonçalves de. *Antonio José ou O poeta e a inquisição: tragédia*. Rio de Janeiro : Typ. Imparcial de F. de Paula Brito, 1839.

¹⁵¹ MAGALHÃES, Gonçalves de. *Antonio José ou O poeta e a inquisição: tragédia*. Rio de Janeiro : Typ. Imparcial de F. de Paula Brito, 1839.

¹⁵² SOUZA, Joaquim de Paula. *Álvares de Azevedo ou Amores da mocidade: drama em 3 atos*. São Paulo: Tipografia do Correio Paulistano, 1870.

¹⁵³ MONTEIRO, Jacy. Discurso biográfico do Bacharel M. A. Álvares de Azevedo. In: *Obras de Manuel Antonio Álvares de Azevedo*. Tomo Primeiro (Poesia). Rio de Janeiro: Garnier, 1862.

percebida nele pouco antes de sua morte, em 25 de abril de 1852. Monteiro não poderia evitar um discurso interessado, no melhor sentido, ao buscar sedimentar uma imagem coerente entre vida e obra ficcional para o jovem escritor, recentemente falecido, mesmo que ainda respeitando sua memória, de um ponto de vista moral. Fortemente amparado no mito romântico do gênio literário, esse discurso direta ou indiretamente ecoaria nas Histórias da literatura brasileira, ora por afirmação ora por negação, mas sempre tocando o aspecto de um Azevedo sentimental, que penetrara intensamente as “fantasias do Faust, os sentimentos apaixonados de Werther”, o “cismar cético de Byron”¹⁵⁴.

Azevedo, construído pela narrativa biográfica, caminharia entre *personas* antagônicas, inicialmente como a criança de saúde frágil, o filho e irmão amoroso, o jovem estudante dedicado e cheio de talento, admirado por seus mestres, “bom amigo, caridoso, afável; às vezes porventura um tanto altivo”. Mas Monteiro não desvincularia o autor de *Noite na Taverna* das aventuras cheias de descentramento romântico, “por noites escuras e invernosas, ao redor de uma mesa, alumiados por um candeeiro, envoltos no fumo dos charutos ou dos cachimbos [...] em palestras literárias, em disputas escolásticas, em fantasias extravagantes” e da virada para um espírito melancólico e pessimista, as primeiras visões da morte iminente, daquilo que em sua obra transpareceria como o “lado sórdido do ser humano, sua face demoníaca”, nas palavras de Karen Volobuef¹⁵⁵.

Importa-nos parcialmente a construção de Álvares de Azevedo como personagem, na historiografia literária, pela ênfase no tom, nos temas e na estética sentimentais que o tornariam, pouco depois de sua morte, uma figura de destaque ainda no momento de formação de um sistema literário no Brasil. Interessa-nos, por outro lado, que a construção discursiva de Jacy Monteiro construiria de tal modo a figura sentimental do jovem poeta, *persona* coerente de um escritor mal do século, ao ponto de ser possível, já na década de 1870, a publicação de um drama histórico no qual ele figura como protagonista. O poeta torna-se ele próprio um herói tipicamente romântico, embora com aspectos curiosamente dissonantes.

¹⁵⁴ MONTEIRO, Jacy. Discurso biográfico do Bacharel M. A. Álvares de Azevedo. In: *Obras de Manuel Antonio Álvares de Azevedo*. Tomo Primeiro (Poesia). Rio de Janeiro: Garnier, 1862.

¹⁵⁵ VOLOBUEF, Karen. Álvares de Azevedo e a ambiguidade da orgia. *Organon* (UFRGS), p. 113-131, 2005.

O dramaturgo Joaquim de Paula Souza, contrariando o forte preceito comum ao oitocentos de que acontecimentos ainda recentes na História dificilmente seriam apropriados aos gêneros históricos (mesmo os temas derivados da Independência seriam problemáticos aos enredos publicados entre as décadas de 1830 e 1870), levaria a cabo seu drama pela perspectiva de sua necessidade evidente de construção de um sistema literário nacional, muito embora sua qualidade e presença nele fossem continuamente questionadas nas décadas seguintes, por críticos e historiadores, oscilando entre a genialidade e o desleixo criativo. Em uma literatura ainda em vias de se formar, o autor do *Macário*, mesmo na morte, receberia a missão de edificar, juntamente com outros nomes, nossa ainda frágil plêiade literária. A dramaturgia atuou de forma intensa na formação dos mitos e personagens literários e contribuiu de modo evidente com o fortalecimento da literatura brasileira, entendendo-se aqui que literatura e teatro ainda andavam de mãos dadas nesse período, do ponto de vista acadêmico e do ponto de vista criativo. Vistas muitas vezes como iniciação aos jovens autores, e de grande relevância para o esforço civilizatório do país, como enfatiza João Roberto Faria¹⁵⁶, não foram raras as peças escritas e logo abandonadas pelos que se arvoravam em outros gêneros, como a poesia e o romance, vistos como gêneros de amadurecimento.

O século XIX é um momento em que se torna explícita a necessidade de fortalecimento das ideias nacionais e é também quando se torna prioritário o projeto de formação de um sistema literário e teatral, como discurso ideológico e estético. Há todo um esforço de se elaborarem cronologias diretamente ligadas não apenas à literatura, mas à História nacional, por vezes, heróis-escritores envolvidos em importantes questões políticas. São famosas as peças históricas protagonizadas pelos Inconfidentes, mas também poetas: Tomás Antonio Gonzaga, nos dramas de Castro Alves¹⁵⁷ e Constantino Gomes de Souza¹⁵⁸; Basílio da Gama, personagem secundário em *O Jesuíta*, de José de Alencar¹⁵⁹. Ainda, *Antonio José da Silva*, de Gonçalves de Magalhães¹⁶⁰. Álvares de Azevedo entraria nesse seleto grupo, apesar de suas diferenças marcantes: (1) sua atualidade histórica; (2) seu peculiar alheamento quanto à política nacional e até mesmo da

¹⁵⁶ FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

¹⁵⁷ ALVES, Castro. *Gonzaga, drama histórico brasileiro*. Rio de Janeiro: A.A. da Cruz Coutinho, 1875.

¹⁵⁸ TAVARES, Constantino do Amaral. *Gonzaga, drama histórico em três atos*. Rio de Janeiro: Tip. de F. A. de Souza, 1869.

¹⁵⁹ ALENCAR, José de. *O Jesuíta*. Rio de Janeiro: Garnier, 1875.

¹⁶⁰ MAGALHÃES, Gonçalves de. *Antonio José ou O poeta e a inquisição: tragédia*. Rio de Janeiro: Tip. Imparcial de F. de Paula Brito, 1839.

literatura brasileira como conceito nacional; e (3) sua morte não violenta e não ligada a motivos políticos.

Ainda, nessa modalidade de gênero teatral, a peça histórica, cuja fábula se materializa tão somente pelas tomadas de ação interpessoais dos seus protagonistas, a falha inevitável do herói e a sua subsequente queda representam mais do que a narrativa de enredos individuais, mas tocam a própria narrativa da História nacional, desde que essa é conduzida, para pensar em termos hegelianos¹⁶¹, por seus heróis. Estes por vezes emergem do enredo das ações bélicas, mas em um país que se pensava enquanto decantação política e cultural, a figura do gênio, do escritor, poeta, intelectual, ganha intensas nuances. É nesse sentido que a tópica romântica da morte do herói, neste caso, de um poeta, ligada em muito à fissura dos idealismos e à melancolia, em uma releitura positiva daquilo que se sintetizava na expressão do “mal do século”, adquiriu configuração especial no que diz respeito às peças históricas.

Buscando evitar o lirismo, como freio à ação dramática, Joaquim de Paula Souza, porém, traria como resultado em *Álvares de Azevedo ou Amores da mocidade* uma peça de três atos, especialmente retórica, como muitas de seu tempo, e estruturalmente dramática, centrada na construção de uma personagem modelo cujo caráter é solidamente sedimentado à vista do espectador. Exceto nos momentos em que sofre pelo amor perdido, Azevedo é quase um *raisonneur* das peças realistas, personagem que representa “o ponto de vista do autor sobre um determinado assunto ou, de maneira mais abrangente, o ponto de vista da sociedade”¹⁶². O poeta observa a decadência moral de sua época e de seus amigos mais próximos, lança conselhos e julgamentos, posiciona-se diante de um Rio de Janeiro que é perdição para os jovens e aspira pela morte, como solução e afastamento do que é mundano: “Não seremos todos Prometeus? Fantasias? Imaginação, terás produzido bens ou males sobre a terra? Quanta esperança deixastes entrever ao jovem, para lhe dares depois o cadáver frio da realidade!”¹⁶³

¹⁶¹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. Vol. IV. São Paulo: Edusp, 2014, p.106 e 109.

¹⁶² GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela A. de. *Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

¹⁶³ SOUZA, Joaquim de Paula. *Álvares de Azevedo ou Amores da mocidade: drama em 3 atos*. São Paulo: Tipografia do Correio Paulistano, 1870.

De fato, ambos os aspectos, dramáticos e líricos, entram em embate na peça. Esse caráter melancólico, de uma tristeza não motivada, serve de ponto de partida para a construção do Álvares de Azevedo, personagem dramática, mas se contrapõe a uma ação dramática tênue, pouco sustentada, a não ser do ponto de vista da demonstração contínua de uma personalidade moralizante, ideal para a narrativa histórica e biográfica do poeta, mas muito diversa da pessoa lírica do autor do *Macário*. O próprio autor de *Amores da mocidade* justificaria na construção dramática essa contradição: “para pintar Álvares de Azevedo, tal como me afigura ser, tinha de o fazer muito lírico, muito cheio de visões, e devaneios, amando a mulher com amor etéreo que teme descer à terra. Mas o drama requer ação, pelo que cortei as expansões que ainda mais faziam desfalecer o interesse dramático.”¹⁶⁴

Joaquim de Paula Souza tomaria como ponto de partida para a ação dramática a misteriosa melancolia do poeta, entendendo-a como possível sintoma inicial de uma crise política que se irá gestando até quase final do século, com a Abolição da Escravatura e a decadência do Império, mas que são igualmente alheias a Azevedo, por excederem seu tempo histórico, já que o poeta viveu entre 1831 e 1852, e o drama só seria escrito na década de 1870. Para o dramaturgo, o poeta “representa bem a mocidade do Brasil, doentia, triste, aspirando morrer, pois prevê que sua liberdade está sendo coarctada”. Assim como ocorre com os poetas árcades ficcionalizados por Castro Alves, Gonçalves de Magalhães e José de Alencar, um discurso político anacrônico dá corpo às suas intenções mais íntimas, e também Azevedo torna-se representante de um momento histórico que não lhe pertence, assentado na escrita de uma História futura.

A segunda diferença estaria em seu problemático alinhamento com um discurso nacional. De fato, o crítico Antonio Candido¹⁶⁵ lembraria o posicionamento antinacionalista de Álvares de Azevedo, para o qual literatura brasileira e portuguesa estariam constituídas como uma só, não havendo motivos para percebê-las em separado. A identidade nacional, agenda quase obrigatória do Romantismo, encontrava uma curva em Azevedo, destoando anacronicamente de seu tempo. O próprio escritor iria em mão oposta aos temas típicos da “cor local” em suas obras. No momento em que se torna

¹⁶⁴ SOUZA, Joaquim de Paula. *Álvares de Azevedo ou Amores da mocidade*: drama em 3 atos. São Paulo: Tipografia do Correio Paulistano, 1870.

¹⁶⁵ CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2006.

personagem central de um drama histórico, contudo, tais conflitos seriam apagados em prol de sua construção como poeta brasileiro integrado a esse mesmo discurso nacionalista do qual não participava. Sua evidente qualidade literária talvez fosse uma moeda de troca mais valiosa do que tais contradições intelectuais, horizontalizando sua atualidade histórica.

Transformado em herói dramático tipicamente romântico por seu temperamento situado entre dois extremos sentimentais, melancólico e expansivo, Álvares de Azevedo marcaria mais uma diferença com os heróis românticos brasileiros, por sua morte não violenta e não motivada por questões políticas. Por um lado, seria muito atraente ao Romantismo teatral a figura de um escritor vitimado aos 21 anos, como que cumprindo uma predestinação poética, mencionada frequentemente como premonição. Por outro lado, do ponto de vista do nacionalismo, como base para a construção dos heróis dramáticos, o fato de a morte do escritor não ter sido derivada de sua participação em algum movimento político poderia impor limitações históricas e narrativas. Álvares de Azevedo é aproximado a um modelo de heroísmo com o qual não se encaixa, e por isso seu discurso soa deslocado em meio a ações dramáticas que não se sustentam, nem mesmo do ponto de vista biográfico. “Soldado da democracia” sem o ser, infeliz no amor, diante da previsão de uma vida curta e tolhida no auge da juventude e em meio à impossibilidade de agir, restam a Azevedo, personagem dramática, a melancolia e a morte.

Essa melancolia de princípio já estava assinalada nas obras nas quais o gênio brasileiro assumisse o protagonismo, reafirmando o discurso de que os tempos passados não forneceram justiça aos benefícios propostos pelos heróis. Este também é o caso do drama *Bartolomeu de Gusmão*, de Agrário de Souza Menezes, biografia imaginativa do padre Bartolomeu Lourenço, inventor da “Passarola”, como era mais geralmente conhecida sua precursora máquina voadora. O desconhecimento sobre os avanços científicos e a superstição que permeava a recepção a contributos científicos mergulham o invento de Bartolomeu de Gusmão em desconfiança por parte dos brasileiros e portugueses, que o desprezam por sua nacionalidade e o invejam por seu gênio:

“Com que engenho te atreves, Brasileiro,
 A voares no ar, sendo pateiro,
 Desejando ave ser, sem ser gaivota?
 Melhor te fora na região remota,
 Onde nasceste, estar com siso inteiro!”¹⁶⁶

Apesar da aprovação de D. João V e da pensão que passa a receber para desenvolver seu invento, e apesar das demonstrações que realiza, nas quais aparentemente a máquina vai aos ares por um tempo, o padre passa a ser perseguido por seus inimigos, ciosos de sua amizade com o rei, e pelos supersticiosos, que o acusam de feitiçaria e de ser judeu. Fugindo a estas acusações, Gusmão segue até a Espanha, onde falece em 1724. A peça narra, em três atos, o período que vai desde a construção da Passarola e uma das demonstrações que o padre realiza na corte; os momentos de tensão em que as inimizades de Gusmão crescem com o intuito de desmoralizá-lo juntamente à sua família diante de um D. João V amante das artes e das ciências, isto é, o trecho que cobre a narrativa histórica; por fim, um último ato de pura invenção poética, com o aparecimento sobrenatural do padre diante de seus inimigos e aliados, meio de restabelecer parte da justiça maculada pelas intrigas que o levaram à morte.

O terceiro ato do *Bartolomeu de Gusmão* é habitado por uma aparição que se apresenta como *sendo* o padre ou, antes, como *tendo sido*. Embora atue diante do espectador, embora dialogue e interaja com amigos e antagonistas, seu lugar de fala é o passado. Bartolomeu Lourenço está morto, assim se reconhece e assim é reconhecido em cena. Mas sua materialização pertence duplamente ao presente: sendo teatral, pela encenação, e de caráter sobrenatural, ela se renova pelo contato com os vivos. É bem verdade que a referencialidade realista comum aos gêneros históricos poderia permitir dúvidas quanto à verdadeira substância espiritual do padre voador, no caso de seguir-se a linha de interpretação estranha, fantástica ou ainda satírica, que encontraria no terceiro e último ato da peça um prolongamento histórico que negasse de partida sua morte: o padre teria forjado a morte como maneira de mais bem elaborar a vingança contra seus detratores, Cardeal da Mota e Mestre Domingos. Mas os diálogos que o dramaturgo realiza com o teatro shakespeariano e a metáfora amplamente recorrente no discurso histórico oitocentista da sombra como permanência da ideia mesmo após o martírio do herói apontam para uma existência alegórico-sobrenatural de Bartolomeu em cena. Ao pôr em

¹⁶⁶ Canção popular a respeito do padre voador, citada por Varnhagen (1857, p. 145) e por Agrário de Menezes (1865, p. 71).

destaque o elemento imaginativo que dá base ao trecho do terceiro ato do drama, não queremos contrapor um caráter realista e estritamente histórico para os primeiros. São atos amplamente marcados por uma veia cômica, ligados ao teatro de William Shakespeare e aos recursos do gênero teatral mágica, frequente nas últimas décadas do século XIX, espetáculos aparatosos despreocupados da verossimilhança externa, que continham alçapões, desaparecimentos e transformações em cena e personagens maravilhosos, como fadas e duendes. Por outro lado, pensamos na polarização construída pela configuração temática do sobrenatural, resumida no maravilhoso ficcional, de base lúdica ou literária, e no maravilhoso cristão, este compreendido como verossímil dentro de uma cosmovisão oitocentista.

3.2.3 Ficções da emancipação

Um grupo em particular de peças históricas se distingue pela ausência de uma base histórica que dê forma às personagens e mesmo aos acontecimentos que permeiam a ação dramática. Algumas até podem contar com personagens históricos coadjuvantes, no entanto, o termo que mais se aproximaria de sua definição seria ficção, no sentido aristotélico, narrando as coisas não como se deram, mas “como poderiam ter acontecido”¹⁶⁷.

Como ficções ligadas à Independência do Brasil, são peças cujos enredos se encaminham para uma resolução positiva, mesmo que ela ainda deva aguardar meio quarto de século. Assim, *Sangue Limpo* (1863), de Paulo Eiró, é uma discussão a respeito do preconceito envolvendo o amor entre Ayres Saldanha e Luiza, um homem branco e uma mulher mestiça – mais do que isso, entre o velho mundo português e o novo mundo que se adianta na união de raças no Brasil. Esse caminho é inevitável do ponto de vista da História e, portanto, a resolução do amor é alegoria para o futuro de um Brasil emancipado. É importante dizer que, com a reflexão sobre a abolição da escravatura, ainda em vias de se cumprir, o dramaturgo salienta que a Independência de 1822 não estará completa até que esse processo político se efetue. Assim, com o assassinato do pai de Ayres, antagonista e empecilho para o cumprimento do amor, nas mãos do escravo Liberato, no mesmo dia do evento do Ipiranga, o irmão de Luiza,

¹⁶⁷ ARISTÓTELES. *Poética*. 4ªEd. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da moeda, 1994.

Rafael, pode permitir o enlace, já que os entraves raciais finalmente (e simbolicamente) se extinguem:

Rafael, *gravemente*.

Escuta, Saldanha. Deus acaba de tirar-te os bens mais estimáveis da vida. Da tua família resta só uma sepultura ensanguentada. Esta terra que pisas já te não conhece; é uma terra livre, que te rejeita com suas faixas de escravidão. Nem pátria, nem família...

Ayres.

Acaba, tirando o que Deus me deixa.

Rafael.

Quando tinhas tudo isso, eras para mim um inimigo. Hoje, que nada tens, estendo-lhe a mão, e digo-te: Queres aceitar a minha pátria, e a minha família?

Ayres, *maravilhado*.

Que vens a dizer?

Rafael.

Dá-me a tua mão, Luiza. Hoje é o dia do Ipiranga e da felicidade.— Ayres de Saldanha, queres ainda ser meu irmão?

Luiza, *com um grito de júbilo*.

Rafael! eu devo-lhe a vida.

[...]

Mendonça, Brás etc, fora.

Independência, ou morte! (*O Príncipe e seu séquito atravessam o fundo do teatro.*)

Vitorino.

É Sua Alteza que chega.

Rafael, *grave e descobrindo-se*.

Descubram-se, filhos... É o Brasil que passa.

Vozes do séquito, *fora*.

Independência, ou morte! (*O ruído afasta-se; cai o pano.*)¹⁶⁸

Coroação da Virtude ou A independência do Brasil (1860), de Antonio Joaquim Leme, é outra peça cujo cumprimento positivo do enredo se deve essencialmente às ações de D. Pedro I. Nessa peça, o personagem fictício Alfonso de Moura envolve-se em uma tentativa de emancipação brasileira fadada ao fracasso. Uma vez que toma essa decisão política, a única solução encontrada para permanecer vivo e próximo à mulher que ama é se esconder no porão de sua casa, sendo dado como morto por seus pais e namorada.

¹⁶⁸ EIRÓ, Paulo. *Sangue limpo*. São Paulo: Tipografia Literária, 1863, p. 118-119.

Alfonso de Moura, em *Coroação da virtude ou A independência do Brasil* retoma sua honra perdida pela acusação e encarceramento como conspirador contra o governo português apenas pela feliz coincidência de gerações, já que a tentativa de seu grupo em 1816 e o brado do Ipiranga distam de apenas seis anos. Mas o breve intervalo não deixa de ser punido com o ostracismo e a necessidade de viver como uma sombra. Alfonso habita silenciosamente sua antiga casa, ignorado por sua mãe, noiva e amigos, já que havia simulado a própria morte para fugir à condenação capital:

Infeliz – sou como a sombra
 Que triste percorre o chão!...
 Vivo só d’uma esperança
 Que me embale o coração!

– é a canção que entoa pela madrugada. Sua presença é a de uma reminiscência da tomada de posição política passada e sua esperança o reenvia às “glórias da pátria” e à “liberdade” futuras¹⁶⁹.

O Jesuíta (1875), de José de Alencar, distancia-se das peças precedentes por se passar meio século antes da Independência do Brasil, e logo não guardando para os heróis que buscam a emancipação uma resolução rápida, dentro do discurso de que ela não possuía as condições materiais para ocorrer antes de 1822. Na crítica de Joaquim Nabuco a *O Jesuíta*, de Alencar, viria à tona a ilegitimidade histórica não das ações, mas do caráter do herói, pois, se na visão do autor “o Dr. Samuel não é um conspirador; não trama sedições, é um revolucionário”, sendo o “ideal do precursor brasileiro”¹⁷⁰, por outro lado, o jovem crítico lembraria seus traços de anti-heroísmo e o fato de que não se podia “assistir indiferente a essa reivindicação da glória da independência para a Companhia de Jesus”¹⁷¹. Não tanto por positivar uma tentativa anacrônica da emancipação brasileira, mas por pô-la nas mãos de um personagem polêmico, para o qual qualquer uso da violência é legítimo – mas um herói cuja aceitação social era problemática no século XIX, reiterado em sua vilania por um drama anti-jesuítico contemporâneo como

¹⁶⁹ LEME, Antonio Joaquim. *Coroação da virtude ou A Independência do Brasil*. São Paulo: Tipografia Literária, 1860, p.81 e 85.

¹⁷⁰ ALENCAR, José de. Jornal *O Globo – Órgão dos interesses do Comércio, da Lavoura e da Indústria*, Rio de Janeiro, Ano 2, n. 284, 26 set. 1875). Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=369381&pagfis=1624>. Acesso em fev. 2022.

¹⁷¹ NABUCO, Joaquim. Folhetim: Aos Domingos. Jornal *O Globo – Órgão dos interesses do Comércio, da Lavoura e da Indústria*, Rio de Janeiro, Ano 2, n. 284, 3 out. 1875). Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=369381&pagfis=1651>. Acesso em: fev. 2022.

Os apóstolos do mal, de Faniot. Afinal, Samuel não teme a violência ou o sacrifício – “o martírio não me assusta”¹⁷² – embora tema o abandono, sobretudo, o esquecimento dos seus diante de um projeto duvidoso no qual a violência toma centralidade e que opõe a “glória” à “felicidade”.

3.3 Discussão: a peça histórica como gênero imaginativo

A imaginação é muitas vezes referida como contestável faculdade ou potência de imitação, repetição e memória, parcialmente submetida à razão, à História, à linha narrativa ou ao conflito dramático, outras vezes percebida como excessiva e até mesmo como patológica¹⁷³. Surge o questionamento, nesse caso, de qual seria o espaço efetivo para a ficção em um gênero teatral tão fundamentalmente calcado na História, pois a ideia de suprir os vazios desta pela imaginação carrega consigo a simplificação de um processo que é, na verdade, bastante complexo, tanto do ponto de vista autoral, quanto do ponto de vista da História, da literatura e das convenções teatrais da época.

Um caso curioso, na dramaturgia histórica brasileira, é a peça *Bartolomeu de Gusmão*, de Agrário de Menezes. Seria rara a presença do sobrenatural, ou maravilhoso, nas peças históricas, muito embora tônica de um Romantismo mais imaginativo. Agrário de Menezes é um dos poucos românticos a colocar no palco uma personalidade histórica literalmente morta e agindo livremente entre outras vivas, lançando mão de toda fantasmagoria dos truques cênicos disponíveis. O grande mérito do dramaturgo, ao materializar em *Bartolomeu de Gusmão* uma série de ações *post mortem* para o injustiçado precursor da ciência aérea, é o de não apenas construir uma versão imaginativa para a biografia do padre, mas também o de exceder as convenções formais do gênero, sem, contudo, contradizê-las.

¹⁷² ALENCAR, José de. *O Jesuíta*. Rio de Janeiro: Garnier, 1875, p. 349.

¹⁷³ JARDIM, Jéssica Cristina. (2018). Ensaio de síntese conceito de imaginação na crítica literária do Romantismo brasileiro. *Teresa*, (18), 165-179. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/127409>.

Um crítico contemporâneo a Menezes¹⁷⁴ reconheceria nela um gênero histórico sem grandes questões, “primo legítimo” de outro drama do mesmo autor, o *Calabar*, “salvo nas variantes técnicas”. Vistos mais de perto, a compatibilidade entre ambos se dá principalmente pela definição básica da peça histórica como aquela cuja narrativa tem caráter minimamente histórico e é voltado à materialidade cênica. Em comum, os dois dramas têm ainda a nacionalidade de seus protagonistas e as questões que lhe são adjuntas em um contexto pós-colonização. De fato, os descaminhos da perda da honra e da queda final do padre voador se baseiam em sua posição nacional periférica. Por outros aspectos, as duas peças igualmente não contradizem o caráter historicamente construído de seus protagonistas: *Calabar*, como anti-herói e traidor; *Bartolomeu*, como mártir e precursor da ciência aeronáutica. *Bartolomeu de Gusmão* não fere as prerrogativas morais do herói que renuncia à própria vida em nome da ideia e, em longo prazo, em nome do desenvolvimento científico da nação.

Vejamos as diferenças e semelhanças. Em meados de 1865, tanto a história-base do *Calabar* quanto a do *Bartolomeu de Gusmão* podiam ser acessadas pelo dramaturgo em uma obra de uso comum como a *História do Brasil*, de Varnhagen¹⁷⁵. Por meio dela, seria possível buscar informações biográficas do brasileiro, que assim descreve a Passarola:

Se acaso tem a devida autenticidade uma estampa que depois se publicou, a proa era à maneira da cabeça de uma ave; o leme da cauda, e dos lados havia asas; mas estas unicamente para servirem ao equilíbrio dos flancos ou ilhargas. Superiormente uma vela colocada em sentido quase horizontal ajudava, com o enfunar-se, a elevar a máquina, de cujo centro saíam uns tubos de foles, que deviam contribuir para a não deixar panejar quando não houvesse vento. Esta vela se alargava mais ou menos dos lados, por meio de cabos e roldanas, a fim de se aproveitarem convenientemente os ventos, segundo fizessem feição. A máquina devia ser de tábuas finas e depois toda chapeada de folhas também finas de ferro, cobrindo-se estas de esteiras de palha de centeio para comodidade dos passageiros, cujo número, segundo se propunha o inventor, seria de onze, compreendendo o mesmo inventor ou piloto.¹⁷⁶

¹⁷⁴ MENEZES, Agrário de Souza. *Calabar, drama em verso, e em cinco atos*. Bahia: Typographia e Livraria de E. Pedroza, 1858, p. 14.

¹⁷⁵ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil*. Tomo 2. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1857, p.141-145.

¹⁷⁶ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil*. Tomo 2. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1857, p.141-142.

No que diz respeito a Calabar, a *Historia Geral do Brasil* de Varnhagen trazia um possível pequeno inconveniente ao enredo do drama de Menezes, sobre os motivos que teriam levado o traidor a se voltar contra sua pátria. Menezes justifica que “Calabar, em última análise, havia sido um trãnsfuga famoso. O porquê dão-no alguns; omitem-no outros. Foi, se o quiserem, porque devia à justiça, conforme diz o 1º citado historiador no seu *Castrioto Lusitano*.” E, assim, sente-se livre para a expansão de sua imaginação, levando Calabar a desertar “por um requinte de vingança contra a pessoa de um rival”¹⁷⁷. Frei Rafael de Jesus é o único a afirmar uma razão específica para a deserção de Calabar, em afirmação concisa: “devia à justiça; temeu o castigo”. Os outros historiadores são mais reticentes: “se, cometido algum crime, fugiu para escapar ao castigo; se o tratamento recebido dos comandantes o desgostou; ou se, o que é mais provável, com a traição, esperou melhorar de fortuna”, diz Robert Southey¹⁷⁸; “não se sabe se ele fugiu para escapar à punição de algum crime, se a insolência dos seus ingratos Comandantes lhe inspirara o desgosto do seu partido, ou finalmente, o que é mais provável, se a esperança de melhorar a sua fortuna com a traição fez dele um trãnsfuga”, nas palavras de Alphonse de Beauchamp; Solano Constâncio guarda-se de fazer suposições; Adolfo de Varnhagen também compartilha da opinião de Rafael de Jesus, de que, de fato, Calabar fugia à justiça. No entanto, ele é bem mais categórico que o Frei, e ainda apresenta um dado a mais que corrobora sua declaração: Calabar desertou “receoso de ser preso e castigado asperamente pelo Provedor André de Almeida em virtude de alguns furtos graves que havia feito”¹⁷⁹, o que poderia tornar as possibilidades imaginativas de Agrário de Menezes mais estritas. Também diferentemente de alguns dos outros historiadores, Varnhagen não inclui o suposto momento da redenção cristã de Calabar em sua *História*, de grande importância para o desfecho meio melodramático do drama, nem faz com que o reneguem os holandeses. De fato, segundo o citado historiador, a primeira ação de Sigismundo Scopp, comandante holandês, ao ser informado da morte de Calabar foi de lhe fazer honras fúnebres.

¹⁷⁷ MENEZES, Agrário de Souza. *Calabar, drama em verso, e em cinco atos*. Bahia: Typographia e Livraria de E. Pedroza, 1858.

¹⁷⁸ SOUTHEY, Robert. *História do Brasil*. Tomo 2. Rio de Janeiro: Garnier, 1862, p. 233.

¹⁷⁹ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil*. Tomo 1. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1854, p. 366-367.

Fora esses aspectos, no entanto, a *História Geral do Brasil* segue a mesma linha das afirmações que os outros historiadores já haviam feito sobre a personagem central do drama de Menezes. Também para Varnhagen, o ingresso de Calabar no exército holandês é crucial. É pelos profundos conhecimentos e conselhos desse homem “atrevido e empreendedor” que os holandeses modificaram seu esquema de ataque e emboscada, adaptando-o à geografia do país. É também por sua “insinuação”, que acontecem invasões e saques a Olinda e Igarassu, e cai o Forte do Rio Formoso. Longe de indicar que Calabar tenha sido convencido pelos holandeses a desertar de seu exército de origem, o historiador nomeia tal reforço como “um acontecimento inesperado” para os holandeses. Varnhagen, baseado em alguns cronistas, também se refere ao caráter de Calabar, de “perversa inclinação”. O ataque a Alagoas, ideado por Calabar, é de tamanha crueldade que, nas palavras do historiador, o exército holandês “não se retirou senão depois de haver incendiado o que não lhe foi possível transportar.”

A morte de Calabar, “sempre amigo das ciladas”¹⁸⁰, em Porto Calvo, sua cidade natal, é descrita por Varnhagen como um novo ardil elaborado pelos portugueses, como um revide a seu procedimento para com seus compatriotas. Tendo já sido esse vilarejo ocupado pelos holandeses, Mathias de Albuquerque decide partir para Alagoas, porém, sua rota o levaria às proximidades de Porto Calvo. Assim, elabora-se um plano que possa lhe garantir livre conduto. Sebastião do Souto, agente português, que se encontrava nesse vilarejo, finge adotar procedimento semelhante ao de Calabar, e oferece seus serviços ao governador holandês Picard, verificando quais seriam os próximos passos dos portugueses. De retorno a Porto Calvo, garante a Picard que as forças dos inimigos não seriam páreas para as holandesas, descrevendo-as como insuficientes, e assegurando sua vitória se seguisse a rotina de guerra indicada por ele:

O holandês, lembrando-se dos serviços que já deviam seus compatriotas ao Calabar, julgou ter em Souto um novo adail. Segue-o, pois, em força de duzentos homens, e com o Calabar: entretanto Souto desaparece, e vai conduzir Mathias de Albuquerque. Os emboscados envolvem as forças de Picard; este, ao refugiar-se aos seus fortes, é seguido pelos nossos, que ao pôr do sol, investem daqueles o mais importante, construído na igreja velha; donde passaram logo à povoação, a desalojar os que estavam na igreja nova e pelas casas, e daí até o varadouro, no Rio das Pedras, onde fundeavam duas barcaças

¹⁸⁰ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil*. Tomo 1. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1854, p.366-367.

protegidas por um reduto, com vinte homens. Por fim os inimigos capitularam, e o Calabar pagou com a vida a deserção e a rebeldia.¹⁸¹

Calabar perde a vida pela traição, mas deixa um exemplo instrutivo para os futuros compatriotas, ao lado de um estigma que se estende até a contemporaneidade. Aos historiadores coube intuir – sobre os motivos de Calabar ter se tornado traidor, sobre seu caráter, sobre sua conversão; ao escritor de literatura, caberá servir-se de sua imaginação, para, mais ou menos liberto dessa interpretação estrita do que foi constatado pela História, expandi-la. Voltando à peça, a dramaticidade de Calabar vai além da fala, no aspecto exterior de sua personagem. Alternando expressões faciais subitamente, passa de um “ar prazenteiro” para um semblante carregado e fulminado diante do rival Faro. Raramente faz apartes. Sua expressividade é tamanha que sempre se deixam perceber a seus companheiros os seus sentimentos. Ele acentua as palavras, anima-se, muda de tom, usa de ironias, fala com amargura, em uma mesma emissão de fala.

O empenho na desconstrução da figura heróica de Calabar nos dois primeiros atos servirá de intróito ao desenvolvimento de ações temerárias, mas não corajosas, pois baseadas nas motivações erradas, e culminará com sua derrota e redenção¹⁸²: “Guerra! Guerra! (à parte) Por quem, só deus o sabe!?!...”¹⁸³ Faro contrapõe-se a Calabar – enquanto o segundo declara “Eu não tenho vontade”¹⁸⁴, o primeiro declara-se escravo dela¹⁸⁵. Calabar não é apenas um vilão, mas um herói, apesar de seus erros – na verdade, eles importam bem menos os da guerra do que o fato de ter desonrado Argentina. Diferentemente de outros heróis, Calabar toca argentina, levanta-a, leva-a pela mão, e essa proximidade física introduz a violência sexual que acontecerá mais adiante.

¹⁸¹ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil*. Tomo 1. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1854, p.372.

¹⁸² Na épica clássica, diferentemente, uma avaliação moral não se impõe sobre a intensidade expressiva das personagens. Como explica Hegel, Na *Ilíada*, “Aquiles não tem de ser repreendido, e não precisamos, apenas por causa de sua cólera, desprezar as demais grandes qualidades, e sim Aquiles é aquele que ele é, e com isso a questão está terminada na perspectiva épica”. (in HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. V.IV. São Paulo: Edusp, 2014, p.114).

¹⁸³ MENEZES, Agrário de Souza. *Calabar, drama em verso, e em cinco atos*. Bahia: Typographia e Livraria de E. Pedroza, 1858, p. 13.

¹⁸⁴ MENEZES, Agrário de Souza. *Calabar, drama em verso, e em cinco atos*. Bahia: Typographia e Livraria de E. Pedroza, 1858, p. 9.

¹⁸⁵ MENEZES, Agrário de Souza. *Calabar, drama em verso, e em cinco atos*. Bahia: Typographia e Livraria de E. Pedroza, 1858, p. 68.

Em vários momentos do drama se relativiza o papel dos portugueses e demais estrangeiros no domínio do Brasil. O rufo dos tambores que ressoa reiteradas vezes ao longo do drama é o chamado para a guerra, ignorada pelos personagens centrais, pois tanto Calabar quanto Faro a deixam em nome do amor. Faro já havia percebido o afeto de Calabar por Argentina, por isso discutem sobre a apresentação ambígua de Calabar. Argentina o conhece como pai, mas também como sujeito histórico, um guerreiro corajoso, sua imagem épica antes da traição: “Não conheces de certo quanto é nobre, / E quanto é digno Calabar!”¹⁸⁶.

Em sua construção como peça histórica, o primeiro ato apresenta o diálogo entre dois soldados portugueses, que põem em oposição dois pontos de vista distintos sobre a subjetividade do herói na guerra: a do soldado que crê na glória atingida pela defesa da pátria e a do soldado que lamenta a vida e o amor perdidos em nome da guerra. Esse embate introduz o conflito do personagem central Calabar, que se alongará por todo o drama, mas também é uma discussão sobre a própria forma do drama histórico em questão. Essa cena tem a função de introduzir o argumento do drama, com o conflito da personagem principal, mas também de discutir a forma do drama em questão e assinalar a prevalência do dramático sobre o épico, pois a subjetividade se impõe sobre os acontecimentos históricos. O “saudosismo” do 1º Soldado inspira o 2º Soldado a narrar suas “lembranças”, porém, ele escolhe um episódio contemporâneo, pois conhece e observa de perto a vida de Calabar. Assim, introduz-se uma História a partir de um narrador, como um elemento possível para o épico, mas o 1º Soldado não quer “ouvi-la”, pois o fato de o 2º Soldado ter presenciado os acontecimentos não o torna o narrador por excelência do épico. Assim, simula-se um efeito épico, mas que no final das contas tem efeito dramático, porque a narrativa que o 2º Soldado finalmente cumpre vem introduzir as ações subsequentes do drama, fornecendo seu argumento. Por fim, a forma dramática vence a narrativa: “Sei melhor do que tu toda essa História”¹⁸⁷, porque os fatos podem ser presentificados pela ação cênica.

Voltemos à correspondência genética entre as duas obras de Menezes apontada pelo crítico. De um lado, a amplitude imaginativa do *Calabar* se plasma na elaboração de um

¹⁸⁶ MENEZES, Agrário de Souza. *Calabar, drama em verso, e em cinco atos*. Bahia: Typographia e Livraria de E. Pedroza, 1858, p. 11.

¹⁸⁷ MENEZES, Agrário de Souza. *Calabar, drama em verso, e em cinco atos*. Bahia: Typographia e Livraria de E. Pedroza, 1858, p. 6.

motivo para sua traição às tropas lusas, desconhecido pela historiografia: Menezes opta por justificar a adesão do anti-herói aos holandeses pelo amor não correspondido a uma brasileira. Mas em *Bartolomeu de Gusmão*, um terceiro e último ato é inteiramente construído sob o amparo de elementos maravilhosos, em uma narrativa paralela que acrescenta uma dimensão amplamente ficcional aos acontecimentos, mas que não contradiz o fato histórico do exílio e da morte do padre, por se situar logo após deles.

[...] quando os balões cruzem sobre os polos, ou sobre as matas, as montanhas, e os areais, hoje intransitáveis, então sim que à glória de Bartolomeu Lourenço se fará a devida justiça; e o Brasil exultará de ver, bem que tarde, tributada a devida homenagem a este filho da província, que mais homens de gênio lhe tem dado.¹⁸⁸

Não há dúvidas de que o palco à italiana e as convenções oitocentistas permitiriam muitas possibilidades cênicas a um fantasma, de grande atrativo espetacular, seja para a comédia, o melodrama ou o drama. Pensemos em peças como *O fantasma branco*, *O remorso vivo*, *O anjo da meia-noite*, mesmo o *Macário*. Lá estão igualmente a ambiência noturna, os capuzes, alçapões e ruídos, as personagens enigmáticas, exclamações, rubricas denotando pavor diante do sobrenatural, convenções usuais da mágica e do drama fantástico. É caso diverso, embora aproximado, refletir sobre a configuração do sobrenatural na peça histórica, gênero que se fundamenta em um ideal de verossimilhança externa cujas bases se encontram na História, esta, por sua vez, representando a realidade dos acontecimentos, embora contraditoriamente tenha uma dimensão discursiva.

Difícilmente não se reconheceria nos atos do drama uma veia shakespeariana, deliberada em alguns momentos – estão lá os fantasmas do *Ricardo III* e do *Macbeth*; do *Henrique VIII*, o paralelo entre a morte injusta do Duque de Buckingham e a de Bartolomeu de Gusmão, motivação para seu surgimento fantasmagórico em cena; a cena inicial, paródia do *Hamlet*, na qual os inimigos de Bartolomeu, ridícula e covardemente encobertos com seus capotes, reúnem-se na ambiência fantasmagórica e noturna do pátio da Casa da Índia em Lisboa, com o intuito de deslegitimar o experimento e seu criador:

¹⁸⁸ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil*. Tomo 2. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1857, p. 144.

(Um soldado de sentinela, e depois um vulto embuçado)
 Soldado (*parando*) Quem vem lá? (*pausa*) Quem vem lá?
 O vulto (*à meia voz*) É de casa.
 Soldado: O que quer?
 Vulto: Que pergunta! Quero ver a festa do voador.¹⁸⁹

Para o desenvolvimento da ação dramática, é principalmente na vingança contra o galanteador Falstaff, das *Alegres Senhoras de Windsor*, que Agrário de Menezes estabelece um diálogo mais profuso: o quiproquó que envolve personagens interpretando fadas e elfos, o sequestro de uma fada para um casamento às escondidas, sobretudo, o tom desmoralizador com que é tratado o personagem objeto da vingança. Elemento importante de leitura, aponta para uma construção inusual da ação dentro das peças históricas brasileiras. Na passagem entre o acontecimento (épico e histórico) para a ação (dramática), o recurso às estruturas melodramáticas foi o procedimento mais comum, um enredo de amor que sustenta a narrativa do herói e lhe garante um aspecto subjetivo, em meio à objetividade do acontecimento histórico; um antagonista de profundidade psicológica mediana, geralmente pouco ligado ao fato histórico em si, e que encontra sua justificação na subjetividade ferida, encaminhando por isso os acontecimentos ao seu destino. Assim ocorre no *Gonzaga*, no *Tiradentes ou Amor e ódio*, mesmo no *Calabar*. O *Bartolomeu de Gusmão* difere principalmente pela natureza do enredo central, embora não exatamente da motivação dos antagonistas: o Cardeal da Mota e o Mestre Domingos são ciosos da influência do padre diante de D. João V, não em uma dimensão sentimental, mas política. Por esse motivo, buscam destruir a figura do padre, talvez sem imaginar que com isso prejudicariam o futuro científico e cultural de uma nação em curso de se formar. As tramas do Cardeal da Mota e do Mestre Domingos contra Bartolomeu – o “duende brasileiro”¹⁹⁰, como cantam alguns populares em coro –, fundamentam essa construção cênica sobrenatural que se revela falsa quando comparada com a aparição do padre *post mortem*, recurso satírico e desmerecedor das ações dos antagonistas.

¹⁸⁹ MENEZES, Agrário de. Bartolomeu de Gusmão, drama em três atos. In *Obras inéditas do Doutor Agrário de Menezes precedidas de um elogio histórico, escrito pelo Dr. Antonio Álvares da Silva, e mandados publicar pela Sociedade Acadêmica Recreio Dramático*. Primeiro Volume. Bahia: Tipografia Constitucional de França Guerra, 1865, p. 45.

¹⁹⁰ MENEZES, Agrário de. Bartolomeu de Gusmão, drama em três atos. In *Obras inéditas do Doutor Agrário de Menezes precedidas de um elogio histórico, escrito pelo Dr. Antonio Álvares da Silva, e mandados publicar pela Sociedade Acadêmica Recreio Dramático*. Primeiro Volume. Bahia: Tipografia Constitucional de França Guerra, 1865, p. 69.

No segundo ato, o Cardeal da Mota e o Mestre Domingos pedem a Ida que interprete a “Rainha das Fadas”, possuidora de uma corte de duendes e trasgos (mais adiante revelados como familiares da Inquisição), para, em uma caverna, diante do rei, demonstrar os supostos poderes sobrenaturais de Bartolomeu de Gusmão. A motivação de Ida é o desejo de vingança contra D. Antonio de Saldanha, que a havia desonrado e abandonado, mas que agora amava D. Maria de Gusmão, irmã de Bartolomeu. O Cardeal da Mota finge ter por objetivo que Bartolomeu realize o casamento de Ida com D. Antonio: sua ideia, no entanto, é substituir, num lance supostamente sobrenatural, a noiva por D. Maria, provando assim os poderes do padre. O jogo aparecer/desaparecer e o tom jocoso estão presentes desde o início do segundo ato e se firmam principalmente no caráter duvidoso dos inimigos de Bartolomeu: mesmo reconhecendo a falsidade da natureza sobrenatural dos personagens, ainda os temem, em um dogmatismo irracionalista que se mantém quase durante todo o segundo ato: é exemplo o diálogo entre o Cardeal da Mota e o Trasgo Leproso:

Cardeal (*apavorado*) – Será tudo isto um sonho?! (*recua até encostar-se na estátua*)

Trasgo – Cardeal da Mota, o que pretendes do meu poder?

Cardeal – Nada, não sendo o teu poder senão para fazer rir...

Trasgo – Cardeal da Mota, o que pretendes do meu poder?

Cardeal – Nada; que sobre o teu poder está o meu...

Trasgo – Cardeal da Mota, o que pretendes do meu poder?

Cardeal – Nada, que não vim para pedir, senão para mandar.

Trasgo – Afunda-te, revel!... (*O Cardeal desaparece de súbito*) É para dar entrada ao Cavalheiro (*Dirige-se até à eminência da rocha, onde abre a porta para entrar D. Antonio. Depois desaparece por entre as fragas.*)¹⁹¹

No trecho, sobressai-se, além de um traço cômico bem típico do Romantismo, a presença dos recursos cênicos da mágica, categoria na qual a peça de Agrário de Menezes inscreve-se pela dimensão formal, embora não em sua visão totalizante. Essa crença irracional no maravilhoso, que dá base ao temor sentido pelo Cardeal da Mota no segundo ato, se prolongará ainda pelo terceiro, agora fundamentado pela existência efetivamente sobrenatural de Bartolomeu após a morte. Se os dois primeiros atos dão conta de narrar a efetiva perseguição ao padre, a “versão oficial” evidenciada pelo

¹⁹¹ MENEZES, Agrário de. Bartolomeu de Gusmão, drama em três atos. In *Obras inéditas do Doutor Agrário de Menezes precedidas de um elogio histórico, escrito pelo Dr. Antonio Álvares da Silva, e mandados publicar pela Sociedade Acadêmica Recreio Dramático*. Primeiro Volume. Bahia: Tipografia Constitucional de França Guerra, 1865, p.166, 93-94.

discurso histórico, inserindo-se em continuidade temporal, o terceiro responderá a acontecimentos não narrados pela História, mas necessários em sua elaboração enquanto disciplina científica em formação no oitocentos, ao partilhar com ela alguns conceitos.

Contrapõe-se, afinal, dentro do drama, à falsidade dos trasgos e fadas, a realidade do ressurgimento terreno do padre voador. Pouco antes da realização tecnicamente bem sucedida de seu experimento (muito embora não posto aos olhos do espectador), Bartolomeu de Gusmão constata com tristeza: “A realidade apresenta-se-me fria como um cadáver, negra como o pó do sepulcro! Diante de mim, uma sombra: é o esquecimento”¹⁹². Prevendo que seu invento não seria compreendido por seus contemporâneos, embora uma herança legada aos tempos futuros, é na posteridade que deposita suas esperanças.

Mas há um problema de partida na construção cênica de uma personagem sobrenatural, quando se afigura a realidade de sua existência, uma existência não lúdica; já dissemos que esse limite está estabelecido no *Bartolomeu de Gusmão* entre os dois primeiros atos e o terceiro, polos que opõem, à falsidade do extraordinário de seus inimigos, um ser antinatural, mas ainda assim real, dentro de uma perspectiva cristã. São aspectos que precisam ser analisados do ponto de vista da ação, pela permanência em cena daquilo que se torna visível, pelo agir das personagens¹⁹³. Porque a inverdade daqueles que se opõem ao padre voador se favorece dos truques da mágica, dos alçapões, de criaturas que deliberadamente não participam da realidade empírica, embora pertençam à imaginação teatral do oitocentos. Não é tão frutífero comparar esses dois polos com a aparição de Bartolomeu quanto com o estar em cena de um herói de outra peça histórica, o já mencionado Alfonso de Moura, de *Coroação da virtude*: sabemos, a diferença é que Alfonso está vivo; sua existência não sobrenatural é materializada com recursos próximos aos da Rainha das fadas, dos trasgos e dos aparecimentos e desaparecimentos em cena, excetuada a função humorística presente nos dois primeiros atos do drama de Menezes. O penúltimo ato da peça de Antonio Joaquim Leme se

¹⁹² MENEZES, Agrário de. Bartolomeu de Gusmão, drama em três atos. In *Obras inéditas do Doutor Agrário de Menezes precedidas de um elogio histórico, escrito pelo Dr. Antonio Álvares da Silva, e mandados publicar pela Sociedade Acadêmica Recreio Dramático*. Primeiro Volume. Bahia: Tipografia Constitucional de França Guerra, 1865, p.81.

¹⁹³ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

intitula “A sombra”. A ambiência noturna, propícia ao sobrenatural, quando “vem-se aproximando a hora do terror...” e troveja, permite a confusão dos sentidos daqueles que podem perceber levemente a presença de Alfonso, ora como loucura, ora como percepção do que seria uma vida pós-morte¹⁹⁴. Ruídos, movimentos quase imperceptíveis ou vistos com o canto dos olhos, sua voz, que a um momento é vibrante e medonha, e a outro momento entoia uma canção infeliz de grande efeito para a subjetividade das personagens, são seguidos da quase total ausência de luz em cena, quando os lampiões são levados. Prepara-se o clímax do surgimento do herói. Alfonso veste um capote que cobre todo corpo e face e que o torna irreconhecível aos seus. Entra e sai de cena por meio de um alçapão que se comunica com o porão da casa de sua família.

Bartolomeu de Gusmão adere a recursos cênicos semelhantes. Mas a diferença fundamental entre sua configuração e a de *Coroação da virtude* se encontra na intenção deliberada dos personagens: enquanto Alfonso busca esconder-se, mostrando-se apenas parcialmente e quando julga necessário à proteção de sua mãe e de sua noiva, o padre voador objetiva revelar-se, cumprindo desse modo a justiça contra seus inimigos. A notícia da morte do padre é já corrente, embora o questionamento – “definitivamente?” – permaneça, em um ideal de reparação que persegue todo o ato. O primeiro contato é graduado, aterrorizante e perturbador, mas até quase o seu ponto mais alto se faz em dubiedade. O Cardeal da Mota pode narrar a visão que tem longe dos olhares do espectador, seu contato com um “vulto” que de repente confundiu-se com as sombras e que “dentro de dois segundos, reapareceu em distância”. A voz é “lúgubre e sepulcral”, como a de “um fantasma que chega de estranhos mundos e que vagueia na terra, como uma visão terrífica”, “cujos passos pareciam ser contados no relógio da fatalidade!...”.

Diferentemente de Alfonso de Moura, Bartolomeu pode ser visto e descrito cada vez mais profundamente antes de deliberadamente apresentar-se ao espectador, uma “sombra alta e magra [...] velha e abatida”¹⁹⁵. Ainda, ao contrário de Alfonso, que evita a aproximação física que revelaria sua verdade material, Bartolomeu, investido de um

¹⁹⁴ LEME, Antonio Joaquim. *Coroação da virtude ou A independência do Brasil*. São Paulo: Tipografia Literária, 1860, p. 79.

¹⁹⁵ MENEZES, Agrário de. Bartolomeu de Gusmão, drama em três atos. In *Obras inéditas do Doutor Agrário de Menezes precedidas de um elogio histórico, escrito pelo Dr. Antonio Álvares da Silva, e mandados publicar pela Sociedade Acadêmica Recreio Dramático*. Primeiro Volume. Bahia: Tipografia Constitucional de França Guerra, 1865, p. 142, 143 e 164.

poder sobre-humano, que traz em si a verdade e o esclarecimento do pós-morte, pode se aproximar, falar, tocar, mostrar-se para sua irmã, conceder a extrema-unção, mesmo trazer de Roma as cartas de excomunhão do Cardeal da Mota e do Mestre Domingos, envolvidos em práticas corruptas e anticristãs. Sua descrição é fantasmagórica: Bartolomeu entra em cena “em trajos de romeiro. Barba longa e grisalha. Olhos fundos, e fixos. Andar pausado e quase medido”. Sua presença paralisa seus inimigos:

Bartolomeu: Era a sombra do mártir... (*O cardeal e Domingos recuam, separando-se; apontam maquinalmente para Bartolomeu, convulsos, e no esforço inútil de pronunciarem alguma palavra*)

Bartolomeu (*depois de alguma pausa*): Está escrito nos livros da Lei cristã – que num dia fatal ouvir-se-á o som de uma trombeta no vale de Josafá. Neste dia, entre as abas de Jerusalém e o monte das Oliveiras, ecoará na torrente de Cédron uma ordem solene para comparecer o gênero humano ante o juízo final! (*com intenção*) Tendes pensado nisto, senhores?...

Cardeal: (*trêmulo*): Meu Deus!...

Domingos: Que horror!...

Bartolomeu: Oh! Consciência, porque levas tanto tempo dormindo, como se foras um ébrio após a noite da orgia?! Coragem, meus irmãos! coragem! Eu também sou um réu!... Tenho também de me apresentar naquele tribunal supremo, onde não há mentira possível. – Tenho, porém, e somente, uma vantagem sobre vós... – Vós ainda viveis... – Eu já morri!...

Cardeal: (*com pungente exclamação*): Bartolomeu!...¹⁹⁶

É, sobretudo, pelo modo discursivo que Bartolomeu pode tornar externa a imagem dos sofrimentos ligados ao martírio, em uma revelação que transita entre o lírico e o épico, na medida em que está ligado a um aspecto subjetivo da construção do personagem e ao mesmo tempo é reflexo dos ideais que porta em seu heroísmo. Naturalmente, o drama seria a forma mais propícia a conjugá-los, embora cada um deles se apresente em níveis diversos na peça histórica. Bartolomeu manifesta seu *pathos* por meio de um discurso argumentativo formado por conteúdo objetivo, no sentido de abarcar um ideal histórico e igualmente ideológico. Reminiscente da vida e do sofrimento recente sobre a terra, herói que “sempre falou a verdade, como falaram os mártires”¹⁹⁷, pode queixar-se de uma nação ingrata que, apesar de sua exuberante natureza e das possibilidades que

¹⁹⁶ MENEZES, Agrário de. Bartolomeu de Gusmão, drama em três atos. In *Obras inéditas do Doutor Agrário de Menezes precedidas de um elogio histórico, escrito pelo Dr. Antonio Álvares da Silva, e mandados publicar pela Sociedade Acadêmica Recreio Dramático*. Primeiro Volume. Bahia: Tipografia Constitucional de França Guerra, 1865, p.164-165.

¹⁹⁷ MENEZES, Agrário de. Bartolomeu de Gusmão, drama em três atos. In *Obras inéditas do Doutor Agrário de Menezes precedidas de um elogio histórico, escrito pelo Dr. Antonio Álvares da Silva, e mandados publicar pela Sociedade Acadêmica Recreio Dramático*. Primeiro Volume. Bahia: Tipografia Constitucional de França Guerra, 1865, p.168.

fornece à imaginação dos criadores – lembremos que a Passarola inspira-se no voo dos pássaros – não reconheceria seus gênios e seus heróis, e que, afundada na ignorância, optaria pela superstição e não pela ciência, e abandona de antemão o progresso.

Capítulo 4

Devir e esgotamento da peça histórica no Romantismo brasileiro

Podem me explicar que esse tipo de heroísmo é resultado de uma total inconsciência do perigo. Pois quero que se lixem as explicações. Para mim, o herói – como o santo – é aquele que vive sua vida até as últimas consequências.¹⁹⁸

También los heroes derrotados y las revoluciones de nuestros días, las infamias y las esperanzas muertas y resurrectas: los sacrificios fecundos. Cuando Alexander von Humboldt investigó las costumbres de los antiguos habitantes indígenas de la meseta de Bogotá, supo que los índios llamaban *quihira* a las víctimas de las ceremonias rituales. *Quihira* significaba puerta: la muerte de cada elegido abría un nuevo ciclo de ciento ochenta y cinco lunas.¹⁹⁹

O percurso dos vivos pelas ruínas do teatro histórico brasileiro é um caminho inevitavelmente permeado pela morte: dessa morte que é evidência da debilidade da memória contra o fatal esquecimento; que é símbolo da falha programática de nossos heróis; que está no próprio cerne do acontecimento teatral, irrecuperável em si mesmo. Essa morte, naturalizada, é da mesma essência do processo de formação de nossa História, permeado pelas dores da colonização e de uma formação política que se fez frequentemente de forma violenta. A normalidade contraditória de seu prolongamento histórico chocou-nos, em 2020, pelo aspecto terceiro-mundista da manifestação da pandemia de Covid-19 no Brasil, e reveste-se ora de temor ora de banalidade. Transposta aos palcos oitocentistas, revela de nossa parte uma estranha disposição, ainda no momento de formação do teatro brasileiro, para a aceitação da morte com um distanciamento que beira à irrealidade. Assistimos à morte de um outro, com o qual fragilmente nos identificamos, e cuja queda nos comove apenas momentaneamente: nossa função como espectadores é regida pela crença latente de que essa morte é de todo modo inevitável.

¹⁹⁸ DIAFÉRIA, Lourenço. *Herói. Morto. Nós*. Crônica publicada em 1º de setembro de 1977, disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/folha/80anos/tempos_cruciais-02a.shtml.

¹⁹⁹ GALEANO, Eduardo. *Las venas abiertas de America Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina. Editores S.A., 1976, p.13.

Em uma dimensão memorialista, escrever sobre a morte do herói no teatro brasileiro, em um recorte que cobre as décadas de 1838 a 1869, é tentar trazer à luz da narrativa algo que foi perdido. Um olhar mais detido sobre nossa dramaturgia histórica, principalmente oitocentista, revela um estranho fascínio pelas visões da morte que ocupam o palco brasileiro e seu entorno. Pois é de se notar a estranha obstinação sobre a morte ou queda do herói, sobretudo considerando-se que os gêneros dramáticos se assentam justamente nas ações e decisões do protagonista. Neste momento, em que vivemos o cumprimento do tríptico 1822, 1922 e 2022, é um interessante exercício intelectual e afetivo observar a formação de nosso primeiro teatro nacional em um século que tanto diz sobre nós mesmos e que ainda reverbera, mesmo que silenciosamente. Sustenta-nos a crença, ainda romântica, que vê a História como ensinamento do passado legado aos tempos futuros, “folhas do livro eterno desdobradas / aos olhos dos mortais”, nos versos de Gonçalves Dias²⁰⁰.

O fascínio pela morte ou pela queda do herói é um dos motivos da análise para as definições de heroísmo no contexto das peças históricas românticas brasileiras. A recorrência da morte do protagonista, em um gênero cujo acontecimento central se dá por meio dele, traz à tona em termos formais a inflexibilidade do épico diante das ações subjetivas; principalmente, o caráter árduo da ação heróica com tênue perspectiva de acerto e que esbarra ainda mais frequentemente na possibilidade de falha. As ações heróicas do protagonista convergem para um ponto de fuga constante e implícito em busca de legitimidade no grande painel da História. Os heróis seiscentistas e setecentistas, e mesmo os oitocentistas, elaborados pela imaginação romântica, envolvidos na emancipação política brasileira, o encontram nos anos que sucedem 1822. Conhecida pelo autor dramático, mas não pela personagem, a visão desse futuro transparece como percepção profunda do herói, e não como acontecimento efetivo e historicamente situado.

Falamos no “sentido vetusto, mas confuso” do termo herói, na expressão de Anatol Rosenfeld²⁰¹ que, observando os prolongamentos do conceito nas dramaturgias de dramaturgias de Jorge Andrade, Dias Gomes e do Teatro de Arena, fala de um “herói

²⁰⁰ DIAS, Gonçalves. *Últimos cantos*. Rio de Janeiro: Tipografia de Paula Brito, 1851.

²⁰¹ ROSENFELD, Anatol. *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 25.

humilde”, porque se encontra “naufragando num mundo mediado pelos processos que o oprimem”²⁰². Um século antes, sendo o herói ponto de partida tanto para a construção dramática da peça histórica, que existe a partir dele²⁰³, quanto para a organização individualmente proposta da ação épica, o acontecimento exterior, central ao drama histórico, que poderia perder autonomia em relação à configuração subjetiva dos personagens, termina sendo reafirmado em movimento de retorno²⁰⁴, no momento em que se concentra ao redor da construção dos personagens, heróis que tomam para si as ações e consequências da contingência histórica, muito embora esta não esteja submetida de partida à sua subjetividade. Na construção de seus sentidos ao longo da História do teatro, Patrice Pavis²⁰⁵ relembra o herói da mitologia grega, espécie de semideus “dotado de poderes fora do comum”. Na modernidade, permanecendo representativo de um ideal de ser humano, é dotado de forte cor emocional ou distinto por suas ações extraordinárias. Desse modo, o herói

coincide perfeitamente com sua ação: ele se coloca e se opõe através do combate e do conflito moral, responde pelo seu erro e se reconcilia com a sociedade ou consigo mesmo quando da queda trágica. Só pode haver personagem heróica quando as contradições da peça (sociais, psicológicas e morais) estão totalmente contidas na consciência de seu herói: este é um microcosmo do universo dramático.²⁰⁶

Não sem motivo, Hegel²⁰⁷ define o herói como o homem em conformidade com a “necessidade do Espírito universal”, no qual coincide “o objetivo da paixão e o da Ideia” e cujo *pathos* se localiza justamente na possibilidade de contributo para o desenvolvimento racional da História. O herói dramático, por conciliar “suas paixões e a necessidade imposta pelo mundo exterior”, evitaria a própria aniquilação²⁰⁸, mas não sem antes comover-se profundamente diante das circunstâncias objetivas, jamais

²⁰² Verbete “herói humilde”, em GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.156.

²⁰³ No teatro, “as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas”. Em PRADO, Décio de Almeida. *A personagem no teatro*. In CANDIDO, Antonio (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.84.

²⁰⁴ No drama, “as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas” (in PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996).

²⁰⁵ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010. Verbete “herói”.

²⁰⁶ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010. Verbete “herói”.

²⁰⁷ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A Razão na História: uma introdução geral à filosofia da História*. São Paulo: Centauro, 2001, p. 80-81.

²⁰⁸ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.193.

separadas de sua própria subjetividade. Schiller²⁰⁹ nomearia o *patético* esse modo de posicionamento do herói trágico diante do mundo:

É impossível saber se o *império* que um homem tem sobre os seus *afectos* é o efeito de uma força moral, enquanto não se adquiriu a certeza de que não é um efeito de sensibilidade. Não há qualquer mérito em dominar sentimentos que apenas afloram ligeira e passageiramente à superfície da alma; mas para resistir a uma tempestade que altera toda a natureza sensível, e para conservar aí a liberdade de sua alma, é preciso uma faculdade de resistência infinitamente superior a qualquer força da natureza. Então, só se chegará a representar a liberdade moral exprimindo com a maior vivacidade a natureza sofredora; e o herói trágico deve ter justificado primeiro a sua natureza de ser sensível antes de aspirar às nossas homenagens enquanto ser razoável, e fazer-nos crer na sua força de alma.

A questão da autonomia do aspecto exterior do épico apontada por Hegel ganha traços particulares no momento em que se depara com a peça histórica. Conjugando o lírico e o épico, à forma do drama acrescentam-se elementos epicizados de uma narrativa histórica de partida, que não é apenas conteúdo ou simulação de um contexto histórico-social. Duplamente direcionadas ao personagem central, tanto pela forma dramática quanto pelos elementos do épico, muitas das peças históricas se organizam geralmente em torno da figura do herói, baseadas ainda na individualidade da ação épica. Se de fato no drama as contingências encontram seu “verdadeiro fundamento e sua legitimação na natureza interior dos caracteres e fins”²¹⁰, nas peças históricas, mantida essa figuração, são igualmente variáveis os pontos de concentração de elementos líricos e épicos. Se na forma do drama essas forças e fraquezas espirituais se prestam ao exame e mediam ao final o encaminhamento da ação, na peça histórica, une-se a essa configuração a necessidade de adaptação do *epos* na modernidade, uma vez atenuada a moral épica da guerra.

Na dramaturgia romântica brasileira a visão da morte, “que assombra o Ocidente”, raramente seria posta em cena. Não falo do ritual benevolente do dramaturgo-historiador diante de seres agora inofensivos, desprovidos de qualquer possibilidade de ação e violência, heróis vencidos ou vencedores, mas já situados no passado, pela leitura

²⁰⁹ SCHILLER, Friedrich. Os saltadores e outras obras. In BORIE, Monique *et al.* *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

²¹⁰ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. V. IV. São Paulo: Edusp, 2014, pp.106 e 109.

poética da História feita por Michelet e reencenada por Certeau²¹¹, a escrita como “ternura” para com os mortos que, revisitados pela História, podem retornar “menos tristes aos seus túmulos”; a mesma ternura que conduz Old Mortality, personagem do romance homônimo de Walter Scott, a percorrer os túmulos da Escócia e a efetuar o “dever sagrado” de cuidar dos monumentos da morte, “[...] renewing to the eyes of posterity the decaying emblems of the zeal and sufferings of their forefathers”²¹² – a imagem do sábio ancião que, prestimoso, honra a memória dos que viveram antes de si pelo zelo para com suas lápides: ele as limpa, preserva as inscrições que contêm seus nomes e rende-lhes visita em meio à solidão de séculos. A recompensa pelo contato íntimo com a morte, resquício do passado, é o aprendizado dos tempos, um aprendizado que, antes de factual, se reconhece afetivo.

Penso, todavia, na ação da morte como acontecimento físico e violento, cuja materialidade chegará à cena apenas em fins do século XIX, em representações aparatosas²¹³ e já mais liberadas de amarras morais, embora sua ideia esteja permanentemente em cena desde a primeira metade do século. Segundo João Roberto Faria²¹⁴, mesmo em um teatro voltado a discutir os temas da escravidão, em cujo seio a violência é intrínseca, as convenções e o decoro impediriam uma visão explícita, relegada quando muito à narrativa. Essa imagem, o norte-americano Fenimore Cooper²¹⁵ legaria à literatura romântica mundial e brasileira – escritor tão influente mesmo para a literatura europeia, modelo para Eugene Sue, que almejava tornar-se o Fenimore Cooper francês²¹⁶ –, leitura do genocídio praticado em relação aos nativos, da morte desigual e do sacrifício que permeiam a integração violenta das Américas ao Ocidente:

– Os túmulos trazem sentimentos solenes à mente, respondeu o batedor, bastante comovido com o sofrimento calmo de seu companheiro, e frequentemente auxiliam um homem em suas boas intenções; embora, no meu caso, eu espere deixar meus próprios

²¹¹ CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2013, pp. XV-XVI.

²¹² SCOTT, Walter. *Old Mortality*. Project Gutenberg. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/6941>. Acesso em: 14 abr. 2019.

²¹³ FARIA, João Roberto. Moreira Sampaio e a Mágica (Féerie) no Brasil: A Cornucópia do Amor. In *Rebento*, São Paulo, n. 7, p. 90-121, 2017.

²¹⁴ FARIA, João Roberto. *Teatro e escravidão*. São Paulo: Perspectiva, 2022.

²¹⁵ COOPER, Fenimore. *The last of Moicans*. Project Gutenberg. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/940/940-h/940-h.htm>. Acesso em: 15 set. 2019.

²¹⁶ “[Eugenio Sue] concebe então um projeto precioso: quer ser o Fenimore Cooper francês” (MAYER, Marlyse. *Folhetim: uma História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.70).

ossos sem sepultura, para branquearem na floresta ou serem dilacerados pelos lobos. Mas onde estão aqueles de sua raça que vieram encontrar seus parentes na terra dos Delaware, tantos verões atrás?

– Onde estão as flores daqueles verões! Caíram, uma a uma; assim, todos da minha família partiram, cada um em sua vez, para a terra dos espíritos. Estou no topo da colina e devo descer ao vale; e quando Uncas seguir meus passos, não haverá mais sangue dos Sagamores, pois meu filho é o último dos Mohicanos.²¹⁷

É inegável a sedução grotesca de um herói vencido, em pleno século da fantasmagoria, do horror e do fantástico, de um Tiradentes enforcado diante de um povo ainda impossibilitado de compreender um projeto situado no devir. A imagem do mártir supliciado chegaria ao conto, ao romance, à pintura e, inicialmente latente na cena teatral, chegaria a ela de maneira explícita no final do século, a partir do ideal comum de que “Tiradentes já pertence ao futuro!”²¹⁸: projeção de uma ideia. A crueldade do suplício e de sua desonra física pelo esquarteramento o transformaria na personificação do mártir, embora não na do herói secular como o pensaria Hegel. Na dramaturgia, Tiradentes comungaria igualmente do ideário de outras artes, como na imagem em simetria cruciforme com o cristo supliciado, no quadro de Pedro Américo, ou no crânio furtado, impregnado de elementos fantásticos, do conto de Bernardo Guimarães, ruína da violência cometida e “sinal certo da queda dos tiranos e do triunfo da liberdade”²¹⁹. Ideias que ficam latentes ao desfecho infeliz do personagem nas peças históricas, mas que não o impedem.

O evento histórico, inapreensível em sua totalidade, figurou frequentemente, na escrita historiográfica, pela metáfora da sombra, permanência intangível da ideia. Sombras²²⁰ que, uma vez honradas pela escrita da História, perderiam parte de seu aspecto

²¹⁷“Graves bring solemn feelings over the mind,” returned the scout, a good deal touched at the calm suffering of his companion; “and they often aid a man in his good intentions; though, for myself, I expect to leave my own bones unburied, to bleach in the woods, or to be torn asunder by the wolves. But where are to be found those of your race who came to their kin in the Delaware country, so many summers since?”

“Where are the blossoms of those summers!—fallen, one by one; so all of my family departed, each in his turn, to the land of spirits. I am on the hilltop and must go down into the valley; and when Uncas follows in my footsteps there will no longer be any of the blood of the Sagamores, for my boy is the last of the Mohicans.” (In: COOPER, Fenimore. *The last of Moicans*. Project Gutenberg. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/940/940-h/940-h.htm>. Acesso em: 15 set. 2019.)

²¹⁸ ALMEIDA JÚNIOR, Fernando Pinto de. *A redenção do Tiradentes: drama histórico em um prólogo, três atos e quatro quadros*. Rio de Janeiro: Imprensa Mont’Alverne – Ferreira & C., 1893, p.19.

²¹⁹ GUIMARÃES, Bernardo. A cabeça do Tiradentes. In: HIGA, Mário (Org.) *Antologia de contos românticos*. São Paulo: Lazuli Editora; Companhia Editora Nacional, 2012, p. 218.

²²⁰ CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2013, p.XVI.

fantasmagórico, para dar lugar a uma visão alegórica, muitas vezes traduzindo ideais a serem buscados por uma chave nacionalista. Por seu lado, o teatro histórico teria como princípio duplamente a morte, ao pôr em cena personagens que já não são, e agora transmutados em uma experiência da perda²²¹. O herói poderia reaparecer sob permissão especial e divina, para trazer uma mensagem fruto de uma dimensão mais aclarada e ampla, como em *Bartolomeu de Gusmão*. Bartolomeu recebe uma visão ampla de seu martírio, em sentido material, espiritual e sentimental, e o manifesta pelo discurso do *pathos*, antes mesmo de manifestá-lo pela interferência física. Herói anacrônico em vida, ao não possuir a legitimidade do tempo, embora a tenha das ideias, tornado mártir, o padre pode ao terceiro ato abandonar o estatismo dos dois primeiros para, despregado das amarras materiais, impor um discurso admoestador, e também uma vingança material aos seus detratores:

Bartolomeu – Ide... ide... o que poderá S. M. fazer a uma sombra... nada. Se eu fosse Bartolomeu, ainda bem!... Mas esse já pagou o tributo infalível da morte, como vós outros haveis também de pagar... esse – coitado! – segue a esta hora o caminho da eternidade, como eu também sigo caminho da pátria!... estais satisfeitos?... nem Bartolomeu, nem sombra vos aparecerá nunca mais!... (*com certo entusiasmo*) vede se também desaparece a ideia de seu aeróstato... ouvistes?... vede, se, qual foi a sorte do descobridor, podeis matar a descoberta!... vede se há também uma feitiçaria para iludir o futuro... vede se há uma Inquisição para queimar a ideia!...²²²

A revelação de uma realidade pós-morte no *Bartolomeu de Gusmão*, divergente da escrita historiográfica pelo fato em si mesmo e em suas consequências, concorda com o discurso histórico na medida em que se mostra derivada dele e tornada possível por seus conceitos, pela já aludida metáfora da sombra. Centro dos acontecimentos que dão base ao drama, herói conduzido por um ideal de desenvolvimento da nação, torna-se um precursor da ciência aérea, personificação do herói tornado mártir pela incompreensão de seus contemporâneos e, logo, pela discordância entre seu projeto e seu tempo histórico – a nação Brasil é uma virtualidade que pertence antes ao dramaturgo e à sua época. É provável que o anacronismo do padre voador seja causa de sua queda; nesse ponto, as possibilidades de ação para o herói se alteram, mediadas pelo possível

²²¹ DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016, p.15.

²²² MENEZES, Agrário de. *Bartolomeu de Gusmão*, drama em três atos. In *Obras inéditas do Doutor Agrário de Menezes precedidas de um elogio histórico, escrito pelo Dr. Antonio Álvares da Silva, e mandados publicar pela Sociedade Acadêmica Recreio Dramático*. Primeiro Volume. Bahia: Tipografia Constitucional de França Guerra, 1865, p.166, 169.

desajuste com seu tempo histórico. Essa ilegitimidade não supõe uma avaliação moral negativa às ações do protagonista; é antes um sinal dos tempos e uma projeção a um tempo futuro em que, desvinculado do colonizador, a ideia seria mais bem concebida e aceita.

Bartolomeu pode lamentar por si mesmo – “Ave implume e sem norte, porque deixaste o teu ninho?...”²²³ –, mas é bem verdade que sofre mais pela nação. Sua subjetividade mescla-se com uma experiência que é reflexão sociocultural. A comoção que demonstra une-se ao modo épico ao corresponder àquilo que em Hegel aparece como “os deveres na existência humana, a sabedoria da vida, a intuição daquilo que no espiritual constitui as bases firmes e o vínculo sustentador para os homens no agir e no saber”, aquilo que evoca “à consciência do homem o que é pleno de Conteúdo, como dever, como o que é pleno de honra e o que lhe convém”²²⁴. Seu espectro, habitando uma dimensão duplamente material e espiritual, lança por fim uma última predição: se a nação brasileira quiser, nos séculos seguintes, se tornar mais forte, precisará retomar a História, lembrar-se de seus heróis e trazer novamente à tona suas narrativas.

Lição dada aos tempos futuros, àqueles que puderam observar os prolongamentos do processo de independência, o drama responde a uma eticidade presente no *pathos*, mas que o supera em termos de conteúdo, pelo caráter moralizador da ação heróica. Em cena, Bartolomeu nega o estatismo que provém de ser alguém à frente de seu tempo, impondo ao discurso histórico uma mudança em sua referencialidade e ao mesmo tempo, pela capacidade imaginativa do dramaturgo, indicando o caminho da posteridade como meio de elevação de personagens injustiçadas. A ideia de sombra não coincide exatamente com a da morte. Embora interligadas, a possibilidade de vida pós-morte concretizada pela presença em cena do padre voador impõe uma reflexão sobre a natureza da ação heróica, sua permanência e perspectiva de acerto e falha, principalmente em um contexto de colonização marcado efetivamente, na ficção e na escrita da História, como diferença.

²²³ MENEZES, Agrário de. Bartolomeu de Gusmão, drama em três atos. In *Obras inéditas do Doutor Agrário de Menezes precedidas de um elogio histórico, escrito pelo Dr. Antonio Álvares da Silva, e mandados publicar pela Sociedade Acadêmica Recreio Dramático*. Primeiro Volume. Bahia: Tipografia Constitucional de França Guerra, 1865.

²²⁴ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. V.IV. São Paulo: Edusp, 2014, pp.88.

Mas se, por um lado, o saber-fazer desse heroísmo deve idealmente ser concretizado, por outro, sua realização efetiva é problemática. O preço de qualquer anacronismo seria pago com a vida, em sentido físico e moral. Assim foram os heróis da Inconfidência Mineira: “Que queres fazer de mim? Um herói, nunca o poderei ser; um mártir, talvez”, reflete o Gonzaga, no drama de Constantino do Amaral Tavares²²⁵. Envolvido quase que por infeliz coincidência com o projeto de emancipação mineira, porque não convencido da legitimidade dessa causa, é guiado por seu senso de dever até a condenação e o degredo; o poeta idealista e revolucionário do drama de Castro Alves²²⁶ envolve-se racional e sentimentalmente com um projeto nacionalista *avant la lettre* que, contudo, vem em desacordo com a necessidade histórica de seu tempo.

Representantes de um dilema que perpassa a possibilidade de existência dos heróis no centro de uma nação ainda ferida pelos prolongamentos históricos da colonização – para usar termos modernos, “infeliz da nação que precisa de heróis”²²⁷ – as peças históricas brasileiras comungam do ideal de que, uma vez realizada a Independência e uma vez centralizado o poder nas mãos de um imperador nascido em solo brasileiro, a revolução iniciada por um herói não esboçaria mais sentido. A cena final de *Coroação da virtude* nos faz conhecer a contradição de que se, por um lado, em perspectiva histórica, o herói é moralmente imprescindível, pois uma nação valorosa deve gerar heróis, sua existência material é problemática, porque aporta em si uma revolução que em curto prazo representa a ruína de uma ordem estabelecida e, em poucas palavras, violência e destruição. Uma personagem central da peça exclama: “Meus amigos, faz-se desnecessária a revolução, estão quebradas as cadeias da tirania, e acompanhemos exultantes de glória ao Augusto Príncipe D. Pedro, que proclamou nos campos do Ipiranga a nossa liberdade: – (*um brado*) Independência ou morte!”. O acontecimento da independência haveria positivamente fechado um ciclo de heroísmos e martírios.

Um século antes dos Inconfidentes, Amador Bueno teria melhor sorte, ao reconhecer a ausência de condições materiais e ideológicas disponíveis a uma revolução no Brasil, mantendo seu juramento de fidelidade à coroa portuguesa. A emancipação brasileira seria um episódio inevitável da História, mas cujas esperanças estariam depositadas no

²²⁵ TAVARES, Constantino do Amaral. *Gonzaga, drama histórico em três atos*. Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia de F. A. de Souza, 1869, p.44.

²²⁶ ALVES, Castro. *Gonzaga, drama histórico brasileiro*. Rio de Janeiro: A.A. da Cruz Coutinho, 1875.

²²⁷ BRECHT, Berthold. *Vida de Galileu*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

futuro. Não tão diferentes entre si como quiseram seus autores²²⁸, os Amadores de Francisco Adolfo de Varnhagen e Joaquim Norberto Sousa Silva, construídos sob um mesmo caráter estático e impassível, encontraram como fundamento mais profundo a ilegitimidade da ação guerreira ou revolucionária em um dado contexto histórico. O esclarecimento de Amador Bueno, em consonância com o discurso de integração a Portugal, o transformaria, durante o século XIX, em um dos paradigmas da lealdade e força do herói brasileiro regulado pela vitória do Império, um século depois. Resistindo às ações desonrosas de seus antagonistas, que tentam tocá-lo em uma subjetividade que quase não existe, seu discurso visa ao futuro: “E mais que um trono, que uma coroa, que um cetro, ser-me-á a glória de ouvir dizer um dia pela posteridade de sobre o meu túmulo: – ‘Ele foi fiel a seu rei!...’”²²⁹.

Claro é que a ilegitimidade da ação heróica pressuporia, por outro lado, sua justificação. Os modos do agir diametralmente opostos de um Amador Bueno ou de um Fernandes Vieira estariam inscritos no limiar da adesão ou da negação ao exercício da violência. O mesmo estatismo não seria encontrado neste último. A componente nacionalista da teoria hegeliana sobre o herói épico²³⁰ compreenderia o quadro geral em que certas ações violentas podem ser adotadas nos casos de ameaça à soberania nacional. Nenhum julgamento moral implicaria ao herói, na medida em que, submetido a esse destino, exterior a si mesmo, suas ações seriam estritamente necessárias, como parte de uma visão nacional totalizante. Se Fernandes Vieira e seus pares podem conclamar pelo uso das armas e pela liberdade, tão logo ajustam um plano de ação e vingança contra os holandeses, é pela relação de necessidade entre ambos os termos, que sequer figura como uma alternativa dentre várias. Um mecanismo de controle moral que seria dispensável no épico “puro” transmuta, nas peças históricas, qualquer tomada de decisão na guerra em reação a uma violência anteriormente imposta pelo estrangeiro, o

²²⁸ No prefácio ao seu drama, Norberto escreve: “Os que compararem este drama ao drama épico-histórico-americano em quatro atos e três mutações com o mesmo título e sobre o mesmo assunto do Snr. Fr. Adolfo de Varnhagen, impresso em Lisboa em 1847, verão que não é ele tão frio como pareceu ao nosso autor dramático L. C. Martins Pena [...] O ator que se encarregara da parte de Amador Bueno levantava-se do leito da enfermidade para aparecer na cena; debilitado, arrastava-se no palco como um cadáver galvanizado, e a sua voz rouca nem sequer era ouvida; daí originou-se alguma frieza nas cenas em que teve parte e que ao cabo ia comprometendo o êxito final do drama” (in SOUZA SILVA, Joaquim Norberto. *Amador Bueno ou A fidelidade paulistana*. Rio de Janeiro: Tipografia Dois de Dezembro de P. Brito, 1855, p. VIII).

²²⁹ SOUZA SILVA, Joaquim Norberto. *Amador Bueno ou A fidelidade paulistana*. Rio de Janeiro: Tipografia Dois de Dezembro de P. Brito, 1855, p. 93.

²³⁰ GINZBURG, Jaime. Violência e forma em Hegel e Adorno, In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.16, 2010, p.176-181.

batavo, a quem, diferentemente, “um sórdido interesse move à guerra”²³¹. Na perspectiva do prolongamento histórico nacional, as ações de Fernandes Vieira responderiam à retomada de espaços de poder ocupados pela Holanda em território brasileiro, para um mais completo domínio português, passo anterior e necessário ao acontecimento da independência.

A legitimidade ou ilegitimidade da ação heróica recairia ainda sobre o caráter da personagem, numa perspectiva que poderia ultrapassar a verossimilhança interna da peça histórica, cabendo igualmente ao julgamento da crítica e do público contemporâneo. Em um gênero no qual o direito à mudança, ao reposicionamento diante do mundo é reduzido, pelo curto espaço da ação dramática, os processos de aprendizagem do herói seriam significativamente reduzidos, restando-nos a visão de um personagem já inteiramente construído, sem grande possibilidade de mudança, mas bastante consciente de si – desse ponto de vista, o oposto de um romance emblemático como *Os anos de aprendizagem de William Meister*, de Goethe. Nesse sentido, estaria aberto o problema amplamente discutido pela crítica romântica a respeito do caráter positivo do personagem heroico. Anos depois, o *Gonzaga*, de Constantino Gomes de Sousa²³², pecaria igualmente pela “feição ridícula” do personagem homônimo, algo perdoável em um “drama de imaginação”, mas erro indesculpável em um drama histórico²³³.

São todos comentários focados no caráter, mais do que na natureza dos acontecimentos que circundam o personagem histórico, afinal, centro da construção dramática, mesmo em uma peça que se organiza igualmente ao redor de acontecimentos objetivos, isto é, do épico, a fidelidade aos fatos constituindo frequentemente um valor em si. Se na épica clássica, diferentemente, uma avaliação moral não se impõe sobre a intensidade expressiva das personagens, pois, como explica Hegel²³⁴, na *Iliada*, “Aquiles não tem de ser repreendido, e não precisamos, apenas por causa de sua cólera, desprezar as demais grandes qualidades, e sim Aquiles é aquele que ele é, e com isso a questão está

²³¹ BURGAIN, Luís Antonio. *Fernandes Vieira ou Pernambuco Libertado*. Rio de Janeiro: Tipografia Austral, 1845, p.17.

²³² Contudo, a obra não foi localizada, a não ser por meio dos pareceres do Conservatório Dramático Brasileiro.

²³³ Parecer de Domingo Jacy Monteiro ao Conservatório Dramático, em 1859. Localizado no acervo da Biblioteca Nacional (RJ).

²³⁴ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. V.IV. São Paulo: Edusp, 2014, p.114.

terminada na perspectiva épica”, o mesmo não poderia ser dito das peças históricas, porque sobre o caráter dos personagens sempre recairia uma dupla avaliação, moral e histórica. Por isso, tanto para *O Jesuíta* quanto para um drama anti-heróico como *Calabar*, de Agrário de Menezes, ficaria explícita a existência de um juízo moral constante às personagens. Mas neste último, o abandono dos interesses pátrios em proveito dos sentimentais anularia a necessária coragem do herói épico. As ações de *Calabar* são temerárias, mas não corajosas, porque baseadas nas motivações erradas, e disto culminará sua derrota e, no desfecho, uma redenção melodramática e ainda moral²³⁵. Da mesma forma, para Alfonso de Moura, em *Coroação da virtude ou A independência do Brasil*, agir, pelas motivações certas, sem dúvida, mas, sobretudo no momento certo, é a linha tênue que separa o herói do mártir; do contrário, a opção larga ao estatismo. Herói morto em vida, Alfonso pode retornar à existência em sociedade apenas pelo curso natural dos tempos, materializado pelo acontecimento historicamente legitimado da independência brasileira, correlata à sua própria felicidade pessoal. Sua virtude, coroada enfim, seria talvez a de evitar parcialmente o anacronismo. Mas esse mesmo anacronismo impulsionaria muitos de nossos heróis a transformarem-se em mártires.

A grande personificação de um ideal heroico no Romantismo brasileiro é antes Amador Bueno do que Gonzaga; antes Fernandes Vieira do que Tiradentes. E, acima de todos estes, o modelo político objetivamente representado por D. Pedro I, o mais legítimo herói da Independência, diante do qual se eclipsam todos os outros, mediador fundamental da relação entre as peças históricas românticas e seu compromisso com o Estado. O já aludido anacronismo de alguns dos heróis brasileiros – dignos em suas intenções, mas errados substancialmente enquanto sujeitos de um tempo histórico inadequado –, provém em muito do desequilíbrio desse ideal de subjetividade moderada típico dos gêneros épicos e históricos. Assim, excetuando-se seus traços particulares de criação artística, Bueno e Vieira aproximam-se tanto pela ausência de anacronismo quanto pela moderada comoção que demonstram.

De certo ponto de vista, essa imoderação é responsável, ainda, por estabelecer as fronteiras entre o herói e o anti-herói. Na mesma medida em que os ideais de

²³⁵ MENEZES, Agrário de Souza. *Calabar, drama em verso, e em cinco atos*. Bahia: Typographia e Livraria de E. Pedroza, 1858, p.13.

legitimidade do herói são já desfeitos, um personagem como o Calabar, do drama de Agrário de Menezes, pode exclamar “Guerreiros, como eu, não se subornam;/ vencem ou morrem!”²³⁶, em um pano de fundo no qual a dialética entre o homem comum e o herói já dissecou a base propriamente histórica da personagem central, anunciada em sucessivas ironias dramáticas. A dignidade heróica inicial é já passada e havia sido rompida diante da imagem do amor não correspondido e do fantasma da traição.

O conseqüente suplício de Calabar vem junto do modo de proceder de seu *pathos*, como resultado do exercício de uma subjetividade externada por uma razão que o historiador não pode conhecer, pela inexistência de fatos que justificassem sua traição. O discurso historiográfico o transformaria no principal agente da conquista holandesa, logo, personagem discordante com um projeto de nação derivada de Portugal. Não bastando, no entanto, constituir-se como elemento simples de oposição, o anti-heroísmo de Calabar é elevado ao ponto de tornar-se indispensável à quebra de um projeto nacionalista: antes dele, “pouco tinham os Holandeses que ensoberbecerem-se com o triunfo das suas armas (sic)”²³⁷, suas orientações modificam o curso da guerra e das vitórias consecutivas do invasor, ele é o mulato que, por suas variações de caráter e por suas ações deliberadas, “faz mudar tudo”²³⁸. Também é esse mesmo discurso historiográfico que o torna apto à posterior transição de personagem histórica para personagem dramática, na medida mesma do crescimento de sua vontade subjetiva.

Na preparação dramática à mudança de posicionamento do protagonista, o diálogo introdutório estabelecido entre dois soldados põe em oposição justamente dois pontos de vista distintos sobre a subjetividade do herói na guerra, introduzindo o conflito do personagem central que será alongado por todo o drama, mas também servindo de discussão sobre a própria forma da peça histórica em questão, assinalando a prevalência do dramático (primeiro soldado) sobre o épico (segundo soldado). Se o segundo deles se ajusta à moral guerreira do soldado que crê na glória atingida pela defesa da pátria, e exclama

²³⁶ MENEZES, Agrário de Souza. *Calabar, drama em verso, e em cinco atos*. Bahia: Typographia e Livraria de E. Pedroza, 1858, p. 36.

²³⁷ SOUTHEY, Robert. *História do Brasil*. Tomo 2. Rio de Janeiro: Garnier, 1862, p.233.

²³⁸ BEAUCHAMP, Alphonse de. *História do Brasil*. Lisboa: Oficina de J.F.M. de Campos, 1817, p.187.

[...] Medo fazemos /
 Nós, que uma vez tomamos a espingarda /
 P'ra vencer ou morrer!...²³⁹,

o primeiro lamenta a individualidade e os sentimentos perdidos em nome da guerra:

Deixei meus filhos, minha mãe caduca, /
 Minhas redes, os peixes do meu rio, /
 As coplas da saudade, os ternos cantos /
 Que em noites de luar a minha esposa /
 Fazia-me escutar!... E tu, mancebo, /
 Falas-me assim?... A glória quase nada /
 É p'ra o soldado!²⁴⁰.

Calabar, enérgico símbolo do já efetivo desmoronamento do mundo épico – do qual dá provas não apenas ele, mas mesmo seus rivais amorosos, compatriotas e inimigos –, passa de guerreiro fiel a desertor, de soldado a amante, nos limites que circunscrevem um dia apenas, objetivamente o espaço entre dois atos. Abandonando, portanto, a imagem epicizada referida por sua amada Argentina, anterior à traição, de pai adotivo, mas também de sujeito histórico e guerreiro corajoso, cujos feitos “vão muito além da fama que os pregoa”²⁴¹, imune ao amor, que “pode suster o braço do soldado”²⁴², Calabar transita para a de um sujeito cuja aderência ao *pathos* é negativa no sentido da linha histórica que caminha em direção ao acontecimento da Independência e que não pode se comover senão por si mesmo.

Ao declarar que “minha vontade só é quem me impele”²⁴³, Calabar, como anti-herói, representaria não o extremo-oposto, isto é, a vilania, mas a desestruturação de um ideal do herói épico, sobretudo no tocante ao modo com que se materializa sua comoção, subjetiva em grande parte e muito pouco ligada às instâncias objetivas. Hegel já havia considerado a comoção épica como aquela que se afasta da efusão subjetiva dos sentimentos pelo fato de se ater às “circunstâncias e sua realidade”, na medida em que

²³⁹ MENEZES, Agrário de Souza. *Calabar, drama em verso, e em cinco atos*. Bahia: Typographia e Livraria de E. Pedroza, 1858, p. 2.

²⁴⁰ MENEZES, Agrário de Souza. *Calabar, drama em verso, e em cinco atos*. Bahia: Typographia e Livraria de E. Pedroza, 1858, p.2.

²⁴¹ MENEZES, Agrário de Souza. *Calabar, drama em verso, e em cinco atos*. Bahia: Typographia e Livraria de E. Pedroza, 1858, p.11.

²⁴² MENEZES, Agrário de Souza. *Calabar, drama em verso, e em cinco atos*. Bahia: Typographia e Livraria de E. Pedroza, 1858, p. 12.

²⁴³ MENEZES, Agrário de Souza. *Calabar, drama em verso, e em cinco atos*. Bahia: Typographia e Livraria de E. Pedroza, 1858, p. 68.

por um lado expõe “o puramente objetivo, ao passo que, por outro lado, o que o move [o herói] e impulsiona não aparece como querer pessoal, como resolução subjetiva, mas como uma necessidade que, por assim dizer, não é sua própria finalidade e vontade”²⁴⁴. Caberia perguntar: qual o espaço reservado para a vontade da personagem central em um conjunto de peças cujas ações dramáticas possuem já um plano traçado no acontecimento exterior e, portanto, histórico em que se baseiam?

Se, do ponto de vista da construção da personagem heróica, *Calabar* apresenta o rompimento da imagem do herói épico, as peças em que Amador Bueno figura, seja como protagonista, seja como personagem secundário, se sustentariam ao contrário pela manutenção e insolubilidade do herói. Isso é reafirmado no drama de Pedro Antonio do Vale, *O capitão Leme ou Palavra de honra*²⁴⁵, no qual, mesmo em um aparecimento rápido em cena, Amador Bueno, enquanto personagem e herói, se liga a ações que não requerem exatamente a coragem da guerra e o uso da violência, e bem menos ainda o envolvimento sentimental e alguma espécie de comoção lírica.

Nesse aspecto, o heroísmo estático que antecipamos como concepção comum às peças históricas estudadas se relaciona fortemente com a permanência positiva da opinião geral suscitada pelo herói em sociedade, isto é, a manutenção de sua honra. Esta tem um lugar no drama, como expressão artística visual e expressiva, na medida em que sua natureza é *aparente*, e não necessariamente *verdadeira*, embora o forte cunho moral das peças históricas incite a identidade entre ambas. Nas palavras de Schopenhauer, “aquilo que determina a opinião geral que os outros fazem de nós, ou seja, a honra, não é a nossa natureza verdadeira, mas aquela aparente é a verdadeira apenas na medida em que a aparente coincide com ela”²⁴⁶. À essa “aparência” objetivamente explícita da honra heróica no ato teatral, digamos, uma fisionomia heróica – expressa no porte másculo do guerreiro, nas cicatrizes conquistadas na guerra e exibidas como vestígios da violência, vestimentas tradicionais de sertanejo, armaduras e armas desembainhadas – une-se a honra que é manifesta por meio do discurso, em uma retórica tão recorrente nas peças históricas: a admoestação de Amador Bueno diante de seus compatriotas em favor da

²⁴⁴ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. V.IV. São Paulo: Edusp, 2014, p.129.

²⁴⁵ VALE, Pedro Antonio. *O Capitão Leme ou Palavra de Honra*. In: *Ensaios dramáticos*. São Paulo: Tipografia Imparcial, 1862.

²⁴⁶ SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de se fazer respeitar ou Tratado sobre a honra*. (Org. Franco Volpi). São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 5.

soberania estrangeira; o chamamento ao campo de batalha por Fernandes Vieira; o lamento épico-lírico de um Gonzaga vencido.

O movimento de perda e retomada da honra ganha espaço na construção dramática de um heroísmo que ficará latente, à espera de um uso legitimado, que poderá se concretizar ou não. A personagem dramática Amador Bueno é chamada a assumir um papel de comando que considera ilegítimo sob pena de ser chamado covarde; Fernandes Vieira é convidado a unir-se aos holandeses diante de um poder bélico que não poderia enfrentar, o que resultaria em um rebaixamento da honra arduamente conquistada na guerra. As tentativas, por vezes eficazes, de abalar a honra de personagens são relativamente frequentes para serem ignoradas nas peças históricas, e por vezes são o primeiro e único recurso acessado por seus antagonistas. Os usos de uma violência simbólica sobre os personagens centrais e relacionados têm em vista abalar sua honra e, conseqüentemente, anular os efeitos de um possível heroísmo e, de modo mais amplo, da almejada emancipação política que resultaria dele. O herói, por vezes, impossibilitado de agir objetivamente em sua própria defesa, arma-se de uma retórica comovida e satisfaz-se com a enunciação de seu próprio sofrimento. A imagem aproxima-o daquilo que, para Hegel²⁴⁷,

é pleno de sentimento, comovente, mas não somente de modo lírico ou dramático, e sim de modo épico, porque, por um lado, a imagem dos sofrimentos que ele projeta e que doem a ele mesmo, expõe as circunstâncias, o puramente objetivo, ao passo que, por outro lado, o que o move e impulsiona não aparece como querer pessoal, como resolução subjetiva, mas como necessidade que, por assim dizer, não é sua própria finalidade e vontade. Semelhante comoção *épica* também possuem os pedidos que os vencidos, a favor de suas vidas, em indicações circunstanciais e com motivos, suplicam aos heróis vencedores; pois um movimento do ânimo, que apenas decorre de circunstâncias e que empreende comover apenas por meio de motivos das relações e das situações objetivas, não é dramático [...]

De fato, no exemplo de *Amador Bueno ou A coroa do Brasil*, de Francisco Adolfo Varnhagen, sua cuja “abnegação” teria evitado uma tentativa nociva e injustificada de independência, representa um dos poucos elementos de estabilidade das ações dramáticas. Na medida inversa em que se opera uma anulação da vontade do

²⁴⁷ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. V.IV. São Paulo: Edusp, 2014, p.129.

personagem, no sentido lírico, o objetivo de convencer racionalmente seus compatriotas da impossibilidade de São Paulo tornar-se independente ganha espaço por meio de um discurso retórico que se sobrepõe aos diálogos dramáticos. Aos paulistanos, que em coro exclamam “Viva Amador. Por nosso imperador”, “Viva o desinteressado rei americano!”, “Real, real. Por um nosso natural”²⁴⁸, e que representam a voz da inconsequência ideológica plantada pelos inimigos da coroa portuguesa, Amador contra-argumenta: a guerra é impossível de suster-se se baseada em ideias que contradigam o espírito do tempo e um governo é impossível de ter continuidade quando não há ainda uma classe política bem fundamentada.

Esse mesmo caráter persiste no *Amador Bueno ou A fidelidade paulistana*, de Joaquim Norberto Sousa Silva. Muito embora o dramaturgo buscasse escapar da acusação de impassibilidade feita por Martins Pena, responsabilizando antes a encenação e afirmando ao contrário que seu drama não seria “tão frio” quanto o de Varnhagen, as duas peças tomariam direções semelhantes no que diz respeito à comoção reduzida da personagem central. A inatividade de Amador, sua quase total ausência em cena, as poucas falas não continuadas em diálogo e a tênue relação que seu caráter parece ter com as intrigas que se formam ao seu redor, e que o tornam tão pouco dramático, também conduziriam a um questionamento sobre sua efetiva epicidade. Isso porque pelo ponto de vista da comoção reduzida, seja esta lírica, épica ou dramática, Amador circularia entre as categorias de personagem alegórica e histórica, já que sua existência estaria agregada ao sentido de constância do termo “fidelidade”, como exemplo de um nacionalismo *avant la lettre*. Amador escapa à disposição no agir e não demonstra covardia diante da ameaça à soberania portuguesa; no entanto, quando o elemento exterior dos acontecimentos se choca com sua individualidade, é justamente a decisão de abster-se que media o curso da História.

No drama de Norberto, Amador é igualmente um herói estático ao redor do qual se debatem individualidades. Há movimento ao redor dele, mas não nele mesmo: não toma parte das intrigas entre Garcia Valdez e Francisco Rendom, mesmo estando no cerne da tentativa separatista do primeiro; alheia-se do amor de Luiza por Rendom e a entrega em casamento a Valdez. Em meio ao caos social que se forma por sua aclamação,

²⁴⁸ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Amador Bueno ou A coroa do Brasil*. Madrid: Imprensa Del Atlas, 1858, p.13.

“atravessa tranquilo por entre os conjurados”²⁴⁹ e encontra como solução esvair-se em asilo no convento dos beneditinos. Mas suas omissões no agir conduzem ao desenlace do drama. A subtrama da vingança de Rendom, que toma a maior parte da peça, leva inevitavelmente ao desmascaramento do traidor Valdez como homem casado, logo, impossibilitado de se unir a Luiza, mas também à revelação de seu comprometimento com a revolta. Os acontecimentos remetem ao caráter fiel de Amador, embora não a suas ações. Rendom precisa intervir por ele: “Amador Bueno, perseguido, leal a seu rei, fiel a seu juramento, se prostra ante os altares a implorar um refúgio para os seus dias”²⁵⁰. Só assim pode retornar em cena e discursar entre o povo a favor não tanto de sua época, quanto a favor dos tempos futuros. Como um exemplo do “legado de heroicidade”, há uma força em Amador que não é demonstrada por ações heróicas, mas que se manifesta pela figura (*gestalt*) de sua personagem, por seu lado simbólico e por seu estatismo manifesto. Se de fato há, o valor heroico da inação viria agregado à percepção mais aguçada do significado do momento histórico.

Já nos referimos anteriormente a que a aproximação entre Amador Bueno e outro herói modelo como Fernandes Vieira poderia acontecer nos termos em que se compreende o ajustamento de ambos a um momento histórico no qual optam por agir ou por não agir, mais do que a própria atitude violenta. A construção da figura do herói Vieira passa pelo crivo de discursos historiográficos discordantes, mas o dos cronistas prevalece, caso de *Fernandes Vieira ou Pernambuco Libertado*, de Luís Antonio Burgain, na qual a coragem como virtude guerreira adquire aspecto central e a comoção puramente épica²⁵¹ está presente, embora de maneira particularizada. No drama de Burgain, embora encontre traços de comoção épica – como quando objetivamente lamenta o insucesso das empreitadas de seu exército contra os holandeses, sua filha adotiva Maria nos deixa saber: “Vieira é desgraçado. Internas mágoas / A vida lhe amarguram”²⁵² – esse quadro se altera com o anúncio da guerra e o apoio dos companheiros, e o caráter altivo e indissolúvel de Fernandes Vieira permanece. A heroicidade de Vieira exposta pelo *pathos* de um homem que busca a “proposição universal”, manifestada pela

²⁴⁹ SOUSA SILVA, Joaquim Noberto. *Amador Bueno ou A fidelidade paulistana*. Rio de Janeiro: Tipografia de P. Brito, 1855, p. 71.

²⁵⁰ SOUSA SILVA, Joaquim Noberto. *Amador Bueno ou A fidelidade paulistana*. Rio de Janeiro: Tipografia de P. Brito, 1855, p. 92.

²⁵¹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. V.IV. São Paulo: Edusp, 2014, p. 128.

²⁵² BURGAIN, Luís Antonio. *Fernandes Vieira ou Pernambuco Libertado*. Rio de Janeiro: Tipografia Austral, 1845, p. 2.

legitimidade internamente verossímil da luta nacional contra os holandeses, encontra-se com a definição de coragem, nos termos de Hegel²⁵³, um “estado da alma” conveniente à descrição épica porque integra o caráter como aspecto natural, não se prestando a discussões, como ocorre no lírico ou no dramático.

Líder não pela opressão sobre seus pares, mas pela legitimidade natural contida em seu caráter, Vieira é aclamado “o mais digno de todos”²⁵⁴, reunindo as melhores características dentre os homens que comanda e dentre a comunidade que representa. Não apenas a coragem que demonstra diante da guerra, que é narrada em suas ações principais e em suas consequências, Vieira é ativo no desenvolvimento do drama, pois embora sua figura e seus feitos pareçam elevados em relação às ações triviais que preenchem a ação dramática, nenhuma dessas deixam de passar por ele: o amor secreto e aparentemente proibido entre Maria e Afonso, pela baixa posição social do rapaz; os planos do traidor Calabar para a vitória holandesa por despeito ao rival Afonso; a vingança pela honra ferida de Antonio.

Dentro do quadro de uma violência que se incita discursivamente, mas que não se mostra, esses acontecimentos, terríveis em si mesmos, figuram em geral fora do campo de visão do espectador, encenados por sua imaginação e motivados possivelmente por escolhas dramatúrgicas baseadas no decoro. Assim são as narrativas, não tanto épicas quanto de economia dramática, a respeito da violência imposta pelos inimigos, expostas por Fernandes Vieira a sua filha adotiva Maria sobre os sofrimentos de seus pais e irmãos nas mãos dos holandeses, ou o relato de Antonio e Clara, covardemente agredidos a caminho da casa do herói, estopim da ação contra os invasores, ou ainda o orgulho demonstrado pelo herói, que revela o peito para exibir as cicatrizes conquistadas em guerra pela causa brasileira: “Tu vês as cicatrizes gloriosas / Que cobrem este peito. Elas atestam / Os esforços que fiz para expulsar / Do Brasil os piratas holandeses”²⁵⁵. Tais signos remetem ao fora de cena, permanecendo ora como narrativas, ora como ruínas. As marcas de cicatrizes, ferimentos e sangue, os objetos cênicos inscritos em um mesmo universo semântico de violência e guerra, caso das

²⁵³ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. V.IV. São Paulo: Edusp, 2014, p.106.

²⁵⁴ BURGAIN, Luís Antonio *Fernandes Vieira ou Pernambuco Libertado*. Rio de Janeiro: Tipografia Austral, 1845, p. 9.

²⁵⁵ BURGAIN, Luís Antonio. *Fernandes Vieira ou Pernambuco Libertado*. Rio de Janeiro: Tipografia Austral, 1845.

espadas e armaduras de heróis já derrotados, os recursos sonoros e visuais que remetem à aproximação da guerra, como gritos, explosões, o rufo de tambores e trombetas, pertencem ao segundo caso. Fernandes Vieira, que aparentemente não participa da origem dessas questões, termina sendo a peça-chave que as conduz a um desenlace, de maneira que os acontecimentos giram ao seu redor e encontram justificativa em seu caráter heroico e em sua coragem de ir contra eles.

Já dissemos que Fernandes Vieira representa um caso à parte de configuração heróica na dramaturgia histórica brasileira, tanto nos termos de sua disposição corajosa, quanto no que diz respeito à comoção que demonstra, em grande parte épica. Mais próximo, nesse aspecto, dos heróis da epopéia clássica, Fernandes Vieira tem seu contraponto não no herói de sensibilidade lírica, como o Gonzaga, mas no herói que decide abdicar de seu direito à guerra e às práticas da violência. Notam-se, no entanto, os casos particulares do Gonzaga. Castro Alves apresenta o herói da inconfidência como um poeta idealista e dedicado às causas revolucionárias, muito embora interrompido em seu heroísmo pelo Estado. Constantino do Amaral Tavares constrói um herói, se se puder usar o termo, indolente e desgostoso das causas guerreiras. Há ainda o Gonzaga de Constantino Gomes de Sousa, que segundo o censor Domingo Jacy Monteiro seria “afetado” e “ridículo”, embora outro censor, Luís Garcia Soares de Bivar, considere o drama “perfeitamente escrito”, “apesar da esterilidade do tema”.

Por outro lado, Amador Bueno é o exemplo máximo desse recurso a uma violência mesmo que implícita. Ainda, Bueno é dos mais frequentes heróis em cena no Romantismo histórico e nacionalista, perdendo apenas para os heróis da Conjuração Mineira, entre os quais se alternam Gonzaga, Tiradentes e Alvarenga Peixoto. Quando desembainha a espada e sai em meio ao povo que o aclama rei, é pela necessária advertência de estar apto ao uso da violência, mesmo que voluntariamente a recuse. Uma vez negando-a, qualquer manejo da força se dá de maneira discursiva. O “tom forte” de que faz uso tem em vista mover as opiniões, mas principalmente os “corações”. É um herói a quem “não agrada muito o campo de batalha”²⁵⁶, embora o frequente quando necessário. Quando a traição ao rei de Portugal é descoberta, é ele

²⁵⁶VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Amador Bueno ou A coroa do Brasil*. Madrid: Imprensa Del Atlas, 1858, p.3 e 13.

mesmo que impede a morte de seus inimigos, sugerindo (mas não impondo) ao Agente, em vez de sua morte “em um ato de fé”, o seu exílio.

Do lado oposto ao dos heróis que saem vitoriosos, como Vieira e Amador, estão Tiradentes e Gonzaga. Enquanto heróis, Tiradentes e Fernandes Vieira diferenciam-se pelo grau de responsabilidade no encaminhamento histórico, assim como na legitimidade para as tomadas de ação, das mais elementares às violentas. O personagem central de *Tiradentes* ou *Amor e ódio*, de José Ricardo Pires de Almeida²⁵⁷, seria assim deslocado de sua objetividade, ao se situar em um dualismo sentimental que rege seu destino como herói e que não permite sua atuação efetiva nos acontecimentos que levariam à Inconfidência Mineira. Longe de se tratar apenas de uma incursão no melodrama – estratégia dramática para reencenação dos acontecimentos históricos a partir de um enredo sentimental no qual a função histórica da personagem é deslocada a um jogo de intrigas que apenas indiretamente dizem respeito à narrativa historiográfica – *A redenção do Tiradentes*, de Almeida Júnior²⁵⁸, é talvez a peça histórica de traços mais épicos dentre as estudadas, no sentido da fragmentação da ação dramática em atos e quadros, cobrindo um período que vai desde os Inconfidentes, particularmente o martírio de Tiradentes, em 1792, até 1889, com a Proclamação da República, integrando esses acontecimentos em um mesmo sentido histórico. Nesta peça, o Tiradentes aparece como ponto de partida para um processo que se vai cumprir com a República brasileira, em mais um deslocamento temporal do ponto de chegada para uma efetiva nação brasileira, “herança natural de um século, recebida com o sangue do primeiro dos inconfidentes”.

Em *Amor e ódio*, contudo, diferentemente de Fernandes Vieira, para o qual a atuação no campo de batalha se propagaria naturalmente para aquela necessária à atuação histórica, tudo gira em torno da dimensão sentimental do personagem Tiradentes, a partir do qual as intrigas são elaboradas e se resolvem, pouco tocando na necessidade política das ações do inconfidente. Nesse aspecto, a coragem de Tiradentes é questionada, e quando se manifesta, não transparece como resultado de uma força moral altamente

²⁵⁷ ALMEIDA, José Ricardo Pires de. *Tiradentes ou Amor e ódio*. São Paulo: Tipografia Imparcial de J. R. A. Marques, 1861.

²⁵⁸ ALMEIDA JÚNIOR, Fernando Pinto de. *A redenção do Tiradentes, drama histórico em um prólogo, três atos e quatro quadros*. Rio de Janeiro: Imprensa Mont’Alverne – Ferreira & C., 1893.

aprofundada em sua consciência, que se teria deixado transparecer por um *pathos* heroico. Pelo contrário:

Ah! sinto-me fraco, começo a ter medo... Eu não sou covarde! meus companheiros viram-me muitas vezes diante do inimigo, sabem que sempre fui digno do uniforme que trazia; mas não sei o que me diz o coração, meu Deus! Eu, acovardado, eu, que nunca fechei os olhos, que nunca abaixei a cabeça, e que, quando empunhei a espada, não recuei um só passo, e saí sempre vitorioso em meus combates. Procurem o homem mais valente, o mais intrépido, ponham em meu lugar, vê-lo-ão acovardado como eu.

Para esse herói que não reconhece em momento algum seu próprio anacronismo, a peça resolve-se pelo martírio; porém, este não aparenta resultar das ações objetivas e dos seus fins heróicos, pois Tiradentes é um personagem envolvido passionalmente em vinganças e ódios pessoais e só ocasionalmente relacionados a um acontecimento histórico. Na relação com esse mesmo anacronismo que se manifesta para o Tiradentes supliciado, Amador Bueno e Gonzaga, heróis antes do tempo, reconhecendo a nulidade da ação heróica no momento histórico, atuam de maneiras diferentes: o primeiro não age, conquistando com sua inação o domínio dos acontecimentos; o segundo ignora sua clareza sobre a autonomia do movimento histórico e de seus acontecimentos e se deixa levar por suas consequências.

Se no *Gonzaga* de Tavares há um desnivelamento entre a paixão e a ideia, no *Gonzaga ou A revolução de Minas* de Castro Alves, pelo contrário, os dois conceitos unem-se na construção de um herói comovido épica e liricamente diante da necessidade imposta pelo seu próprio heroísmo de abrir mão tanto de seus planos sentimentais quanto políticos. A solução está em mesclá-los ao ponto de se confundirem. Para Hegel, a comoção épica se afasta da efusão subjetiva dos sentimentos pelo fato de se ater às “circunstâncias e sua realidade”, na medida em que por um lado expõe “o puramente objetivo, ao passo que, por outro lado, o que o move e impulsiona não aparece como querer pessoal, como resolução subjetiva, mas como uma necessidade que, por assim dizer, não é sua própria finalidade e vontade”²⁵⁹. De fato, a ação, que segue seu curso desde os primeiros dias de felicidade ao lado de Maria, os planos dos inconfidentes, aos

²⁵⁹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. Vol. IV. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 129.

quais encabeça, até o momento da denúncia, prisão e condenação ao degredo na África, é paralisada no ápice de sua concentração dramática. O discurso final de Gonzaga, que é também seu último adeus e testamento, é retórico na medida em que suscita uma dupla comoção, tanto épica quanto lírica.

O lamento por si mesmo é também um lamento pela pátria, porque objetivamente indica tudo aquilo que se perderá com sua morte, como o amor de Maria e a independência pátria, que se retardará. Independentemente das dúvidas sobre a legitimidade do momento histórico, que são na realidade bem poucas, Gonzaga e os inconfidentes adiantam-se na direção do próprio fim sem receio, acreditando, sobretudo, no papel reabilitador da História. Afastado injustamente da mulher amada e da pátria, dirige-se a ambos. Falando a Maria, fala ao povo; falando ao povo, fala ao espectador:

Não chores, Maria, não chores... eu sou feliz!... Oh! É uma coisa muito pura... um amor como o teu! uma memória como a de um povo!... Ah! minha pobre pátria! ah! minha pobre noiva! amanhã nós todos seremos livres! Ela terá sua coroa de liberdade... o futuro há de atá-la na frente!... tu terás a tua capela de noiva. Deus há de colocá-la em tua testa. Eu terei o meu diadema de glória... o carrasco me sagrará mártir...²⁶⁰

Confundindo-se o amor pela pátria e o amor por Maria, de modo que o sentimento de perda é semelhante para um e para o outro, mesmo diante da preponderância de escolha do primeiro, Gonzaga não pode apenas se lamentar por si mesmo individualmente, nem apenas sofrer objetivamente pelos sentidos políticos abandonados e pelas consequências sociais da interrupção das ações inconfidentes. Por isso sua dupla comoção, que justifica ainda seu caráter heroico. O herói, já vimos, precisa justificar uma ligação estreita entre o acontecimento e sua individualidade, isto é, seu caráter, que é também seu destino. Evocando a lembrança de si mesmo, Gonzaga constrói um discurso retórico germinado por um conteúdo lírico, ainda que calcado no objetivo de convencer, e daí porque recorre ao paralelismo e à anáfora. Assim evoca a mulher amada a ouvir e, com isso, também sua pátria, lançando uma proposição memorialista ao ouvinte e narrando as condições em que essa memória pode ocorrer. “Lembra-te de mim...”, exclama, “fala de mim às crianças desta pobre terra, lembra aos pobres cativos que ficam o nome de nossa pátria, dize-lhes que eu morri por ela, e que eles vivam para ela”. Seu pedido é

²⁶⁰ ALVES, Castro. *Gonzaga, drama histórico brasileiro*. Rio de Janeiro: A.A. da Cruz Coutinho, 1875.

justificado ao evocar a memória, faculdade e condição objetiva e necessária à elaboração da História. Essa é a diferença essencial entre o Gonzaga de Tavares e o de Alves: o primeiro cinde a ligação entre o acontecimento e sua sensibilidade ao resistir ao heroísmo, e por isso não pode justificar um pelo outro; o segundo, pela indissociabilidade entre a paixão e a ideia, justifica-as em uma dupla comoção, épica e lírica, heróica e sentimental.

São modos de comoção de natureza diferente, oriundas de linhas de força diversas, por vezes contraditórias, mas sempre coexistentes. Porque uma ideia – antes, essa obsessão – pela morte do herói, encanta a peça histórica brasileira, e é uma constante que permeia um século de heroísmos e de discursos independentistas não só no Brasil, como nos outros países da América Latina, dialogando constantemente com o exemplo bem sucedido estadunidense, considerando-se, é claro, os pontos de divergência entre suas literaturas nacionais. E muito embora esse ideal de sacrifício esteja presente em um Romantismo português mais melodramático, nas figuras dos “mártires do amor e do coração”²⁶¹ e ainda a derrocada da personagem central seja diretriz de um heroísmo hegeliano, no tocante aos usos da violência, busco observar seu aparecimento nas peças históricas brasileiras como que respondendo à questão específica de seu enquadramento em um projeto nacionalista que assenta suas bases no futuro narrativo. De fato, os dramas românticos brasileiros são ainda herdeiros da dramaturgia romântica francesa e portuguesa, para as quais os dramas históricos vieram como resposta à censura política:

Reside sobretudo no processo de ‘alusão’, porque estratégia facilitadora de analogias políticas e sociais, o motivo por que estes e outros escritores recorrem ao drama histórico sempre que o poder instituído se lhes apresenta adverso. Anne Ubersfeld [...] é peremptória ao atribuir à censura a explicação para a proliferação deste gênero em França durante a primeira metade do século XIX. O recurso ao passado histórico tornara-se o meio de enfrentar os problemas do poder e da sociedade, evitando, deste modo, possíveis sanções.²⁶²

²⁶¹ “No fim da peça todos são vítimas da sociedade, cuja sofreguidão argentária há de produzir mártires, impudentes ou filisteus” (CORRADIN, Flávia. *Camilo Castelo Branco: dramaturgia e Romantismo*. Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa. FFLCH/USP, 1997).

²⁶² VASCONCELOS, Ana Isabel. *O drama histórico português do século XIX (1836-56)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, p. 249-250.

Em seu sentido mais profundo, a peça histórica seria a ressurreição completa da época em que a ação se passa, e nisto se situaria seu maior interesse para um público de teatro, pois não haveria motivo em deslocar os sentidos da sociedade atual para um fundo histórico apenas em superfície. Por esse motivo, Alexandre Dumas²⁶³, analisando suas próprias peças, deixaria claro que o acontecimento documentado em si não seria suficiente para a classificação estrita de “drama histórico”, que indica para *Henri III et sa cour*. Assim, mesmo servindo a uma fonte histórica, nomearia *Catherine Howard* (e também *Charles VII*) como um “drama extra-histórico”, por se tratar de “un oeuvre d’imagination procréé par ma fantaisie; Henri VIII n’a été pour moi qu’un clou auquel j’ai attaché mon tableau”; a *Tour de Nesle*, apesar de ter como enredo um fato de base histórica, seria um “drame d’imagination”, já que o dramaturgo teria se alongado na exposição das ações adúlteras cometidas no lugar; *Napoléon*, ao trazer antes um jogo político, ainda sem grande afastamento temporal, viria a ser um “drame de circonstances”. O drama *Calígula*, no entanto, é compreendido como resultante de um processo de pesquisa e conjugação do dramaturgo com seu objeto. Avaliando que as lembranças da época escolar e mesmo a leitura dos latinos lhe pareciam insuficientes diante da necessidade de ver Itália e Roma de perto e de perceber seus sentidos mais profundos, Dumas²⁶⁴ escreve: “ne pouvant étudier le cadavre, je voulais au moins visiter le tombeau”. De sua observação não apenas dos grandes monumentos dessa nação, mas descendo-os de seu “pedestal” para se aproximar dos reflexos políticos dos governos nas localidades habitadas pelo povo, Dumas pretende chegar a uma conclusão sobre o tempo em si, e não apenas à biografia do seu herói. Afinal, do ponto de vista do Romantismo, um indivíduo poderia ser transportado para o momento histórico de escrita da peça, em seus sentidos mais profundos. O século XIX abre as portas para uma visão interior e exterior de possibilidades e para uma nova compreensão do real que abarca todas as coisas e pessoas sob o filtro de suas ideias. Para os românticos, tudo era romântico: “Sófocles e Eurípedes foram eminentemente românticos”, como escreveu Stendhal²⁶⁵ em *Racine e Shakespeare*.

²⁶³ DUMAS, Alexandre. *Théâtre Complet de Alex. Dumas*. Tome IV. La tour de Nesle. Angèle. Catherine Howard. Paris: Calmann Lévy, 1883, p. 207.

²⁶⁴ DUMAS, Alexandre. *Théâtre Complet de Alex. Dumas*. Tome VI. Calígula. Paul Jones. Alchimiste. Paris: Calmann Lévy, 1874, p. 1-5.

²⁶⁵ STENDHAL. Racine e Shakespeare. In LOBO, Luiza (Trad. e Org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

Considerando-se, é claro, que a ideia da morte e do apagamento histórico momentâneo do protagonista possa ser encontrada tanto nos dramas europeus, quanto latino-americanos e, acrescentamos, norte-americanos, distanciam-se dos primeiros, sobretudo, pela violência da aniquilação, unido ao temor de um esquecimento efetivo e permanente, extensível ao Estado nacional. Referência ao mito sacrificial, como o entende Alfredo Bosi, “o risco de sofrimento e morte é aceito pelo selvagem sem qualquer hesitação, como se a sua atitude devota para com o branco representasse o cumprimento de um destino”. Penso no martírio e na violência como processos necessários ao encaminhamento histórico. Apesar de presentes nas peças históricas europeias, pelo ideal do personagem central sacrificado, seja por amor, seja por conjunturas políticas, a integração desses martírios a um quadro geral de construção nacional é uma temática evidente das peças latino-americanas, apesar das formações políticas diversas e desvinculadas. Essas constantes, não as trouxemos de Hugo, Dumas ou Garrett – tão importantes, sabemos, nas ideias teatrais quanto nos fundamentos dramáticos que assentam a peça histórica como gênero romântico por excelência.

A aproximação para a literatura na América, embora possa sugerir uma visão generalizante, só se torna possível, por outro lado, pela percepção de suas diferenças intrínsecas. Digamos que a palavra-chave dessa especificidade é regulação; ou melhor, a regulação do Estado sendo um dos principais pontos de divergência entre essas literaturas nacionais, sobretudo por seus tão diversos e por vezes desconectados processos de independência. Importa mencionar ainda que, não apenas díspares, são modelos que também entravam por vezes em franca contradição e que ao fim do século vão se manifestar com diferentes resultados na América Latina. Como observa Hugo Achugar²⁶⁶,

enquanto o Brasil passa de colônia ao império e chega à república em fins do século XIX, em outras regiões, ainda que se discutam projetos monárquicos, chega-se à ordem republicana muito antes. No simbólico, a instauração do imaginário republicano – de nítida origem francesa, à diferença do que ocorre no político, onde a presença da revolução norte-americana é maior – não se desenvolve com a mesma periodicidade e idêntico ritmo em todos os estados.

²⁶⁶ ACHUGAR, Hugo. A escritura da História ou A propósito das fundações da nação. In: *Histórias da Literatura: teorias, temas e autores* (Org. Maria Eunice Moreira). Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

Um olhar rápido sobre a História brasileira explicita uma estrutura geopolítica que se decantava em um Império direta e legitimamente envolvido com a produção intelectual e literária, na qual as peças históricas eram duplamente controladas pelos conservatórios dramáticos e pela base narrativa do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Principalmente, a figura dos dois Pedros, heróis-modelo confirmados pelo curso de uma História positiva, de um desenvolvimento político nacional que, na consciência dramaturgica, encontrara um desfecho feliz. Abundam poemas encomiásticos e elogios dramáticos (modalidade que apenas à força política pode ser considerada literária) que vêm cantar sob o “templo da glória” o “nome do herói brasileiro”, “do herói, ramo d’heróis, d’heróis origem”, D. Pedro II e de seu pai, “já de imortalidade revestido / entre os mil heróis honrosos nomes”²⁶⁷ – dotados de tal força personalista e, logo, dramática, e cuja mera menção bastaria à resolução do nó dramático²⁶⁸ e à unificação de todo um sentido de heroísmo. Ao ponto de o “drama da independência”²⁶⁹, na expressão de Joaquim Norberto Sousa Silva, constituir-se por si só em um enredo dramático comum e quase autônomo, não fosse o forte apelo simplificador do melodrama.²⁷⁰ A predominância dos temas ligados à Independência do Brasil, direta ou indiretamente – isto é, respectivamente, com enredos que tratam do episódio envolvendo D. Pedro I ou com enredos que reinterpretem momentos históricos do passado, tornando-os antecipações de 1822 – molda a dramaturgia da segunda metade do século XIX.

Por esse motivo, Paulo Eiró²⁷¹, citando Charles Ribeyrolles, diria que “nossa História tem apenas uma página, a da Independência [...] sim, é do Ipiranga que data a nossa vida real; nunca se poderá chamar dia ao espaço que precede a aurora”. O “drama da

²⁶⁷ ULTRA, João Francisco da Silva. *A glória do Brasil. Elogio dramático, representado em a noite de 2 de dezembro de 1848. Aniversário vitalício de S.M.I. O senhor D. Pedro Segundo, no teatro de S. Salvador, pela sociedade dramática particular Instrução e recreio, em aplauso ao mesmo faustoso aniversário, pelo membro da mesma sociedade.* Campos: Tipografia Patriótica de Eugenio Bricolens, 1848, p.3, 4 e 12.

²⁶⁸ Ver a respeito *Coroação da virtude* (LEME, Antonio Joaquim. *Coroação da virtude ou A independência do Brasil.* São Paulo: Tipografia Literária, 1860.)

²⁶⁹ Por exemplo, ao longo da *Revista popular* se utiliza bastante a expressão “o drama da independência” para se referir ao acontecimento histórico. (SOUSA SILVA, Joaquim Norberto. “Brasileiros Célebres”. In: *Revista popular*, 1860, n.5, p. 237).

²⁷⁰ Verbetes “melodrama”. Em: PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 238.

²⁷¹ EIRÓ, Paulo. Prefácio a *Sangue limpo.* In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil.* São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 389.

independência”²⁷², na expressão de Joaquim Norberto Sousa e Silva, iria constituir-se por si só em um enredo dramático comum e quase autônomo, não fosse o forte apelo simplificador do melodrama, componente contraditório de alheamento do herói, já que seu surgimento “está ligado ao predomínio ideológico da burguesia que, nos primeiros anos do século XIX, afirma sua nova força oriunda da Revolução, substituindo as aspirações igualitárias de um povo representado como infantil, assexuado e excluído da História”²⁷³. Assim, as peças históricas analisadas ora se vinculam diretamente ao episódio do Ipiranga, ora o antecipam historicamente, ora elaboram ficções ligadas à Independência por um tênue fio: a perspectiva de um futuro permeado por novas circunstâncias políticas, sociais e literárias.

Diferentemente, no mesmo século, os heróis, sobretudo os do Romantismo argentino²⁷⁴, seriam construídos dentro de sentidos de regulação estatal diversos, numa escrita substancialmente contrária ao Estado, que não podia encontrar na figura do ditador Juan Manuel de Rosas um modelo ao heroísmo nacional. Esse é o tema da sátira incisiva *El gigante Amapolas*, peça cômica em um ato, de Juan Bautista Alberdi, que visa desconstruir ideologicamente o nome do ditador Rosas²⁷⁵ – chamado pelo nome de outra flor, a Amapolas – e de seus seguidores, ironizando sua suposta grandeza e negando o apoio da intelectualidade romântica argentina e mesmo popular: “Por todas partes no se oyen más que: El Gigante Amapolas es un Semi-Dios. El Gigante Amapolas es el genio de la política y de la guerra. El Gigante Amapolas es el valor, el atrevimiento mismo.”²⁷⁶ Do mesmo modo, o drama de traços épicos *La revolución de Mayo* homenageia o ato da independência em relação à Espanha, embora trazendo à

²⁷² Na *Revista popular*, usa-se frequentemente a expressão “o drama da independência” para se referir ao acontecimento histórico. (*Revista popular*, 1860, n. 5, p. 237, texto “Brasileiros Célebres”, de Joaquim Norberto Sousa Silva).

²⁷³ Verbete “melodrama”. Em: PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 238.

²⁷⁴ Segundo explicita Maria Eunice Moreira “esses intelectuais [argentinos] estabeleceram contato com a geração romântica brasileira e colaboraram com suas ideias para a nascente História da literatura. Tanto os argentinos conheceram os textos dos brasileiros quanto estes leram a produção dos hermanos, sobretudo no período em que a Argentina vivia sob o domínio da ditadura de Rosas, e o Brasil vivenciava os tempos áureos do Segundo Reinado. A diferença entre os regimes governamentais provocou o exílio de argentinos ao Brasil e ao Uruguai, e dessas circunstâncias desenvolveram-se, às vezes por baixo do poncho, como se diz no Sul do Brasil, fraternas relações literárias e culturais.” MOREIRA, Maria Eunice. Hermanos e irmãos: As relações literárias entre os românticos argentinos e brasileiros durante o romantismo. In: *Teresa* (USP), n. 12 e 13, São Paulo, p. 80, 2013.

²⁷⁵ ALBERDI, Juan Bautista. El gigante Amapolas. In: *Antología de obras del teatro argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2007.

²⁷⁶ ALBERDI, Juan Bautista. El gigante Amapolas. In: *Antología de obras del teatro argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2007, p. 135.

tona a consciência de que a revolução ainda não se havia concretizado pelo fato de que “la tiranía impera todavía, pues que impera el tirano”²⁷⁷, mesmo que o ideal de soberania popular pudesse permanecer como consequência histórica.

Por seu turno, na Venezuela, na Bolívia, no México e no Peru, gestam-se processos de independência das colônias que perpassam o sacrifício de mártires antecedendo o aparecimento dos grandes heróis, e cuja realização efetiva se encontra pela iniciativa heróica que vêm de fora do Estado e que só posteriormente se integra a ele – e não em continuidade, caso do Brasil. São assim os dramas históricos do boliviano Nataniel Aguirre, a respeito das colônias do Peru e México, sobretudo, seus primevos e falhos passos, que perpassam o necessário sacrifício de mártires como Manuel Ubalde, Gabriel Aguilar e Nicolás Bravo diante de um Estado amplamente violento. As circunstâncias não são favoráveis ao heroísmo, embora a História da hispanoamerica forneça modelos inquestionáveis, nas figuras de Simon Bolívar, Manuela Sáenz e José de San Martín. Destaca-se um quadro de violência inconciliável e, sobretudo, não resolvida ainda no contexto político em que emerge o Romantismo:

Aguillar (*con acento inspirado*):
 ¡Sí! me parece que le estoy mirando,
 el pueblo ansioso al derredor se junta
 del infame instrumento del suplicio,
 y luego contemplando
 de dos hombres el cruento sacrificio,
 curioso se pregunta
 dado ¿porqué mueren, qué han hecho? Esos no han
 la muerte á un desgraciado,
 ni arrebataron ningún bien ajeno.
 Vosotros le diréis en ese instante :
 « son traidores al rey » ; mas no es bastante
 esa respuesta sola todavía,
 y vuelve á preguntar qué es ese crimen;
 profundizar ansía
 porqué la marca de baldón imprimen
 sobre la frente de esos hombres llena
 de augusta majestad, alta y serena,
 como nunca miró la del culpable :
 y al fin la idea alumbrará su mente,
 comprenderá su suerte miserable;
 y lo veréis alzarse omnipotente,
 profiriendo con voz aterradora,
 con la palabra libertad, los nombres

²⁷⁷ ALBERDI, Juan Bautista. La revolución de Mayo. In: *Antología de obras del teatro argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2007, p. 63.

de aquellos mismos hombres
 cuya memoria adora,
 mientras su horrendo sacrificio llora.²⁷⁸

E é apenas por essa visão do herói martirizado que os leitores de outra peça de Nataniel Aguirre, *Represalia de herói*, drama da independência do México, podem encontrar “un verdadero alívio à la fatiga dolorosa que se apodera de su alma, bajo el imperio de dolorosas escenas de esterminio y matanza”²⁷⁹, reconciliando-se “con la humana especie, descendida à la condición de las fieras”.

Quando comparados, os Romantismos brasileiro e argentino suscitam a reflexão sobre o papel da regulação do Estado na literatura. Nos termos de Maria Eunice Moreira²⁸⁰,

Não há fissuras entre o grupo da nação e os literatos brasileiros que desejam promover a literatura nacional. Na Argentina, ao contrário, o Romantismo deve afigurar-se com outra concepção: não há um passado que una o governo e os intelectuais, e esses almejam escrever a sua literatura em oposição ao governo central. Se, no Brasil, a literatura reforça o poder instituído, na Argentina, ao contrário, a formação dessa literatura transforma-se em elemento de contrapoder.

Curioso é que, mesmo diante de diversas práticas da regulação do Estado e, logo, diferentes relações entre este e a intelectualidade, o ponto de encontro dessas dramaturgias situa-se, provavelmente, naquilo que Emilio Carilla expõe como “sinais distintivos do drama romântico hispanoamericano”, isto é, “a violência e a ênfase”²⁸¹. Efetuada uma aproximação, sobretudo por um mesmo contexto de colonização europeia nesses territórios, as peças históricas nacionalistas escritas no período estabelecem modulações de recepção do ato heroico. O Romantismo argentino, por exemplo, seria perpassado por uma consciência precisa sobre o lugar do heroísmo, como uso efetivo da força, em uma nação já fragilizada pela violência de outras eras. Domingo Faustino Sarmiento, no *Facundo o Civilización y Barbarie*, de 1845, não deixaria de notar a “resignação estóica para a morte violenta” própria do povo argentino, “um dos

²⁷⁸ AGUIRRE, Nataniel. Visionarios y mártires o Los protomártires de la independencia del peru. In: *La Belíssima Floriania*. Paris; México: Libreria de la Vda de C. Bouret, 1911, p.209-210.

²⁷⁹ AGUIRRE, Nataniel. Represalia de heroe. In: *La Belíssima Floriania*. Paris; México: Libreria de la Vda de C. Bouret, 1911, p.221.

²⁸⁰ MOREIRA, Maria Eunice. Hermanos e irmãos: As relações literárias entre os românticos argentinos e brasileiros durante o Romantismo. In *Teresa* (USP). São Paulo, p. 79-93, 2013.

²⁸¹ “los sinos distintivos del drama romântico hispanoamericano son la violencia y el énfasis” (CARILLA, Emilio. *El romanticismo en la America hispánica*. Madrid: Editorial Gredos, 1958, p. 299).

percalços inseparáveis da vida, uma maneira de morrer como qualquer outra”, que não deixaria de lançar sobre os vivos “impressões profundas e duradouras”²⁸². Há um heroísmo considerado francamente desnecessário para a América Latina, que não visa construir um modelo de sociedade esboçado pelas revoluções do passado, mas que busca elaborá-lo à força das ações violentas. Nas *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, Juan Bautista Alberdi²⁸³ criticaria a mania dos argentinos – e dos latino-americanos em geral – de aspirar a um heroísmo que nada construiria; isto é, o modelo de um heroísmo calcado na violência e nas ações enfáticas. Heróis que, morrendo, trariam a morte junto de si:

Aspiramos todos a ser héroes, y nadie se contenta con ser hombre. O la inmortalidad, o nada, es nuestro dilema. Nadie se mueve a cosas útiles por el modesto y honrado estímulo del bien público; es necesario que se nos prometa la gloria de San Martín, la celebridad de Moreno. Esta aberración ridícula y aciaga gobierna nuestros caracteres sud-americanos. La sana política debe propender a combatirla y acabarla.²⁸⁴

De fato, viriam em reforço a esse ponto de vista as guerras de independência dos Estados Unidos, no século anterior, experiência bem-sucedida do ponto de vista das nações colonizadas. No contexto hispanoamericano, mas não menos importante para a escrita dessas dramaturgias históricas, vinha desse país (para o qual se deslocaria posteriormente o eixo de centralidade e influência cultural para o século XX²⁸⁵ e primeira década do XXI) um modelo de heroísmo independentista propriamente americano na figura de George Washington, herói idealizado pelo romântico argentino Alberdi, na década de 1850, por primar por um sentido de construção nacional em detrimento das vitórias bélicas: “Ha pasado la época de los héroes; entramos hoy en la

²⁸² “Esta inseguridad de la vida, que es habitual y permanente en las campañas, imprime à mi parecer em el carácter argentino cierta resignación estóica para la muerte violenta, que hace de ella unos de los percances inseparables de la vida, una manera de morir como cualquiera otra; y puede quizá explicar em parte la indiferencia com que dan y reciben la muerte, sin dejar em los que sobreviven impresiones profundas y duraderas” (Sarmiento, Domingo F. *Facundo o Civilización y Barbarie*. Buenos Aires; Biblioteca de la nación, 1910 [1845], p. 20.).

²⁸³ ALBERDI, Juan Bautista. *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. Buenos Aires : Biblioteca del Congreso de la Nación, 2017 p.210.

²⁸⁴ ALBERDI, Juan Bautista. *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. Buenos Aires : Biblioteca del Congreso de la Nación, 2017 p.210.

²⁸⁵ De início percebida como reflexo cultural e modelo, a crescente regulação dos Estados Unidos sobre a América Latina em geral seria presentida já no início do século XX como negativa por um intelectual brasileiro como Manuel Bonfim como subjugação a um projeto de soberania externo ao país: “A soberania de um povo está anulada do momento em que ele se tem de acolher à proteção de outro. Defendendo-nos, a América do Norte irá, fatalmente, absorvendo-nos”. (BOMFIM, Manoel. *A América Latina: males de origem*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008.)

edad del buen sentido. El tipo de la grandeza americana no es Napoleón, es Washington; y Washington no representa triunfos militares, sino prosperidad, engrandecimiento, organización y paz. Es el héroe del orden en la libertad por excelencia”²⁸⁶.

De qualquer forma, os Estados Unidos, passariam em seu Romantismo por questões semelhantes às dos países da América Latina, relativamente ao estabelecimento de um caráter para a literatura nacional – reflexões que levariam um escritor como Edgar Allan Poe²⁸⁷ a sugerir uma ruptura com Shakespeare e com toda a herança do teatro elisabetano, por representarem a influência inevitável do colonizador²⁸⁸, e suscitariam em Fenimore Cooper²⁸⁹ a dúvida quanto à existência de dramaturgos nos Estados Unidos à altura dos seus romancistas e poetas. Talvez por esse motivo tenham fornecido, além de um modelo de heroísmo, uma correspondência para as dramaturgias históricas relativas ao martírio dos primeiros habitantes nativos – importante lembrar o concurso realizado pelo ator romântico Edwin Forrest, em 1828, com o objetivo de suscitar a escrita de peças de tema nacional e que premiou a tragédia *Metamora ou O Último dos Wampanoags*²⁹⁰, de John Augustus Stone²⁹¹, escrita dois anos depois do romance de tema semelhante, embora de narrativa diversa, de Fenimore Cooper²⁹². Cumprindo o arco dramático com uma visão da morte já anunciada desde o primeiro ato da peça, em meio aos túmulos deteriorados dos antepassados estadunidenses, o decoro oitocentista não impede que o indígena Metamora seja fuzilado diante do espectador:

²⁸⁶ ALBERDI, Juan Bautista. *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación, 2017, p.108.

²⁸⁷ In JARDIM, Jéssica Cristina. *Dramaturgos, críticos e ratos: reflexões sobre o teatro em Edgar Allan Poe*. São Paulo: Editora UNESP, 2020.

²⁸⁸ Poe propunha uma espécie de revolução estética para o drama: “devemos descartar todos os modelos. O teatro elisabetano deve ser abandonado. Precisamos de nossos próprios pensamentos — de princípios de ação dramática extraídos não dos ‘velhos dramaturgos’, mas da Fonte da Natureza, que nunca envelhece” (POE, Edgar Allan. *The American Drama*. In: *Essays and Reviews*. New York: Library of America, 1984).

²⁸⁹ O escritor James Fenimore Cooper, em 1828, já havia observado essa tendência, abordando a questão de “por que a América não tinha conseguido produzir dramaturgos da estatura de seus romancistas e poetas e por que o teatro aparentemente tinha menos influência na cultura do que outros gêneros. Sua resposta foi que não somente havia uma competição mais acirrada, como também a prevalência de estrangeiros fazia com que o teatro exercesse ‘pouca influência sobre a moral, a política ou qualquer outro domínio’.” (WILMETH, Don B.; BIGSBY, Christopher (Ed.). *The Cambridge History of American Theatre* (Volume1) — Beginnings to 1870. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.)

²⁹⁰ Título original: *Metamora, or The Last of the Wampanoags*.

²⁹¹ Largamente inspirada na novela *The Last of Mohicans*, publicada em 1826, por Fenimore Cooper.

²⁹² Próximos no tema da queda do último representante vivo de uma etnia nativa, o romance de Cooper narra os atos heroicos de Uncas diante dos novos habitantes da América, salvando-os dos perigos da vingança dos “peles vermelhas” e ganhando sua confiança. Na peça de Stone, no entanto, a nobreza de Metamora é brutal e inconciliável com o projeto colonizador, resultando em sua morte e na de sua esposa e de seu único filho.

(They fire. Metamora falls. Enter Walter, Océana, Wolfe, Sir Arthur, Errington, Good-enough, Tramp, and Peasants. Roll of drums and trumpet till all on.)

Metamora: My curses on you, White men! May the Great Spirit curse you when He speaks in his war voice from the clouds! Murderers! The last of the Wampanoags curse be on you! May your graves and the graves of your children be in the path the red man shall trace! And may the Wolf and panther howl o'er your fleshless bones, fit banquet for the destroyers! Spirits of the grave, I come! But the curse of metamora stays with the White man! I die! My wife! My Queen! My Nahmeokee!²⁹³

Não passa despercebido pelos escritores latino-americanos o já mencionado diálogo com os romances de Fenimore Cooper – muito mais efetiva em termos formais do que as obras ficcionais de Ferdinand Denis, que não pôde fornecer com suas novelas *Maxacalis* e *Camões e José Índio*, por sua pouca afeição ao fazer literário, um modelo ficcional mais bem estabelecido. Domingos Sarmiento, buscando uma correlação e apreensão da expressão da América como um todo, encontra pontos de aproximação com a obra de Cooper, justificadas pela correlata natureza americana, e o compara a Esteban Echeverría, sobretudo, do poema *La cautiva*, argumentando a respeito que “[...] mil otros accidentes que omito prueban la verdad de que modificaciones análogas del suelo traen análogas costumbres, recursos y expedientes. No es otra la razón de hablar en Fenimore Cooper descripciones de usos y costumbres que parecen plagiados de la pampa”²⁹⁴. No Brasil, Cooper seria visto como referência para as artes²⁹⁵ e para a observação científica²⁹⁶ da natureza americana, traduzido e publicado em edições ilustradas, algumas de mais baixo custo e de largo acesso ao público, ao lado de escritores²⁹⁷ como Alexandre Dumas, Walter Scott, Eugène Sue e Henriette Stowe. Enfim, considerado o “Walter Scott americano”, por ser “o primeiro americano, como

²⁹³ STONE, John Augustus. *Metamora or the last of the wampanoags. Metamora and Other Plays*. Bloomington: Indiana University Press, 1993, p. 40.

²⁹⁴ SARMIENTO, Domingo. *Facundo o Civilizacion y barbárie*. Buenos Aires: Biblioteca de la nación, 1910 [1845], p. 36.

²⁹⁵ ANÔNIMO. O Brasil e a Instrução. *Jornal do Commercio* (RJ), 28 de outubro de 1867: “A ciência e a literatura cresceram, florescem alentados por talentos brilhantes Franklin, Story, Auduben, Bancroft, Fenimore Cooper, Stowe”.

²⁹⁶ ANÔNIMO. Vantagens de uma botânica médica brasileira. *Correio mercantil e instrutivo, político, universal* (RJ), 1 de novembro de 1863: “Belos e curiosos exemplos dessas astúcias dos povos primitivos do novo mundo nos deu em seus romances Fenimore Cooper, o Walter Scott da América.”

²⁹⁷ Por exemplo, no *Jornal Pedro II* (CE), 1854, [ilegível] de maio de 1854. Dentre os anúncios de obras traduzidas, além de *A cabana do pai Thomé ou A vida dos negros na América* (sic), de Henriette Stowe; *O bravo*, de Fenimore Cooper, em edição com gravuras; *A vida de um marinheiro*, de Cooper; *Sylvandira*, de Alexandre Dumas; *Ivanhoé ou o regresso do Cruzado*, de Walter Scott; *Os mistérios de Paris*, de Eugenio Sue.

escritor, e o primeiro também por que descreveu melhor o que primeiro devia ser escrito”, de modo a aproximar-se de Chateaubriand: “Cooper mais modesto, pinta a vida daquele que vive em contato íntimo com a natureza, alegra-se com o cantar dos pássaros, o apontar do sol, e entristece-se com o enlutar a natureza”, “[...] é o índio que fala do que ama, que precisa expandir-se cantando sua vida, dores, proezas, e as matas queridas”²⁹⁸.

A comparação com Gonçalves Dias seria uma constante para alguns críticos²⁹⁹, positiva ou negativamente, mas inspirada pelo comentário do escritor português Pinheiro Chagas. Joaquim de Paula Souza, autor de um drama biográfico sobre Álvares de Azevedo, referindo-se à acusação do português contra Gonçalves Dias, concorda em parte com a afirmação de que o brasileiro não teria alcançado níveis expressivos comparáveis aos de Fenimore Cooper, sobretudo, quanto à extensão da obra do norte-americano e às minúcias de suas descrições, que “bastavam para fazer de Cooper o Homero de toda a América”³⁰⁰. No entanto, Paula Souza discorda no tocante à verdade e ao *pathos* presentes em suas nas obras:

Gonçalves Dias foi muito mais resumido; dizer, porém, que não sentiu como índio, que o fogo dos trópicos não incendeia os períodos, é censura que não lhe cabe. Uncas, no momento de ser reconhecido como o último chefe mohicano, não é mais belo do que I-Juca-Pirama, abraçado antes de morrer pelo pai, que momentos antes o amaldiçoara. Ambos são verdadeiros, ambos comovem.³⁰¹

No entanto, o grande tema do indígena brasileiro seria encontrado mais na poesia épica e no romance do que no drama, como em *Iracema*, de José de Alencar, fazendo-nos retomar a reflexão sobre a intensa função ideológica do teatro romântico em consonância com um projeto de Estado e de desenvolvimento nacional positivos, dentro do qual ao nativo restaria um papel quase nulo e um incômodo silenciamento ratificado pela violência. Nos poucos dramas históricos voltadas ao tema, como *Cobé*, de Joaquim

²⁹⁸ No *Correio Paulistano* de 22 de dezembro de 1864.

²⁹⁹ ANDRADE, José de Souza. Cartas a um amigo. *Semanário Maranhense*, 12 de julho de 1868: sobre as “duas Américas”: Dos que até hoje tem-se levantado entre nós, só conheço dois, que considero como precursores – Fenimore Cooper e Gonçalves Dias; um no romance à maneira larga do soberbo evocador do passado na Inglaterra e o segundo nos cantos líricos de uma beleza já muito admirável.

³⁰⁰ SOUZA, Joaquim de Paula. *Álvares de Azevedo ou Amores da mocidade*: drama em 3 atos. São Paulo: Tipografia do Correio Paulistano, 1870, p. XIV.

³⁰¹ SOUZA, Joaquim de Paula. *Álvares de Azevedo ou Amores da mocidade*: drama em 3 atos. São Paulo: Tipografia do Correio Paulistano, 1870, p. XIV.

Manuel de Macedo³⁰², ou de passagem o *Calabar*, de Agrário de Menezes, o sacrifício do nativo, contudo, não o reintegra a uma narrativa nacional, nem mesmo como ponto de partida para a construção da nacionalidade. Mesmo uma tragédia lírica como *Lindoia*, de Ernesto Ferreira França³⁰³ – cujo enredo materializaria um recorte sentimental do drama da morte da personagem, em uma abordagem principalmente lírica que isola e afasta a peça do horizonte de leitura da obra em que se baseia, na qual, segundo Ivan Teixeira, em sua dimensão retórica, o episódio receberia antes conotações de “alegoria paródica do regicídio enquanto conceito político”. Nas palavras de Alfredo Bosi,

O primeiro quartel do século XIX foi, em toda a América Latina, um tempo de ruptura. O corte nação/colônia, novo/antigo exigia, na moldagem das identidades, a articulação de um eixo: de um lado, o pólo brasileiro, que enfim levantava a cabeça e dizia o seu nome; de outro, o pólo português, que resistia à perda do seu melhor quinhão. Segundo esse desenho de contrastes, o esperável seria que o índio ocupasse, no imaginário pós-colonial, o lugar que lhe competia, o papel de rebelde. Era, afinal, o nativo por excelência em face do invasor; o americano, como se chamava, metonimicamente, versus o europeu. Mas não foi precisamente o que se passou em nossa ficção romântica mais significativa. O índio de Alencar entra em íntima comunhão com o colonizador. Peri é, literal e voluntariamente, escravo de Ceci, a quem venera como sua Iara, ‘senhora’, e vassalo fidelíssimo de dom Antônio.³⁰⁴

A cisão é efetiva, mas permitiria vislumbres da violência e da morte resultantes desse desencontro ideológico, desprovidas, contudo, do seu significado político e tendo como pano de fundo todo apelo simplificador do melodrama. Mesmo uma tragédia lírica como *Lindóia*, de Ernesto Ferreira França³⁰⁵, adaptação do poema épico *O Uruguai*, de Basílio da Gama, materializaria um recorte sentimental do drama da morte da personagem homônima, em uma abordagem principalmente lírica que isolaria e afastaria a peça do horizonte de leitura da obra em que se baseia. Os indígenas, embora menos integrados à construção do Estado nacional, são submetidos à mesma intimidação moral e física dos heróis legitimados pela narrativa histórica brasileira oitocentista, e são considerados igualmente anacrônicos em seus projetos e ações.

³⁰² MACEDO, Joaquim Manuel de. *Cobé*. Teatro do Dr. Joaquim Manuel de Macedo. Tomo segundo. Rio de Janeiro: Garnier, 1852.

³⁰³ FRANÇA, Ernesto Ferreira. *Lindoia: tragédia lírica em quatro atos*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1859.

³⁰⁴ BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 177.

³⁰⁵ FRANÇA, E. F. *Lindóia: tragédia lírica em quatro atos*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1859.

Ferdinand Denis³⁰⁶, influência fulcral na legitimação dos temas nacionais, lembraria que “o clima e o aspecto da natureza têm uma influência direta sobre as inspirações poéticas”, argumentando a favor da cor local. Ele pergunta: “que se pretende venha o americano a fazer de nossas comparações, sugeridas por uma natureza já esgotada pelo trabalho de séculos? Na floresta virgem, experimenta o homem as mesmas impressões que nos bosques continuamente devastados pelo lenhador? Não têm mais força e liberdade os animais que vivem na campanha? Não arroja o oceano suas vagas contra um litoral mais impressionante?”. As poucas peças históricas nas quais figuram os indígenas, como *Cobé*, de Joaquim Manuel de Macedo³⁰⁷ ou *Calabar*, de Agrário de Menezes – na qual o tema aparece lateralmente, pela figura de Jaguaribe – dariam uma voz problemática ao nativo, que não pode sair vitorioso na História nacional, ainda que questionando a tomada de poder pelos europeus e reiterando a ideia romântica de nação:

A terra de Cabral?! um navegante,
Que açoitado por fera tempestade,
Como a esponja, que o mar arroja às praias,
Sem o pensar, à terra ignota chega,
Tem jus acaso à possessão alheia?...
A terra era já nossa e o será sempre;
Quem, e com que direito ousou doar-lh'a ?!!!
A terra é de quem nasce sobre a terra;
O deserto é do tigre e do selvagem;
Vós outros que deixais vossas cidades,
Se inda à vossa ambição os campos faltam,
Pedi... nós vo-los damos... sobras temos;
Mas a terra, senhor, não, não é vossa.

Sabe-se que o colapso do mundo dos personagens centrais é uma das bases da elaboração da poesia épica, e por isso o lamento presente na *Confederação dos Tamoios* instiga a necessidade de oposição e mobilização em totalidade, não apenas contra um inimigo comum, mas contra o próprio movimento da História, pela violência materializada pelo invasor europeu direcionada àqueles “que chegaram primeiro”. Os conhecidos versos –

³⁰⁶ DENIS, Ferdinand. *Scènes de la nature sous les Tropiques et de leur influence sur la poésie, suivies de Camoens et Jozé Índio*. Paris: Louis Janet Libraire, 1824, p.2.

DENIS, Ferdinand. Resumo da História literária do Brasil. In: CÉSAR, Guilhermino (Seleção e Apresentação). *Historiadores e críticos do Romantismo. 1 — A contribuição europeia: crítica e História literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Brasileiros; São Paulo: Editora da Universidade de S. Paulo, 1978, p. 37.

³⁰⁷ MACEDO, Joaquim Manuel de. *Cobé*. In: *Teatro do Doutor Joaquim Manuel de Macedo*. Tomo segundo. Rio de Janeiro: Garnier, 1852, p. 238.

Ali guerra juramos, guerra eterna
 Aos bárbaros por quem tanto sofremos
 Sobre o mar, sobre a terra: sangue, sangue,
 Guerra, guerra, as florestas repetiram,
 Como si elas também a nós se unissem!
 De paz não mais se fale! Guerra, guerra,
 Comigo repeti, bravos Tamoios!
 Não ouvis os clamores de vingança
 De nossos pais e irmãos que eles mataram?
 Não ouvis que esta terra está pedindo
 Que a livremos dos pés dos Portugueses?
 Quereis que um dia nossos filhos digam:
 – Nossos pais foram vis, cobardes foram;
 Defender não souberam nossas tabas;
 Opróbrio e escravidão d’eles herdamos!?! –
 Não, não; tal não dirão; antes primeiro
 Morramos todos nós; sim, antes morram
 Velhos, moços, crianças e mulheres,
 E os filhos que inda as mães no ventre aquecem;
 Todos morramos, sim; porém mostremos
 Que sabemos morrer como tamoios,
 Defendendo o que é nosso, e a liberdade,
 Que antepomos a tudo, à própria vida³⁰⁸

– plasman o caráter de cada membro da comunidade, cuja virtude está em encaminhar-se irresistivelmente em direção ao próprio fim. Não estando individualmente envolvidos no conflito, igualmente não estão postas em questão a força ou a fraqueza espirituais na comoção demonstrada diante dos acontecimentos inevitáveis. E mesmo quando são trazidas à tona, como elemento inseparável da virtude guerreira, a coragem – sua invariabilidade, mas também sua variabilidade – ocupa diferentes configurações nas peças históricas e media a construção do personagem dramático a partir de um contributo da personalidade histórica, no embate entre a moral épica e a necessidade do elemento lírico no drama.

A visão da morte na peça histórica se dá discursivamente, como retórica almejando a um futuro, já que não se manifesta como ação física inserida no drama. O encontro do espectador com seu aspecto escatológico, grotesco, mesmo material, é evitado a todo custo. Destino comum, ela é um dado latente, que não se concretiza no palco: da morte, os heróis tornados mártires são conduzidos ao reino das ideias, à glória, às estatísticas, ao devir, à narrativa histórica, mas nunca à sua dimensão física e ao horror que deveria

³⁰⁸ MAGALHÃES, Gonçalves de. A confederação dos Tamoios. In TEIXEIRA, Ivan. *Multiclássicos: épicos*. São Paulo: Edusp, 2008, p.898.

suscitar. Diante da morte atenuada pela beleza estética que naturaliza o inevitável desfecho, os espectadores podem retornar a seus lares tranquilizados, enfim, por uma posteridade que justificará qualquer sacrifício, e na qual todo discurso de violência se ajustará em uma visão totalizante, sobretudo, abrandados pela crença profunda, fundamentada no distanciamento dramático, de que o outro não coincide com o eu.

Conclusão

Foi nosso objeto de estudo nesta tese a peça histórica romântica brasileira – tragédia, drama, melodrama, comédia – de temática nacional, escrita entre os anos de 1836 e 1893. Esse recorte afastou nosso olhar, portanto, das obras que se voltavam aos temas da História universal, mesmo quando fossem importantes para o estabelecimento do primeiro teatro brasileiro. Esse recorte foi justificado pelo fato de essas peças não se enquadrarem ao propósito de estabelecer sentidos globais para a História e a literatura brasileiras. Para tal, voltamo-nos não apenas à análise dos textos dramáticos, como também dos prefácios e críticas relativos ao tema, pois esses documentos refletiam de maneira mais direta a intencionalidade e a compreensão dos limites entre História e ficção, sempre variáveis em todas as épocas.

É possível encontrar peças que narram momentos históricos cruciais, mas é verdade também que há em quantidade significativa peças nas quais o enredo histórico praticamente não existe, a não ser pelo contexto de um episódio historicamente situado que quase não toca a ação dramática. Outras terão a participação explícita de personagens históricas cuja interferência na ação dramática também não é significativa ou não é comprovada pelos livros de História. Em outras, ainda, o deslocamento temporal para uma época do passado serve apenas de pano de fundo e de curiosidade histórica. Consideradas as variações entre seus exemplares, podemos dizer de início que, nas peças históricas oitocentistas, articulam-se memória histórica e imaginação romântica, domínios cujos limites e interferências variam conforme os preceitos e justificativas de cada autor, mesmo que possam ser indicados pontos de conexão entre essas ideias.

Do ponto de vista da fábula, o teatro romântico questiona os limites de ação única e de concentração sobre um só indivíduo, enquanto a História busca apresentar movimentos que envolvem uma sociedade como um todo, pois o critério de existir uma personalidade histórica se ajusta apenas em alguns momentos nos gêneros dramáticos,

que se expressam a partir de uma individualidade – e de sua subjetividade tornada objetiva pela fala e pelas ações das personagens³⁰⁹. No entanto, sem ainda conseguir ou mesmo buscar conseguir ser desvinculado da ação de uma personagem, podemos dizer, com Michel Corvin³¹⁰, que “le drame [romantique] est centré autour du destin d’un individu, d’un sujet porteur de l’histoire, d’un héros qui met sa marque au monde et dont le drame raconte généralement la lutte contre des forces adverses, l’ascension et l’échec”. Essa definição, contudo, merece ser ampliada, pois nas peças históricas nem todos os personagens têm fundamentos nos livros de História ou nas crônicas. Além do mais, há casos nos quais a ação não é centrada na personalidade histórica presente no drama, situando-se em torno de personagens ficcionais que fazem parte das circunstâncias ou do contexto histórico, o que amplia a reflexão sobre a função do herói na peça histórica. Sobre a mimese, é preciso considerar a influência dos recursos cênicos disponíveis para a representação de uma realidade histórica. Muitas peças buscaram teatralizar tempos de guerras e revoluções cujas batalhas só podem acontecer no fora de cena, como em *Fernandes Vieira ou Pernambuco libertado*, de Luís Antônio Burgain³¹¹ – “tiros ao longe; clarins, tambores, e sinos tocando a rebate”, ou telões pintados sugerindo cenários da natureza, dando lugar a longos diálogos de mensageiros narrando o desenrolar de acontecimentos fundamentais que, todavia, não puderam ser representados. O decoro também entra em cena, ao evitar mortes violentas, cenas de abuso sexual e mesmo coibindo a presença de indígenas em seus trajes tradicionais sobre o palco.

Nesse aspecto, o diálogo com o melodrama é imprescindível para grande parte das peças estudadas, pois os seus heróis deparam-se frequentemente com o bem e o mal absolutos: é de fato essa a ambiência moral e estética da peça histórica brasileira. De modo geral, a História do século XIX pode ser lida por sua relação com o melodrama. De fato, o historiador francês Jules Michelet³¹² relaciona certo tipo de caráter a seu ofício – jeune homme, tendre, studieux et bienveillant – traçando as linhas de força da historiografia oitocentista em direção a esse gênero. É, sobretudo, seu olhar não

³⁰⁹ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

³¹⁰ CORVIN, Michel. *Dictionnaire Encyclopédique du Theatre*. Paris: Bordas, 1991, p. 368.

³¹¹ BURGAIN, Luís Antonio. *Fernandes Vieira ou Pernambuco Libertado*. Rio de Janeiro: Tipografia Austral, 1845, p. 10.

³¹² Citado por CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2013, pp. XV-XVI.

dialético, quase maniqueísta do processo histórico, que o faria coincidir com um modo de elaboração que Hayden White³¹³ evoca como o “mito da estória romanesca” e que, no autor da *Histoire de France*, está ligado a um processo histórico entendido como “luta da virtude essencial contra um vício virulento”, ou em outras palavras “entre tirania e justiça, ódio e amor, como momentos ocasionais de conjunção”, que são ademais muito próximas da “luta entre o bem e mal absolutos”³¹⁴ tão característica à estética e à moralidade melodramáticas. Podemos dizer que, com algumas exceções, como Agrário de Menezes, Gonçalves Dias e Castro Alves, o que temos são peças com diálogos expositivos ao extremo, permeados pelos clichês do drama e do melodrama românticos – suposta morte do protagonista, vilões caricatos e perversos, além de personagens perdidas de seus pais e encontradas pela posse de um objeto que garante o reconhecimento. No final das contas, esse melodrama é entendido como conteúdo, como um modo de elaboração ficcional próprio às formas dramáticas, mas principalmente como um meio instituído ou convencional de trabalho autoral da História pela imaginação. No Brasil, a peça histórica se desenvolveria pela diferença com a cultura teatral neoclássica e melodramática. De fato, apesar de já haver dramas históricos desde a década de 1830, apenas a partir de 1850 nossos dramaturgos fortalecem sua incursão pelo gênero, apropriando-se finalmente das “condições materiais e intelectuais” necessárias ao desenvolvimento do teatro³¹⁵. É importante dizer que a definição do gênero ainda dependia de nossa efetiva independência política e cultural, ao mesmo tempo em que participava da formação de nossa própria narrativa histórica, desvinculada da de Portugal³¹⁶.

A insistência sobre o elemento por assim dizer narrativo, e não apenas analítico para a História, a reconecta com a imaginação e suas aspirações ficcionais, embora dentro dos limites que cingem a verdade histórica. Assim, diante da necessidade de colaborar com a formação de uma apaixonada narrativa sobre a nação e a literatura nacional, os autores dramáticos realizam a transição entre o *ante oculos ponere*³¹⁷ da História – a tentativa de trazer à tona diante do leitor a maior veracidade possível dos acontecimentos – para o

³¹³ WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1992, p. 161-162.

³¹⁴ BRAGA, Claudia; PENJON, Jacqueline. Apresentação. In THOMASSEAU, Jean-Maria. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 6.

³¹⁵ FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 19.

³¹⁶ PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 144.

³¹⁷ Do latim, “Por diante dos olhos”. In: HARTOG, François. *Evidência da História: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p.147.

ante oculos ponere da representação teatral efetiva, expressa em um modo realista, em sentido cênico. Por outro lado, a imaginação expande-se por além das fronteiras do vazio deixado pela imprecisão documental ou pelas omissões da História, embora submissa a esta, principalmente nas peculiaridades dos caracteres dos personagens e nas suas ações episódicas, além de precisar adaptar-se aos limites da forma dramática, enquadrando-se em esquemas de ação e conflito e projetando-se, mesmo que virtualmente, à realidade teatral.

No teatro oitocentista brasileiro, especialmente nas peças históricas, há uma tópica sempre recorrente, relativa à inevitabilidade de falha das ações heróicas, em um contexto marcado por anacronismos históricos, sociais e políticos, dentro do entendimento de que materializar essas metas pertence aos tempos futuros, e nunca ao presente. É claro, dentro das reflexões do épico na literatura, a noção de acontecimento em muito supera as forças dos seres individuais, cujo mérito está mais em desafiar a pulsão dos acontecimentos do que em vencê-los efetivamente. Isso significa, em termos gerais, que as possibilidades de ação dos heróis históricos são cerceadas pelos limites das conjunturas históricas, mas principalmente que o presente nunca é modificável.

A morte do herói, dialogando com o ideal do sacrifício romântico, contudo adaptado a um contexto de violência não apenas ampla, mas constitutiva, reintegra a peça histórica à fragilidade do ser humano diante do movimento da História, diante da tirania e diante do poder. O sacrifício, justificado como necessário e inevitável, subjugaria sua função atuante em seu tempo, própria ao herói enquanto conceito, e o lançaria em ações geralmente mais morais do que ativas, refletindo no drama um ideal estático presente em suas fisionomias e que refletiria a confiança no encaminhamento histórico nacional – dentro da regulação, emergiria a função simbólica do herói latino-americano, agora empenhado em construir ou manter uma base social já definida. A morte e, em seu cerne, a dor da falha, desprovendo o herói de sua função no presente, serviria à abertura de um novo ciclo de heroísmos, como *quihica*, calcados, embora, nos tempos futuros, inalcançáveis, movendo-se constantemente como a linha do horizonte.

Referências Bibliográficas

ABREU E LIMA, José Inácio de. *Compêndio de História do Brasil*. Tomo 1. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1843.

ACHUGAR, Hugo. A escritura da História ou A propósito das fundações da nação. In: *Histórias da Literatura: teorias, temas e autores* (Org. Maria Eunice Moreira). Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

AGUIRRE, Nataniel. Visionarios y mártires o Los protomártires de la independéncia del peru. In: *La Belíssima Florianana*. Paris; México: Libreria de la Vda de C. Bouret, 1911.

AGUIRRE, Nataniel. *Represalia de heroe*. In: *La Belíssima Florianana*. Paris; México: Libreria de la Vda de C. Bouret, 1911.

ALBERDI, Juan Bautista. La revolución de Mayo. In: *Antologia de obras del teatro argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2007.

ALBERDI, Juan Bautista. El gigante Amapolas. In: *Antologia de obras del teatro argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2007.

ALBERDI, Juan Bautista. *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. Buenos Aires : Biblioteca del Congreso de la Nación, 2017.

ALENCAR, José de. *O Jesuíta* (Advertência). In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ALENCAR, José de. *O Jesuíta*. Rio de Janeiro: Garnier, 1875.

ALENCAR, José de. *Jornal O Globo – Órgão dos interesses do Comércio, da Lavoura e da Indústria*, Rio de Janeiro, Ano 2, nº 284, 26 set. 1875). Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=369381&pagfis=1624>. Acesso em fev. 2022.

ALMEIDA, José Ricardo Pires de. *Tiradentes ou Amor e ódio*. São Paulo: Tipografia Imparcial de J. R. A. Marques, 1861.

ALMEIDA JÚNIOR, Fernando Pinto de. *A redenção do Tiradentes, drama histórico em um prólogo, três atos e quatro quadros*. Rio de Janeiro: Imprensa Mont’Alverne – Ferreira & C., 1893.

ALVES, Castro. *Gonzaga, drama histórico brasileiro*. Rio de Janeiro: A.A. da Cruz Coutinho, 1875.

ANDRADE, José de Souza. *Cartas a um amigo. Semanário Maranhense*, 12 de julho de 1868.

ARISTÓTELES. *Poética*. 4ª Ed. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da moeda, 1994.

ASSIS, Machado de. Carta a José de Alencar. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001

BEAUCHAMP, Alphonse de. *História do Brasil*. Lisboa: Oficina de J.F.M. de Campos, 1817.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

GUIMARÃES, Bernardo. A cabeça do Tiradentes. In: HIGA, Mário (Org.) *Antologia de contos românticos*. São Paulo: Lazuli Editora; Companhia Editora Nacional, 2012.

BEZERRA, João Cícero. Joaquim Manuel de Macedo, historiador e dramaturgo. *Revista Sala Preta (USP)*, v. 18, nº 1, 2018.

BOMFIM, Manoel. *A América Latina: males de origem*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

_____. Imagens do Romantismo no Brasil. In GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 243.

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRAGA, Claudia; PENJON, Jacqueline. Apresentação. In THOMASSEAU, Jean-Maria. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BRECHT, Berthold. *Vida de Galileu*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BUESCU, Helena Carvalhão. *Dicionário do Romantismo literário português*. Lisboa: Editorial Caminho, SA, 1997.

BURGAIN, Luís Antonio. *Fernandes Vieira ou Pernambuco Libertado*. Rio de Janeiro: Tipografia Austral, 1845.

CANDIDO, Antonio (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2006.

_____. *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CARILLA, Emilio. *El romanticismo en la América hispánica*. Madrid: Editorial Gredos, 1958.

- CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2013.
- CÉSAR, Guilhermino (Seleção e Apresentação). *Historiadores e críticos do romantismo. 1 — A contribuição europeia: crítica e História literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Brasileiros; São Paulo: Editora da Universidade de S. Paulo, 1978.
- COOPER, Fenimore. *The last of Moicans*. Project Gutenberg. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/940/940-h/940-h.htm>. Acesso em: 15 set. 2019.
- CORRADIN, Flávia. *Camilo Castelo Branco: dramaturgia e romantismo*. Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa. FFLCH/USP, 1997.
- CORVIN, Michel. *Dictionnaire Encyclopédique du Theatre*. Paris: Bordas, 1991.
- COUSIN, VICTOR. *Du vrai, du beau et du bien*. 2 ed. augmentée d'un appendice sur l'art Français. Paris : Didier, 1854.
- COUTINHO, Afrânio (Org.). *A polêmica Alencar – Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília, DF: UNB, 1978.
- DANAN, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie?* Arles: Actes Sud-Papiers, 2010.
- DENIS, Ferdinand. *Scènes de la nature sous les Tropiques et de leur influence sur la poésie, suivies de Camoens et Jozé Índio*. Paris: Louis Janet Libraire, 1824.
- _____. Resumo da História literária do Brasil. In: CÉSAR, Guilhermino (Seleção e Apresentação). *Historiadores e críticos do Romantismo. 1 — A contribuição europeia: crítica e História literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Brasileiros; São Paulo: Editora da Universidade de S. Paulo, 1978.
- DIAFÉRIA, Lourenço. Herói. Morto. Nós. Crônica publicada em 1º de setembro de 1977, disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/folha/80anos/tempos_cruciais-02a.shtml. Acesso em: 10 out. 2017.

DIAS, Gonçalves. Prólogo a Leonor de Mendonça. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Últimos cantos*. Rio de Janeiro: Tipografia de Paula Brito, 1851.

DORT, Bernard. Bernard Dort, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n° 67, 1986. (Trad. Fátima Saadi).

DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.

DUMAS, Alexandre. *Théâtre Complet de Alex. Dumas. Tome IV. La tour de Nesle. Angèle. Catherine Howard*. Paris: Calmann Lévy, 1883.

_____. *Théâtre Complet de Alex. Dumas. Tome VI. Calígula. Paul Jones. Alchimiste*. Paris: Calmann Lévy, 1874.

EIRÓ, Paulo. Prefácio a Sangue limpo. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

EIRÓ, Paulo. *Sangue limpo*. São Paulo: Tipografia Literária, 1863.

FANIOT, Ferdinand. *Os apóstolos do mal*. Porto: Liv. João F. Cruz Couti, 1876.

FARIA, João Roberto. *Teatro e escravidão*. São Paulo: Perspectiva, 2022.

_____. Castro Alves, o dramaturgo abolicionista. In: *Revista brasileira (Academia Brasileira de Letras)*, Fase IX, Janeiro-Fevereiro-Março 2021. Ano IV, n° 106.

_____. Moreira Sampaio e a Mágica (Féerie) no Brasil: A Cornucópia do Amor. In *Rebento*, São Paulo, n. 7, p. 90-121, 2017.

_____. (Dir.). *História do teatro brasileiro*. Vol. 1. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC-SP, 2012.

_____. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FRANÇA, Ernesto Ferreira. *Lindoia: tragédia lírica em quatro atos*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1859.

GALEANO, Eduardo. *Las venas abiertas de America Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina. Editores S.A., 1976.

GINZBURG, Jaime. Violência e forma em Hegel e Adorno. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.16, p.176-181, 2010.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela A. de. *Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HARTOG, François. *Evidência da História: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. Vol. IV. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

_____. *A Razão na História: uma introdução geral à filosofia da História*. São Paulo: Centauro, 2001.

HERCULANO, Alexandre. Vícios do drama histórico. In: REIS, Carlos; PIRES, Maria da Natividade. *História Crítica da literatura portuguesa [O Romantismo]*. V. 5. 2ª Edição. Lisboa / São Paulo: Editorial Verbo, 1999.

HUGO, Victor. *Les travailleurs de la mer*. Paris: Librairie Illustrée, 1875.

_____. *Lucrece Borgia*. 2^{ème} édition. Paris: Eugène Renduel, Libraire, 1833.

JARDIM, Jéssica Cristina. *Dramaturgos, críticos e ratos: reflexões sobre o teatro em Edgar Allan Poe*. São Paulo: Editora UNESP, 2020.

_____. Ensaio de síntese conceito de imaginação na crítica literária do Romantismo brasileiro. In: *Teresa* (USP), São Paulo, n. 18, p. 165-179, 2016.

JOBIM, José Luís. Notas sobre a teoria romântica da História. In MOREIRA, Maria Eunice. *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

JESUS, Rafael de. *Castrioto Lusitano*. Paris: J. P. Aillaud, 1844.

JORNAL DO COMÉRCIO (RJ). 14 de mar. 1838. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_02&pesq=%22antonio%20jos%C3%A9%22&pasta=ano%20183&hf=memoria.bn.br&pagfis=9877. Acesso em 21 jan. 2022.

_____. 16 de dez. 1837. Notícia da representação de *Antonio José ou O poeta e a Inquisição, no Teatro Constitucional Fluminense*. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_02&pesq=%22antonio%20jos%C3%A9%22&pasta=ano%20183&hf=memoria.bn.br&pagfis=9592

LEME, Antonio Joaquim. *Coroação da virtude ou A independência do Brasil*. São Paulo: Tipografia Literária, 1860.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques. *Marginália*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000154.pdf>. Acesso em 12 mar. 2022.

LOBO, Luiza (Trad. e Org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

LUKÁCS, Gyorgy. *O romance histórico*. 1ª Ed. São Paulo: Boitempo, 2011.

MACEDO, Joaquim Manuel de. Cobé. In: *Teatro do Doutor Joaquim Manuel de Macedo*. Tomo segundo. Rio de Janeiro: Garnier, s.d.

MADRE DE DEUS, Fr. Gaspar da. *Memórias para a História da capitania de S. Vicente, hoje chamada S. Paulo*. Lisboa: Tipografia da Academia, 1797.

MAGALHÃES, Gonçalves de. A confederação dos Tamoios. In TEIXEIRA, Ivan. *Multiclássicos: épicos*. São Paulo: Edusp, 2008, p.898.

_____. “Breve notícia sobre Antonio José da Silva”. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. Prólogo a Olgiato. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Antonio José ou O poeta e a inquisição*: tragédia. Rio de Janeiro: Typ. Imparcial de F. de Paula Brito, 1839.

MARINHO, Maria de Fátima. *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999.

MAYER, Marlyse. *Folhetim: uma História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MELLO, Evaldo Cabral de. *Rubro veio: O imaginário da restauração pernambucana*. São Paulo: Alameda, 2008.

MENEZES, Agrário de. Carta dirigida ao secretário do conservatório dramático do Rio de Janeiro. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MENEZES, Agrário de. Bartolomeu de Gusmão, drama em três atos. In *Obras inéditas do Doutor Agrário de Menezes precedidas de um elogio histórico, escrito pelo Dr. Antonio Álvares da Silva, e mandados publicar pela Sociedade Acadêmica Recreio Dramático*. Primeiro Volume. Bahia: Tipografia Constitucional de França Guerra, 1865.

_____. *Calabar, drama em verso, e em cinco atos*. Bahia: Typographia e Livraria de E. Pedroza, 1858.

MONTEIRO, Jacy. Discurso biográfico do Bacharel M. A. Álvares de Azevedo. In: *Obras de Manuel Antonio Álvares de Azevedo*. Tomo Primeiro (Poesia). Rio de Janeiro: Garnier, 1862.

MOREIRA, Maria Eunice. *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

_____. Hermanos e irmãos: As relações literárias entre os românticos argentinos e brasileiros durante o romantismo. In: *Teresa* (USP), n. 12 e 13, São Paulo, p. 79-93, 2013.

MUSSET, Alfred de [1836]. In LOBO, Luiza (Trad. e Org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

NABUCO, Joaquim. Folhetim: Aos Domingos. *Jornal O Globo – Órgão dos interesses do Comércio, da Lavoura e da Indústria*, Rio de Janeiro, Ano 2, n. 284, 17 out. 1875). Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/369381/1707>. Acesso em: fev. 2022.

NABUCO, Joaquim. Folhetim: Aos Domingos. *Jornal O Globo – Órgão dos interesses do Comércio, da Lavoura e da Indústria*, Rio de Janeiro, Ano 2, n. 284, 3 out. 1875). Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=369381&pagfis=1651>. Acesso em: fev. 2022.

OGANDO, Iolanda. *Teatro histórico: construcción dramática e construcción nacional*. Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2004.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PENA, Martins. Prefácio a D. Leonor Teles. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

POE, Edgar Allan. The American Drama. In: *Essays and Reviews*. New York: Library of America, 1984.

PORTO-ALEGRE, Araújo. O nosso teatro dramático. FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In CANDIDO, Antonio (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

REBELLO, Luiz Francisco. Melodrama e drama histórico. In: REIS, Carlos; PIRES, Maria da Natividade. (Org.) *História Crítica da literatura portuguesa [O Romantismo]*. v. 5. 2ª Edição. Lisboa / São Paulo: Editorial Verbo, 1999.

_____. Drama histórico. In BUESCU, Helena Carvalhão. *Dicionário do Romantismo literário português*. Lisboa: Editorial Caminho, SA, 1997.

REIS, Carlos; PIRES, Maria da Natividade. *História Crítica da literatura portuguesa [O Romantismo]*. V. 5. 2ª Edição. Lisboa / São Paulo: Editorial Verbo, 1999.

RIBEIRO, Maria Aparecida. “Um teatro que queria ser nacional”. *Teatro Brasileiro: textos de Fundação*. Glória e Infortúnio ou A Morte de Camões. Antônio José ou O Poeta e A Inquisição. (selecção, introdução e notas), 2002. La Coruña, Departamento de Galego-Português, Francês e Linguística. Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor.

R.IHGB – Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil. Tomo 1. 1908 (1839). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1908 [1839]. Disponível em: <http://ihgb.org.br/publicacoes/revista-ihgb/item/107695-revista-ihgb-tomo-i.html>.

Acesso em: 25 mar. 2017.

_____. Tomo 6. 1973 (1844). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1973 [1844]. Disponível em: <http://ihgb.org.br/publicacoes/revista-ihgb/item/107700-revista-ihgb-tomo-sexto.html>. Acesso em: 25 mar. 2017.

ROCHA, Justiniano José. Excertos críticos. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ROCHA PITA, Sebastião. *História da América Portuguesa*. Lisboa: Oficina de Joseph Antonio da Silva, 1730.

ROSENFELD, Anatol. *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. 2ª Ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SANTOS, João Caetano dos. Primeira Lição. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SARMIENTO, Domingo F. *Facundo o Civilizacion y barbárie*. Buenos Aires: Biblioteca de la nación, 1910 [1845].

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHILLER, Friedrich. Os saltadores e outras obras. In BORIE, Monique et al. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de se fazer respeitar ou Tratado sobre a honra*. (Org. Franco Volpi). São Paulo: Martins Fontes, 2003.

SCOTT, Walter. *Old Mortality*. Project Gutenberg. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/6941>. Acesso em: 14 abr. 2019.

SOUSA SILVA, Joaquim Noberto. *Amador Bueno ou A fidelidade paulistana*. Rio de Janeiro: Tipografia de P. Brito, 1855.

_____. “Brasileiros Célebres”. In: *Revista popular*, 1860, n.5.

SOUTHEY, Robert. *História do Brasil*. Tomo 2. Rio de Janeiro: Garnier, 1862.

SOUZA, Joaquim de Paula. *Álvares de Azevedo ou Amores da mocidade*: drama em 3 atos. São Paulo: Tipografia do Correio Paulistano, 1870.

SOUZA E OLIVEIRA, Aureliano. Prefácio. In: ALMEIDA, José Ricardo Pires de. *Tiradentes ou Amor e ódio*. São Paulo: Tipografia Imparcial de J. R. A. Marques, 1861.

STENDHAL. Racine e Shakespeare. In LOBO, Luiza (Trad. e Org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

STONE, John Augustus. *Metamora or the last of the wampanoags*. In: *Metamora and Other Plays*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Casac Naify, 2004.

TAVARES, Constantino do Amaral. *Gonzaga*. Rio de Janeiro: Tipografia de F. A. de Souza, 1869.

TEIXEIRA E SOUZA, Antonio Gonçalves. *Gonzaga ou A conjuração do Tiradentes (romance)*. Rio de Janeiro: Typografia de Teixeira & C, 1848.

THOMASSEAU, Jean-Maria. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ULTRA, João Francisco da Silva. *A glória do Brasil. Elogio dramático, representado em a noite de 2 de dezembro de 1848. Aniversário vitalício de S.M.I. O senhor D. Pedro Segundo, no teatro de S. Salvador, pela sociedade dramática particular Instrução e recreio, em aplauso ao mesmo faustoso aniversário, pelo membro da mesma sociedade.* Campos: Tipografia Patriótica de Eugenio Bricolens, 1848.

VALE, Pedro Antonio. O Capitão Leme ou Palavra de Honra. In: *Ensaaios dramáticos.* São Paulo: Tipografia Imparcial, 1862.

VARNHAGEN, F.A. de. *História geral do Brasil.* Tomo 1. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1854.

VARNHAGEN, F.A. de. *Amador Bueno ou A coroa do Brasil.* Madrid: Imprensa Del Atlas, 1858.

_____. *História geral do Brasil.* Tomo 2. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1857.

VASCONCELOS, Ana Isabel. *O drama histórico português do século XIX (1836-56).* Lisboa: Fundação Calouste Gulkenkian, 2003.

VOLOBUEF, Karen. Álvares de Azevedo e a ambiguidade da orgia. *Organon* (UFRGS), p. 113-131, 2005.

WILMETH, Don B.; BIGSBY, Christopher (Ed.). *The Cambridge History of American Theatre* (Volume1) — Beginnings to 1870. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX.* São Paulo: Edusp, 1992.