

A sombra do mártir: visões da morte na peça histórica romântica *Bartolomeu de Gusmão, de Agrário de Menezes*

Jéssica Cristina Jardim¹

“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!

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

O fascínio pela morte ou 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 heroica com tênue perspectiva de acerto e que esbarra ainda mais frequentemente na possibilidade de falha. Há um ponto de fuga reiterado implícito às ações heroicas, para o qual convergem em busca de legitimidade no grande painel da história. Os heróis seiscentistas e setecentistas 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.

A visão da morte, “que assombra o Ocidente”, raramente seria posta em cena no século XIX. 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 poética da história feita por Michelet e reencenada por Certeau (2013, p.XV-XVI); penso antes na ação da morte como acontecimento físico e violento, cuja materialidade chegará à cena apenas em fins do século

¹ Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo.

XIX, em representações aparatosas e já mais liberadas de amarras morais. Igualmente rara seria 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 por no palco uma personalidade histórica literalmente morta e agindo livremente entre outras vivas, inclusa 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.

Sendo o herói ponto de partida tanto para a construção dramática da peça histórica, que existe a partir dele², 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 retorno, no momento em que se concentra em torno 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. Não sem motivo Hegel (2001, p.80-81) 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. Se, por um lado, esse heroísmo, cujo saber-fazer dispõe-se no devir, idealmente deve querer 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”, pergunta o Gonzaga, no drama de Constantino do Amaral Tavares (1869, p.44). 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 de Castro Alves (2004) envolve-se racional e sentimentalmente com um projeto nacionalista *avant la lettre* que, contudo, vem em desacordo com a necessidade histórica de seu tempo.

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

² No teatro, “as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas” (PRADO, 2011, p.84).

ainda impossibilitado de compreender um projeto situado no devir. A imagem do mártir supliciado chegaria ao conto, ao romance e à pintura, 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!” (ALMEIDA JÚNIOR, 1893, p.19), projeção de uma ideia. 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. Mas a crueldade do suplício e de sua desonra física pelo esquartejamento o transformariam na personificação do mártir, embora não na do herói. 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” (GUIMARÃES, 2012, p.218). Ideias que ficam latentes ao desfecho infeliz do personagem nas peças históricas, mas que não o impedem.

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 futuro. Não tão diferentes entre si como quiseram seus autores, 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. 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!...’” (SILVA, 1855, p.93).

Claro é que a ilegitimidade da ação heroica 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 épico (GINZBURG, 2010) 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 batavo, a quem, diferentemente, “um sórdido interesse move à guerra” (BURGAIN, 1845, p.17). 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.

Agir, mas apenas no momento certo, é a palavra de ordem; do contrário, a opção larga ao estatismo. 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 entoada pela madrugada. Sua presença é a de uma reminiscência da tomada de posição política passada e sua esperança, revela-nos, reenvia-o às “glórias da pátria” e à “liberdade” futuras (LEME, 1860, p.81 e 85). 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 nossos heróis a transformarem-se em mártires.

Bartolomeu de Gusmão, uma peça histórica

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 (VARNHAGEN, 1857, p.141-142).

Um crítico contemporâneo a Menezes (SOUSA, 1865, p. 14) reconheceria no *Bartolomeu de Gusmão* 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. Ele é, afinal, da raça dos Galileus.

O dramaturgo não incorreria no problema amplamente discutido pela crítica romântica a respeito do caráter positivo do personagem heroico. Voltando atrás algumas décadas, uma das recepções a *Le roi s’amuse* vem justamente permeada pelo questionamento da imoralidade contrária à historiografia oitocentista de Francisco I, um exercício autoral presumidamente resumido em “imaginar torpezas, e com elas nodoar um nome histórico” (ROCHA, 2001, p.319-320) etc. O *Gonzaga* de Constantino Gomes de Sousa pecaria igualmente pela “feição ridícula” do personagem homônimo, algo perdoável em um “drama de imaginação”, mas erro indesculpável em um drama histórico³. São todos

³ Parecer de Domingo Jacy Monteiro ao Conservatório Dramático, em 1859. Localizado no acervo da Biblioteca Nacional (RJ).

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, do épico, embora seja preciso dizer que a fidelidade aos fatos frequentemente constituiu um valor em si, mesmo em nossos dias. Martins Pena (2001, p.330-331), uma vez falando do drama histórico *Leonor Teles*, defendeu o direito autoral de não “contar fatos, mas sim descrever caracteres de personagens” e Agrário de Menezes (2001, p.382-383), 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 toda-poderosa [sic] de uma faculdade, que não tem papel a representar na história, e que se chama imaginação.

No Brasil, a peça histórica se desenvolveria pela diferença com a cultura teatral neoclássica e melodramática. De fato, apesar de já haverem dramas históricos desde a década de 1830, apenas a partir de 1850 nossos dramaturgos fortalecerão sua incursão pelo gênero, apropriando-se finalmente das “condições materiais e intelectuais” necessárias ao desenvolvimento do teatro (FARIA, 2001, p.19). 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 Portugal (PRADO, 1996, p.144). 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 Varnhagen (1857, p.141-145). Por meio dela, seria possível buscar informações biográficas do brasileiro, que havia nascido em Santos (SP) em 1685, adquirindo formação religiosa no Seminário Jesuíta de Belém, na Bahia. Igualmente seria possível saber sobre a “Passarola”, como era mais geralmente conhecida sua máquina voadora, cujo “segredo” para propulsão seria talvez a existência de “duas esferas de metal dentro da máquina: havia nelas magneto, e sobre um teto de arame, muito âmbar”. Buscando resolver o problema da navegação aérea, o padre o havia entendido “pelo lado mais natural”, deduzindo do voo dos pássaros as linhas gerais de sua teoria. Embora os efeitos do magnetismo já fossem conhecidos, o desconhecimento sobre estas 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. 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 práticas judaizantes. Fugindo a estas acusações, Gusmão segue até a Espanha, onde falece em 1724.

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 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. 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 entrecho 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.

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 ou 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 por em destaque o elemento imaginativo que dá base ao entrecho 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 pela já mencionada influência ao teatro de Shakespeare (2013) e por recursos naturais ao gênero teatral da 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 (FARIA, 2017, p.90-121). 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.

Difícilmente não se reconheceria nos atos do drama uma veia shakespeareana, 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:

(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 (MENEZES, 1865, p.45).

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 incomum da ação dentro das peças históricas brasileiras. Na passagem entre o acontecimento (épico e histórico) para a ação (dramática), o recurso às estruturas melodramáticas foram 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” (MENEZES, 1865, p.69), 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.

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.*) (MENEZES, 1865, p.93-94)

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 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 trágicos 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” (MENEZES, 1865, p.81). Prevendo que seu invento não seria compreendido por seus contemporâneos, embora uma herança legada aos tempos futuros, é na posteridade que deposita suas esperanças.

Morte e configuração cênica sobrenatural em *Bartolomeu de Gusmão*

[...] 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 (Varnhagen, 1857, p.144).

O evento histórico, inapreensível em sua totalidade, figurou frequentemente, na escrita historiográfica, pela metáfora da sombra, permanência intangível da ideia. Sombras que retornam “menos tristes aos seus túmulos” (CERTEAU, 2013, p.XVI), uma vez que honradas pela escrita da história, perderiam parte de seu aspecto 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 por em cena personagens que já não são, e agora transmutados em uma experiência da perda (DUBATTI, 2016, p.15). O herói poderia reaparecer sob permissão especial e divina,

para trazer uma mensagem fruto de uma dimensão mais aclarada e ampla. Nada menos ocorre no *Bartolomeu de Gusmão*. 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 representando a realidade dos acontecimentos, embora contraditoriamente tenha uma dimensão discursiva. 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 aja 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: uma vez que teatral, pela encenação; uma vez que sobrenatural, ela se renova pelo contato com os vivos.

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 personagens (PAVIS, 2011, p.2). 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 intitula "A sombra". A ambiência noturna, propícia

ao sobrenatural, quando “vem-se aproximando a hora do terror...” e tropeja, 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-morte (LEME, 1860, p.79). 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 entoa 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” (MENEZES, 1865, p. 142, 143 e 164). Ainda, ao contrário de Alfonso, que evita a aproximação física que revelaria sua verdade material, Bartolomeu, investido de um 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 trajes 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!... (MENEZES, 1865, p.164-165)

A revelação de uma realidade pós-morte para Bartolomeu, 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 desajuste com seu tempo histórico. Mas é preciso compreender que 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. Pelos exemplos de *Fernandes Vieira* e *Amador Bueno*, vimos que cada um à sua maneira pode confrontar suas possibilidades de ação ou inação de acordo com um projeto nacionalista que se alonga de suas existências terrenas pelo curso natural da história e para o qual se justificam. Igualmente, 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:

Bartholomeu – Ide... ide... o que poderá S. M. fazer a uma sombra... nada. Se eu fosse Bartholomeu, 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!... (MENEZES, 1865, p.169)

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” (MENEZES, 1865, p.168), pode queixar-se de uma nação ingrata que, apesar de sua exuberante natureza e das possibilidades que 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 renuncia de antemão ao progresso.

Bartolomeu pode lamentar por si mesmo – “Ave implume e sem norte, porque deixaste o teu ninho?...” (MENEZES, 1865, p.166) –, 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” (HEGEL, 2014, p.88). Seu espectro, habitando uma dimensão duplamente material e espiritual, lança por fim uma última predição: a nação brasileira, se quisesse, nos séculos seguintes, tornar-se mais forte, precisaria para tal retomar a história, lembrar-se de seus heróis, trazer novamente à tona suas narrativas. Não apenas por meio da história, mas também por meio da literatura, e

donde a necessidade imperiosa dos gêneros históricos. Lição dada aos tempos futuros, àqueles que puderam observar o processo de independência, responde a uma eticidade presente no *pathos*, mas que o supera em termos de conteúdo, pelo caráter moralizador da ação heroica. Ao estar em cena, Bartolomeu nega o prolongamento do estatismo que provém de seu anacronismo, 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. Por fim, 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 heroica, 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.

Obras citadas

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 ou A revolução de Minas. In: *Teatro Completo*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

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

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

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

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

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

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

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

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A Razão na história: uma introdução geral à filosofia da história*. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2001.

_____. *A Filosofia da História*. Brasília: Editora UNB, 2008.

_____. *Cursos de Estética*. Vol.4. São Paulo: Edusp, 2014.

JOBIM, José Luís. Notas sobre a teoria romântica da histórica. In MOREIRA, Maria Eunice (Org.) *Histórias da Literatura: Teorias, Temas e Autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003, p.61-68.

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

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

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

_____. 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.

_____. Carta dirigida ao Secretário do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro. In FARIA, João. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 379-387.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PENA, Martins. Prefácio a *D. Leonor Teles* (1839). In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.329-331.

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

_____. A personagem no teatro. In GUINSBURG, Jacó (Dir.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

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

SOUZA, Antonio Álvares de. Elogio histórico. 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, pp. 3-40.

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

ROCHA, Justiniano José da. Excertos críticos 1836-1837. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.316-323.

SHAKESPEARE, William. *The Complete Illustrated Works of William Shakespeare*. London: Bounty Books, 2013.

VARNHAGEN, Francisco Adolpho de. *História Geral do Brasil*. Tomo 2. Rio de Janeiro: E. e H. Lammert, 1857.