

ARENA CONTRA TIRADENTES: UMA EXPERIÊNCIA DE TEATRO POLÍTICO

POR

SELMA CALASANS RODRIGUES
Universidade Federal do Rio de Janeiro

... comuta-se aos réus, exceto Tiradentes, a pena de morte em degredo perpétuo para os lugares da África. E se tornarem à América, morrerão irrevogavelmente morte natural de força para sempre.

No meio de tão vivos transportes de alegria, só o Tiradentes estava ligado de mãos e pés —que justamente foi declarado por último sedutor— e testemunhou esta não esperada metamorfose; mas tão corajoso como contrito, respondeu ao diretor que o confortava até aqui: —Que agora morreria cheio de prazer, pois não levava após si tantos infelizes a quem contaminara. Que isto mesmo intentara ele, nas multiplicadas vezes que fora à presença dos ministros, pois sempre lhes pedira que fizessem dele só, a vítima da lei.

Com estes sentimentos, cada vez mais exercia em sua alma as luzes de uma graça triunfadora. Estas luzes reluziam por entre palavras, ações e os gestos do semblante.

(Depoimento de Frei Raimundo da Anunciação Penaforte: «Últimos momentos dos Inconfidentes de 1789», *Autos da devassa*, vol. 9.)

«Feliz o povo que não tem heróis», cantou Bertolt Brecht. Augusto Boal, um dos autores de *Arena contra Tiradentes*, replica: «Concordo. Porém nós não somos um povo feliz. Por isso precisamos de heróis. Precisamos de Tiradentes»¹.

Assim, Boal procura justificar o uso no teatro de um personagem da história brasileira (do século XVIII) mitificado, uso esse algo anacrônico

¹ Augusto Boal, *Teatro do oprimido* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977), p. 223.

já que, em nossa época, a literatura, ou seja, a arte de modo geral, rejeita toda categoria não crítica, toda simplificação, todo maniqueísmo.

Qualquer povo tem sua mitologia. A existência de heróis, mitos e ritos faz parte da identificação dos povos. Mas, como conciliar a idéia de um teatro moderno com uma atividade mitificadora?

Para responder a essa pergunta é preciso conhecer um pouco o Brasil e um tipo de teatro criado a partir dos anos 50 que pretendia ser revolucionário e engajado. Ser revolucionário significava romper com a tendência «colonizadora» do teatro mais em voga na época: o *TBC* (Teatro Brasileiro de Comédia) que, segundo Boal, juntava um repertório todo estrangeiro, com uma dicção britânica, montagens italianizantes, luxuosas, etc.² A ruptura do *Arena* consistia em dar preferência a autores nacionais e a uma dicção relaxada, bem como a um despojamento total, ausência de montagem, no estilo próprio criado pelo teatro de arena.

Arena passa, pelo menos, por quatro fases. A primeira, quando funda o Laboratório de Interpretação e aplica Stanislawski de manhã até a noite, como diz Boal; a segunda, quando funda o Seminário de Dramaturgia, de onde surgem os jovens autores cujas peças vão ser encenadas pelo próprio *Arena*, como é o caso de Gianfrancesco Guarnieri, Boal e outros. Essa época coincide com uma grande euforia de nacionalismo, de identificação de nossa cultura: surge aí, a *Bossa nova*: é também a época da construção de *Brasília*. Uma terceira fase surge depois do golpe de Estado de 1964 que colocou o Brasil sob um regime ditatorial. A partir de então, sendo impossível representar no palco dramas proletários brasileiros, *Arena* se volta para os clássicos, não para repetir experiências já passadas, mas para nacionalizá-los. A nacionalização consistia em alterar, às vezes, profundamente, o texto clássico para que a idéia principal fosse transmitida e adaptada ao momento brasileiro. A quarta etapa de *Arena* foi a dos musicais. Começaram com histórias de vidas de cantores famosos, acompanhadas de músicas de protesto. Tiveram um grande sucesso, o que fez com que evoluíssem para um gênero: «*Arena conta...*».

Grandes manifestações de protesto caracterizavam essa época (1968) como as enormes passeatas no Rio de Janeiro e São Paulo. A intelectualidade, ainda acreditava na possibilidade de retomar o poder político para

² Em recente entrevista para o programa de televisão, *Canal Livre*, da Bandeirantes, Gianfrancesco Guarnieri referiu-se à importância do *TBC* para o teatro brasileiro e para o grupo *Arena*. O *TBC* dera ao Brasil um teatro, um conceito de montagem, um trabalho de grupo, diferente do provinciano teatro de «estrelas» que tínhamos anteriormente. Graças ao *TBC*, teatro mais universalizante, eles puderam gerar o *Teatro de Arena* com características bem nacionais, e terceiromundistas. Para haver párricídio é preciso haver um pai...

a democracia. O nosso teatro, tanto o *Arena* quanto o grupo *Opinião*, se encarregava de despertar a classe média para a necessidade de agir prontamente. Assim surgiu *Arena conta Zumbi*. Boal e Guarnieri buscaram na história do Brasil, como tema, as lutas libertárias contra a opressão.

Com essa experiência Boal e seu grupo iniciaram uma nova técnica, a do «Sistema Coringa», cujo objetivo era de apresentar claramente durante a «performance» a peça e simultaneamente sua análise, pois o fim a alcançar era tanto político quanto estético. Para chegar a técnica do Coringa o grupo *Arena* retoma e critica todas as suas fases anteriores: a realista, a de idéias, a de nacionalização dos clássicos e mais, o teatro épico de Bertolt Brecht e o teatro sacro medieval.

«*Arena conta...*» devia estimular respostas prontas no espectador —isso determinava a simplificação intencional de toda estrutura, o que tornava o texto maniqueísta como afirma Boal, em *O Teatro do Oprimido*. A música era aí um importante veículo lúdico com o fim de preparar a platéia para receber a mensagem. Além de personagens, coro, corifeus, havia um personagem especial: o Coringa. Tal como no jogo de cartas, magicamente, ele podia preencher várias funções, quais sejam, de narrador ou entrevistador (nesse caso ele se colocava no *tempo* da platéia), de juiz ou de qualquer outro personagem. O conjunto da «performance» devia tomar a forma de um *tribunal*.

Em *Arena conta Tiradentes*³, Boal e Guarnieri tomaram um herói da Independência do Brasil, Joaquim José da Silva Xavier, alferes da Cavalaria Paga de Minas Gerais, apelidado de Tiradentes porque «tirava, com efeito, dentes com a mais sutil ligeireza»⁴. Nossa tradição histórica o aponta como «mártir da independência», salientando a atitude estoíca com que suportou o maior castigo por uma insurreição malograda, trinta anos antes de nossa independência política, já que foi enforcado e esquartejado, em praça pública, em 21 de abril de 1792.

Boal não hesita em mostrar que usou o mito e não o homem. Mas, ao fazê-lo, pretende corrigir o mito apresentando tradicionalmente: em vez de *mártir*, Tiradentes é apresentado como *herói revolucionário* e como tal, serve de exemplo para a platéia brasileira dos anos 60. Tiradentes, segundo Boal, foi revolucionário no seu momento, como o seria em outros pois ele pretendia, embora «romanticamente», a derrubada de um regime

³ Augusto Boal & Gianfrancesco Guarnieri, *Arena conta Tiradentes*. As minhas citações são feitas a partir de uma cópia Xerox do manuscrito original, conseguida no Serviço Nacional de Teatro, já que a peça, impedida de circular pela censura, ainda não foi publicada. (*Nota de 1980.*)

⁴ *Autos da Devassa*, vol. 9 (Rio de Janeiro: Edição do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1972), p. 178.

de opressão e desejava substituí-lo por outro mais capaz de promover a felicidade de seu povo. Tiradentes era um transformador da realidade (certamente, Boal inspirou-se no *Galileu Galilei* de Brecht).

A pesquisa histórica feita por Kenneth Maxwell, *Conflicts and Conspiracies: Brazil & Portugal 1750-1808*⁵, coloca o papel de Tiradentes, bem como o dos outros inconfidentes, no seu devido lugar histórico. Maxwell mostra o conflito de Minas Gerais como o resultado de divergências sócio-econômicas entre Brasil e Portugal e aponta para a contradição entre grupos de interesses coloniais e os da Metrópole. Estes reclamavam poder absoluto sobre as riquezas extraídas na Colônia, principalmente a extração de metais preciosos de Minas Gerais.

Boal e Guarnieri, os autores da peça, não desconhecem a verdade histórica. Consultaram os *Autos da Inconfidência* e alguns trechos são fielmente reproduzidos na peça. Jogando com ambos, a verdade e o mito, e também com a sátira, salvam de certo modo o espetáculo que poderia cair no ridículo, se fosse apenas mitificador.

O ponto de vista escolhido para contar a Inconfidência foi o das «conversas palacianas», a casa dos oligarcas que tramaram a conspiração; apenas aparecem ligeiros «flashes» da parte do povo que, na verdade histórica, pouco ou nada participou do movimento. Desse modo, Boal pretendia falar diretamente à burguesia presente no teatro e lembrar-lhe que aquele movimento libertário do século XVIII estava «do lado da história» porque coincidia no tempo com outras revoluções libertárias, como a independência dos Estados Unidos, a independência haitiana, com a *Enciclopédia*, que preparava a Revolução francesa. No entanto ele havia fracassado, embora fosse construído com armas, dinheiro, gente e propósitos definidos.

A peça se apresenta como um tribunal. Tiradentes é julgado pelo juiz que é representado pelo Coringa. Simultaneamente ao julgamento, vão-se desenrolando em «flash-back», cenas da organização revolucionária malograda. A abertura da peça é uma *Dedicatória* —o que faz parte da estrutura do «Sistema Coringa»—. O espetáculo é dedicado a José Joaquim da Maia, o estudante brasileiro que a partir Montpellier, na França, pensa pela primeira vez na Independência do Brasil. Sua carta a Thomas Jefferson pedindo ajuda dos Estados Unidos para o movimento libertário é reproduzida tal e qual; também a resposta de Jefferson é lida, no palco. Esses documentos já eram dramáticos em si, e Boal soube tirar partido dos mesmos. Declara o estudante Maia, no seu francês tão especial:

⁵ Kenneth R. Maxwell, *Conflicts and Conspiracies: Brazil & Portugal 1750-1808*. Cito pela tradução brasileira *A Devassa da Devassa: A Inconfidência Mineira. Brasil-Portugal, 1750-1808* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978).

Je suis brésilien et vous savez que ma malheureuse patrie gemit dans un affreux esclavage qui devient chaque jour plus insupportable, puis que les barbares étrangers n'épargnent rien pour nous rendre malheureux, de crainte que nous suivions vos pas. Et comme nous connaissons que ces usurpateurs contre la loi de la nature et de l'humanité ne songent que à vous accabler, nous sommes décidés à suivre les frappants exemples que vous venez de nous donner et par conséquence à briser nos chaînes et à faire revivre notre liberté, qui est tout à fait morte...⁶

Fica clara na peça a verdade histórica: que tanto Jefferson, que amava a liberdade, quanto a Inglaterra, eram insensíveis aos apelos do Brasil porque não queriam arriscar um comércio certo com a Metrópole, por «uma aventura arriscada na América do Sul».

A primeira cena mostra Tiradentes na casa das Pilatas (prostitutas) onde atendia, como dentista, a um soldado. Tiradentes aparece, aí, como uma figura agressiva, um visionário fanático; ele fala na República, interroga os presentes de tal modo, que tanto as prostitutas quanto os soldados o acham meio alucinado e têm por ele um misto de respeito e medo, ao mesmo tempo.

A peça focaliza com fidelidade a mudança histórica ocorrida na Metrópole que se reflete na capitania mais rica da Colônia, Minas Gerais, na qual o corrupto governador, Luis da Cunha Menezes, o fanfarrão Minésio, satirizado pelo poeta Gonzaga (em sua obra *Cartas Chilenas*) é substituído pelo Marquês de Barbacena. A substituição representa uma nova ordem política na Metrópole: após a queda do Ministro Pombal acirra-se em Portugal uma maior rigidez na política colonial desejosa de não permitir os avanços de emancipação que havia na Colônia, pois extraíam-se nela metais e pedras preciosas, e enriquecia-se no Brasil, clandestinamente (uma oligarquia) sem pagar tributos a Portugal.

Assim, na peça, Barbacena se apresenta trazendo uma ordem da Metrópole, de cobrar todos os impostos atrasados contra os devedores da Coroa — a «Derrama» era um tributo que caía sobre toda a população e ameaçava as fortunas individuais dos plutocratas abastados—. Barbacena, personagem, com ironia chama a atenção para o fato de que era necessário respeitar a «honra colonial»:

Calado trabalhe mais

 De seu ouro a Portugal

⁶ Boal, *Teatro do oprimido*, op. cit., pp. 209-223.

Pagando somos felizes
 Num país escravizado
 Num país escravizado
 Num país escravizado (p. 25).

A sátira e a referência ao Brasil de 1968 ficam claros, nesse comentário musical. Já na época, como até hoje, discutia-se e discute-se a dependência econômica do Brasil com relação às grandes potências.

No mesmo ato, fica-se sabendo que Barbacena (cumprindo ordens reais) havia fechado fábricas, proibido a extração de diamantes, enfim, acabado com toda iniciativa particular que pudesse contribuir para a autonomia da colônia.

Juntaram-se então os atingidos pessoalmente, com os ideólogos, e assim idealizaram um grande movimento que ficou na história com o nome de Inconfidência Mineira (nome que marca seu malogro). Tiradentes, em contraste com aqueles que aderiram ao movimento por terem sido atingidos em suas propriedades, é o líder desinteressado. Liga-se a Maciel, recém chegado da Europa com idéias de emancipação e leituras dos Iluministas, e, juntos, elaboram os planos que são, em seguida, comunicados aos demais que aderem ao movimento. O discurso de Tiradentes na peça é anacrônico pois é construído com «slogans» políticos demagógicos dos anos 60; tais como: «maior traição é não trair quem trai o povo»...

Na obra de Kenneth Maxwell, já citada, Tiradente não tem, como na obra teatral, um papel destacado de liderança da conspiração, mas é apresentado, igualmente, bastante desinteressado (à diferença dos outros inconfidentes) e com grande entusiasmo nativista, quanto às possibilidades dos recursos naturais do Brasil que, livre e industrializado, não necessitaria depender de qualquer outro país.

A peça segue, focalizando as reuniões nas casas em que se tramou a insurreição. Na casa do Tenente-Coronel Francisco de Paula (homem do poder), cada inconfidente faz um relatório da força de que dispõe em homens e armas. Os poetas Gonzaga e Cláudio, contraditoriamente, discutem problemas da poética neoclássica arcádica, em voga na época, poesia essa, bastante alienada da realidade que eles viviam concretamente naquele momento; Tiradentes pensa que já possuem o suficiente em força, para eclodir a rebelião. Os outros, cautelosos e medrosos, acham por bem esperar e estruturar melhor suas idéias, para não correrem o risco de substituir um regime de opressão por outro em que cairiam na anarquia.

O segundo tempo da obra, inicia-se com duas cenas contrastantes: Tiradentes inocentemente fazendo suas pregações, e Silvério dos Reis, um

dos inconfidentes, amigo de Tiradentes, fazendo a delação do movimento junto a autoridades ligadas à Metrópole. Simultaneamente, na casa de Gonzaga, combinam-se detalhes, como a mudança da capital de Minas (depois da revolução vitoriosa) de Vila Rica para São João del Rei; a criação de uma universidade; o dístico da bandeira revolucionária («Libertas quae sera tamen» - Liberdade ainda que tardia). Também um ensaio da rebelião que devia estourar quando Barbacena ordenasse a *derrama* (cobrança dos impostos), com a senha: «Amanhã será o batizado». Em casa de Alvarenga festeja-se o aniversário de sua filha, apelidada «a princesinha do Brasil», e discute-se poesia. Acentua-se, assim, a alienação dos revolucionários com relação à realidade e à gravidade do momento que viviam.

Uma cena de homens encapuçados tira-os daquela contemplação e coloca-os no presente brutal: a rebelião havia sido denunciada, a inconfidência fora perpetrada. Barbacena havia suspenso a *derrama*.

Entre hesitações, Cláudio, Alvarenga e Gonzaga decidem que a hora da rebelião havia passado. Daí em diante as tentativas de fuga, as delações «a posteriori», acentuam o caráter pusilânime e individualista da maior parte dos inconfidentes. Tiradentes fica só no seu heroísmo, assumindo só a culpa de todos. O tema musical de Tiradentes diz:

Estou só. Sempre estive só,
aprendi e agora sei:
Só dois homens me seguiram
Espias do Vice-Rei! (p. 86).

No quinto episódio e último, em que o palco assume a forma de tribunal, que já vinha sendo apresentado em «flashes», Tiradentes cresce em heroísmo frente à morte. Boal diz ter usado na cena do interrogatório palavras dos personagens históricos, tiradas dos *Autos da Inconfidência*. O individualismo e a pusilanidade contrastam com a dignidade de Tiradentes que, consciente de seu papel histórico, diz: «Armei uma meada tamanha que nem em cem anos eles vão conseguir desatar» (p. 88).

As interrupções feitas pelo Coringa, como entrevistador, introduzem uma nota de sátira e de humor, bem ao gosto brasileiro e contrabalançam o lado demagógico da peça. Tal como um repórter nos intervalos de um jogo de futebol de hoje, o Coringa interrompe a ação para perguntar a Barbacena, por exemplo, «Você se acha um canalha?». Ou, ao Padre Rolin, ironicamente, indaga se o clero tem algum interesse na independência do Brasil; ou a Silvério dos Reis:

—Ei, Joaquim Silvério, o que é que você tem aí no bolso? Quero ouvir de sua boca.

Ao que Silvério responde:

—Se quer me ouvir que me escute: é uma carta de delação. Vou agorinha levar ao Visconde General. Vamos conversar sério? Traição entre nós está institucionalizada... (p. 66).

O *Teatro de Arena* mostrava assim que a Inconfidência se movera em casas particulares e nos gabinetes oficiais e que o povo não havia sido consultado. Seus participantes preocupavam-se com suas fortunas pessoais ameaçadas pela Coroa e perdiam o tempo em detalhes, tais como o dístico da bandeira ou a mudança da capital. Festejavam o aniversário da «princesinha do Brasil», enquanto Silvério entregava a delação.

Arena tinha o propósito de questionar a platéia do Brasil de 1968, tomando o exemplo de Tiradentes, re-mitificado em herói revolucionário: não estaríamos nós, então, perdendo o tempo em atitudes contemplativas enquanto «Barbacenas e outros Viscondes põem seus soldados na rua?». Em um trabalho de 1967, Augusto Boal faz essa pergunta⁶. Parece que tinha razão, pois nesse mesmo momento estava-se elaborando a *Ato Institucional n.º 5*, que acabaria com as atividades do próprio *Teatro de Arena*, bem como de todo o teatro brasileiro de questionamento político, durante muitos e muitos anos.