

A morte do herói: aspectos dramáticos da personagem histórica no teatro romântico brasileiro

*Jéssica Cristina Jardim*¹⁰⁸

Resumo: 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. 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 ou o fora de cena do palco brasileiro. 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 nos preparamos para o cumprimento do tríptico 1822, 1922 e 2022 – Independência do Brasil, Semana de Arte Moderna e a terceira ponta, situada em um futuro permeado de projeções e incertezas –, 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.

Palavras-chave: teatro histórico; romantismo; drama; herói.

A visão da morte do herói na peça histórica romântica brasileira 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,

¹⁰⁸ Jéssica Cristina Jardim é doutoranda em Literatura Brasileira (USP), sob orientação do Prof. Dr. João Roberto Faria. E-mail: jessicajardim@usp.br.

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 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.

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 ou o fora de cena do palco brasileiro. 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 nos preparamos para o cumprimento do tríptico 1822, 1922 e 2022 – Independência do Brasil, Semana de Arte Moderna e a terceira ponta, situada em um futuro permeado de projeções e incertezas –, 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 Dias (1851, p.135).

O herói da cosmovisão clássica, munido de poderes extraordinários, permanece na modernidade como representativo de um ideal de ser humano de forte cor emocional e distinto não tanto por suas ações, mas por seu modo de pensar e por seus sentimentos. Por esse motivo Hegel (2001, p.80-81) o define em conformidade com a necessidade do Espírito universal, coincidindo nele “o objetivo da paixão e o da Ideia” em seu contributo para o desenvolvimento racional da história. Contudo, aqui falamos no “sentido vetusto, mas confuso” do termo herói, na expressão do crítico Anatol Rosenfeld (1982, p.25), que, observando as dramaturgias de Jorge Andrade, Dias Gomes e do Teatro de Arena, perceberia os prolongamentos do conceito no teatro brasileiro moderno na figura de um “herói humilde”, porque “naufregando num mundo mediado pelos processos que o oprimem” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2010, p.156).

A percepção de Rosenfeld, inserida em um processo que se alonga e intensifica na dramaturgia brasileira desde o século XIX, fica evidente na impersistência da ação heroica, reiteradamente defrontada com a possibilidade de falha ou de inutilidade, e cuja punição certa é a morte ou a queda. Tomando parte, décadas ou séculos antes, da emancipação política brasileira, nossos heróis têm no erro o seu ponto de convergência, já que toda ação anterior ao brado do Ipiranga é inútil ou anacrônica. Tendo como único referencial de realização possível o ano de 1822, o desenrolar histórico manifesta-se, por fim, como intuição, como impressão inerente à personagem, mas nunca como acontecimento historicamente situado, deslocando-se da circunstância de acontecimento efetivo à de ironia dramática. Esse anacronismo materializa-se no palco como violência física direcionada aos heróis e, principalmente, como uma ameaça de apagamento histórico atenuada, apenas, pela narrativa literária. Contudo, uma vez proscrita pelo decoro oitocentista até quase a década de 1870, a morte do herói raramente seria posta em cena materializada pelo corpo do ator. João Roberto Faria (2020) lembra muito pertinentemente que mesmo em um teatro voltado a discutir os temas da escravidão, em cujo cerne a violência é intrínseca, as convenções teatrais impediriam essa visão explícita da violência, relegada quando muito à narrativa. Porém, sua insistência como ideia recairia no fato concreto de ser essa uma das poucas possibilidades de desfecho para o protagonista, diante de um mundo de ações e decisões limitadas. Tais dramas seriam a materialização de um heroísmo idealmente desejado, mas cuja realização efetiva seria por vezes intransponível por uma barreira de décadas e até mesmo séculos.

De fato, o poeta Gonzaga, personagem do drama de Constantino do Amaral Tavares (1869, p.44), meditaria sobre a ilegitimidade da causa pela qual sacrificava a própria vida, não em termos de ideia, mas de integração a seu tempo histórico. Por fim, pode tristemente constatar: “um herói, nunca o poderei ser; um mártir, talvez”. Da mesma forma, o poeta visionário em *Gonzaga ou A revolução de Minas*, de Castro Alves (2004, p.203-204), veria seu senso de dever permeado de idealismo para com uma causa nacionalista *avant la lettre* conduzi-lo irresistivelmente à condenação e ao degredo. Confundindo o amor pela pátria e a sua paixão individual, diante da queda, seu único desejo é o de suscitar ao menos a lembrança, ainda que pálida, das tentativas heroicas silenciadas pela violência de um Estado opressor: “é uma coisa muito pura... Uma memória como a de um povo!”.

Constatar a ausência tanto material quanto ideológica das condições necessárias a uma revolução no Brasil, ou, antes, reconhecer sua debilidade diante de um Estado

amplamente violento, traria um desfecho mais positivo a um herói da envergadura de Amador Bueno. Mantendo seu juramento de fidelidade à coroa portuguesa, um século antes dos Inconfidentes, veria a emancipação política brasileira como evento escrito nas páginas do devir, dentro do qual lhe caberia apenas “a glória de ouvir dizer um dia pela posteridade de sobre o seu túmulo: – ‘Ele foi fiel a seu rei!’” (1855, p.93). Essa consciência levaria Amador Bueno a se tornar, no curso do século XIX, o representante por excelência dos sentidos de lealdade e da honra do herói nacional, a quem só se solicitaria a inação, o estatismo e a espera pelo desenrolar de uma história que desembocaria naturalmente no Império a partir de 1822. Sua possibilidade de ação concentra-se apenas em torno do discurso, em um teatro de bases retóricas, como serão geralmente as peças históricas do período. Conflito semelhante persegue o primeiro herói da peça histórica brasileira, no *Antonio José ou O poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães. A morte é prenunciada como desajuste entre o desenvolvimento intelectual do herói e o de seus contemporâneos, ou, antes, entre o gênio e os interesses de um Estado enfraquecido moralmente. No momento de sua queda pode lamentar tão somente pela inexistência de “um braço forte, um braço de gigante, / que entre nós se levante, e nos sustente!” (MAGALHÃES, 1839, s.p.).

Representantes de um dilema que perpassa a própria possibilidade de existência dos heróis no centro de uma nação ainda ferida pelos prolongamentos históricos da colonização – para usar termos modernos, “infeliz a terra que precisa de heróis” (BRECHT, 1991, s.p.) – as peças históricas brasileiras comungam do ideal de que, uma vez realizada a Independência e uma vez centralizado o poder nas mãos de um “braço forte”, um imperador nascido em solo brasileiro, as revoluções anteriores suscitadas por heróis em esfera individual ou coletiva não esboçariam mais sentido. A cena final de *Coroação da virtude*, drama de Antonio Joaquim Leme (1860, p. 81 e 85), nos faz conhecer a contradição de que se, por um lado, em perspectiva histórica, o herói é moralmente imprescindível, pois é preciso que uma nação gere heróis, sua existência material é problemática, porque aporta em si um desajuste 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 fechado positivamente um ciclo de heroísmos e martírios. Referência ao mito sacrificial, como o

entende Alfredo Bosi (1992, p. 177), “o risco de sofrimento e morte” é percebido, sem hesitação, como o “cumprimento de um destino”.

Um olhar rápido sobre a história brasileira explicita uma estrutura geopolítica que se decantava em um Império diretamente envolvido com a produção intelectual e artística, na qual as peças históricas eram duplamente controladas pelos conservatórios dramáticos e pela base narrativa do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Principalmente, a figura de D. Pedro I e D. Pedro II, heróis-modelo confirmados pelo curso de uma história positiva e de um desenvolvimento político nacional que, na consciência dramatúrgica, encontrara um desfecho feliz. Abundam poemas encomiásticos e elogios dramáticos que vêm cantar sob o “templo da glória” o “nome do herói brasileiro”, “do herói, ramo de heróis, de heróis origem”, D. Pedro I, “já de imortalidade revestido” (ULTRA, 1848, p.3, 4 e 12). Sua força personalista é tal que a mera menção bastaria à resolução do nó dramático. O “drama da independência”, na expressão de Joaquim Norberto Sousa e Silva (1860, p.237), constitui-se por si só em um enredo dramático comum e quase autônomo.

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 na história, 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 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, estes posicionados à frente, inalcançáveis, movendo-se constantemente como a linha do horizonte.

Referências bibliográficas

- ALVES, C. Gonzaga ou A revolução de Minas. In: **Teatro Completo**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- BRECHT, B. **Vida de Galileu**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- DIAS, G. **Últimos cantos**. Rio de Janeiro: Tipografia de Paula Brito, 1851.
- FARIA, J.R. Teatro e abolição: A cabana do pai Tomás nos palcos brasileiros. **Teresa – revista de literatura brasileira (USP)**, 1(20), 2020.
- GUINSBURG, J.; FARIA, J.R.; LIMA, M.A de. **Dicionário do teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- HEGEL, G.W.F. **A Razão na história**: uma introdução geral à filosofia da história. São Paulo: Centauro, 2001.
- MAGALHÃES, Gonçalves de. **Antonio José ou O poeta e a inquisição**: tragédia. Rio de Janeiro: Tip. Imparcial de F. de Paula Brito, 1839.
- NORBERTO, J. Brasileiros célebres. In **Revista popular**, São Paulo, n.5, 1860.
- ROSENFELD, A. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- SOUZA SILVA, J. N. **Amador Bueno ou A fidelidade paulistana**. Rio de Janeiro: Tip. Dois de Dezembro de P. Brito, 1855.
- TAVARES, C.A. **Gonzaga, drama histórico em três atos**. Rio de Janeiro: Tip. de F. A. de Souza, 1869.
- ULTRA, J. F. **A glória do Brasil. Elogio dramático**. Campos: Tip. Patriótica de Eugenio Bricolens, 1848.