

LEIIM KOU DE ALMEIDA MELO

**O SANTO INQUÉRITO E BREVIÁRIO DAS
TERRAS DO BRASIL:
DUAS VISÕES DA INQUISIÇÃO**

Dissertação apresentada como requisito parcial à
obtenção do grau de Mestre. Curso de Pós-
Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas,
Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Édison José da Costa

CURITIBA
2000



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

PARECER

Defesa de dissertação da Mestranda LEIIM KOU DE ALMEIDA MELO, para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados Édison José da Costa, Marionilde Dias Brepohl de Magalhães e Marilene Weinhardt argüiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“O santo inquérito e Breviário das terras do Brasil: duas visões da Inquisição.”

Procedida a argüição segundo o protocolo aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	Conceito
Édison José da Costa		A
Marionilde Dias B. de Magalhães		A
Marilene Weinhardt		A

Curitiba, 11 de agosto de 2000.

Prof.^a Reny Gregolin
Coordenadora

Para Fernanda,
peio incentivo, ajuda e carinho.

AGRADEÇO

ao Prof. Dr. Édison José da Costa, pela orientação sempre segura, sempre experiente, sempre amiga.

aos colegas, amigos e parentes, pelo apoio que deram, direta ou indiretamente, à realização desse trabalho.

à Universidade Federal do Paraná, especialmente à figura excepcional de Samira Elias Simões, pela concessão do afastamento remunerado.

aos professores dos cursos de Graduação e de Pós-graduação em Letras da UFPR, pela poesia angustiada da Fiorbeia; pelo João Porém, criador de perus; pelo silêncio da mulher saindo da Casa Fechada; pelo Fernão-Fernando-Fernanda; pelos boletins falsos do Tancredo; por aquele que se descobriu num gesto longo e demorado, fitando o esquife longamente; pelos assustadores passeios noturnos de Rubem Fonseca; pelos vários vocábulos com que os esquimós nomeiam a neve; pela escrita enxuta de Graciliano R.; pelo reino das palavras, onde estão os poemas que esperam ser escritos; pela palestra que Lima Barreto jamais proferiu; pela cicatriz de Ulisses e a meia-marrom de Auerbach; pelo esperanto e pelo latim; pelo *O susto* que era *O sono* e se transformou em *O prazer do texto*; pela hera no muro imperfeito de Anfion; pelos mundos (quase) mortos de Octavio de Faria; pelo Bakhtin; pelos gritos que cada gaio a outro gaio, tecendo a teia da manhã; pelo poleiro das alminhas e as receitas de carne humana; pela gota de sangue em cada poema; pelo circulador de fuiô; pelo Oriando; pelo cão sem plumas e a faca só-lâmina; pelos amarelinhos do Ariano Suassuna; pelas fofocas da Augustina; pelo campo lavrado, a casa limpa, a mesa posta com cada coisa em seu lugar; pelo milagroso Santo Ernulfo, etc, etc, etc.. que me emocionaram, divertiram, encantaram e conquistaram, pelo resto da vida, para o estudo da literatura.

SUMÁRIO

RESUMO.....	v
RESUMEN.....	vi
1 INTRODUÇÃO.....	01
2 O SANTO INQUÉRITO.....	13
2.1 O MOMENTO HISTÓRICO DA PEÇA: OS ANOS 60.....	13
2.2 A CRIAÇÃO CULTURAL NO PERÍODO. O TEATRO.....	19
2.3 A PEÇA DE DIAS GOMES.....	24
2.3.1 A CONSTRUÇÃO DO ELEMENTO TRÁGICO.....	24
2.3.2 O CENÁRIO HISTÓRICO: A INQUISIÇÃO NO BRASIL.....	42
2.3.3 O DIÁLOGO COM OS ANOS 60.....	53
3 BREVIÁRIO DAS TERRAS DO BRASIL.....	66
3.1. O MOMENTO HISTÓRICO DO ROMANCE: OS ANOS 80/90.....	66
3.2 A CRIAÇÃO CULTURAL NO PERÍODO. A LITERATURA.....	72
3.3 O ROMANCE DE ASSIS BRASIL.....	77
3.3.1 A RECUSA AO ELEMENTO TRÁGICO.....	77
3.3.2 O CENÁRIO HISTÓRICO: A INQUISIÇÃO NO BRASIL.....	106
3.3.3 O DIÁLOGO COM OS ANOS 80/90.....	121
4 CONCLUSÃO.....	133
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	140

RESUMO

Esse trabalho reconhece a importância e a atualidade dos estudos sobre a Inquisição, mostra a presença do tema na literatura de língua portuguesa e seleciona, para análise, duas obras brasileiras: a peça teatral *O Santo Inquirido*, de Dias Gomes, escrita em 1966, e o romance *Breviário das Terras do Brasil*, de Luiz Antônio de Assis Brasil, de 1988. Inicialmente, apresenta-se o contexto político e cultural brasileiro na década de 60. *O Santo Inquirido* é analisada mostrando-se a evolução da tensão trágica na obra e relacionando-se a peça ao período pós-64, evidenciando-se a intenção política do autor. A seguir, é mostrado um quadro político e cultural da época contemporânea. A análise de *Breviário das Terras do Brasil* salienta a presença do narrador, o uso da ironia e a visão carnavalesca do Brasil e também vincula o romance aos fatos históricos oficiais, destacando sua originalidade ao juntar a Inquisição a outros temas, como o índio missioneiro. O romance é, a seguir, relacionado à mentalidade pós-utópica e outras características da contemporaneidade. O trabalho conclui que a produção ficcional das duas obras se relaciona às diferentes perspectivas e posturas dos dois autores: a denúncia da situação política em Dias Gomes e o questionamento da realidade objetiva, em Assis Brasil.

RESUMEN

Este trabajo reconoce la importancia y actualidad de los estudios sobre el tema de la Inquisición, la presencia del tema en la literatura de lengua portuguesa y selecciona dos obras brasileñas: la pieza teatral, *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes, escrita en 1966, y el romance *Breviário das Terras do Brasil*, de Luiz Antônio de Assis Brasil, de 1988. Inicialmente presentase el contexto político y cultural brasileño de la década de 60. La pieza *O Santo Inquérito* es analizada, mostrándose la evolución de la tensión trágica en la obra. Por fin, la pieza es relacionada al periodo pos-64, evidenciando la intención política del autor. En seguida, mostrase un panorama político y cultural de la época contemporánea. El análisis de *Breviário das Terras do Brasil*, sobresaliendo la presencia del narrador, el uso de la ironía y visión carnavalesca del Brasil y también vincula el romance a los hechos históricos oficiales, destacando su originalidad na construcción de la personaje del Visitador y al juntar la Inquisición a otros temas, como el indigena misionero. El romance es, en seguida, relacionado a la mentalidad pos-utopía y otras características de la contemporaneidad. El trabajo concluye que la producción ficcional de las dos obras relacionase con las distintas perspectivas y posturas de los dos autores: la denuncia de la situación política, en Dias Gomes y el cuestionamiento de la realidad objetiva en Assis Brasil.

O SANTO INQUÉRITO E BREVIÁRIO DAS TERRAS DO BRASIL: DUAS VISÕES DA INQUISIÇÃO

1 INTRODUÇÃO

É difícil para nós, pessoas contemporâneas, acostumadas à assistir um ecletismo místico de cristais, *feng-shui*, anjos, duendes, poder da mente, festas de Iemanjá, etc., compreender a existência de uma instituição religiosa tão retrógada e fanática como a Inquisição, que punia com torturas e até com a morte, atos tão corriqueiros como vestir uma roupa limpa nas sextas-feiras ou varrer a casa de fora para dentro.

Também é surpreendente descobrir que o Santo Ofício, que perdurou durante dois séculos, foi a instituição de mais longa duração da História e que existem, arquivados na Torre do Tombo, em Lisboa, cerca de 40 mil processos inquisitoriais, a maioria ainda não devidamente estudados.

Nos dias de hoje, a tendência dos estudos culturais de se debruçarem sobre a questão do “outro”, da “diferença”, leva os estudiosos a pesquisarem, cada vez mais, a atuação do Santo Ofício. Também o recrudescimento das ideologias racistas, com os regimes totalitários que tornam corriqueiros o encarceramento e aplicação de tortura aos dissidentes políticos, fizeram com que os estudos sobre a Inquisição, como modelo acabado de violência institucionalizada, adquirissem uma enorme importância e atualidade.

A Inquisição foi um tribunal eclesiástico cuja destinação seria punir todos que se desviassem das normas determinadas pela Igreja Católica. Na prática, no entanto, funcionou como um instrumento político-econômico, criado pelo alto clero e pela nobreza, para barrar a ascensão da burguesia, formada principalmente por cristãos-novos.

A historiadora Anita NOVINSKI salienta que é difícil determinar com exatidão o momento exato do estabelecimento do tribunal eclesiástico, produto de uma longa evolução durante o qual a Igreja sentiu-se ameaçada em seu poder. Em 1184, devido ao aumento de contestações aos dogmas da Igreja, o Concílio de Verona nomeou bispos para visitarem, duas vezes por ano, as

paróquias suspeitas de heresias. Esses bispos seguiam um Regimento especial e recebiam o título de Inquisidores Ordinários. Mas, apesar do controle da Igreja, as heresias continuavam a se difundir, surgindo, no sul da França, a dissidência dos cátaros ou albigenses. Novas medidas foram tomadas pelo papa Gregório IX, que criou a "Inquisição delegada", encarregada de enviar eclesiásticos aos lugares considerados "infectos". Em 1219, Domingos de Gusmão, criador da ordem dos dominicanos, organizou uma "milícia de Jesus Cristo", autorizada a usar armas contra os hereges. Esses milicianos foram os primeiros a utilizar técnicas de violência, mais tarde copiadas nos séculos XVI, XVII e XVIII pela Inquisição moderna. (1982).

A Inquisição penetrou em muitos países da Europa oriental, mas teve, inicialmente, mais força e eficácia na Europa ocidental, principalmente no sudoeste da França. Em 1226, os reis de Aragão, influenciados pela propaganda contra os albigenses, proibiram a entrada de hereges em seus reinos e Jacques I pediu a Roma permissão para criar um Tribunal. Em 12 de maio de 1314, aconteceu o primeiro auto-de-fé, onde seis acusados de heresias foram queimados vivos. Seguiram-se vários outros autos-de-fé, inclusive um em Valência, que se tornou célebre por ter executado vinte e cinco acusados.

Foi na Espanha e Portugal, nos séculos XVI, XVII e XVIII que a ação da Inquisição alcançou seu auge. Os judeus habitavam em bairros separados, chamados em Portugal de "judarias" e na Espanha de "aljamas". As diferenças religiosas e culturais não eram, então, consideradas delitos, nem vistas com desconfiança. A liberdade e tolerância que desfrutaram, durante séculos, fez com que os judeus alcançassem posições de prestígio político e financeiro, tornando-se conselheiros e médicos dos monarcas, intelectuais, filósofos, com um estilo de vida comparável ao das classes aristocráticas. No decorrer do século XIV, começaram a surgir, gradativamente, restrições aos judeus que, acusados de ganância e soberbia, ocupavam cargos que o povo achava que deveriam pertencer aos cristãos.

Em Castela, Navarra e Aragão, começaram a eclodir, esporadicamente, manifestações contra os judeus. Em 1391, 4.000 judeus foram massacrados nas ruas de Sevilha. Insufrada pelo clero fanático, uma onda antijudaica

espalhou-se por várias regiões, destruindo comunidades judaicas. Para escapar à morte, vários judeus da Península Ibérica procuraram o batismo. Esse fenômeno foi único na história judaica e causou uma revolução na sociedade espanhola, pois passou a existir uma nova comunidade, os conversos, chamados pejorativamente de "marranos", porcos. Esses tinham todos os direitos dos cristãos e podiam ascender socialmente sem restrições, mesclando-se com a mais alta nobreza. Em 1449, irrompeu em Toledo um massacre contra os conversos. Os judeus foram expulsos das corporações profissionais e essa medida marca o início de uma política racista que, na verdade, se originou do conflito entre a burguesia dos cristãos velhos e a burguesia dos conversos. Várias outras medidas discriminatórias passaram a vigorar na Península Ibérica.

Em 1482, a Inquisição passou a funcionar regularmente na Espanha e em 1492, os reis católicos Fernando e Isabel, com os lucros obtidos com o confisco dos bens dos cristãos-novos presos pela Inquisição, conseguiram vencer os mouros de Granada. No mesmo ano, pretextando a necessidade de unificar politicamente o reino, decretaram a expulsão dos judeus que não aceitassem o batismo católico. Milhares de judeus saíram da Espanha. Alguns autores citam 120.000, outros chegam a números bem mais elevados. A maioria deles se dirigiu a Portugal.

No entanto, ao ajustar casamento com Isabel, filha dos reis católicos espanhóis, Fernando e Isabel, o rei de Portugal, D. Manoei, acedeu ao pedido da noiva de expulsar todos os judeus das terras portuguesas. Em dezembro de 1496, o rei ordenou a saída dos judeus e seus descendentes do reino, sob pena de morte. Na data marcada, os judeus se dirigiram para o exílio, que preferiam ao batismo. Mas o rei, que na realidade desejava a conversão e não a saída dos seus súditos, mandou que lhes fossem retirados todos os filhos menores de catorze anos, para que fossem batizados e doutrinados no catolicismo. Ao invés de fornecer navios para o embarque, como prometera, o rei ordenou que os vinte mil judeus ali presentes fossem presos e mantidos sem água, nem comida. Vendo que não conseguia a adesão voluntária ao cristianismo, D. Manuel determinou que todos fossem arrastados até uma igreja e, entre pancadas e injúrias, batizados à força. A Igreja passou a

considerar que, mesmo convertidos à força, os judeus batizados deveriam portar-se como católicos. Qualquer indício de hábito judaico, era considerado uma heresia, passível de severa punição.

O sucessor de D. Manuel, D. João III solicitou ao papa autorização para introduzir em Portugal um Tribunal da Inquisição, semelhante ao que já existia na Espanha. Essa autorização foi concedida em 1536 e já em 1540 foi realizado o primeiro auto-de-fé em Lisboa. Foram criados tribunais em Lisboa, Coimbra, Évora, Lamego, Tomar e Porto. Os três últimos foram abolidos, devido a corrupção na administração, mas os outros trabalharam intensamente até o século XIX. Para A. NOVINSKI, "considerando as proporções do território português, podemos dizer que a Inquisição iusitana ultrapassou em ferocidade e violência a Inquisição espanhola, contrariamente ao que se tem escrito" (1982, p.36).

Em Portugal e seus domínios na América, Ásia e África, a Inquisição funcionou de 1536 a 1821, indiciando cerca de 40 mil pessoas. Dessas, mais de um mil foram queimadas, sendo 80% pela prática de judaísmo. Ao contrário da Espanha, em terras portuguesas, a instituição era centralizadora, com o encarceramento, as diligências processuais e a execução das sentenças sendo feitos no Reino.

Sobre as consequências da ação do Santo Ofício, é ainda A. NOVINSKI quem conclui que a Inquisição, atacando os cristãos-novos, que constituíam a classe média portuguesa, impediu o desenvolvimento do capitalismo comercial, castrando a burguesia, que havia nascido cheia de dinamismo e criatividade. Milhares de portugueses emigraram e foram contribuir para o enriquecimento material e cultural de outros povos, bloqueando o desenvolvimento do país, transformando Portugal, que fora um dos pioneiros da ciência náutica e no humanismo, numa nação subdesenvolvida.(1982, p.88). E acrescenta:

Fiscalizando rigorosamente tudo que se escrevia e proibindo a leitura de autores como Descartes, Locke e outros, o Santo Ofício transformou a maior parte dos portugueses em autômatos sem opinião nem crítica. Apertando cada vez mais o "cordão sanitário", apavorando o povo com o risco de contágio com idéias estrangeiras, a Inquisição impediu Portugal de acompanhar o progresso científico e cultural da Europa, levando-o para um obscurantismo do qual tenta sair até hoje (1982, p.55).

Obviamente, essa política do Estado e da Igreja portuguesa teve conseqüências no destino do Brasil.

A. NOVINSKI destaca:

A história do Brasil, como a de outras nações, está cheia de mitos e mentiras. Um desses mitos, no qual os brasileiros acreditaram durante gerações, foi de que não houve ação inquisitorial nem política racista no Brasil. Hoje sabemos que a Inquisição interferiu profundamente na vida colonial durante mais de dois séculos, atingiu as regiões mais distantes e perseguiu portugueses residentes no Brasil e brasileiros natos, do Amazonas até a colônia do Sacramento, e as leis racistas estão textualmente registradas na legislação portuguesa. (1982, p.74-75).

No Brasil, o Santo Ofício vigorou durante mais de dois séculos (1579-1821), atuando através de comissários e familiares, que fiscalizavam e prendiam os suspeitos de heresias. No tempo de D. João IV, familiares do Santo Ofício ainda colhiam denúncias sobre brasileiros considerados perigosos para a conservação do regime. A mesma historiadora observa que "é impossível escrever uma história total do Brasil colonial, tanto econômica como cultural, sem conhecer a ação do Santo Tribunal e sua penetração em nossas terras" e descreve algumas características e conseqüências da instituição religiosa:

(...) a imposição forçada de uma só fé, o desrespeito às diferenças, fossem elas indígenas, africanas, muçulmanas, judias ou ciganas, as perseguições estendidas até o mais longínquo sertão, a discriminação racial, o incentivo à denúncia e à traição, a pilhagem e o confisco de bens dos cristãos-novos por motivos políticos e econômicos, a dispersão das famílias há mais de século radicadas no Brasil, o martírio físico e moral dos brasileiros, no exílio e na miséria, e o papel que representou o clero católico, em grande parte, o jesuíta, através da máscara da fé. (NOVINSKI, 1987, p.11)

Já foram escritos inúmeros estudos sobre a instituição religiosa, em seus aspectos históricos, administrativos, jurídicos, sociais, etc.. Em 1963, foi publicada uma bibliografia sobre o assunto, contendo 1950 títulos, dos quais 629 foram escritos no século XIX e 739 no período de 1900 a 1961, por autores das mais diversas origens, espanhóis, italianos, franceses, portugueses, austríacos, americanos, chilenos, etc. Contudo, a maioria dos documentos pertencentes aos arquivos da Inquisição na Espanha e em

Portugal permanece pouco conhecida. A historiadora Anita Novinski foi a pioneira nesse campo de estudos. Atualmente, o número de pesquisas brasileiras sobre esse tema tem crescido bastante, com trabalhos da autoria, principalmente, de Laura de Meilo e Souza, Luiz Mott, Sonia Siqueira e Ronaldo Vainfas.

Na literatura, o tema da Inquisição sempre esteve presente. O escritor de ficção está, paradoxalmente, mais próximo da realidade cotidiana do que o historiador, pois é somente nos romances que se pode conhecer o que *poderia* ter acontecido, não só a nível coletivo, mas também na vida de milhares de pessoas da época. O romance histórico pode desvendar o cotidiano, o conflito espiritual, as emoções, a visão de mundo de tanta gente sem nome nem importância social que foi presa, torturada, executada ou levada ao suicídio pelo fanatismo dos inquisidores.

O historiador, comprometido com a realidade, apresenta as pessoas e os fatos vistos de fora. Já o ficcionista, recriando a realidade, pode dar uma imagem mais colorida e densa dos fatos, sempre uma interpretação, uma visão de mundo, da qual podemos participar imaginativamente de uma maneira mais intensa do que na leitura de um texto baseado em documentação. Deste modo, a leitura de narrativas ficcionais pode se revelar mais fascinante do que a dos compêndios históricos.

O primeiro autor a utilizar a Inquisição como tema foi o francês Voltaire. No romance *Cândido*, o escritor aproveita o fato histórico do terremoto ocorrido em Portugal, em junho de 1756, para ironizar a intelectualidade portuguesa:

Após o tremor de terra que destruíra três quartos de Lisboa, não descobriram os sábios do país melhor recurso para prevenir a ruína total do que oferecer ao povo um belo auto-de-fé; decidira a Universidade de Coimbra que o espetáculo de algumas criaturas queimadas a fogo lento, em grande cerimônia, é segredo infalível para impedir a terra de tremer. (VOLTAIRE, 1998, p. 24).

Antes de Voltaire, no entanto, já haviam sido publicadas em Portugal, obras anônimas, como as *Monstruosidades do tempo e da fortuna*, as *Notícias recôndidas e póstumas do procedimento das Inquisições de Espanha e Portugal com seus presos* e a *Arte de furtar*, essas duas últimas atribuídas ao padre Antônio Vieira.

Camilo Castelo Branco também tratou do assunto em *O judeu* (1866), uma biografia romanceada de Antônio José da Silva, *Cavar em ruínas*, sobre o processo do cristão-novo Forragaitas e *A caveira do mártir* (1875), sobre a família de Jorge Mendes Nobre. O romancista também editou o poema de Antônio Serrão de Crasto, *Os ratos da Inquisição*, fazendo-o anteceder de longo prefácio. Um folheto anônimo, intitulado *Um fato da Inquisição no Brasil e o heroísmo de uma capixaba* foi publicado, em 1876, pelos editores Laemmert, e, em 1900, o folhetim *Mistérios da Inquisição*, de F. Gomes da Silva, foi transformado em livro.

Também Machado de Assis escreveu ensaios e crônicas sobre Antônio José da Silva, o Judeu, teatrólogo queimado pelo Santo Ofício, além de um poema intitulado *Antônio José*:

Antônio José
 (21 de outubro de 1739)
 Antônio, a sapiência da Escritura,
 Clama que há para a humana criatura
 Tempo de rir e tempo de chorar,
 Como há um sol no ocaso, e outro na aurora,
 Tu, sangue de Efraim e de Issacar,
 Pois que já riste, chora.

Na dramaturgia de língua portuguesa, citam-se as peças: *Antônio José, o Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, primeiro drama de autor nacional representado em teatros brasileiro (1838); *A gitana* (1839), representação em quatro atos do romance *O amor de um padre ou A Inquisição em Roma*, de Luís Antônio Burgaim; o drama *Santa Inquisição*, de Júlio Dantas, encenado em Lisboa (1910) e, mais recentemente, *O judeu*, de Bernardo Santareno (1920-80), que usa o tema para fazer uma crítica ao salazarismo.

Na literatura portuguesa contemporânea, publicaram-se *O físico prodigioso*, de Jorge de Sena, *A casa do Pó*, de Fernando Campos e *Memorial do convento*, de José Saramago. Entre os romances brasileiros de hoje, encontram-se *Judeu Nuquim*, de Octávio Mello Alvarenga (1967); *Nos tempos do Visitador*, de José da Costa Pinto (1968) e *A estranha nação de Rafael Mendes*, de Moacir Scliar (1983).

Para a realização desse trabalho, foram escolhidas duas obras contemporâneas brasileiras: uma peça teatral, escrita em 1966, e um romance, de 1988. Ambas histórias se passam durante uma Visitação do Santo Ofício ao Brasil, no século XVIII, em pleno Século das Luzes, quando os demais países da Europa já haviam abolido os processos inquisitoriais há mais de cem anos. Optou-se por obras escritas em momentos distintos para aproximar, num mesmo estudo, autores que revelam diferentes visões de mundo, relacionadas à cada época da produção.

Quanto ao fato das duas obras pertencerem a dois gêneros diferentes, o que implica em diferenças formais e estruturais, essa diferença não constituirá um empecilho, pois o cotejo entre as duas obras será baseado nos aspectos literários da peça teatral, isto é, considerando a peça enquanto *texto*, não como representação no palco. Os pormenores estruturais, como atos, cenas, rubricas, não serão avaliados como espetáculo, e sim analisados a nível do texto. O teatro é a arte do espetáculo, da representação, pois exige um local determinado para sua realização, o palco, onde os atores representam para o público. No entanto, antes de ocorrer o espetáculo, a peça teatral é somente texto, com personagens, enredo, etc.

A peça *O Santo Inquérito* foi escrita por Alfredo Dias Gomes, autor baiano nascido em 1922 e falecido recentemente, em maio de 1999. Anatói ROSENFELD foi o crítico que mais profundamente analisou o conjunto da obra de Dias Gomes. Apesar de considerá-la “nem sempre homogênea no que se refere ao valor e às próprias aspirações artísticas” (1982, p.55), o crítico destaca nela uma unidade fundamental: uma visão crítica da realidade, que revela um “empenho conseqüente e pertinaz por valores político-sociais - por valores humanos, portanto - mercê da visão crítica de um homem que não está satisfeito com a realidade do Brasil e do mundo”. “Dias Gomes”, escreve A. ROSENFELD, “pertence aos rebeldes sadios, aos dramaturgos que fazem de sua obra focus de perturbação” (1982, p.56).

O dramaturgo foi conhecido, principalmente, pelas inúmeras telenovelas que escreveu, porém, antes de escrever para a televisão, já era um autor premiado, que se consagrou com a peça *O pagador de promessas*. Esse texto, encenado em 1960, ganharia fama mundial depois de ser adaptado para o

cinema. A partir de 1964, Dias Gomes passa a ser perseguido politicamente, devido sua opção pública pelo comunismo. É demitido do cargo de diretor artístico da rádio Nacional e vários dos seus trabalhos são censurados.

Entre os autores que analisaram a obra do dramaturgo citam-se: Anatói Rosenfeld (*O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982), Sábato Magaldi (*Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: DIFEL, 1962) Flavio Rangel, Paulo Francis, Yan Michalski e Antônio Callado (*Teatro de Dias Gomes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [197-]). Os críticos valorizam mais a segunda fase da produção dramática de Dias Gomes, que se inicia em 1959, com *O pagador de promessas* e compreende *A invasão*, *O Santo Inquérito*, *A revolução dos beatos*, *Odorico, o bem-amado*, *O berço do herói*, *O tunel* e *Vamos soltar os demônios*.

A. ROSENFELD ressalta a variedade de processos dramáticos utilizados por Dias Gomes: *O pagador de promessas* e *O Santo Inquérito* são tragédias, quase no sentido clássico do termo; *A invasão* é um quadro naturalista, um recorte da vida de um grupo de favelados que invade um prédio carioca; *Odorico, o bem-amado* e *O berço do herói* são tragicomédias, de caráter farsesco; *O tunel* é uma parábola política; *Vamos soltar os demônios* é uma peça psicológica de crítica ao intelectual; *A revolução dos beatos* e *Dr. Getúlio* se apoiam em tipos tradicionais do folclore brasileiro e em enredos e desfiles carnavalescos das escolas de samba. (1982, p.56-57)

Como características comuns a todas peças, o alto teor popular, com conflitos, problemas e personagens eminentemente brasileiros, apesar do alcance universal, e uma certa comichade, que, em maior ou menor grau, se manifesta na fala, nas personagens típicas, nas situações habilmente engendradas. O humor só está totalmente ausente em *O Santo Inquérito*, que, escrita em plena ditadura militar, pretendia justamente denunciar as arbitrariedades das autoridades brasileiras.

O Santo Inquérito foi apresentado pela primeira vez em 1966, no Teatro Jovem do Rio de Janeiro, tendo como principais intérpretes Eva Wilma (Branca Dias), Rubens Correa (padre Bernardo), Vinícius Salvatori (Augusto), Jayme Barcelos (Simão) e Paulo Gracindo (Visitador).

Das peças do autor, a que mais se assemelha à *O Santo Inquérito* é *O pagador de promessas*, não só pelos elementos trágicos como pelo fato do conflito acontecer entre os protagonistas e a Igreja Católica, evidenciando duas concepções de religiosidade: a arcaica e ingênua, de Branca e Zé do Burro, e a dogmática e cheia de intransigência, dos padres católicos. Também são parecidas as personalidades dos dois heróis, que lutam por valores básicos, que brotam do íntimo do ser, e mostram alguns problemas de comunicação com o restante das personagens, relacionados à significação das palavras.

O romance *Breviário das Terras do Brasil* é de autoria de Luiz Antônio de Assis Brasil, romancista gaúcho nascido em 1945, que tem escrito várias obras no campo do romance histórico. O autor já foi violoncelista da Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Sul, professor da Faculdade de Direito da PUC-RS e, atualmente, leciona, como professor titular, no Curso de Pós-Graduação em Letras da PUC-RS. No conjunto da obra de Luiz Antonio de Assis Brasil, a história do Rio Grande do Sul é uma constante. Entre os diversos romances que escreveu citam-se *Um quarto de légua em quadro* (1976), *A prole do corvo* (1978), *Bacia das Almas* (1981), *Manhã transfigurada* (1982), *As virtudes da casa* (1985), *Um homem amoroso* (1986), *Cães da província* (1987), *Videiras de cristal* (1990), e *Breviário das Terras do Brasil* (1996). Seu último romance publicado foi *Concerto campestre* (1997).

No seu primeiro romance, *Um quarto de légua em quadro*, Luiz Antonio de Assis Brasil revisita a colonização açoriana do Rio Grande do Sul, mostrando a precariedade da política oficial de povoamento. A mesma preocupação crítica está presente em *A prole do corvo*, onde apresenta uma outra visão da Guerra dos Farrapos, mostrando-a sem a heroicidade da versão oficial. Em *Bacia das almas*, denuncia o autoritarismo no passado rio-grandense, através da figura de Trajano Rodrigues de Paiva, um tirano corrupto e cruel. Já *Manhã transfigurada* aborda o problema da questão feminina, com o drama de Camila, que enfrenta convenções morais e sociais. Com *O homem amoroso*, através de Luciano, um violoncelista, faz uma metáfora das relações conflitantes no Brasil durante o período militar. *As virtudes da casa* explora a questão do patriarcado rural, estilizando o mito de

Agamenon, com o assassinato do patriarca Baltazar pela sua mulher e sua filha. Em *Cães da província*, analisa as relações entre loucura e civilização, com a história de José Joaquim de Campos Leão, o Qorpo-Santo, teatrólogo que viveu em Porto Alegre no século XIX. O romance *Videiras de cristal* mostra o movimento místico-religioso dos muckers, grupo de colonos alemães na localidade de Padre Eterno, hoje Sapiranga, proximidades de Porto Alegre. Em Concerto campestre, um maestro, contratado por um estanciero, que pretendia manter uma orquestra particular, provoca uma crise num lugarejo do Rio Grande do Sul, ao envolver-se com a filha do seu patrão.

Breviário das Terras do Brasil foi publicado, originalmente, como folhetim, entre julho a setembro de 1988, no extinto Diário do Sul. Em 1996, saiu em formato de livro, com algumas modificações gráficas, porém com o mesmo texto original. Para efeito de análise, serão consideradas como datas de lançamento do livro as décadas de 80/90.

Assim, o Rio Grande do Sul está sempre presente na obra de Luiz Antonio de Assis Brasil, que, numa postura política, revisita a história oficial, ajudando a compor um quadro significativo da cultura da região. Apesar de toda essa extensa produção literária, o autor, residindo e publicando fora do eixo São Paulo-Rio, ainda é pouco estudado pela crítica especializada. Léa Masina, Volnyr Santos, Luis Bueno e Marilene Weinhardt são autores que publicaram trabalhos sobre o autor.

Nessa dissertação, o panorama histórico e político dos anos 60 e 80/90 será montado a partir das informações das obras *Brasil: nunca mais*, da Arquidiocese de São Paulo, *História do Brasil: os 500 anos do país..* e *Viagem pela História do Brasil*, e dos autores Emir Sader e Bautista Vidal. O panorama cultural dos dois períodos aproveitará informações das obras de Yan Michalski, Benedito Nunes, Tania Pellegrini, Flora Sussekind e Regina Zilberman.

A análise da peça *O Santo Inquérito* estará recorrendo às teorias de Bertold Brecht sobre o distanciamento, às teorias de Jean-Paul Sartre sobre a literatura engajada, aos estudos de Aristóteles, Emil Staiger e Albin Lesky sobre o trágico e às obras de Martin Esslin e Anatol Rosenfeld sobre o teatro brasileiro. A análise do romance *Breviário das Terras do Brasil* aproveitará as

teorias de Mikhail Bahktin sobre a carnavalização, as de Isaiah Berlin sobre as utopias, as de Vladimir Proop sobre a ironia, as de T. Todorov sobre a literatura fantástica, trabalhos de Antonio Cândido, padre Antonio Sepp, Victor Manuel de Aguiar e Silva, Silviano Santiago e aqueles apresentados no X *Simpósio Nacional de Estudos Missionários*, realizado em Santa Rosa, RS, em 1993.

Na parte referente à Inquisição, o trabalho recorrerá, principalmente, aos estudos pioneiros de Anita Novinski. Também Elias Lipiner, Luiz Mott, Sônia Siqueira e Laura de Mello e Souza serão citados, além dos trabalhos apresentados no *Congresso Internacional-Inquisição*, promovido em 1987 pela Universidade de São Paulo.

A estrutura dessa dissertação compreenderá dois capítulos. No primeiro, será feita a análise de *O Santo Inquérito*, peça teatral de Alfredo Dias Gomes. O segundo capítulo tratará do romance de Luiz Antonio de Assis Brasil, *Breviário das Terras do Brasil*. De posse da análise de cada obra, passar-se-á às considerações finais, na conclusão.

A análise de cada obra, feita nos dois capítulos, será subdividida em cinco tópicos. Em primeiro lugar, será apresentada uma visão histórica das décadas de 60 e 80/90, inicialmente no plano político-social e, logo após, no literário. A seguir, serão analisados os recursos ficcionais utilizados por cada autor, destacando-se a montagem do elemento trágico na peça de Dias Gomes e o uso da ironia no romance de Assis Brasil. No quarto tópico, será apresentada a relação das obras com os registros históricos referentes à Inquisição, mostrando onde a ficção confirma ou se distancia dos fatos históricos oficiais. O último tópico focalizará o diálogo das obras com a História brasileira, isto é, como o quadro político-social de cada década determinou a caracterização das personagens, o enredo, etc..

O objetivo desse trabalho foi verificar em que medida duas representações ficcionais do mesmo fato histórico refletem dois momentos históricos diferentes, isto é, como as características e contradições da sociedade brasileira das décadas de 60 e de 80/90 afloram em nível textual, revelando a maneira como cada autor reinterpreta e recria a realidade, sua visão de mundo e o tipo de leitor que pretende atingir.

A discussão sobre a relação literatura-realidade é muito antiga e tem dado margem a várias polêmicas, que sempre se iniciam com os escritos de Aristóteles sobre a mimese. Em alguns momentos, a obra foi valorizada como mero documento, que exprimia ou não certo aspecto da realidade. A crítica de Taine mostrava a obra determinada por fatores hereditários e sociais. Já os formalistas russos no século XX destacavam o caráter autônomo da literatura, privilegiando a forma e buscando a literariedade. Na França, os estruturalistas extremaram essa proposta, desligando a obra do contexto social e valorizando a forma em detrimento da mensagem. Dentro do próprio estruturalismo, Roland Barthes e Julia Kristeva afastam-se do radicalismo, destacando, novamente, o contexto social da obra. A crítica sociológica de Goldmann e Lukács, paralela ao estruturalismo, parte de uma crítica imanente, que relaciona a obra dentro do contexto.

Essa questão levou a outra: o próprio conceito de realidade. Passou-se a questionar se existe uma única realidade objetiva ou se existirão tantas realidades quanto o número de observadores. Independentemente da resposta, a obra de arte, sendo uma interpretação subjetiva, sempre recria a realidade, que representa um mundo estético com referentes próprios.

É indiscutível, assim, que a ficção não guarda, necessariamente, compromisso explícito com a realidade. A ficção se origina de um contexto social, do qual se desprende para afirmar sua autonomia estética. O autor seleciona e transforma aspectos parciais da realidade, revelando perspectivas e visões pessoais. Porém, as marcas da realidade continuam sempre presentes, em maior ou menor grau, na obra literária. Procurar identificar essas marcas nas duas obras analisadas, focalizando a correspondência entre as obras literárias e as realidades pelas quais transitam, é o que este trabalho se propõe realizar.

2 O SANTO INQUÉRITO

2.1 O MOMENTO HISTÓRICO DA PEÇA: OS ANOS 60.

No início da década de 60, ocorre, no Brasil, a eleição de Jânio Quadros para presidente da República. O governo anterior, de Juscelino Kubitschek, marcara um período de pleno respeito às liberdades individuais, onde a produção, como era previsto no Plano de Metas, cresceu rapidamente. Mas, devido à suspeita de desvio de verbas na construção de Brasília, a população clamava por reformas.

Em 1961, a vassoura moralista de Jânio vence o Marechal Lott, o outro candidato, e o novo presidente obtém 46% dos votos, o que representava quase 6 milhões de votos. Sem base política e alegando a pressão de “forças ocultas”, Jânio, numa estratégia para fortalecer seu próprio poder, renuncia seis meses depois, em 25 de agosto. Na verdade, supunha que o Congresso não aceitaria sua renúncia, devido às tendências consideradas comunistas de seu vice, João Goulart. Mas não ocorreram manifestações para que continuasse no poder e, com sua renúncia, o país acaba mergulhando em grave crise política e institucional.

Militares e políticos udenistas tentam impedir a posse de Goulart na presidência, mas o Congresso se nega a vetar sua posse. Leonel Brizola, governador do Rio Grande do Sul, lidera o movimento de apoio à posse e o chefe do 3. Exército, general Augusto Lopes, mostra-se disposto a pegar em armas para garantir o cumprimento da Constituição. A crise é contornada através da adoção de um regime parlamentar, onde o poder seria exercido pelo presidente e por um Gabinete Presidencial, tendo à frente um primeiro ministro. Em agosto de 1961, Goulart toma posse, o país voltando à tranquilidade, com a Constituição sendo respeitada. Em janeiro de 1963, um plebiscito popular faz com que o regime volte ao presidencialismo, restaurando os plenos poderes do presidente.

O país atravessava, então, uma séria situação econômica: a inflação e o custo de vida aumentavam, o cruzeiro se desvalorizava cada vez mais, a

dívida externa chegava a quatro bilhões de dólares, os investidores estrangeiros diminuíam suas aplicações no país. No plano político, os trabalhadores se organizavam no CGT (Comando Geral dos Trabalhadores), os estudantes da esquerda formavam a UNE (União Nacional dos Estudantes) e os da direita estavam no MAC (Movimento Anticomunista). As Ligas Camponesas e a Ação Popular se opunham ao Ibad (Instituto Brasileiro de Ação Democrática) e à UCF (União Cívica Feminina).

Os grupos que apoiavam o governo acreditavam que poderiam realizar grandes reformas de base: a tributária, que aumentaria o imposto sobre as grandes propriedades; a bancária, que facilitaria o crédito aos pequenos agricultores; a educacional diminuiria o analfabetismo, dando oportunidade de estudos aos mais pobres, e a eleitoral, que daria direito de voto aos analfabetos. A reforma agrária era, no entanto, considerada a mais importante, pois aumentaria a produção agropecuária, diminuiria o preço dos gêneros alimentícios e criaria um mercado de consumo para as indústrias.

Goulart tenta por em prática o Plano Trienal, baseado nessas reformas de base, mas o Congresso se recusa a cooperar. Grupos políticos formam uma frente de oposição, alegando ameaça de instalação do regime comunista. A crise econômica se agrava, militares, religiosos e grupos comprometidos com interesses internacionais pressionam o governo. Entre os muitos grupos de oposição contam-se os dos ex-Ministros militares de Jânio Quadros, o grupo do General Mourão Filho e o dos Oficiais da Escola Superior de Guerra, como Golberi do Couto e Silva, Cordeiro de Faria, Ernesto Geisel e João Baptista Figueiredo. Entre os civis, ricos empresários e intelectuais conservadores criam o Instituto de Pesquisa Econômica e Sociais, IPES, que fazia conferências e divulgava publicações contra o governo. O apoio de sindicatos operários e de ligas camponesas ao governo alarmava os conservadores, que proclamavam que o comunismo dominaria o Brasil.

Em setembro de 1963, acontece, em Brasília, a revolta de seiscentos sargentos e cabos da Aeronáutica e Marinha, que exigem direitos políticos. O governo não pune os revoltosos e o comandante do II Exército, General Peri Beviláqua, apoiado pelo Ministro da Guerra e o Presidente do Senado, denuncia a subversão da ordem, devido à quebra da disciplina militar. A crise

aumenta, mas o governo não desiste de realizar as reformas. No início de 1964, é assinada uma Lei de Remessa de Lucros ao estrangeiro, cria-se o monopólio estatal da importação de petróleo e seus derivados e inicia-se um levantamento de terras, determinando o começo da reforma agrária.

Um grande comício popular de apoio ao governo é realizado em 13 de março, o Comício das Reformas. O ato, apoiado por nacionalistas e grupos de esquerda, reúne 300 mil pessoas no Rio de Janeiro. A oposição responde com a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, em São Paulo, organizada pela União Cívica Feminina e pela Campanha da Mulher pela Democracia, reunindo 400 mil manifestantes, na maioria da burguesia e classe média.

Uma nova revolta militar, dos marinheiros, reivindica melhores condições de trabalho. O apoio do governo aos rebeldes representa o estopim da crise e, em 31 de março, acontece o golpe militar, que toma o poder pela força. João Goulart, afirmando não querer provocar uma guerra civil, parte para o Uruguai, em 2 de abril. O presidente do Senado, Auro de Moura Andrade, declara vago o cargo de Presidente, entregando-o a Ranieri Mazzilli, presidente da Câmara dos Deputados.

Centenas de pessoas começam a ser presas em todo o país. A sociedade, as produções artísticas, a cultura em geral, é sufocada. As instituições formadoras de opinião passam a veicular a Doutrina de Segurança Nacional, refletindo os valores e a ideologia do capital estrangeiro. As reformas de base de Goulart são esmagadas, as políticas que dificultavam a ação do capital estrangeiro (controle de remessa de lucros, legislação antitruste, tarifas alfandegárias, etc..) são ferozmente combatidas, através de uma campanha que, buscando o apoio da classe média, associava o nacionalismo ao comunismo.

Mesmo com a promessa de preservação da Constituição e das eleições democráticas, nesse mesmo ano é decretado o Ato Institucional n. 1, que cassa direitos políticos. Em 1965, Castelo Branco, o primeiro general presidente, baixa o Ato Institucional n. 2, extinguindo os partidos políticos e instaurando, assim, uma verdadeira ditadura militar. O Ato acaba com a Constituição de 1946, determinando a eleição indireta do presidente da

República, entregando o país nas mãos da Justiça Militar e criando a Arena e o PMDB.

A posse de Costa e Silva, em 1966 leva ao enrijecimento do regime, com a cassação de mandatos políticos e o aumento das prisões e perseguições. Em fevereiro de 1966, o Ato Institucional n.3 estabelece eleições indiretas também para os governos estaduais. A nova Constituição é aprovada em janeiro de 1967 e, no mês seguinte, a nova Lei de Imprensa institui a censura, expressão definitiva do fechamento do regime. As greves e manifestações de rua servem de pretexto para a decretação do Ato Institucional n.5, em setembro de 1968, que assegura poderes de ditador ao presidente.

O Departamento de Ordem Política e Social, o DOPS, persegue centenas de pessoas favoráveis às reformas. Muitas são presas, outras perdem seus empregos ou têm seus trabalhos artísticos censurados. Aumenta, dia a dia, o número de prisões e casos de torturas.

Os Atos Institucionais (AI-1, AI-2, AI-3, AI-4, AI-5) e os Atos Complementares objetivavam adequar a Constituição a um governo autoritário, fornecendo um respaldo "legal" para se instituir um Estado centralizador que eliminava as liberdades individuais. Em todos os órgãos do governo, são instaurados Inquéritos Policiais-Militares (IPMs), para descobrir pessoas comprometidas com a subversão. O Exército, a Marinha e a Aeronáutica são mobilizados para prender suspeitos, em operações "pente fino" e "arrastão", onde ruas inteiras eram bloqueadas e as casas revistadas, uma a uma. Estes inquéritos, conhecidos como "operação limpeza", acabam se transformando em poderosos instrumentos para alguns políticos eliminarem seus concorrentes.

Começa a mobilização estudantil brasileira, que ocorreu de modo simultâneo aos movimentos da Europa ocidental, principalmente na Alemanha Federal, Itália e França. O primeiro ato de rebelião estudantil na França foi na Universidade de Nanterre, em 22 de março de 1968. No Brasil, do assassinato do estudante Édson Luis, em março, por uma tropa de choque da PM-Rio, à invasão da Faculdade de Filosofia da USP pelo CCC-Mackenzie, apoiado pela

PM-São Paulo e à prisão em massa dos participantes da UNE, em Ibiúna, SP, foram oito meses de intensas manifestações estudantis em 1968.

Em 1967, Carlos Marighella, militante da esquerda, que participara da Intentona Comunista de 1935, funda a Ação Libertadora Nacional, e parte para a luta armada, para enfrentar a linha dura do regime militar. Nos últimos anos da década de 60, inspirados pelo seu exemplo, centenas de jovens estudantes da classe média aderem à guerrilha urbana. Surgem várias organizações, como a Ação Libertadora Nacional (ALN), a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) e o Movimento Nacional Revolucionário (MNR), o que leva o governo a endurecer ainda mais a repressão. A partir de 1968, o delegado Sergio Fleury, que comanda um grupo de extermínio dentro da polícia, começa a prender e torturar vários acusados de subversão. Em novembro de 1969, seus comandados surpreendem e matam Marighella, numa rua de São Paulo.

Na guerrilha rural, o foco inicial, estabelecido em Caparaó, entre Minas e Espírito Santo, é destruído pelo exército, em janeiro de 1967. Surge a Vanguarda Popular Revolucionária, comandada pelo capitão Carlos Lamarca, desertor do exército. Um novo foco do grupo, no Vale da Ribeira, é vencido em maio de 1970. Lamarca, que fugira do Vale com sua companheira, vai para a Bahia. Em setembro, no sertão baiano, é fuzilado enquanto dormia. Em 1972, o PC do B cria um novo grupo guerrilheiro, no Araguaia, onde setenta homens resistem três anos ao cerco de dez mil soldados.

Em agosto de 1969, Costa e Silva sofre uma trombose cerebral. Uma junta militar fica no poder até a posse de Emílio Médici, que endurece ainda mais a repressão aos que discordam do regime. Foi o período de maior censura à imprensa e de maior cerceamento das liberdades individuais. O surto de desenvolvimento, chamado de "milagre econômico" (que, na realidade, significou um brutal processo de concentração de renda e um enorme crescimento da dívida externa e do fosso social entre ricos e pobres) é marcado pelo lemas ufanistas: "Brasil, ame-o ou deixe-o", "Prá frente, Brasil" e "Ninguém segura esse país". Obras faraônicas, como a Usina Itaipu e a Transamazônica, obrigam a elevados empréstimos externos, aumentando a dependência econômica brasileira. Enquanto isso, no período mais absoluto da repressão, havia tortura e morte nos porões da ditadura e os jornais e Tvs,

sob censura, só davam boas notícias: a conquista do tri-campeonato de futebol, a facilidade de crédito para a compra de eletrodomésticos e automóveis, o aumento de produtividade da Petrobrás.

Os grupos guerrilheiros são reprimidos com violência, a censura persegue a imprensa e os artistas. Alguns compositores, que insistem em produzir canções de protesto são convidados a deixar o país, como Chico Buarque e Geraldo Vandré. Outros, como Gilberto Gil e Caetano Veloso, são presos.

Quanto mais aumentava a repressão, mais se fortalecia o movimento oposicionista. Vários setores da sociedade, sindicatos, movimentos estudantis, Ordem dos Advogados do Brasil, etc., formam um bloco de resistência que, minando aos poucos o poder dos militares, forçam o início de um processo de redemocratização. Contrariando Médici, um grupo de militares lança a candidatura de Ernesto Geisel para presidente. Em março de 1974, Geisel toma posse, prometendo articular uma abertura "lenta, gradual e segura" do regime. Na realidade, essa data marca apenas o término do clímax da ditadura, que ingressou, a partir daí, numa fase transitória, que desembocou, no final dos anos 70 e inícios dos 80, numa verdadeira crise e, paralelamente, no começo da transição para o regime que a substituiria.

2.2 A CRIAÇÃO CULTURAL DO PERÍODO. O TEATRO.

No início dos anos 60, no governo de Goulart, houve a radicalização do processo político, com a intelectualidade buscando participar ativamente na mudança da realidade social. A conscientização política foi a principal característica no meio intelectual da época, para quem a sociedade brasileira vivia um período pré-revolucionário. Acreditando poder reformar o mundo, a geração dos anos 60 viveu um interesse profundo pela política, que se estendeu por toda a década.

A esquerda enfatizava o caráter atrasado da sociedade brasileira, atribuindo-o à aliança entre o imperialismo norte-americano e os latifundiários, contrários ao desenvolvimento nacional. Em todos setores de atividades, buscava-se a superação dos obstáculos que impediam a afirmação da

soberania nacional e a modernização das relações de produção. Ocorre um aumento de interesse pela cultura popular, com a eliminação da miséria sendo a preocupação fundamental das manifestações culturais no teatro, no cinema, na educação. Surgem vários projetos de alfabetizações e incentivo à arte participante. Nasce o MCP (Movimento de Cultura Popular) e o CPC (Centro Popular de Cultura). A UNE (União Nacional de Estudantes) tem papel ativo na congregação de artistas e intelectuais.

Entre os anos de 1965 e 1967, acontece um período de grande efervescência cultural. Os festivais de música popular revelam Chico Buarque, Geraldo Vandré, Caetano Veloso e outros. A violência da censura, impedindo as manifestações claras, leva à busca de novos caminhos. Na linguagem literária, buscaram-se estratégias, como a ambiguidade, a sátira, o apólogo, a alegoria, etc., como formas clandestinas de crítica. Na literatura, destacaram-se: Antonio Callado, com seu romance participante *Quarup* (1967); os contos de Rubem Fonseca (1963), retratando o lado cru da vida; Nélida Piñon, com sua linha desestruturante; Murilo Rubião, com seus contos absurdos, e Roberto Drummond, com suas inovações formais e o insólito. Na produção de filmes, os mais importantes foram *Terra em Transe* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, *o Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzeria, e *Macunaíma*, de Mario de Andrade, dirigido por Joaquim Pedro.

Antes do golpe de 1964, o teatro brasileiro atravessava uma fase de renovação. Em 1943, *Vestido de noiva*, de Néilson Rodrigues, sob direção de Ziembinski, traz uma nova visão de estrutura dramática, com cortes inspirados na técnica cinematográfica, a linguagem viva do cotidiano e um revolucionário sistema de iluminação. Em 1948, o Teatro Brasileiro de Comédia consolida a profissionalização do teatro brasileiro, produzindo desde grandes clássicos modernos até comédias sofisticadas. Augusto Boal, em 1956, recém chegado dos Estados Unidos, renova o Teatro de Arena de São Paulo (fundado em 1953), buscando uma dramaturgia genuinamente nacional. Novos autores, como Dias Gomes, Ariano Suassuna e Jorge Andrade dão um cunho acentuadamente político e nacionalista à dramaturgia. No início da década de 60, o Centro Popular de Cultura da UNE monta pequenos esquetes para encenação em comícios e manifestações de rua e os Movimentos de Cultura

Popular utilizam o teatro para companhias de catequização política, nas cidades do interior.

O teatro sempre foi um dos meios mais eficientes de denúncia social. Em primeiro lugar, as peças teatrais, recriando estados emocionais humanos, abordam questões sociais e, portanto, políticas. Além disso, o teatro é um meio de comunicação profundamente democrático, pois, mesmo num monólogo, encerra diversas formações discursivas e ideológicas. Na representação, a informação é transmitida de maneira muito mais eficiente, pois não é contada e sim mostrada, como se as cenas fossem, de fato, reais. A peça, mostrando uma ação no instante em que efetivamente se desenrola - aqui e agora - faz do teatro um meio de comunicação extremamente persuasivo.

A vinculação a uma temática essencialmente brasileira e a preocupação de refletir a realidade nacional fizeram com que as autoridades militares considerassem o teatro brasileiro como subversivo, identificado com a ideologia do governo deposto. Uma conspiração comunista internacional estaria sendo articulada em todas as manifestações culturais e o regime militar considerava que tinha como missão guardar o que denominava "os valores da civilização cristã e ocidental".

Nos primeiros meses após o golpe de 64, pouca coisa mudou no teatro brasileiro. Castelo Branco era conhecido como admirador e frequentador das salas de espetáculo. Em julho de 1964, porém, acontece a proibição total de um texto: *O berço do herói*, de Dias Gomes. No início de 1965, foi feito um abaixo assinado de atores, dramaturgos e empresários de teatro, cinema e televisão contra a prisão arbitrária da atriz Isolda Cresta, no Teatro do Rio, por ter lido uma declaração sobre acontecimentos políticos ocorridos na República Dominicana. Meses depois, também foi enviada uma carta aberta ao Presidente da República, com cerca de 1.500 assinaturas de diversas personalidades do mundo intelectual e artístico, contra a repressão do direito de opinião. A partir daí são proibidas e posteriormente liberadas *Os inimigos* de Gorki (outubro/65) e *Morte e vida severina* de João Cabral de Melo Neto (outubro/65). A peça *Liberdade, liberdade* (outubro/65) sofre 25 cortes em São Paulo.

Mesmo com os sindicatos fechados, os trabalhadores sem poder se manifestar, a censura cada vez mais feroz, controlando radicalmente a vida no

país, os artistas não deixavam de se manifestar. Em 1966, o Teatro Jovem, no Rio, é invadido para impedir um debate sobre Brecht, a peça *Terror e miséria no III Reich* sofre cortes, o elenco de *Joana em flor*, é detido em Maceió, o texto da peça *O homem do princípio ao fim* tem eliminadas a carta-testamento de Getúlio e uma oração de Santa Teresa. O teatro, que passa a ser considerado pelo regime militar como inimigo da segurança nacional, se torna uma importante fonte de resistência ao arbítrio.

Inaugurada oficialmente com o decreto lei 1.077, de janeiro de 1970, que proibia "obras que obedeciam a um plano subversivo para por em risco a segurança nacional", a censura se iniciou de fato a partir da promulgação da Lei de Imprensa, em 1967. Passa a ser comum a presença de censores nas redações dos maiores jornais e revistas e nas emissoras de TV, a lista dos assuntos proibidos sendo, progressivamente, aumentada.

Uma das ordens emanadas da censura proibia "a divulgação de matéria de qualquer natureza, inclusive tradução e transcrição, referência ou comentários sobre publicação em jornais e revistas estrangeiras de matérias abordando temas ofensivos ao Brasil". Os critérios adotados para definir esses "temas ofensivos" beiravam, às vezes, o absurdo e o ridículo. Chegou-se a proibir uma reportagem sobre um surto de meningite, com um entrevista do próprio ministro da Saúde. No teatro, por exemplo, a peça *Roda viva*, de Chico Buarque, foi vetada pela "aplicação dos mais comezinhos princípios do comunismo". (MICHALSKI, 1979, p. 60)

Em julho de 1965, o lançamento de *O berço do herói*, de Dias Gomes, foi impedida horas antes da estréia da peça. Após protestos, o governador Carlos Lacerda assume a proibição, mais tarde também formalizada por um coronel, Secretário de Segurança da Guanabara, sob a alegação de que o autor e o empresário da peça "estão engajados na implantação de uma ditadura cultural, através do abuso de liberdades democráticas e em estrita obediência à recente diretriz do PCB" (MICHALSKI, 1979, p.62).

Em 1967, *Volta ao Lar*, de Harold Pinter, sofre cortes após a estréia. Em julho, a polícia cerca o Teatro Opinião, para impedir a apresentação de *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos. Em setembro, o mesmo acontece com *Dois perdidos numa noite suja*, também de Plínio Marcos. *O Rei da Vela*, de

Oswald de Andrade, tem partes censuradas e o diretor José Celso Martinez é intimado a depor. A montagem dessa peça é importante porque marca o surgimento de um autêntico movimento cultural que se ramificará na música popular, com Caetano Veloso, e no cinema, com *Terra em transe*, de Gláuber Rocha: o tropicalismo. Misturando os anacronismos brasileiros com música eletrônica, cores *pop* e outros recursos ultra-modernos, o movimento revela um retrato exato do país. A partir daí, esse movimento de contracultura, que contestava radicalmente o tradicionalismo, encontraria um solo fértil. Mesmo a juventude apolítica encontraria, assim, um caminho para manifestações de questionamento de valores e visão de mundo.

Em 1968, é lançada no Rio de Janeiro uma *Semana de protesto contra a censura*, com apoio de quinhentos intelectuais. Em janeiro, o general Juvêncio Façanha declara que "a classe teatral só tem intelectuaióides, pés sujos, desvairados e vagabundas que entendem de tudo, menos de teatro", provocando protestos em todo o país. (MICHALSKI, 1979, p. 69-72)

Também nesse ano, numa montagem tropicalista, *Roda Viva*, de Chico Buarque, coloca uma situação de guerrilha no palco. O objetivo era sacudir a passividade das pessoas, através da violência, mostrando que o público também era responsável pela situação política. Entretanto, em julho, o Comando de Caça aos Comunistas (CCC), do qual faziam parte alguns estudantes da Faculdade de Direito do Mackenzie, invade o teatro Galpão, em São Paulo, espancando atores e músicos, destruindo cenários e equipamentos da peça. Meses mais tarde, o episódio se repete com a montagem da mesma peça num teatro de Porto Alegre. Em agosto de 1968, o elenco da peça *Navalha na carne*, de Plínio Marcos, é ameaçado de espancamento. Cacilda Becker é demitida, por imposição do governo, da TV Bandeirantes, em setembro, e em outubro, *Papa Highirte*, de Oduvaldo Viana Filho ganha o primeiro prêmio do Concurso de Dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro. Logo a seguir a peça é proibida. Em novembro, são proibidas *A Mãe*, de Gorki, e *Quando as máquinas param*, de Plínio Marcos. Esse dramaturgo foi o mais proibido dos anos da ditadura, pois alegava-se que suas obras, mostrando as condições sociais dos marginalizados da sociedade, poderiam trazer à luz uma imagem "desprimorosa" do Brasil.

No final do ano de 1968, foi decretado o Ato Institucional n. 5 e no início de 1969, foi proibida, entre outras peças, *A invasão*, de Dias Gomes. Em outubro, *Arena Conta Tiradentes*, de Boal e Guarnieri, anteriormente liberada, é novamente proibida. Em janeiro de 1970, pelo Decreto Lei 1077, ficam proibidas “publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes, quaisquer que sejam os meios de comunicação”. Em fevereiro, uma portaria do Serviço de Censura obriga voltar, para reexame, todos os textos teatrais já liberados com a classificação de “pornográficos”. Em maio, *Os rapazes da banda*, de Mart Crowley, é retirada de cena, sendo logo a seguir liberada. A peça *LSD - Contrato azul*, de Pedro Bloch é obrigada a mudar seu nome para *Contrato Azul*. No final do ano, são proibidas *Os fuzis da Senhora Carrar*, de Brecht e *Cemitério de automóveis*, de Arrabai, após três meses em cartaz.

A censura continuou atuando. Entre outras peças, são proibidas: *Navalha na carne*, de Plínio Marcos, *Amanhã, Amélia, de manhã*, de Leilah Assunção (1972); *Basta*, de Gianfrancesco Guarnieri, *Roda cor de roda*, de Leilah Assunção (1974); *Um elefante no caos*, de Millor Fernandes, *Abajur iiiás*, de Plínio Marcos (1975); *Dependências de empregada*, de João Carlos Moia (1976); *A longa noite de cristal*, de Oduvaldo Viana Filho, *Belos malditos*, de Álvaro Guimarães, *Rasga coração*, de Oduvaldo Viana Filho (1977); *A ópera do mafandro*, de Chico Buarque (1978) Em dezembro de 1978, Rogério Nunes, chefe da Censura Federal, reconhece o absurdo dos critérios adotados pelos censores, afirmando que a legislação “impõe restrições de tal forma incoerentes com a moral vigente na moderna sociedade que o trabalho dos censores acaba se transformando numa constante batalha contra a realidade” (MICHALSKI, 1979, p. 94).

Em janeiro de 1979, ocorre a revogação do Ato Institucional n.5., porém em março do mesmo ano, ainda acontece a proibição de *Meu companheiro querido*, de Alex Polari e Stepan Nercessian. A censura só acaba oficialmente com a promulgação da Constituição de 1988.

2.3 A PEÇA DE DIAS GOMES.

2.3.1 A CONSTRUÇÃO DO ELEMENTO TRÁGICO.

O conceito de trágico não se confunde com o de tragédia. Tragédia é o gênero teatral grego, estudado principalmente por Aristóteles e cujos maiores autores foram Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Já o conceito de trágico não se prende a nenhum modelo literário predeterminado e caracteriza um certo tipo de dramaticidade, que pode estar presente tanto num conto, num romance, como numa tragédia, embora seja ainda na tragédia grega onde o trágico se apresenta exemplarmente. A. LESKY acentua a dificuldade de se definir o trágico: “É da natureza complexa do trágico o fato de que, quanto menor a proximidade do objeto, tanto menor é a possibilidade de abarcá-lo numa definição” (1976, p.17).

Apesar de Aristóteles não ter conceituado o trágico, é na sua obra *Poética* que se encontram os conceitos trágicos básicos, mais tarde desenvolvidos, como a *hamartia* (erro trágico), a *ananké* (a necessidade), a *moira* (o destino), a *dike* (a justiça), a *catarse*. O conflito trágico acontece quando o homem comete uma *hamartia*, um afronta, embora involuntária, contra os valores do mundo engendrado entre duas ordens: a dos homens e a dos deuses, que se embasam na concepção de *ananké*. Essa ordem cósmica não pode ser abalada, pois destruiria a ordem social. A *moira* e a *dike*, então, determinam o conflito e a ordem cósmica se abate sobre o homem, reduzindo a nada sua existência individual. Cria-se um clima especial, um sopro trágico, e ao homem só resta debater-se até a queda final. Todos seus esforços estarão voltados à destruição e isso gera o sentimento de piedade e horror, a *catarse*, característica da tragédia. No entanto, é justamente ao tentar impor-se contra a *moira*, o destino adverso, cuja razão lhe escapa, que o homem encontra sua própria medida.

Para E. STAIGER, o trágico “não se relaciona à dramaturgia, mas sim à metafísica” (1972, p.148). A principal característica trágica é a colocação do herói numa situação limite, onde ele vê desmoronar toda a lógica de seu mundo e não pode sobreviver a esse acontecimento. Para o autor, “quando se

destrói a razão de uma existência humana, quando uma causa final e única cessa de existir nasce o trágico" (1972, p. 148).

A. LESKY também analisa as condições para a configuração do trágico. A primeira delas é a *considerável altura da queda*, onde o que sentimos como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo de desgraça ineludível. Outra condição é o *intenso dinamismo*: "a autêntica tragédia está sempre ligada a um decurso de acontecimentos de intenso dinamismo" e o autor cita Aristóteles, que caracteriza a tragédia não como imitação de pessoas, mas sim de ações e vida. O terceiro fator necessário é a *possibilidade de relações com o nosso mundo*, isto é, o caso deve interessar, afetar e comover as pessoas, pois "somente quando nos sentimos atingidos nas profundas camadas de nosso ser, é que experimentamos o trágico". Assim, o drama da vulnerabilidade da existência humana deve causar um verdadeiro impacto nas pessoas. A condição seguinte afirma que *o sujeito da ação trágica deve sofrer tudo conscientemente*, pois se a vítima é conduzida sem reação à desgraça, não ocorre o impacto trágico. Como última condição, A. LESKY cita a *contradição insolúvel*: deve ocorrer uma absoluta falta de solução para o conflito trágico. O autor cita Goethe: "Todo o trágico se baseia numa contradição irreconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico" (LESKY, 1976, p. 25-26).

O trágico não encerra ambigüidade em relação ao seu fim, pois, desde o início, aparece a ameaça de uma catástrofe, que se delinea como inevitável. Se houver tensão de expectativa, será cercada de terror e piedade, centrada sobre o próprio ser da ação trágica, isto é, sobre o indivíduo que afronta uma ordem que o transcende. Quando o final de uma peça não é consequência de uma culpa trágica, mesmo que termine com morte, o trágico não se configura, pois não há traço de infortúnio ou sentido de aniquilamento. Uma morte vazia de tragicidade não causa terror ou piedade.

Como a existência de um poder transcendental que intervenha diretamente na vida humana, parece condição para o surgimento do trágico, diversos autores divergem sobre a possibilidade da existência do trágico na época contemporânea. A maioria dos autores concorda, no entanto, que é

possível reconhecer algumas características do trágico em obras contemporâneas.

Para A. ROSENFELD, a peça *O Santo Inquérito* pode ser classificada, juntamente com *O pagador de promessas*, como uma tragédia, no sentido clássico do termo (1982, p. 56). No entanto, não é a condenação à morte de Branca que caracteriza a peça como trágica. Antes mesmo do desfecho, o trágico já se configura no corpo da peça, pois reside no interior da personagem, lançada numa situação limite.

A peça está dividida em dois atos, no primeiro ocorrendo a exposição e o desenvolvimento do enredo, no segundo, o desenlace. No início do primeiro ato, versos populares conferem um caráter mítico à vida de Branca e mostram como sua imagem permanece no imaginário popular nordestino. Esses versos apresentam características da forma lírica da balada, como a estrutura em forma de diálogo e o assunto, que recordando o espírito de Branca (ainda perambulando pelas ruas da capital paraibana, segundo a lenda), mistura o histórico e o fantástico.

Ao mesmo tempo, à maneira de um coro, a conversa entre mãe e filho condensa e sugere o enredo da peça: o conflito entre Branca, simbolizada pelo luar da lua, e a maldade dos homens, representada pelas trevas. Respondendo à evocação da balada, surge, como uma figura fantasmagórica, a protagonista, de vestido branco e cabelos ao vento. No final da peça, os mesmos efeitos irão se repetir, caracterizando a estrutura circular da obra.

A peça começa *in medias res*, com Branca já presa pela Inquisição, porém ainda não julgada. Surge padre Bernardo, que defende o direito eclesiástico de punir os inimigos da religião.

PADRE BERNARDO - (*Surgindo em plano médio, à direita*). Já sei, já sei que vão assacar uma série de infâmias contra nós, contra o clero e a Igreja. Seremos chamados de monstros, sanguinários, cruéis inquisidores - como se tivéssemos nós acendido a primeira fogueira. [...]. Como se quem tem o direito de mandar não tivesse também o de punir; e como se a lei não devesse ser dura para intimidar os malfeitores e proteger os inocentes. [...] (p. 589)

A Igreja, detentora da verdade, invoca o direito de castigar aqueles que propagam heresias, tentando destruir os alicerces da civilização. Porém, logo

a seguir, o padre afirma enxergar Branca despida, quando, na realidade, a personagem está vestida.

PADRE - [...] Também não permitiremos acesso às provas que temos contra ela. Mas uma é evidente, está à vista de todos: (*Apointa para Branca*): ela está nua !

BRANCA - (*Desce até o primeiro plano*) Não é verdade !

PADRE - Desavergonhadamente nua !

BRANCA - Vejam, senhores, vejam que não é verdade ! Trago as minhas roupas, como todo o mundo. Ele é que não as enxerga ! (p.590)

Esse recurso, habilmente idealizado por Dias Gomes, ressalta a parcialidade e a deturpação da visão do religioso, levando o leitor a se perguntar, já de início, se as atitudes do padre, não seriam motivadas por outras razões além das religiosas.

Logo a seguir, surge Branca, sempre dialogando com a platéia e expondo sua situação. Os apartes despertam as expectativas do público: por que foi presa ? por que é inútil tentar ajudá-la ? Essas respostas serão dadas gradativamente ao longo do primeiro ato, composto de cenas em *flash backs*. Antes, ocorre a cena do interrogatório, que mistura simultaneamente dois planos. Branca se dirige à platéia, e, ao mesmo tempo, é submetida à perguntas do Visitador e do Notário. Esse recurso, exclusivo da dramaturgia, destaca o clima de pressão e terror que Branca vive na prisão.

Em *flash backs*, vai sendo contada a história do seu primeiro encontro com padre Bernardo, quando ela salva o jesuíta de morrer afogado num rio. Desde esse instante, já ficam patentes as diferenças entre os dois: Branca, prática, acha que o padre, em vez de salvar um crucifixo, deveria ter agarrado um cofre de esmolas; padre Bernardo, supersticioso, afirma que, se tivesse agido assim, teria morrido afogado.

PADRE BERNARDO - Só consegui agarrar o crucifixo; tinha de escolher, uma coisa ou outra....

BRANCA - Foi uma pena. Com o dinheiro, o senhor talvez comprasse dois crucifixos. E quem sabe ainda sobrava...

PADRE BERNARDO - Não diga isso, filha !

BRANCA - Por que ?

PADRE BERNARDO - Porque é Cristo... Não é coisa que se compre. Tivesse eu escolhido o cofre e certamente a esta hora estaria no fundo do rio com ele. Foi Jesus quem me salvou. (p. 593-594).

Nesses trechos iniciais, não aparecem indícios de tensão dramática. Serena, Branca se revela uma moça comum, que ama a natureza e se sente feliz com as coisas do cotidiano. É, apesar da sua simplicidade, segura de suas convicções e demonstra uma religiosidade sincera e espontânea.

A mudança de sua sorte começa com a respiração boca-a-boca que aplica em padre Bernardo. Esse é o erro de Branca, a *harmatia*, sua falha trágica, involuntária, porém, de funestas consequências. ARISTÓTELES insiste que a *harmatia* não é uma culpa moral, pois o herói cai no infortúnio não "em consequência de vício ou maldade, senão de algum erro" (1996, p.42). Como Prometeu, que rouba o fogo sagrado para ajudar a humanidade, o gesto de Branca é motivado por um motivo nobre, o desejo de salvar o jesuíta do afogamento. Sua atitude, porém, perturba a tranquilidade de padre Bernardo, instaurando o caos no mundo do religioso. Para o jesuíta, devotado ao amor divino, a atração por uma mulher representa a tentação do demônio, que ocasiona, em sua mente, a mistura das esferas espiritual e material. O incesto, o parricídio, o regicídio, interdições do mundo cultural grego, características da tragédia, são aqui representados pela ameaça à paz espiritual, à rígida disciplina que era esperada dos padres da Companhia de Jesus.

Uma cena com Branca e Augusto, seu noivo, revela o caráter nobre do rapaz, já indicado no próprio nome da personagem. É Augusto quem faz, pela primeira vez na peça, referência à Inquisição, quando conta que padre Bernardo tinha ligações com o Santo Ofício de Pernambuco. Corajoso e lúcido, Augusto é um fator fundamental para que, mais tarde, a protagonista assuma, corajosamente, suas convicções.

Padre Bernardo continua a se encontrar com Branca. A cena do passeio pelo colégio dos jesuítas é significativa, pois fixa objetivamente a psicologia das duas personagens, enfatizando mais ainda os contrastes entre elas. Branca ama a claridade, a vida livre dos campos; o padre mora na penumbra

do Colégio dos jesuítas, acostumado a uma disciplina rigorosa, onde simplicidade e segurança interior são sinônimos de perigo.

Já se delineia o conflito protagonista-antagonista, que, na tragédia, sempre gira em torno de valores fundamentais, pelos quais as personagens lutam até o final. Para a moça, viver é sinônimo de prazer e amar significa deixar o ser amado viver. Já para padre Bernardo, o demônio está presente em toda a natureza, aceitar a natureza é aceitar o mal, amar é corrigir e cuidar da pessoa amada:

PADRE - [...] Queria que você me permitisse protegê-la também, defendê-la também, porque é uma criatura tão frágil e tão preciosa como esse cântaro. Tenho pensado muito nisso, desde aquele dia, quando me tirou das águas do rio, com risco de sua própria vida. Uma missão me foi imposta naquele momento, Branca. (p.601).

Branca ainda se mostra tranqüila e segura de suas posições:

PADRE - [...] Porque, não tenha dúvidas, o Diabo está a todo o momento a nos rondar os passos, a se insinuar e a se infiltrar. [...] Por isso, quando encontro alguém que se julga tão próximo de Deus que pode senti-lo em sua própria carne, no ar que respira, ou na água que bebe, temo por essa criatura. Porque ela deve estar na mira do Diabo.

BRANCA - Se for o meu caso, o Diabo vai perder tempo e munição. E vai acabar cansando. Garanto. (p.602)

Branca vive de acordo com suas certezas: a presença de Deus nas coisas simples, o valor das boas ações, o amor do noivo. Aos poucos, no entanto, suas conversas com padre Bernardo vão destruindo sua concepção de mundo. Na cena seguinte, conversando com seu pai, Branca já demonstra que a pregação do religioso a influenciou. Ela perde a autoconfiança e passa a enxergar tudo como relativo:

BRANCA - [...] Porque tanto Josué pode ter parado o sol, como pode ter parado a terra. Tudo depende de saber se estamos do lado do Sol ou do lado da Terra. (p.612).

Gradativamente, Branca perde a paz interior. O ceticismo se instala e desaparece sua crença otimista de viver num mundo ordenado, onde o bem se opõe claramente ao mal, e as palavras expressam claramente o que as

peçoas pretendem dizer. A partir daí, passa a se sentir insegura como uma criança:

BRANCA - [...] Lembre-se, eu sou aquela menina que viaja pelo espaço, montada num planeta louco ! Estou pedindo socorro, Augusto (p.613).

Essa alteração de estado de espírito se exterioriza pela maneira como ela dialoga com padre Bernardo. Inicialmente, suas falas são longas, pois narram pensamentos que fluem livremente, como quem não tem nada a esconder, e apresentam um tom bastante espontâneo :

BRANCA - Se eu não chegasse a tempo, o senhor bebia todo o rio Paraíba (p.593).

Depois, Branca se torna cada vez mais vacilante e cautelosa e as frases passam a ser curtas, contidas, cheias de ansiedade concentrada:

PADRE - (*Mais como uma queixa do que como uma censura.*) Nunca mais foi à missa, nunca mais confessou-se, nunca mais me procurou, por quê ?

BRANCA - (*Evasiva*) Por nada. Tenho estado muito ocupada.

Mais adiante, a protagonista exterioriza sua insegurança, a *considerável altura da queda*, citada por A. LESKY (1976, p.25):

BRANCA - [...] Só sei que o mundo, que me parecia tão simples, começa a ficar muito complicado para mim. Eu mesma já não me entendo...[.] (p.613).

A cena com Simão, pai de Branca, e padre Bernardo revela um dado importante: os avós de Branca eram cristãos-novos. Sua situação se torna, assim, ainda mais precária, pois os cristão-novos eram as principais vítimas das denúncias ao Santo Ofício.

Nesta altura da peça, Branca e sua família ainda não foram presas, mas o confronto entre padre Bernardo e Simão já se verifica a nível verbal. Na fala do padre transparecem indícios da imagem que os cristãos velhos faziam dos judeus e seus descendentes, como usurários, exploradores e gananciosos:

PADRE - [...] Seus avós não eram cristãos, segundo a lei mosaica.

SIMÃO - Sim, mas os meus pais se converteram.

PADRE - Sei disso. Vieram para o Brasil em fins do século passado.

SIMÃO - Já eram cristãos quando aqui chegaram.

PADRE - Cristãos-novos. Chegaram pobres e logo enriqueceram.

SIMÃO - Honestamente. (p. 606)

A frase de padre Bernardo "Chegaram pobre e logo enriqueceram" contém, de modo subentendido, uma dúvida sobre a legalidade dessa riqueza. Simão percebe isso e imediatamente rebate: "Honestamente".

O padre insiste nas origens judaicas da moça, utilizando, propositadamente, a linguagem do Velho Testamento, parte da Bíblia que é sagrada para os hebreus. Simão, cada vez mais preocupado, se vê obrigado a enfatizar que eles foram batizados e crismados :

PADRE - E aqui geraram um filho a quem chamaram Simão.

SIMÃO - A quem batizaram e crismaram.

PADRE - E Simão gerou Branca, a quem também batizou e crismou. E Branca espera gerar quantos filhos puder. (p.606)

Fica claro, para o espectador, que existe, por trás do texto da peça, um outro subtexto, constituído pelo que *não é dito*. A fala do religioso é sempre cheia de segundas intenções e subentendidos, mostrando que ele interpreta tudo segundo os dogmas inflexíveis da Igreja. Instala-se, assim, na peça uma característica importante da tragédia, apontada por Aristóteles: o *desconhecimento*. (ARISTÓTELES, 1996, p.42). Padre Bernardo, percebe o espectador, deixa entrever a atração que sente pela moça através da maneira oblíqua com que procura saber detalhes sobre sua vida. Mas Branca desconhece esse interesse que despertou. Ingenuamente, ela e o pai chegam a convidar o padre para celebrar o casamento dela com Augusto:

SIMÃO - [...] Quem sabe o senhor mesmo não poderia casá-los ?

PADRE - (*Estranha a idéia*) Eu ?

SIMÃO - Sim, Branca ia ficar muito contente, tendo pelo senhor o respeito e a amizade que tem.

PADRE - (*Constrangido*) Será para mim também uma satisfação se Branca me der essa honra. (p.607-608)

Aos poucos, vai se instalando, na peça, um clima de ameaça, que paira, de modo indefinido, sobre a cabeça de Branca. O espectador mais atento percebe essa mudança de atmosfera, pois o autor, aumentando a verossimilhança, espalha sinais do que está para acontecer, em forma de presságios. Esses vão, gradativamente, adensando a ambientação trágica.

Ele toma a mão dela e beija, calorosamente. Branca cerra os olhos, seu corpo parece invadido por um gozo infinito. Súbito, estremece, numa convulsão, puxa a mão rapidamente. Levanta-se.

AUGUSTO - Que foi ?

BRANCA - Um calafrio... a morte passou por aqui.

AUGUSTO - Não diga tolices.

BRANCA - Sinto isso toda a vez que você me beija. Um calafrio de morte... e uma onda de tristeza me envolve como uma mortalha [...] (p.599).

Tamém a preocupação de Simão após a conversa com padre Bernardo

BRANCA - [...] O senhor parece preocupado. Teme alguma coisa ?

SIMÃO - O temor é um legado de nossa raça. (p.698)

e o pressentimento de Branca que é melhor adiantar a data do casamento, são sinais que não traduzem situações claras, mas marcam a tensão trágica e sugerem que alguma desgraça inexorável se aproxima.

A cena da vistoria da casa de Simão expõe os critérios do Santo Ofício para detectar sinais de judaísmo. Uma bacia com a água do banho de Simão é, ridicularmente, considerada um líquido de feitiçaria:

VISITADOR - (*Enxuga a mão*) Sim, a cor indica que a água levou algum preparado...

NOTÁRIO - Algum pó mirífico para invocação do Diabo ! (p.622).

Já o candeeiro com mecha apagada numa sexta feira é um indício a favor da família, mostrando que os inquisidores da peça, apesar de tudo, procuram ser isentos no cumprimento de seus deveres.

A apreensão dos livros, principalmente da Bíblia em português, mostra não só o monopólio da Igreja sobre os ensinamentos de Cristo, como destaca o fato do conhecimento intelectual ser um fator de perigo na época, principalmente para as mulheres. Simão não reclama da injustiça da situação, mas atribui a Branca toda culpa pela visita de inspeção:

SIMÃO - [...] Eu bem lhe disse...eu bem que me opus sempre..Esses livros - para quê ? Uma moça aprender a ler - para quê ? Que ganhamos com isso ? Estamos agora marcados. (Sai) p.625

Padre Bernardo nega ser o autor da denúncia da família à Inquisição, mas a participação anterior do religioso no Santo Ofício de Pernambuco é um indício contra ele. A cena do final da peça irá confirmar sua culpa na denúncia de Branca. A personagem Padre Bernardo pode ser sintetizada numa frase da própria peça:

BRANCA - [...] Deve haver um ponto onde o amor e a morte se confundem, como as águas do rio e do mar. (p.599)

O final do primeiro ato, com Branca sendo cercada pelos inquisidores, completa a mudança da situação da protagonista. De moça feliz, que vivia livremente nos campos, passa a ser prisioneira do tribunal do Santo Ofício. Ocorre, portanto, outra situação típica da tragédia grega, a *peripecia*, que, para ARISTÓTELES, significa a “viravolta das ações em sentido contrário” (1996, p.40)

Ao se iniciar o segundo ato, o trágico está abertamente instaurado. O espaço onde se passa a cena, uma prisão, faz o contraponto com o ambiente de liberdade onde Branca vivia anteriormente. Também sua fé e confiança na vida se esvaíram e seu discurso atinge, agora, o patético. Através de solilóquios, entramos na mente da protagonista, seguindo suas emoções no mesmo instante em que ocorrem. O *pathos* deriva de uma ação que produz destruição ou sofrimento e revela a tensão dramática da protagonista. Ela, perplexa, se lamenta e acha que, em vez da presença de Deus, agora tem o demônio como companheiro. Fica claro que se encontra numa situação limite, tanto de suas forças físicas como de sua resistência moral. A divisão do palco em vários planos realça o discurso patético, pois a distância física entre a

platéia e o ator simboliza a distância emocional que a protagonista tenta diminuir, através da expressão de sua dor e revolta.

O diálogo de Branca com o guarda da prisão é surrealista, lembrando as obras de Kafka, um pesadelo sem sentido:

BRANCA - Houve um equívoco ! Não sou eu a pessoa !

GUARDA - Que pessoa ?

BRANCA - A que procuram.

GUARDA - Procuram alguém ?

BRANCA - Claro.

GUARDA - Claro por quê ?

BRANCA - Tanto que me prenderam.

GUARDA - E por que prenderam você ?

BRANCA - Não sei.

GUARDA- Devia saber. Isso piora a sua situação (p.629)

A insolidiez da situação também é acentuada pelo documento que a inquisição obrigava os acusados a assinarem:

NOTÁRIO - É verdade, antes de ter início a tortura, ele assinou a declaração de praxe. Tenho-a aqui (*mostra um papel, que lê, depois de engrolar algumas palavras*) e declaro que se nestes tormentos, quebrar algum membro, perder algum sentido, a culpa será toda minha e não dos senhores inquisidores. Assinado: Augusto Coutinho. (p.646)

e pela postura da Igreja, que, surpreendentemente, atribuía aos acusados a responsabilidade de suas próprias desgraças:

PADRE - Já nada mais posso fazer por você, Branca. Você sabe. E desde o princípio seu destino dependeu sempre de você mesma. Você escolherá. (p.655)

Padre Bernardo expõe seu drama íntimo, revelando um início de conscientização dos seus sentimentos:

PADRE - (*Exterioriza o seu conflito interior*). Sou tão responsável quanto você pelos seus erros. (p.630).

O Visitador abre a sessão do julgamento proclamando a misericórdia do tribunal. Branca, em vários instantes, coloca os religiosos em situações difíceis, como quando recusa ajoelhar-se, mostrando que conhece bem a doutrina católica.

BRANCA - Foi o que aprendi na doutrina cristã, somente diante de Deus devemos nos ajoelhar com ambos os joelhos (p.634).

Fica exposta a irônica contradição entre os procedimentos da Inquisição e os princípios que ela própria afirmava resguardar. O Visitador se vê obrigado a concordar:

VISITADOR - (*impacienta-se*) Bem, vamos abrir uma exceção. Pode ficar de pé. (p.634).

A princípio, Branca, criteriosa, se recusa a jurar dizer toda a verdade:

BRANCA - (*Hesita*) Toda a verdade ? Como posso prometer dizer toda a verdade, se nem sequer sei sobre o que vão interrogar-me ? Não tenho a sabedoria dos padres jesuítas, sou uma pobre criatura ignorante. (p.634)

A cena ressalta, ironicamente, a diferença entre a lucidez de Branca e a prepotência dos inquisidores. Encarregados de zelar pela fé e virtude, os jesuítas mostram-se inflexíveis e impiedosos, enquanto Branca é prudente e cheia de bom senso. Também Augusto já havia demonstrado seu raciocínio crítico ao dizer:

AUGUSTO - [...] Aceito e compreendo a nobreza de seu gesto [a respiração boca a boca em padre Bernardo], mas ele me choca. p.611.

A exigência da recitação de trechos do catecismo como prova de fé cristã demonstra o enorme valor que os jesuítas atribuíam às demonstrações exteriores de religiosidade. Significativamente, o Visitador destaca que Branca esquece de recitar uma das obras de misericórdia da doutrina católica:

VISITADOR - Voce saltou uma: castigar os que erram.

BRANCA - É verdade. Desculpe-me.

VISITADOR - Sim, Branca, castigar os que erram é uma obra de misericórdia. (p.635)

Os confrontos entre Branca e seus acusadores vão, aos poucos, compondo um clima de permanente tensão, pois, quanto mais ela tenta se defender, mais as forças do autoritarismo vão lhe envolvendo e sufocando. Os acontecimentos se precipitam e sua situação se torna cada vez mais difícil, como se uma armadilha fosse, inexoravelmente, se fechando sobre ela.

Como é típico na tragédia, a tensão dramática vai evoluindo em torno de um drama de *krisis*, de uma escolha onde a protagonista vai de encontro ao perigo. A crise representa o ponto culminante do conflito entre Branca e a Igreja, onde a injustiça da situação se torna mais patente, pois a moça enfrenta totalmente só todo o poderio da instituição. Um tom de ameaça implícita transparece nas palavras de padre Bernardo:

PADRE - Branca, pense bem no que está fazendo, meça com cuidado suas palavras e atitudes. Como disse o Sr. Bispo, estamos aqui para tentar reconciliá-la com a fé. Mas isso depende muito de você. (p.636).

Os inquisidores interpretam as declarações espontâneas e ingênuas de Branca com sentidos diferentes, num jogo de subentendidos e segundas intenções, que a deixam perplexa. Esse recurso traduz uma visão trágica do mundo, repleto de incomunicabilidades e incompreensões. A ironia trágica consiste em que, quanto mais Branca tenta se justificar, mais fornece pretextos para ser condenada. A palavra, em vez de veículo da comunicabilidade humana, evidencia a impermeabilidade de espíritos e caracteriza dois mundos opostos: o de Branca, cuja simplicidade pretende uma comunicação direta com Deus, e o da Igreja, que se elege como única intérprete autorizada da vontade divina.

VISITADOR - Tudo isso quer dizer, Branca, que seu avô, cristão-novo, continuava fiel aos ritos judaicos. E que os praticava em sua própria casa.

BRANCA - É possível. Se o batizaram à força, era justo...

NOTÁRIO - Era justo ?!

VISITADOR - Cuidado com as palavras, Branca !

BRANCA - Uma pessoa deve ser fiel a si mesma, antes que tudo. Fiel à sua crença.

PADRE - Isso basta para alguém se salvar ?

BRANCA - Devia bastar, penso eu...

PADRE - (*Triunfante*). Então seu avô, que continuou intimamente fiel à sua crença, conseguiu salvar-se ! E todos os judeus e todos os mouros, fiéis à sua religião e aos seus deuses, estão salvos !

BRANCA - Como posso saber ?!

PADRE - Você tem de saber ! Porque o cristão sabe que só existe um Deus verdadeiro e não pode haver mais de um. (p.640)

Os heróis trágicos são sempre ativos, colocados em situações onde devem escolher uma opção, mesmo sem ter a certeza de realizar seus planos. Branca defende valentemente seus princípios e sua dignidade contra as forças do obscurantismo, da violência injustificada.

A questão central da tragédia moderna é a identidade do herói, não há a interferência dos deuses, como na tragédia grega. Mas, como nos autores antigos, a peça mostra que o homem encontra sua medida em algo que o transcende. É só depois de perder todas suas ilusões, que Branca descobre a própria identidade. Sua ruína trágica decorre de seu caráter, mas a autoconsciência é a sua recompensa.

No entanto, Branca, que sofre tudo conscientemente, condição necessária para o trágico (LESKY, 1976, p. 25), pode, a qualquer instante, evitar sua condenação, bastando para isso fingir que aceita as acusações. Demonstrações exteriores de humildade e arrependimento eram sempre bem vistas pela Inquisição, que, geralmente, absolvia os réus que assim procedessem:

VISITADOR - Veja, Branca, que este é um tribunal de clemência divina. Seu simples arrependimento, se sincero, poderá salvá-la. Qual o tribunal civil que absolve um criminoso por ele estar arrependido ? (p. 644).

Mas Branca hesita em abjurar e reconhecer uma culpa que não sente.

Padre Bernardo alterna suas atitudes, ora ríspido, ora terno e preocupado com Branca. A rubrica na fala da personagem exterioriza o conflito

íntimo que sofre, dividido entre sua atração pela moça e o que julga ser seu dever:

PADRE - (*É para ele uma ingrata tarefa. Sua auto suspeição o leva, às vezes, durante o interrogatório, a exceder-se em rigor e no tom da acusação, para cair, em seguida, numa ternura e num calor humano que o traem*) Branca, há um gesto que seu avô costumava fazer quando você era criança. [...] p.638)

O autor vai modulando a tensão dramática da peça, alternando cenas de maior *tonus* dramático com instantes em que a catástrofe é, momentaneamente, adiada. Uma das cenas onde a tensão atinge um ponto máximo é a da acusação de padre Bernardo de que Branca o teria beijado, aproveitando-se do seu desmaio.

PADRE - (*Chegando ao máximo da exacerbação*) Se não estava possuída pelo Demonio, por que aproveitou-se do meu desmaio para beijar-me na boca?! (p.643).

Nesse instante do conflito entre Branca e seu antagonista, fica claramente exposta a *contradição insolúvel* entre duas visões de mundo (LESKY, 1976, p.26). A cena também marca outra característica da tragédia, analisada por ARISTÓTELES: o *reconhecimento*, que é a "mudança do desconhecimento ao conhecimento" (1996, p.41), quando a heroína reconhece a verdadeira natureza do seu antagonista. Só então Branca percebe então que a atitude que tomou, salvando padre Bernardo, perturbou o religioso.

BRANCA - Que foi isso ? Seus lábios descarnados.

PADRE - Queimei-os com água fervendo. Os lábios, a língua, o céu da boca, para destruir o sentido do gosto.

BRANCA - E para que fez isso ?

PADRE - Para eliminar o gosto impuro dos seus lábios. Mas o gosto persiste. Persiste. (*Cai de joelhos, com o rosto entre as mãos*).

BRANCA - Eu... sinto muito. Acho que não devia mesmo ter feito o que fiz. (p. 653).

A seguir, a tensão diminui novamente, com a ordem para que Augusto, noivo de Branca, compareça ao tribunal. Com ciúmes, padre Bernardo

preferiria que os dois não conversassem, chegando a se mostrar mais rigoroso que o próprio Visitador :

BRANCA - Antes que nos separem novamente, podíamos conversar durante alguns minutos ?

PADRE - Os regulamentos não permitem. As normas do processo....

VISITADOR - (*Interrompe, conciliador*) Não acho que devamos ser assim tão rigorosos. [...]

PADRE - (*Evidentemente contrariado*) Perdoe-me a interferência; é Vossa Reverendíssima quem decide. (p.648)

Augusto anima Branca a resistir:

AUGUSTO - Por uma causa qualquer, grande ou pequena, alguém tem de sofrer. Porque nem de tudo se pode abrir mão. Há um mínimo de dignidade que o homem não pode negociar, nem mesmo em troca de liberdade. Nem mesmo em troca do soi. (p.651).

O *tonus* dramático se avoluma novamente quando Branca, apavorada, descobre que pode ser condenada à fogueira:

BRANCA - (*Cai em pânico*) Não! não podem fazer isso comigo ! Eu não mereço! É uma maldade ! E o senhor que tudo prometeu fazer para salvar-me. (p.655)

Esse momento crucial da peça caracteriza a *katástrophé*, "uma ação perniciosa e dolorosa, como são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes" (ARISTÓTELES, 1996, p. 41). O castigo que se abate sobre o herói trágico é, freqüentemente, desproporcional à sua (suposta) culpa e representa a ira cósmica, identificada com a vontade, às vezes, irracional dos deuses. Mantém-se, assim, o aspecto paradoxal do trágico.

A personagem Simão é importante na trama, pois sua atitude ressalta a coragem da escolha da moça. Os argumentos do pai de Branca são ditados pelo pragmatismo:

SIMÃO - É uma loucura pensar que, num momento desses, se possa salvar alguma coisa além da vida. [...] (p.657).

A omissão de Simão e a morte de Augusto levam Branca a decidir resistir, mesmo à custa da própria vida

Simão pode ser comparado, em determinado aspecto, à Jocasta, de *Édipo Rei*. A mãe/esposa de Édipo, mesmo percebendo a verdade, tenta preservar a vida e o bem estar a qualquer custo, evitando o perigo, não indo, como Édipo, de encontro a ele. Também para Simão, na peça de Dias Gomes, tentar sobreviver é o primeiro dever do homem. Para A. LESKY, Jocasta representa uma “desviação” das grandes figuras trágicas, as quais lutam não pela sobrevivência física e sim pela dignidade humana (1976, p.140).

No final, a personagem Simão é afastada, para que Branca enfrente sozinha o seu *fatum*, seu destino. Na tragédia, quanto maior a catástrofe, maior a grandeza do herói, que assim transcende sua condição humana. Ao preferir morrer a viver sem dignidade, Branca se transforma no *pharmakós*, bode expiatório:

AUGUSTO - Por uma causa qualquer, grande ou pequena, alguém tem de sofrer. Porque nem de tudo se pode abrir mão. [...] (p.651)

Catalizando a culpa, mesmo inocente, ela libera a culpa coletiva dos que, como Simão, não assumem a responsabilidade. A liberação da culpa coletiva provoca a *catarse*, pois a queda do herói ajuda a restaurar a ordem e a solucionar o conflito trágico. Padre Bernardo consegue, com a morte de Branca, devolver à ela, de forma concreta, as torturas íntimas que suportou. Punindo Branca, pune a si mesmo, acreditando que a condenação dela trará o perdão de Deus e o retorno de sua paz interior:

PADRE - Finalmente, Senhor, posso aspirar ao vosso perdão ! (p.665).

A. LESKY mostra que a “concepção da essência do trágico é, ao mesmo tempo, uma boa dose de visão do mundo” e indaga se o trágico “pressupõe um mundo, em última análise, carente de sentido, ou se é possível conciliá-lo com a suposição de uma ordem superior, para além de todo conflito e de todo sofrimento ou se existe mesmo tal ordem” (1976, p.44).

O *Santo Inquirido* responde à essa questão, evitando uma visão cerradamente trágica do mundo, deixando aberta a certeza do fim do autoritarismo e a esperança de um futuro mais justo:

BRANCA - (*Toma as mãos de Augusto e beija-as. Há nesse gesto gratidão, amor e admiração.*) Será que isto vai durar eternamente ?

AUGUSTO - Não creio. É demasiado cruel e demasiado idiota para durar. (p. 652)

2.3.2 O CENÁRIO HISTÓRICO: A INQUISIÇÃO NO BRASIL.

Em *O Santo Inquérito*, Dias Gomes insere o universo ficcional numa outra realidade, extratextual: o mundo concreto, documentado, encontrado nos livros de História. A obra, portanto, utiliza dois registros: o ficcional e o histórico.

O autor situa sua peça no nordeste brasileiro, onde, nos séculos XVI e XVII, viveu grande número de cristãos-novos, sobretudo na Bahia, Pernambuco, Paraíba e Maranhão. A. NOVINSKI, analisando a posição do cristão-novo no Brasil colonial, mostra que ele, inicialmente comerciante burguês, termina por se transformar, ao longo do tempo, em proprietário de terras e senhor de engenho. (1972, p.20). No início do século XVII, do total de setenta e sete senhores de engenho em Pernambuco, doze eram cristãos-novos, como Simão, o pai de Branca na peça de Dias Gomes.

O Santo Inquérito se passa durante um período de Visitação ao Brasil colonial, no século XVIII. Sob o pretexto de inspecionar a fé dos seus fiéis, a Igreja enviou Visitadores em 1591, 1618 e 1627, ao nordeste brasileiro, em 1605 e 1627 ao sul e em 1763 a 1769 ao Pará. Durante essa época, era impossível a existência de sincretismos religiosos. A apostasia, abandono ou negação de uma fé, não era admitida e as heresias eram condenadas por todas religiões. Além disso, o povoamento português foi dominado por forte espírito cruzadístico. O não católico era visto como inimigo da unidade desejada pelo rei e pelo papa, devendo ser tratado com o mesmo rigor que os cruzados haviam combatido os infiéis.

A Visitação, logo após se instalar num determinado lugar, fazia com que fossem lidos nas praças os Éditos da Graça, que estabeleciam um prazo, geralmente de trinta dias, para as pessoas se apresentarem e confessarem

suas próprias culpas, além de também denunciarem as culpas alheias. Os pecados consistiam, principalmente, em heresias, cometidas a sós ou em público, como a prática de judaísmo, bigamia, sodomia, feitiçaria, adivinhações e posse e leitura de livros proibidos pelo Santo Ofício.

A censura dos livros era especialmente rigorosa. Os impressores não podiam imprimir nada que não fosse mostrado, previamente, aos censores, os navios eram examinados pelos "visitadores de naus" e até as bibliotecas de particulares falecidos eram revistadas. Os censores tinham o direito de riscar ou rasgar partes inteiras de livros, às vezes as obras só eram publicadas após serem totalmente reformadas. Gil Vicente, Camões, Sá de Miranda e Bernardim de Oliveira são exemplos de autores cujas obras foram censuradas ou mutiladas. A Bíblia em vernáculo, como o volume presenteado por Augusto a Branca, na peça de Dias Gomes, foi interditada durante séculos, pois o povo só deveria receber a doutrina cristã através do clero, cuja maior parte era, como nota A. NOVINSKI, "semi-anaífabeta" (1982, p.54).

No período de graça decretado pela Visitação, os confitentes, isto é, os que se apresentassem voluntariamente, eram admoestados e liberados. Como resultado das denúncias apresentadas, um certo número de pessoas era, realmente, absolvida, porém um número considerável de suspeitos era levado aos cárceres. O medo gerava uma grande quantidade de confissões e esse período se tornava, assim, um meio eficiente de arregimentar novas vítimas.

A peça faz referências a vários costumes judaicos, que deveriam ser denunciados perante o Santo Ofício. A benção judaica, que Branca costumava receber de seu avô

BRANCA - [...] Quando eu era pequena, eie costumava por a mão na minha cabeça e escorregá-la pelo meu rosto, como o senhor fez agora. (p.618)

está citada no Monitório do Inquisidor Geral de 1536 como um indício de judaísmo: "(...) se os pais deitam a benção aos filhos pondo-lhes as mãos sobre a cabeça, abaixando-lhe a mão pelo rosto abaixo sem fazer o sinal-da-cruz, à forma e modo judaico". Uma reminiscência dessa benção está presente na frase contemporânea *passar a mão pela cabeça*, que tem o significado de

perdoar, desculpar, enfim, abençoar, absolvendo da culpa. (CASCUDO, 1984, p. 104).

Também eram considerados indícios de judaísmo os hábitos de tomar banho, colocar uma camisa nova ou trocar a mecha do candeeiro, nas sextas feiras, citados na peça, pois representavam maneiras de se honrar o sábado, dia sagrado dos hebreus.

Os costumes peculiares dos judeus nos velórios também eram vigiados. O defunto era lavado, as unhas cortadas e embrulhadas e colocadas junto ao corpo ou enterradas no jardim. Objetos de metal, como dentes de ouro, agulhas, alfinetes, cruz, anéis, não podiam ser enterrados com os mortos. O pano da mortalha tinha de ser inteiro, para não "furtar ao morto", que voltaria para cobrar a falta. Os parentes próximos deviam se abster de carne, comendo, durante alguns dias, somente peixe, sal, pirão, ovos duros e azeitonas. Como aparece na p.619 da peça, era colocada uma moeda de ouro ou prata na boca ou um grão de aljofar nos olhos dos falecidos. Nesses dias de luto, demonstrava-se tristeza usando mesas baixas nas refeições, ficando atrás das portas e jogando fora toda a água da casa, contida em potes e cântaros. Esse era o mais comum dos hábitos judaicos, que evitava que fosse utilizada a água onde o Anjo da Morte lavara a espada. C. CASCUDO registra a persistência desse costume no nordeste brasileiro:

A superstição espalhada e popular, registrada no Monitório, é que as almas dos defuntos vinham banhar-se no líquido. E algumas, mais burionas, urinar, conspurcando-a. A credence continua, explicando-se que o espírito do morto, enquanto o corpo estiver exposto no velório, não abandona o recinto e bebe a água guardada nos recipientes caseiros. Esgotá-la é livrar a família de ingerir o sobejo de defunto, contaminando-se mortalmente. (1984, p.102)

O anonimato dos denunciadores, detalhe presente na peça ("O Tribunal não revela o nome dos denunciadores" p. 626) era lei fundamental dos regimentos da Inquisição. O segredo era uma arma poderosa, que envolvia a instituição numa aura de mistério e temor. Todos que serviam ao Santo Ofício, do cargo mais insignificante até os inquisidores, prometiam guardar segredo absoluto sobre os procedimentos do tribunal, e existem vários processos contra ex-presos e guardas de cárcere que ousaram quebrar esse sigilo, tão

caro ao Santo Ofício. Antes de ser libertado, o preso assinava um termo se comprometendo a manter segredo sobre tudo que havia visto e ouvido. A fórmula seguinte se encontra em todos os processos inquisitoriais:

Dado juramento dos Santos Evangelhos, em que pos as mãos e sob cargo dele lhe foi mandado que tenha muito segredo em tudo o que viu e ouviu nestes cárceres e com ele (a) se passou acerca do seu processo, e nem por palavra, nem por escrito o descubra, nem por outra qualquer via que seja, sob pena de ser gravemente castigado (a) o que tudo ele (a) prometeu cumprir, sob cargo do dito juramento, de que se fez este termo de mandado dos ditos senhores, que assinou ou quem por ele (a). (Assinatura). (LIPINER, 1977)

A tortura era um meio de prova admitido, regulado pela legislação da Inquisição e de aplicação freqüente. Inicialmente, eram apresentados aos réus os instrumentos de tortura e feitas exortações para que confessasse, o que também contribuía para intimidá-los, com a imagem do suplício.

O potro, aplicado à personagem Augusto (p.649), era a tortura mais comumente empregada e consistia em se amarrar a vítima numa armação com cordas, que passavam em volta do corpo e dos membros. O carrasco apertava as cordas e a cada volta, essas fincavam-se no corpo do torturado. (LIPINER, 1977, p.114). Como mostra a peça, todo processo de aplicação dos tormentos era cuidadosamente regido por normas:

VISITADOR - (*Ao guarda*) Durante quanto tempo o torturaram ?

GUARDA - (*Adianta um passo*) Quinze minutos.

VISITADOR - Lembre-se de que o limite máximo permitido pelas normas do processo é uma hora. (p.645)

As penas aplicadas podiam variar desde açoites, uso do *sambenito*, galés, desterro até a execução pública na fogueira, em autos de fé realizados nas praças públicas. Na peça, Simão recebe uma pena leve: usar, durante um ano, um *sambenito*. (“Ele traz, pregada à roupa e nas costas, uma grande cruz de pano amarelo” e “Devo apenas levar esta cruz na roupa durante um ano” p.661) VOLTAIRE, em *Cândido*, descreve as estampas desse traje dos prisioneiros:

Transcorridos oito dias, vestiram-lhes sambenitos e ornaram-lhes as cabeças com mitras de papel: a mitra e o sambenito e Cândido levavam pintadas chamas invertidas, e diabos sem rabos nem garras; mas os diabos de Pangloss tinham garras e rabos, e eram eretas as chamas. (1998, p.24).

Os acusados eram obrigados a usar o *sambenito*, expondo-se a chacotas e injúrias do povo. Passado o tempo durante o qual deviam ser envergados, as roupas ficavam expostas numa igreja, com o nome dos antigos portadores. Em Portugal, a exposição era feita na igreja de São Domingos. (LIPINER, 1977, p.125).

Os acusados que já haviam falecido ou conseguido fugir eram queimados "em efígie", isto é, substituídos, nos autos-de-fé, por um boneco de pano. A. MOTA vê na "malhação do Judas", costume que perdura até hoje, uma sobrevivência dessa prática. Nota o autor que, nas regiões de colonização onde não predominou o espírito inquisitorial (por exemplo, lugares de colonização japonesa), "a 'malhação de Judas' apresenta-se débil ou inexistente". (1981, p.113).

Para os acusados do Santo Ofício, confessar culpas, mesmos inexistentes, era a única possibilidade de escapar de penas mais duras.

PADRE - [...] Aproveite a misericórdia deste tribunal, misericórdia que você não encontraria num tribunal civil.

BRANCA - Aproveitar, como ?

PADRE - Da única maneira possível: declarando-se arrependida de todos os pecados que cometeu. Dos pecados mortais e veniais e dos pecados que bradam aos céus. (p.643)

Branca se recusa a reconhecer qualquer culpa e é "reixada ao braço secular" (p.655), eufemismo que designava a sentença de morte. O réu era entregue à justiça civil com a recomendação hipócrita de que lhe fosse poupada a vida e que se evitasse o derramamento de sangue. Realmente, não ocorria efusão de sangue pois o condenado era garroteado ou queimado vivo.

A referência à "misericórdia" do tribunal (p.631) recorda que a instituição, ironicamente, tinha como lema a frase *Misericórdia e Justiça*. Essas palavras estavam presentes, bordadas com ouro, no estandarte da Inquisição, que mostrava as armas de São Domingos de Gusmão, a efígie de São Pedro

de Verona e as armas da Igreja e da coroa portuguesa. Segundo pretendiam os inquisidores, o lema significava "Misericórdia para o réu arrependido e Justiça para o réu pertinaz na heresia". (LIPINER, 1977, p.101).

Em grande número de casos, os inquisidores decretavam perdões parciais ou totais das penas que haviam decretado. Examinando os processos dos condenados por sodomia, L. MOTT constata que, de cada três réus, um se beneficiava da diminuição do castigo. Para consegui-la, eram enviados requerimentos alegando motivos de saúde, problemas familiares ou extrema penúria, e era raríssimo o pedido deixar de ser atendido. O estudioso explica essa "magnanimidade" dos inquisidores pelo fato do réu, a essa altura, já ter recebido castigos superiores à gravidade da pena. O objetivo da condenação seria, essencialmente, servir de exemplo à multidão, os autos de fé tendo finalidade didática. Após meses de prisão, torturas e humilhações, a comutação da pena levava ao reconhecimento de que o tribunal teria julgado "com justiça", mas castigado "com misericórdia" (MOTT, 1992).

Em *O Santo Inquérito*, algumas técnicas de autenticação ajudam a conferir maior autenticidade ao discurso da ficção. Elas representam as "referências ou pontos de ligação históricos que inscrevem a narrativa de ficção numa realidade extratextual reconhecível", e são constituídas pelos "elementos históricos secundários que rodeiam, situam ou precisam os fatos históricos principais, autenticando-os duplamente, já que os colocam num contexto igualmente concreto". (FREITAS, 1986, p.14).

Entre as técnicas de autenticação da peça, citam-se: lugares, como o Engenho Velho, na Paraíba (p.595); datas, como o edital do Período de Graça datado de 1750 (p.620); livros e autores : *Amadis de Gaula*, *Metamorfose*, *Eufrosina* e a *Bíblia* (p.p.624) e documentos: o édito do período de graça, (pág. 620), e o documento que os réus eram obrigados a assinar, antes das torturas (p.646) são transcrições quase literais de documentos verdadeiros, que estão depositados na Torre do Tombo, em Lisboa. Também a linguagem da época está presente na expressão "Socorro ! Aqui del Rei !" (p. 59). Esse pedido de socorro era o único autorizado em Portugal e seus domínios. Por determinação legal, mesmo em caso de perigo, era ilícito apelar a outra pessoa que não El-Rei. (LIPINER, 1977, p.26);

A construção das personagens de *O Santo Inquérito* também apresenta correspondência aos fatos históricos. Augusto Coutinho, noivo de Branca, filho de senhor de engenho, que estudou em Lisboa, e manifestava opiniões contrárias á Igreja (“Soube de certas atitudes de rebeldia desse rapaz” p.607) é um tipo representativo dos homens de “*ida e vinda*”.

Homens de “*ida e vinda*”, explica A. NOVINSKI, eram aqueles que, fazendo parte da burguesia comercial, iam e vinham a Portugal e ao norte da Europa. Opunham-se tenazmente à religião católica e, de espírito extremamente crítico e cético, “transportavam de um para outro continente, juntamente com suas mercadorias, as idéias” (NOVINSKI, 1972, p. 61). A essa camada social pertencia a maioria dos presos pela Inquisição. Cristãos-novos, comerciantes, bacharéis, formados em leis ou medicina, formavam o núcleo do pensamento esclarecido da época e constituíram a resistência ao espírito tradicionalista da Igreja.

Também o inquisidor da peça apresenta as características de fanatismo e intransigência historicamente atribuídas àqueles que ocupavam esse cargo. Tomás de Torquemada, chefe do mosteiro dominicano de Santa Cruz de Segóvia, nomeado Inquisidor Geral em 1483, pelo papa Xisto IV, ficou célebre pela crueldade e persistência com que perseguiu os cristãos-novos. Na peça, o fato do inquisidor ser designado apenas como *Visitador*, sem um nome que o individualize, reforça sua representatividade, mostrando que o autor atribui à essa personagem ficcional uma dimensão histórica e social.

Sobre Branca Dias, parece não haver dúvidas de que eia realmente existiu. Dias GOMES cita diversos autores que acreditam na existência da personagem, como Nelson Werneck Sodré, Viriato Correa e Ademar Vidal ([197-], p.579-580).

Para J. JOFFILY, Branca Dias teria sido proprietária do Engenho Velho, às margens do rio Gramame, a menos de uma légua da capital da Paraíba, entre 1734 e 1761. (1993, p.50). Há, no entanto, divergências sobre fatos de sua vida. Segundo A. RIBENBOIM, ela foi uma professora primária, acusada, já em Lisboa, de práticas judaizantes Após fugir para o Brasil, foi, juntamente com seu marido, dona de plantações de cana, e, na primeira Visitação do Santo Ofício, foi novamente processada. (1995, p.34). Para L. BITTENCOURT,

citado por JOFFILY (1993, p 70) Branca, perseguida por um padre por ela apaixonado, foi presa e morreu condenada à fogueira, em 20 de março de 1760, em Lisboa.

O conflito entre Branca e padre Bernardo é o ponto fundamental da peça, de onde decorre toda a trama da obra.

A personagem do jesuíta padre Bernardo corresponde aos moldes militarizados que a Companhia de Jesus impunha a seus religiosos. Até 1580, quando chegaram franciscanos, beneditinos e carmelitas, os jesuítas foram a única ordem missionária no Brasil. Enviados pela Coroa portuguesa em 1549, esses religiosos tinham uma noção muito rígida do dever que deveriam cumprir no Novo Mundo. Treinados pelos exercícios espirituais de Inácio de Loyola, deveriam ser soldados de Cristo, praticando apenas a vontade divina, o que implicava em eliminar a espontaneidade e ter os sentidos fechados às tentações diabólicas.

E, para os religiosos, o diabo estava presente nos habitantes, no clima e na flora da América. A descoberta do Novo Mundo renovava os aspectos demoníacos do imaginário europeu. Na visão do europeu, a natureza tropical e o índio, antítese do branco, pertenciam, obviamente, ao mal e deveriam ser libertados das trevas pela civilização cristã. Na peça de Dias Gomes, até as formigas são vistas como agentes do mal: "E é pela boca dos formigueiros que o Diabo sai todas as noites para subverter a ordem e a moral cristã" (p.664)

Sendo a natureza ligada ao mal, viver em harmonia com ela era motivo de apreensão. Assim, atitudes como as de Branca, que salva formigas, toma banho ao luar, associa a idéia de Deus às coisas da natureza, se opunham frontalmente à dicotomia espírito-matéria, preconizada pelos jesuítas. Tendo excluído da sua vida os aspectos naturais, tidos como manifestações do selvagem, era natural, que os religiosos, como padre Bernardo, procurassem eliminar nos outros tudo que haviam destruído em si mesmos.

Os sentimentos ambíguos de padre Bernardo em relação à Branca são bastante verossímeis, pois representam o olhar ambivalente do europeu ao Novo Mundo. O continente era visto, ao mesmo tempo, como lugar diabólico de multiplicidade, de pluralismo, oposto à lógica e unidade santificadora, e como lugar edênico, onde era possível viver em liberdade, sem os empecilhos

da razão. A terra americana, como Branca, simultaneamente atraía e repelia o homem europeu.

A mulher era vista como fonte de pecados, pois, fraca de caráter e vontade, era considerada presa fácil de tentações demoníacas. Principalmente cristãs novas eram alvo de acusações de atos de bruxaria, pacto com o demônio, imoralidade, etc. Acredita-se que, com um simples olhar, as feiticeiras podiam provocar cegueira, lepra, fortes dores, ataques do coração e contorsões. Podiam enlouquecer as pessoas, fazendo-as andar sobre os telhados, para que, chamadas, despencassem do alto. Também se faziam de parteiras para ofertas crianças recém-nascidas ao diabo, afetavam juízes para que não as condenassem; provocavam pragas e pestes; transtornavam as pessoas com amores e ódios descontrolados; provocavam abortos com um simples toque de mão no ventre das gestantes; enlouqueciam os cavaios, etc.... Enfim, todas as infelicidades das pessoas podiam ser explicadas pelas crenças na bruxaria. (PICCINI, 1992,p.72)

Além de mulher, Branca apresentava o agravante de ser descendente de judeus. A figura do judeu era fortemente associada ao diabólico. De "raça deicida", segundo a Igreja, o judeu passou a ser também considerado, ao longo do tempo, assassino ritual, opressor do pobre, feiticeiro, agente do diabo. O assassinato de um judeu era visto como uma maneira de agradar a Deus. Na arte medieval, ele era invariavelmente representado com chifres e rabo. N. OMEGNA, analisando esse processo de "diabolização" do judeu, relata que essa crença era tão forte que o próprio D. Sebastião, rei de Portugal, passou vários anos vexado com os boatos de que sua avó, D. Brites de Gusmão, formosa cristã-nova, esposa de D. Afonso III, seria "rabuda".

E tanto era verdade que só usava vestidos rodados no tundá e ornados de cauda de vários panos, estranha moda das "cotas de rabo" que, para vergonha das damas portuguesas, impôs usassem nas visitas ao Paço. (1969, p.31)

O rei acabou por mandar abrir, com um pretexto qualquer, o túmulo da ancestral, verificando, naturalmente, que o esqueleto da falecida rainha era perfeitamente normal. (OMEGNA, 1969, p.31)

Também M. L. CARNEIRO, analisando os “estatutos de pureza de sangue” na sociedade colonial, mostra como, durante três séculos, alguns grupos étnicos, como cristãos-novos, negros e mulatos, foram discriminados por possuírem sangue declarado impuro. Só pessoas declaradas “limpas”, depois de minuciosas investigações, podiam ingressar em Ordens Sacras e Menores, ocupar cargos públicos, frequentar universidades e colégios religiosos, participar de casas de misericórdia ou desfrutar de situações honoríferas (1988).

Essa discriminação sofrida pelos cristãos-novos no Brasil colonial está presente no desabafo de Simão: “Eles não confiam em nós, em nossa sinceridade. Estamos sempre sob suspeita” (p.608), “O temor é um legado de nossa raça” (p.608). Simão e Branca são, assim, representativos do grupo social dos cristãos-novos no Brasil colonial.

Outras referências da peça também demonstram a mentalidade da época e as condições da sociedade colonial. A valorização das manifestações exteriores de religiosidade está presente na recitação de preceitos católicos que os inquisidores obrigam Branca fazer (p. 635). O diálogo de Augusto e Branca expõe a desmoralização do clero: “Os rosários são usados para encobrir toda sorte de interesses que não são os de Deus, nem da religião” (p.599). A filosofia medieval, que via no sofrimento uma redenção para o cristão é expressa na fala de padre Bernardo: “Para o cristão, Branca, toda prova, toda tentação é um meio de santificação e a vida na terra só vale como preço para ganhar o céu” (p.602). Também a rígida oposição bem-mal, santo-pecador, preconizada pela Igreja, está presente na imagem das formigas: “[As formigas] Elas não sabem distinguir entre o bem e o mal. Ao passo que nós temos a obrigação de sabe-lo” (p.614).

Na peça, a família de Simão está afastada das tradições judaicas e tão integrada à sociedade colonial quanto era possível aos cristãos-novos da época. Branca, católica, vai à missa, se confessa e comunga. O fato de citar o nome de Cristo (“Jesus nunca fez distinção entre os velhos e os novos discípulos” (p.608), não provoca nenhuma reação contrária de seu pai. Também Simão, apesar de guardar desconfiança em relação à Igreja, não demonstra indícios de praticar secretamente ritos judaicos. Augusto, noivo de

Branca, se autoconsidera um "bom cristão". Assim, na peça, a alegação de heresia contra Branca era totalmente injusta.

Dessa maneira, *O Santo Inquérito* corrobora a tese de alguns estudiosos, que negam que a Inquisição tenha tido como objetivo combater práticas secretas de judaísmo, pois, a esta altura, a maioria dos descendentes dos conversos já eram cristãos leais à Igreja. Conforme atestam fontes hebraicas, mesmos os rabinos já consideravam os cristãos-novos perdidos para o judaísmo. A verdadeira intenção do Santo Ofício seria erradicar da sociedade o grupo dos cristãos-novos, principais integrantes da burguesia. Paradoxalmente, não teria sido o judaísmo dos cristão-novos que acarretou o surgimento da Inquisição e sim a própria Inquisição que teria provocado a emergência do movimento marranista. Ironicamente, as listas pormenorizadas de pecados nos Éditos de Fé contribuía para divulgar os costumes hebreus, até entre aqueles que inconscientemente os seguiam, como costumes familiares, sem desconfiar da sua origem hebraica (NOVINSKI, 1972, p.3-20)

Assim, pela comparação da trama da peça com os fatos da História oficial, verifica-se que os fatos e personagens relativos à ação do Santo Ofício tornam-se realidade estética, matéria integrante da estrutura interna da obra.

A peça de Dias Gomes deixa, entretanto, de confirmar os fatos históricos em dois pormenores: o local da execução de Branca e o seu conhecimento do teor das denúncias apresentadas contra ela.

Em relação à morte de Branca, não há nenhum registro de execução no Brasil, pois a Inquisição portuguesa era centralizadora, todos presos em terras brasileiras foram levados à Portugal, onde alguns foram executados. Sobre as denúncias contra a protagonista, a realidade era ainda mais cruel do que a ficção, pois não eram reveladas as acusações imputadas aos presos. Os réus cujas confissões não coincidiam com as denúncias apresentadas eram considerados *diminutos* e tinham piorada, ainda mais, sua situação legal. Os inquisidores, presumindo que essa omissão era maliciosa e visava acobertar cúmplices, consideravam as confissões incompletas e condenavam os *diminutos* à morte. (LIPINER, 1986, p.62).

Ao apresentar a protagonista sendo executada no Brasil, ao invés de apenas levada a Portugal, Dias Gomes não só evita a dispersão da ação,

mantendo a unidade de espaço, como aumenta o teor trágico da peça, impressionando emocionalmente a platéia. Também o fato da heroína conhecer as acusações que lhe são imputadas salienta ainda mais a coragem da atitude que ela, conscientemente, toma, reforçando o propósito político da peça.

Importa considerar, no entanto, que o valor da obra ficcional não reside na fidelidade ou falta de fidelidade do autor aos fatos históricos, mas sim na maneira como o autor combina, transforma e trabalha com esses dados, para manter a auto-suficiência do texto. M. T. FREITAS ressalta que a importância da obra não está na reprodução pura e simples do fato histórico, mas sim “no momento em que a realidade objetiva deixa de ser um fim em si mesma, para se tornar um meio de ascender a uma outra realidade” (1986, p.43).

Assim, embora a História seja elemento importante na obra, Dias Gomes transfigura a realidade, criando um mundo ficcional próprio, verossímil e coeso, não relatado nos documentos oficiais.. O próprio dramaturgo, comentando a peça, esclarece: “Seguimos a lenda, procurando harmonizá-la sempre que possível com a verdade histórica e subordinando ambas aos interesses maiores da obra dramática” (GOMES, [197-], p.15)

2.3.3. O DIÁLOGO COM OS ANOS 60

A obra dramática de Dias Gomes tem como característica básica uma visão crítica da realidade. Marxista, integrante durante trinta anos do Partido Comunista Brasileiro, sua postura como escritor é essencialmente política, o que é evidente em *O Santo Inquérito*, escrita em 1966, em plena ditadura militar brasileira. É temerário estabelecer uma correlação automática entre um fato político e um fato estético, porém, é difícil negar a profunda influência que o regime militar dos anos 60 exerceu sobre a consciência nacional. Como analisa S. SANTIAGO, a principal característica da literatura brasileira pós-64 é “a descoberta assustada e indignada da violência do poder” (1989, p.16).

Durante os anos 60, a maioria dos intelectuais brasileiros preconizava a arte *engagé* ou arte comprometida, associada ao existencialismo de Jean-Paul

SARTRE. Para o filósofo francês a literatura era política por natureza. A poesia trata as palavras como coisas, como o pintor usa as cores nos seus quadros. Já a prosa trata as palavras como meios de significação, sendo, portanto, política por natureza. Escrever é “desvendar o mundo e propô-lo como uma tarefa à generosidade do leitor” (1989, p.50) SARTRE recusava a teoria da arte pela arte, pois “arte pura e arte vazia são a mesma coisa” e “a palavra é ação”. Manter a neutralidade seria impossível para o escritor, que deveria abandonar “o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da sociedade e da condição humana”. A liberdade do ser humano só teria sentido no *engagement*, no compromisso, e o artista mais livre seria, conseqüentemente, o artista *engagé*. (1989, p. 21-23).

Também para G. LUKÁCS, outro teórico marxista, o escritor não poderia permanecer indiferente aos grandes problemas do progresso do gênero humano, pois a literatura não apresenta coisas ou situações estáticas, mas sim investiga a direção e o ritmo dos processos. Cumpre ao escritor definir o caráter de tais processos, o que já representa uma tomada de posição. A posição de passividade diante desses processos seria “uma evasão, uma fuga ante os grandes problemas da vida e da arte”. (1968, p.37).

Assim, a estética marxista coloca o realismo no centro da teoria da arte, pois “à arte cabe representar fielmente o real na sua totalidade” e a característica dominante dos grandes realistas é “a tentativa apaixonada e espontânea de captar e reproduzir a realidade tal como ela é, objetivamente na sua essência” (LUKÁCS, 1968, p. 35).

O mesmo autor aponta como tese fundamental do materialismo dialético a *teoria do reflexo*, que não é nova, já havia sido tratada por Aristóteles e foi a base da estética de Platão Segunda a teoria do reflexo, “qualquer tomada de consciência do mundo exterior não é outra coisa senão o *reflexo* da realidade que existe independentemente da consciência nas idéias, representações, sensações, etc., dos homens” (LUKÁCS, 1968, p.28). A obra de arte, conseqüentemente, também é uma forma de reflexo do mundo exterior na consciência humana.

As considerações expressas por B. BRECHT corresponderiam, perfeitamente, às aspirações dos meios progressistas brasileiros no período pós 64:

A exigência de uma maneira realista de escrever também não pode mais ser ignorada. Isso tornou-se mais ou menos evidente por si mesmo. As camadas dominantes estão usando mentiras mais abertamente e as mentiras são cada vez maiores. Dizer a verdade parece ser uma tarefa cada vez mais urgente. Os sofrimentos são maiores e o número de sofredores aumentou (1967, p.116).

Deste modo, para que o espectador compreendesse a essência do que era representado artisticamente, fazendo uma analogia com a ditadura militar então vigente, Dias Gomes escolhe como tema a Inquisição colonial, representada no palco em forma de tragédia.

O gênero da tragédia nasceu num período de crise por que passava a Grécia do século V, quando a visão de mundo grega, até então estreitamente ligada ao mito, que explicava todos aspectos da vida humana, passa a colidir com as primeiras especulações filosóficas, baseadas no princípio da racionalidade. A tragédia foi, assim, a expressão mais acabada desse período de transição. Após seu surgimento e esgotamento na Grécia antiga, a tragédia ressurgiu na Europa moderna, a partir do século XVI. Esse tempo foi também marcado por crises, como o surgimento da Reforma, que desafiou a autoridade papal, do realismo político de Maquiavel, que teve grande repercussão no pensamento europeu, e de várias transformações no plano econômico, com a implantação do sistema capitalista.

G. BORNHEIM enfatiza essa relação do gênero trágico com momentos de crise:

Sabe-se que a tragédia, como gênero literário, foi cultivada em apenas dois períodos ou situações históricas: a Grécia do século V e a Europa dos tempos modernos. Em ambos os períodos encontramos, muito significativamente, a crise das respectivas crenças religiosas: crise do mundo grego homérico e crise da religiosidade medieval. [...] Assim, o florescimento da tragédia, se move entre estas duas coordenadas, e se situa no choque, na crise, no momento de encontro de duas concepções de vida [...]. O fato histórico é que a tragédia só se verifica na tensão entre estes dois extremos, no seu momento de incidência. (1975, p.81-82).

Também a nação brasileira entrou, indubitavelmente, após o golpe militar de 1964, por um momento de intensa crise social e política, marcada pelo fechamento do Congresso e pela suspensão das garantias constitucionais, que concentraram um enorme poder nas mãos dos presidentes militares. O desenvolvimento econômico, a política, o funcionamento do Legislativo, tudo passa a ser controlado pelo Estado militar, em função da doutrina da Segurança Nacional, criando uma situação de extrema insegurança na população. A censura dos jornais e de emissoras de televisão e rádio e a violenta repressão do governo, com o seqüestro, tortura e morte de estudantes e esquerdistas, marcaram um momento de impasse extremado entre governo e oposição, uma verdadeira situação trágica de *contradição insolúvel*. Também a brusca ruptura do processo de transformação da realidade brasileira, do início da década de 60, pode ser comparada à característica trágica da *considerável altura da queda*, quando a nação passou de um período de intensa conscientização política para o total fechamento político e intelectual ordenado pelos militares. Assim, o gênero trágico, escolhido por Dias Gomes, foi um meio de expressão adequado para retratar, através da analogia, o momento histórico dos anos 60.

O Santo Inquérito visava alcançar, basicamente, dois efeitos: informar os espectadores acerca da realidade política, que não podia ser divulgada devido à censura, e conduzir a platéia, especialmente os hesitantes e indiferentes, à reflexão e mobilização política. Esses objetivos influenciam toda a estruturação da peça, desde a caracterização das personagens até o enredo, a ambientação e os diálogos. Para I. KOUDELA, o objetivo do teatro didático é “unir a descrição da vida cotidiana à evocação da História, sem reduzir uma à outra, mas sim com vistas ao reconhecimento da características que são típicas e que podem ser identificadas em uma determinada situação social” (1991, p.110).

A motivação política se revelava já na escolha do tema. Focalizando a Inquisição, o autor procurava estabelecer um paralelo entre as violências da instituição religiosa e as da ditadura militar. A escolha de um tempo do passado, o século XVIII, mais do que uma preferência pessoal, também representava uma estratégia para escapar da vigilância dos censores. Mas

não era difícil se relacionar o *Inquérito* do título da peça (ironicamente denominado *Santo*) aos Inquéritos Policiais Militares, os famosos IPM, freqüentes na época da ditadura.

A construção da protagonista Branca também se identificava com os objetivos políticos do autor. J. GUINSBURG pesquisou cento e uma peças brasileiras, desde o teatro jesuítico até nossos dias, onde aparecem as personagens do judeu e do cristão-novo. Concluiu que, principalmente nos períodos jesuítico, romântico e realista, foram atribuídas ao judeu uma máscara de falsidade, de dissimulação, e uma série de profissões estereotipadas, como usurário ou comerciante, além de qualificações negativas, como a esperteza e a desonestidade. A partir do final da década de 40, inicia-se uma mudança significativa em relação à essa imagem, determinada principalmente pelo extermínio judeu na Segunda Guerra. No teatro contemporâneo brasileiro, principalmente nas produções de nível artístico mais elaborado, se “despetrifica a máscara de representação social do judeu” e são mostradas personagens de traços mais humanizados. (GUINSBURG, 1992, p.54)

Em *O Santo Inquérito*, Dias Gomes foge dos estereótipos, construindo uma protagonista descendente de cristãos-novos, cujas principais características são a coragem e a tenacidade. Ao contrário do que acontece, por exemplo, nas comédias ou farsas, no teatro cujo principal objetivo é defender os interesses do povo, apresentando, analisando e interpretando criticamente a realidade, é de fundamental importância a caracterização das principais personagens (ROSENFELD, 1982, p. 42). Branca Dias, cujo próprio nome lembra imagens de luz, clareza, pureza, é uma personagem que conquista, de imediato, a simpatia do público. Moça simples, bondosa, que aprecia “um bom prato de carne-seca, bem apimentado, com muita farofa” (p. 592), que deseja casar e ter vários filhos, a protagonista transpira uma autenticidade bem brasileira.

Também a linguagem utilizada por Branca desde o início da peça, espontânea e bem coloquial, faz com que a protagonista seja logo encarada como uma pessoa comum, igual a qualquer um da platéia. M. ESSLIN salienta que o tipo de linguagem utilizada na primeira cena de uma peça “propõe o tom,

por assim dizer, e comunica o espírito no qual a peça deverá ser aceita pela platéia” (1978, p.60)

A linguagem de fácil comunicabilidade das peças de Dias Gomes é destacada por A. ROSENFELD: “As peças [de Dias Gomes] transpiram vida popular brasileira de todos os poros, também graças à linguagem saborosa, direta, rica de regionalismos, expandindo-se num diálogo espontâneo e comunicativo, de grande carga géstica e eficácia única” (1982, p.52). Deste modo, é fácil para o público se identificar e sofrer com a condenação de Branca. Ao mesmo tempo, essa caracterização da protagonista apresentava a vantagem de abalar a imagem de malfeitor sem princípios que a ditadura apregoava a respeito de seus opositores.

Já a maneira oblíqua, os silêncios, os subentendidos, da linguagem de padre Bernardo impedem a identificação do público com a personagem e logo revelam que o interesse do padre não é exclusivamente religioso. A moça, no entanto, não percebe os verdadeiros sentimentos de padre Bernardo. Esse tipo de situação também contribui para o envolvimento da platéia. Segundo M. ESSLIN, “quando o público sabe menos do que os personagens, o que resulta é o suspense, a tensão, a expectativa; quando sabe mais, o público fica profundamente comprometido, chega quase ao ponto de gritar para dizer ao personagem que não aja assim tão tolamente” (1978, p.79)

A localização da peça no interior do nordeste brasileiro não só correspondia aos fatos históricos - Branca teria vivido, realmente, no interior da Paraíba -, como também estava de acordo com a visão marxista, que via no campo o principal local de luta revolucionária. As cidades, por concentrarem as forças repressivas do poder (polícia, exército, etc.), eram vistas como “cemitérios de revolucionários”. As ações urbanas serviam mais para arrecadar fundos e hostilizar os militares, enquanto a estratégia da revolução insistia na necessidade da doutrinação política dos moradores do campo.

Os silogismos e jogos de palavras de padre Bernardo, em que Branca vai, ingenuamente, se enredando, também guardam relação com a retórica utilizada pelos militares da ditadura de 64. Durante o longo tempo em que funcionou na Península Ibérica e seus domínios, o Santo Ofício criou todo um

idioma próprio, cheio de eufemismos e ambigüidade. As leis inquisitoriais formaram uma jurisprudência, através de manuais, éditos, códigos, tratados, cujas bases eram artimanhas supostamente legais. Branca define bem o espírito que presidia a Inquisição ao afirmar que

BRANCA - [...] Mas eles não aceitam as coisas lógicas, as coisas simples e naturais. Eles só aceitam o mistério. (p.600).

De modo semelhante, os militares da Escola Superior de Guerra (ESG) defendiam a Doutrina da Segurança Nacional, através de um discurso pretensamente democrático.

Segurança nacional envolve, certamente, a idéia de que todos nós, brasileiros, somos responsáveis pela preservação dos direitos iminentes de nacionalidade e pelo progresso do nosso grupo social, formado de indivíduos livres. [...] (JORNAL DO BRASIL, 1968, p.1)

Estejam todos tranqüilos. Todos os que nada devem. Os que não subvertem a ordem. Os que não prejudicam o povo. Os que ajudam na construção da grandeza do Brasil. Os que auxiliam os pobres a emergir das condições sub-humanas em que estão mergulhados. Os que ajudam na luta contra a miséria. Os de boa vontade. Os bons. Os patriotas (JORNAL DO BRASIL, 1968, p.2).

Na peça, Branca é acusado de pretender "enfraquecer a religião e a sociedade pela subversão e pela anarquia" (p.663), pois a unidade da Igreja estaria sendo ameaçado por perigos externos (os protestantes, que negavam a autoridade papal) e internos (os cristão-novos, que, supunha-se, praticavam ritos judaicos):

VISITADOR - Não é você, isoladamente; são milhares que, como você, consciente ou inconscientemente, propagam doutrinas revolucionárias e práticas subversivas. Está aí o protestantismo, minando os alicerces da religião de Cristo. Está aí os cristãos-novos, judeus falsamente convertidos, mas secretamente seguindo os cultos e a Lei de Moisés". (p.637).

Também para as autoridades militares, seria necessário combater os inimigos externos (os países comunistas, cujas economias eram baseadas na propriedade coletiva dos meios de produção) e internos (os elementos subversivos, que desestabilizavam a ordem social). O combate aos segundos

era prioritário, pois representariam uma ameaça mais direta. Justificava-se, assim, a criação de um Estado autoritário e repressivo, pois, ameaçada a segurança nacional, seria lícito colocar os direitos da pessoa humana em segundo plano. Um artigo publicado num jornal da época exemplifica essa posição ideológica:

Não se pode, destarte, admitir que a liberdade seja utilizada para matar a liberdade, e o Estado democrático tem o dever indeclinável de assegurar a sua própria sobrevivência, atributo que é da Nação livre. (JORNAL do Brasil, 1968, p.1)

Também o clima surreal da peça, demonstrado no diálogo de Branca com o guarda e reforçado pelos recursos dramaturgicos (a camisola da protagonista, o vento balançando seus cabelos) também remete à situação social brasileira após 64, como relata uma militante político da época:

Era estranho saber de alguém com quem se havia convivido no bar ou nas auias através da voz fria e seca das emissoras de rádio ou televisão. A história das mortes sob tortura chegou muitas vezes em escandalosos domingos de sol, com meses de atraso. Era ouvir sem acreditar, como se fosse história de Trancoso ou conto da Carochinha. (MALTA, 1987, p.113).

Um paralelo entre a protagonista e os intelectuais da época também pode ser estabelecido. Branca, que escrevia "melhor do que qualquer escrivão de ofício" p.596 e que ainda tinha livros em casa, numa época em que os colégios dos jesuítas, únicos estabelecimento de ensino da colônia, não aceitavam mulheres, simbolizava a camada culta da população. A moça, a princípio, acredita, ingenuamente, que o Santo Ofício era "misericordioso e justo" (p.598), e que era justo nas condenações que decretava. Sua ignorância acerca das violências cometidas pela Inquisição lembra o desconhecimento da maioria da população brasileira sobre a situação política da época, pois os meios de comunicação não podiam divulgar que se passava nas prisões e delegacias do DOI-CODI.

No início alheia às suas raízes judaicas, Branca vai crescendo politicamente, pela conscientização de seus valores. Didaticamente, a sintaxe da peça faz o espectador acompanhar a evolução da conscientização política

da personagem. Conversando com seu pai, Branca fica pensativa, depois de ouvi-lo dizer que “o ódio não converte ninguém” (p. 609). Augusto também salienta o valor da dignidade humana, que não pode ser vendida “nem em troca do sol” (p.651). No seu julgamento, a moça repete as mesmas palavras mostrando que os argumentos de Simão e Augusto a convenceram a resistir:

BRANCA - Se alguém converteu-se, sem estar de fato convicto, é que foi obrigado a isso pela força. *(Repete as palavras do pai)*. O ódio não converte ninguém. (p.637)

Essa evolução da protagonista coincide com a perda do seu mundo feliz, pois, amadurecendo, ela não pode mais ignorar a violência e a injustiça que a rodeiam. A peça coloca, assim, a questão da responsabilidade do intelectual frente à repressão. Na vida real, a consciência intelectual dominante nos anos imediatamente após 64 também se encontrava perplexa e chocada com as arbitrariedades do regime. O intelectual, mergulhado em dúvidas existenciais, vacilava entre decisões heróicas, idealistas, a dramas existenciais.

Durante toda peça, fica claro que Branca tem a liberdade de escolher entre reconhecer sua (suposta) culpa e ser libertada ou manter suas convicções e ser executada. Deste modo, o autor enfatiza a possibilidade de cada indivíduo assumir uma posição crítica diante da realidade e, assim, contribuir para modificá-la. Para BRECHT, o homem não é dado como conhecido e imutável, mas sim como uma realidade em processo, que transforma e pode se transformar (1967, p. 97). Branca escolhe a luta em defesa de seus ideais, pois, na visão sartriana, “não existe liberdade dada; é preciso conquistar-se às paixões, à razão, à classe, à nação, e conquistar junto consigo os outros homens” (SARTRE, 1989, p.56).

As prisões e violências sofridas pelas personagens apresentam, igualmente, consonância com o momento histórico da época. Augusto, classificado por padre Bernardo como “rebelde” (p.607), lembra as centenas de jovens que acabaram sendo presos e torturados nos porões da ditadura. A personagem Simão, para quem o homem deve sobreviver a qualquer preço, representava a parcela da população, que, mesmo conhecendo os excessos

do regime militar, se omitia e, portanto, compactuava com as injustiças e violências.

BRANCA - Acho que nós nos omitimos quando sabemos de uma injustiça e deixamos de protestar contra ela. (p.661)

Já a figura do guarda representava uma crítica à apatia e desumana complacência dos que colaboravam com o regime militar. Como peças do sistema policial repressivo, esses atuavam mecanicamente e afirmavam não serem responsáveis, e sim apenas cumpridores de seus ofícios. Nos setores intelectualizados, a alienação e o conformismo eram vistos quase como um crime: "Não nos passava pela cabeça que o ser humano pudesse passar seu tempo de vida sobre a Terra alheio aos problemas sociais e políticos; esta era, para nós, a pior das alienações" (MACIEL, 1987, p.8).

As perguntas que atormentam Branca, logo no início da peça, ("Come carne em dias de preceito?"; "Come toucinho, lebre, coelho, polvo, arraia, aves afogadas?"; Toma banho às sextas-feiras?") (p.591), devassam sua vida pessoal, negando-lhe o direito de gerir sua própria vida e lembram as atitudes e posturas que as autoridades da ditadura julgavam merecedoras de punições. Além de perseguirem os simpatizantes da esquerda, os militares também consideravam qualquer atitude que fugisse do convencional (como roupas extravagantes, viagens aos países comunistas ou cabelos compridos para rapazes), como subversiva, ameaça à moral da família e aos valores da civilização. Como intransigentes inquisidores, as autoridades tinham um conceito de subversão absoluto, invariável, que abrangia qualquer tentativa de transformar a situação vigente.

Também é possível reconhecer nas cenas de prisão e de interrogatório de *O Santo Inquérito* os métodos empregados, na vida real, pelas autoridades militares da década de 60. Na peça, padre Bernardo afirma: "Não lhe daremos o direito de defesa. Nem permitiremos que conheça os seus acusadores. O inquérito é secreto e sumário. Também não permitiremos acesso à provas que temos contra ela" p.590. No livro publicado pela Arquidiocese de São Paulo, *BRASIL, nunca mais*, o procedimento das autoridades brasileiras é comparado

aos recomendados pelo *Manual dos Inquisidores*, de Nicolau Emerico (1320-1399):

No Brasil de 1964 a 1979, os métodos de interrogatório e o sistema processual baseados na Doutrina da Segurança Nacional parecem advir da Inquisição medieval. Esta também instigava a delação entre parentes (“em matéria de heresia, o irmão pode testemunhar contra o irmão e o filho contra o pai”), reduzia o número de testemunhas (“bastam dois testemunhos para condenar definitivamente em matéria de heresia”) e aceitava delações anônimas (“não deveria tornar-se públicos os nomes das testemunhas, nem dá-los a conhecer ao acusado”). (BRASIL nunca mais, 1985, p. 287)

O efeito de conscientização política, que a peça procurava alcançar, se faz através de dois recursos aparentemente contraditórios: a empatia e o distanciamento. I. KOUDELA, analisando o teatro de Brecht, destaca que “os textos de peças didáticas favorecem a alternância entre identificação e estranhamento” (1991, p.105).

A empatia se dá através da *catarse*, que consiste na provocação da compaixão e do terror, para purgar e purificar essas emoções. Para ARISTÓTELES, “é mister, com efeito, arranjar a fábula de maneira tal que quem ouvir contar as ocorrências sinta arrepios e compaixão em consequência dos fatos” (1996, p.43). O apeio à compaixão se realiza nos trechos em que Branca se dirige à platéia, exclamando: “Vêem vocês o que eles estão fazendo comigo?” p.627 . Já o sentimento de horror é produzido quando o leitor percebe que a personagem, mesmo inocente, vai caminhando, inexoravelmente, para a desgraça, numa luta desigual contra uma poderosa instituição. O sacrifício de Branca choca e comove o espectador, como A. ROSENFELD, analisando *O Santo Inquérito*, destaca:

O herói, através do seu auto-sacrifício, torna-se testemunha de um universo superior de que, virtualmente, todo ente humano participa. Por isso, sofrendo embora com o holocausto do protagonista, rejubilamo-nos com a sua grandeza que, não sendo a nossa que não somos heróis, é apesar disso nossa, já que somos seres humanos como ele. (1982, p.76).

A empatia era necessária para o contato emocional imediato ator-platéia, mas, ao mesmo tempo, era preciso impedir uma atitude meramente contemplativa. Assim, visando estimular a reflexão crítica do espectador, Dias

Gomes também usou na peça a técnica do distanciamento, preconizada por outro autor marxista, Bertolt Brecht.

B. BRECHT combateu o conceito de realismo de Lukács, considerado-o puramente formalista, acadêmico e a-histórico, baseado apenas na esfera da literatura, insensível às condições em transformações em que a literatura é produzida. (EAGLETON, 1976, p.89). Para BRECHT, o teatro burguês se baseia no ilusionismo, pois aceita a suposição de que a representação dramática deve reproduzir fielmente o mundo. Essa concepção levaria o público a ser um consumidor passivo do objeto artístico acabado, impedindo-o de refletir sobre as ações representadas. (1976).

O dramaturgo alemão defendeu, portanto, um efeito antiilusionista no teatro, o famoso *distanciamento*, que não permitia ao espectador confundir o palco com a realidade. Para BRECHT, é necessário manter o espectador lúcido e consciente sobre a realidade da época, para que seja levado à vontade de transformá-la. A peça não deve ser apresentada como determinada desde o princípio, sem costuras, mas sim descontínua, aberta, contraditória, encorajando uma visão complexa do público. Também os atores não devem se identificar com seus papéis, devem se distanciar deles, deixando claro que são atores num teatro e não personagens da vida real. *Citando* seus papéis, e não se *tornando* personagens, os atores devem provocar a reflexão crítica sobre o ato de representação. (BRECHT, 1967, p.136-137)

A própria transformação do palco em sala de tribunal já é um recurso de distanciamento. Os fatos, passados e presentes, vão sendo apresentados aos espectadores, que assim também se tornam testemunhas, apesar de mudas e impotentes, dos acontecimentos. Em suas peças *A decisão* e *A exceção e a regra*, BRECHT também apresentou cenas que transformavam o ato teatral em sala de julgamento.

Padre Bernardo, logo no início, se dirige à platéia, comentando o julgamento de Branca, assumindo um papel de narrador. Ao acusar o autor de parcialidade: "Vai o autor, com certeza, negar os direitos da fé e dos direitos de Deus.." p.589, o ator, ao mesmo tempo em que interpreta seu personagem, mantém certa distância dele, se dividindo claramente em pessoa e personagem, como defendia BRECHT.

Os diálogos de Branca com a platéia também se constituem num distanciamento. A protagonista reforça a relação de cumplicidade com o público através de um constante diálogo com as pessoas:

BRANCA - Mas não estou nua, não estou nua. E vocês podem testemunhar.. (p.590)

BRANCA - Vão dizer que sou uma herege e que estou possuída pelo demônio. E isso não é verdade ! Não acreditem ! (p.592)

Essas falas de Branca dirigidas à platéia interrompem momentaneamente a ação da peça, surpreendendo as pessoas e mantendo-as em estado de reflexão.

Para B. BRECHT, o corriqueiro, o já gasto, o automatizado, leva, devido à rotina, à falta de análise. É necessário o choque do não familiar, do estranho, para nos trazer de volta o espírito crítico, as nossas capacidades criativas e transformadoras. O distanciamento é, portanto, dialético, pois, tornando mais estranho, mais distante, torna a situação, paradoxalmente, mais familiar, mais próxima:

“Distanciar” um fato ou caráter é, antes de tudo, simplesmente tirar desse fato ou desse caráter tudo o que ele tem de natural, conhecido, evidente e fazer nascer em seu lugar espanto e curiosidade. (BRECHT, 1967, p.137)

B. BRECHT cita, como exemplo, uma peça de Shakespeare. A cena da cólera do rei Lear contra suas filhas ingratas, quando encenada da maneira tradicional, leva o espectador a encarar essa ira como natural e a se identificar, sem discussão, com os sentimentos do monarca. Porém, se o distanciamento for utilizado, o ator representa a cólera de tal maneira que o espectador se espanta com a cena, imaginando outras reações possíveis para o rei. “O comportamento de Lear é “distanciado”, isto é, representado como algo de singular, de surpreendente e de notável, como um fenômeno social que não é indiscutível” (1967, p.138).

Assim, “o espectador deixa de ver os homens representados no palco como seres absolutamente imutáveis, escapando a toda influência e lançados sem defesa a seu destino” e passa a ver o ser humano como o “grande

transformador, aquele que é capaz de intervir nos processos da natureza e nos da sociedade; que não encara mais o mundo apenas como é, mas que se faz senhor dele". (BRECHT,1967, p.138). Apresentando os acontecimentos passados como temporais e transitórios, a peça enfatiza que as relações entre os homens também são mutáveis e passíveis de modificações. O espectador chega, assim, à conclusão de que o presente pode ser, igualmente, historicizado

Efetivamente, esse efeito se produz no final da peça, quando a protagonista se refere às pessoas que, após o espetáculo " sairão daqui em paz com suas consciências , em seus belos carros e irão cear" p.665 . O anacronismo "carros" descontextualiza repentinamente a peça. Da relação de empatia entre personagem e público passa-se a um efeito de estranhamento, pois se estabelece, de modo abrupto, um vínculo entre a história passada e o presente político da época. Rompe-se a rígida separação palco-plateia, mostrando que tanto a realidade cênica como a política estão abertas à participação popular. Reforça-se, deste modo, a intenção da peça, de levar o povo brasileiro à mobilização política contra o regime militar.

É importante lembrar que a peça foi encenada pela primeira vez em 1966. A consciência dos fatos e a visão do dramaturgo estavam muito próximas da realidade cotidiana e isso influenciou o registro naturalista da obra e o desenvolvimento do enredo. Na época, acreditava-se que a população estava sendo enganada a respeito da verdadeira situação política do país, e que o conhecimento dos fatos levaria a sociedade à rebelião contra o regime militar.

De um lado, a grande maioria da população, silenciada pelo medo; de outro, o pequeno grupo que defendia a rebelião de alguns focos armados, em ações que, segundo eles, seriam o estopim da grande revolução. (MALTA, 1987, p.29)

Em 1965, ainda havia esperanças de que a liberdade de expressão artística fosse respeitada pelas autoridades militares. Nesse ano, foram feitos dois abaixo-assinados contra a censura e a violência policial. Um, assinado por 1.500 intelectuais, foi dirigido ao presidente Castelo Branco e outro, assinado pela classe teatral carioca, foi enviado à UNESCO. Mais tarde, com o

advento do AI-5 e a escalada da repressão, qualquer assinatura ou manifestação coletiva de repúdio aos atos das autoridades militares passou a expor os responsáveis à cadeia ou até ao exílio.

3. BREVIÁRIO DAS TERRAS DO BRASIL.

3.1. O MOMENTO HISTÓRICO DO ROMANCE: OS ANOS 80/90.

As mudanças ocorridas no Brasil a partir de meados da década de 70 correspondem ao que se convencionou chamar de *transição democrática* e marcam a passagem do governo militar ao civil. A volta dos exilados políticos concluiu o período de exclusão da cidadania de todos os processados e perseguidos pelo regime militar que haviam se refugiado no exterior. Entre centenas de outros, Leonel Brizola, Miguel Arraes, Luiz Carlos Prestes e Fernando Gabeira tiveram seus retornos comemorados como símbolo da volta de todos brasileiros à participação política integral. Em 1979, ocorreu também a suspensão da maior parte dos poderes excepcionais que o Executivo se havia outorgado, através de atos institucionais decretados sem aprovação legislativa.

No âmbito econômico, o Brasil havia mantido um ritmo de crescimento, baseado principalmente na multiplicação da dívida externa. Os empréstimos haviam sido contraídos com juros flutuantes, dependentes da variação do mercado internacional, e que poderiam sofrer alterações brusca, conforme a oscilação da taxa dos bancos. No começo dos anos 80, um crise financeira mundial elevou repentinamente as taxas de juros. O endividamento externo brasileiro se expandiu juntamente com o retrocesso econômico. No processo de transição da ditadura à democracia, o país ingressava na década com a espada da dívida externa pendendo sobre sua cabeça, ameaçando a economia e a própria transição. Isso fez dos anos 80, do ponto de vista econômico, um *década perdida* (SADER, 1990, p. 37).

As últimas décadas também marcaram, no Brasil, um engajamento mais intenso da população, com o aparecimento de várias organizações de base. O acontecimento mais marcante foi o fato do movimento sindical brasileiro ter se

desligado do controle governamental e originado o Partido dos Trabalhadores (1980), que reuniu sindicalistas de base, metalúrgicos do ABC paulista, intelectuais, profissionais liberais, religiosos e pessoas ligadas aos direitos humanos. Também as comunidades indígenas dos caiapós e dos xavantes, apoiadas por grupos internacionais como a Survival International, passaram a reivindicar seus direitos. O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), que reúne marginalizados da sociedade, como desempregados e favelados, luta por uma reforma fundiária significativa e é um elemento ameaçador aos grandes latifundiários. Assim, nas últimas décadas, os marginalizados, sem-terras, indígenas, trabalhadores, ganham voz política e acentuam o caráter pluralista da sociedade brasileira.

No terreno político, o país viveu uma grande quantidade de transformações políticas. De um golpe de Estado e uma ditadura militar, com vários períodos de crise, passou-se à morte de um presidente eleito, à eleição de outro presidente pelo voto direto, à um processo de impeachment, à eleição e reeleição de um mesmo presidente, como se a história brasileira tivesse se acelerado, ajuntando vários acontecimentos importantes num tempo relativamente curto.

Um dos fatos mais importantes foi a campanha das diretas-já. O mandato de João Figueiredo terminaria em 1985 e a Constituição outorgada pelo regime militar previa um eleição pelo Colégio Eleitoral, composto por congressistas. A discussão sobre a sucessão presidencial ocasionou enormes manifestações populares, que passaram a exigir eleições diretas para a presidência. No entanto, a alteração na Constituição feita pelos militares exigia 2/3 dos congressistas para possibilitar a eleição direta. O Congresso era dominado pelo Partido Democrático Social e, dos 320 votos necessários, foram conseguidos somente 298 votos. O resultado final da votação impossibilitou as eleições diretas e foi profundamente decepcionante para o povo.

Outra grande frustração popular foi a morte de Tancredo Neves, eleito pelo Congresso, em 1985, como o 34º presidente do país. Como herança do governo militar, o Brasil convivia com uma dívida externa de US\$ 100 bilhões e vários escândalos financeiros. Tancredo Neves, que formava chapa com José Sarney para vice, representava a esperança do país de ingressar numa era de

liberdades políticas e crescimento econômico sustentável. No entanto, a dois dias da posse, o presidente eleito foi internado com uma crise de diverticulite e, após breve polêmica, José Sarney tomou posse como presidente da República. A situação de Tancredo se complicou, devido a um processo infeccioso agudo, e, em estado de coma, foi operado várias vezes. Apesar da divulgação de boletins otimistas sobre sua saúde, faleceu em 21 de abril de 1985, deixando o país em estado de choque.

José Sarney, que sucedeu Tancredo Neves, anunciou, em fevereiro de 1986, o que seria uma radical mudança na economia: o Plano Cruzado, que pretendia combater a inflação, canalizar recursos para a produção e iniciar um processo de redistribuição de renda. O cruzeiro, sem três zeros à direita, transformou-se em cruzado, a nova moeda forte brasileira. Os preços e o câmbio foram congelados, o mesmo ocorrendo com o aluguel, as prestações e os salários.

Com o Plano Cruzado, o governo Sarney ganhou uma súbita popularidade, mas a euforia durou pouco. Logo, o Plano começou a revelar sua fragilidade: o congelamento levou à uma gigantesca corrida às compras e ao aparecimento do ágio, a cobrança "por fora". A queda de produção ocasionou o aumento das importações e o desequilíbrio da balança comercial. A inflação e o desabastecimento avançavam, mas, para não estragar a imagem favorável que conseguira, o governo recusou-se fazer os reajustes necessários antes das eleições, marcadas para novembro. A população conferiu uma esmagadora vitória ao PMDB, partido de Sarney, porém, após as eleições, retornaram a inflação e o aumento generalizado de preços, tarifas e impostos, evidenciando o fracasso do plano. Em apenas dois anos, o povo se desencantou com a Nova República e os rumos tomados pela transição política.

O governo Collor representou mais um sonho desfeito dos brasileiros. Finalmente, desde o golpe de 64, o povo havia elegido, em 1989, um presidente da República, pelo voto direto e universal. Collor projetava uma imagem de grande estadista, um jovem e dinâmico político que conduziria o país à modernidade.

Entretanto, partindo de uma entrevista dada pelo seu irmão, Pedro Collor, a imprensa brasileira e, logo a seguir, uma Comissão Parlamentar de Inquérito desvendaram uma enorme rede de fraude e corrupção, onde cerca de 40 mil cheques, totalizando US\$ 350 milhões, chegava às mãos de pessoas ligadas, direta ou indiretamente, ao presidente. Em outubro de 1992, a Câmara dos Deputados, decidindo que a conduta de Collor era incompatível com seu cargo, autorizou o Senado a julgar o presidente. Enquanto o Senado examinava o processo, a multidão exigiu a derrubada de Collor, que, acusado de crime de responsabilidade, renunciou ao cargo de presidente.

No final de 1992, Itamar Franco assume a presidência de um país combalido pela inflação e assolado por denúncias de corrupção. Durante seu governo foi lançado o Plano Real, que combateu a hiperinflação e conduziu, graças ao seu aparente sucesso, o ministro da Fazenda, Fernando Henrique Cardoso, à presidência em 1994.

No governo de Fernando Henrique, são retomadas, em nome da modernidade, as teses do liberalismo clássico, da livre concorrência e do mercado livre. Porém, o governo se mostra impotente para enfrentar a crise, a recessão e um taxa altíssima de desemprego. Numa economia oligopolizada, cartelizada, desapareilha-se o Estado, desmontando-se a administração pública. A empresa estatal é sucateada, para ser privatizada. Pequenas e médias empresas fecham em todo o país. As medidas impostas pelo FMI aumentam o risco de um confronto entre os banqueiros e empresários e os ativistas políticos e sociais.

A globalização econômica dos mercados vai, gradativamente, se impondo, juntamente com o desemprego e a exclusão social de parcelas significativas da população. Assim, apesar da expansão econômica, da urbanização e do crescimento dos movimentos operário e dos trabalhadores do campo, da posição de oitava economia mundial, o Brasil não conseguiu superar seu principal dilema: a concentração de renda numa minoria de privilegiados e o empobrecimento da maioria esmagadora da população.

Acreditava-se que, após os anos de chumbo da ditadura militar, seria possível, no Brasil, a construção de uma sociedade igualitária. Porém, depois da ditadura, das campanhas pelas diretas-já, da morte de Tancredo Neves, da

decepção com Collor, dos desastres econômicos dos planos Cruzado e Collor, da crise econômica acarretada pelo Plano Real, o pessimismo e a frustração revestem as expectativas do povo brasileiro, que perde suas esperanças de construir uma sociedade mais democrática, justa e humana.

No panorama mundial, para alguns estudiosos, desde o fim da Segunda Guerra Mundial, estaríamos ingressando na pós-modernidade, onde as condições de superação do quadro da modernidade já estão presentes. Segundo outros, viveríamos num momento limite, mas não teria havido ainda uma ruptura da modernidade, somente uma intensificação das suas características mais importantes. Alguns críticos também argumentam que o termo "pós-moderno" é aplicável apenas às sociedades mais desenvolvidas.

O modernismo foi marcado pela crença no progresso linear da história, no planejamento racional da ordem ideal e na padronização do conhecimento e da produção. O projeto iluminista acreditava no conhecimento gerado por muitas pessoas que, livre e criativamente, trabalhariam pela emancipação humana e pelo enriquecimento da vida diária. Ao domínio científico da natureza, sucederia a libertação da escassez, das calamidades naturais. O desenvolvimento das formas racionais de produção e de organização social traria o fim das irracionalidades, das superstições, do uso arbitrário do poder.

No entanto, o enorme progresso da ciência e da técnica foi acompanhado por profundo desencanto e isolacionismo. A indústria desenvolveu-se, ao mesmo tempo, sob os signos da construção e da destruição, com a técnica direcionando-se à guerra, fabrico de armas e de meios de destruição. O medo do desconhecido fez surgir o mito do autômato, onde a máquina disputaria com o homem a supremacia intelectual. O produto se instituiu como objeto central da vida coletiva, a mercadoria substituindo outros valores nas relações sociais. Aparece o conceito de reificação das relações humanas e do próprio homem alienado de si mesmo. Os conceitos norteadores da modernidade, como ordem, estrutura, centro, progresso, linearidade, são substituídos por termos como multiplicidade, descentralidade, desestrutura, mutabilidade não progressiva.

A partir das perspectivas pós-modernistas, questiona-se antigos e novas formas hegemônicas a favor da multiplicidade de concepções. A aceitação do

pluralismo é a característica mais marcante da pós-modernidade. A modernidade já havia afirmado essa pluralidade tanto nas artes como nas ciências, mas é na época contemporânea que a pluralidade deixa de ser uma abstração e se torna perceptível.

A partir dos anos 80, acelera-se o plano de reordenamento neoliberal do Estado e da economia, sob os efeitos da chamada Nova Ordem Mundial. A globalização carrega a hegemonia do neoliberalismo, cuja força ideológica foi reforçada pelos acontecimentos históricos como a queda do muro de Berlim e o desmoronamento dos regimes socialistas do Leste europeu. A composição dos países em blocos regionais, para ampliar seus mercados, determina novos padrões de relações internacionais. Apregoa-se o livre mercado, o fim de qualquer intervenção na economia e a noção de que a procura do sucesso e do enriquecimento pessoal acabará por levar ao bem de todos.

Cada vez mais, aposta-se no aumento da produtividade, com grandes investimentos em novas tecnologias, que suprimem postos de trabalho, eliminando a necessidade do trabalhador. Essas transformações, que ocorrem em escala mundial, apontam para uma nova forma de organização social e econômica do capitalismo, caracterizada pela insensibilidade do poder e pela voracidade de consumir cada vez mais.

A ascensão dos fundamentalistas religiosos, os conflitos nacionais, intranacionais e étnicos no Iraque, Irã, Iugoslávia, Somália, Ruanda, Caxemira, Bósnia, entre os curdos, muçulmanos, sérvios, etc, marcam o ressurgimento de ódios nacionais, a segregação dos imigrantes e o aumento da violência descontrolada e irracional. A consciência política dos indivíduos leva a focos de conflito em todas as áreas, desde o direito dos consumidores até as questões ambientais, acentuando a individuação das soluções e o niilismo. As idéias de desenvolvimento e progresso têm sido revistas, domina a ausência de perspectivas e de planejamento do futuro, não há mais grandes projetos alternativos. A humanidade, desiludida do ideal iluminista, evolui para a consciência de que o movimento civilizatório jamais propiciará a tão desejada construção de uma sociedade igualitária. As pessoas se angustiam cada vez mais sobre questões fundamentais, que nunca foram resolvidas, e que agora são acrescidas de novos problemas, trazidos pelas inovações

contemporâneas. É indiscutível que nossa época é marcada por uma crise das idéias utópicas, da revolução e dos conceitos de vanguarda.

3.2. A CRIAÇÃO CULTURAL NO PERÍODO. A LITERATURA.

Após 1964, têm início grandes reformulações no sistema cultural brasileiro, que passa a se organizar em termos empresariais. A partir da chamada "abertura democrática", já é possível constatar uma nova estrutura de difusão cultural em funcionamento, com o crescimento dos mercados fonográfico e editorial, investimentos de grandes grupos financeiros em publicações e galerias de arte, a introdução dos computadores, a multiplicação dos meios de comunicação e a expansão da cultura de massa, principalmente através da televisão, que passa a ocupar todos os espaços públicos e privados. Depois do aparecimento do filme, a televisão, que, com um simples toque, dá ao espectador a impressão de domínio sobre a vivência humana, é o elemento mais marcante nas modernas técnicas de reprodução de imagens.

Outra mudança importante foi a definitiva profissionalização do escritor. O intelectual passou a ter novas oportunidades de trabalho, nas áreas da publicidade e do jornalismo e a dispor de grande variedade de linguagens e de tecnologia mais eficiente, que permitiram chegar a um público antes inalcançável.

Por outro lado, mesmo que o país se considere parte de uma comunidade cultural global, que, devido ao poder da mídia, desconhece fronteiras, é impossível negar que o projeto de modernização, sendo originário das classes dominantes, agravou o descompasso entre a elite e o resto do povo. O baixo poder aquisitivo do povo tornou quase impossível o acesso ao ensino, aos bens culturais e às modalidades mais criativas da arte. O panorama cultural brasileiro, apresenta, portanto, em seu conjunto, um caráter híbrido, resultado da existência simultânea de resíduos pré-modernos e elementos modernos, além da crescente emergência de traços pós-modernos. A vida cultural brasileira caracteriza-se, assim, como um campo de forças

opostas, onde sempre ocorreu a tentativa de harmonizar o elemento estrangeiro, do Primeiro Mundo, com o nacional, sempre mais atrasado.

A poesia brasileira contemporânea, para Benedito NUNES, se caracteriza por ser, em relação às duas décadas anteriores, “pouco ruidosa e nada polêmica, sem embates teóricos” (1991, p.175). Apesar da existência de várias características e linhas, B. NUNES aponta alguns traços comuns aos poemas contemporâneos, como a tematização reflexiva, a técnica do fragmento, o estilo neo-retórico e a configuração epigramática, que já se encontravam, na maior parte, latentes ou ativadas durante a fase modernista.

Na ficção contemporânea, também predomina a pluralidade de formas e temas, caracterizando diversas vertentes contemporâneas. T. PELLEGRINI analisa que vai se tornando cada vez mais rara a temática relacionada à terra, ao clã familiar, ao sincretismo religioso, tão a gosto de autores como Jorge Amado. Esses elementos, que a autora considera “resíduos de um mundo pré-capitalista”, vão perdendo espaço para uma temática mais urbana, onde “ainda permanecem as noções de família e de religião, por exemplo, mas questionadas e colocadas em xeque pela solidão, pela ansiedade e angústia relacionadas a todos os problemas existenciais colocados pela vida nos grandes centros urbanos” (1994, p.53).

Assim, um dos principais temas da ficção é o homem exilado nas grandes cidades, vivendo um tempo de crise que anula o passado e nada pressagia de bom para o futuro, simbolizando a busca de identidade da própria sociedade. É nos grandes espaços urbanos, todas num processo acelerado de massificação e pauperização, que se revelam os impasses da crise contemporânea. A percepção de problemas ligados ao crescimento desenfreado dos grandes centros urbanos, como a deterioração da qualidade de vida, a sensação de estranhamento, estão presentes em autores como Antônio Torres e Chico Buarque.

Em *Um táxi para Viena d’Austria* (1991), de Antônio Torres, um publicitário desempregado, vindo do Nordeste brasileiro, fica preso no trânsito engarrafado do Rio de Janeiro, a inércia dos carros simbolizando a falência do seu projeto burguês de enriquecer na cidade grande. *Estorvo*, de Chico Buarque (1991) que se inicia com o protagonista tentando identificar um

homem estranho que bate à sua porta, denuncia a crise brasileira, vista através de um “olho mágico”. O romance é marcado pela fluidez e dissolução das fronteiras entre realidade e imaginação, *nonsense* e estranhamento se misturando na paisagem urbana carioca.

O tema da errância marca o desenraizamento das pessoas dentro de um mundo contemporâneo que não permite a particularização. Em *Rastros de verão* (1986), de João Gilberto Noll, o narrador parte em busca de seu pai, que jamais encontra. Em *Hotel Atlântico* (1989), Noll mostra a história de um ator desempregado que, viajando aleatoriamente, se envolve numa série de desventuras. Outros romances do mesmo autor revelam também a influência do cinema e de outros elementos da mídia: *O quieto animal da esquina* (1991), *Harmada* (1993), *A céu aberto* (1996).

Em autores como Sergio Sant’Anna e Caio Fernando Abreu, T. PELLEGRINI ressaltava características como a ausência de um enredo definido, o desmonte do fluxo narrativo tradicional, uma subversão propositada da lógica narrativa, muitas vezes centrada na montagem, e a interpenetração de vários planos referentes a outros textos, a sonhos, delírios, memórias ou alucinações, com referências explícitas ou implícitas às “viagens” produzidas pelas drogas. (1994, p.55).

Numa outra vertente literária, a mesma autora cita outras narrativas que, mais “joviais” abandonam o denso e opressivo, e utilizam um tom mais jocoso, alegre, narrando situações banais, brincando muito com intertextualidade, incorporando a linguagem do cinema e da TV. Esses textos apresentam ações que se sucedem rapidamente, enumeração de substantivos, adjetivos, dando idéia de movimento contínuo, com mudanças rápidas de foco, desconstruindo a técnica da minúcia realista e apontando para os cenários estereotipados, como nos filmes produzidos em série. (PELLEGRINI, 1994, p.56). Um exemplo desse tom jocoso e irônico, de entretenimento irreverente, é *O equilibrista do arame farpado*, de Flávio Moreira da Costa (1996). A influência da mídia, aliada ao aspecto reflexivo da ficção, também está presente em *Maciste no inferno*, de Valêncio Xavier.

Com o processo de globalização, onde as identidades locais se constituem mercadoria de intercâmbio ou comunicação mundial, os grandes

temas épicos do passado foram substituídos por recortes da realidade cotidianas. O realismo e o absurdo no cotidiano banal é mostrado por Modesto Carone, em *Aos pés de Matilde* (1985) e *Dias melhores* (1990). A análise da tradicional família paulista em tempos de modernização está presente em *O nome do bispo* (1985), *Jóias de família* (1990), de Zulmira Tavares Ribeiro.

F. SUSSEKIND mostra que, com o fim da censura em 1978, fica sem função a literatura parajornalística, que supria, através do livro, as informações proibidas na grande imprensa. Assim, a vertente realista passa a adotar outros modelos literários, descartando contos-notícias, romances-reportagens, testemunhos e confissões. O fotográfico, agora menos evidente, se disfarça em pictórico, retratos e auto-retratos se retocam, o realismo abandona a imitação da reportagem e a substitui pela novela policial. O grande ego, que vivia situações pessoais intransferíveis, personagem do memorialismo e de testemunhos políticos, passa por ampliação, assumindo contornos épicos nos romances de fundação. Para a autora, a ficção contemporânea passa “do ego ao epos, da literatura-reportagem policial ao romance policial propriamente dito, do memorialismo individual ou geracional ao romance que se crê História, à literatura de fundação” (1986, p.82).

Nessa vertente do romance histórico, destacam-se: *Mad Maria*, de Márcio Souza (1980), *Em liberdade*, de Saiviano Santiago (1981), *O brasileiro voador*, de Márcio Souza (1986), *Cães da província*, de Luiz Antonio de Assis Brasil (1987), *A casca da serpente*, de José J. Veiga (1989), *Memorial do fim*, de Haroldo Maranhão (1991), *A última quimera*, de Ana Miranda (1995), *Terra papagalli*, de José R. Torero e Marcus Aurelius Pimenta (1997), *Os rios inumeráveis*, de Álvaro Cardoso Gomes (1997). O tom épico, de romance de fundação, está presente em *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro (1984).

O romance policial está presente com *Bufo & Spallanzani* (1986), de Rubem Fonseca. O autor incorpora a linguagem e a cosmovisão do revoltado que agride a sociedade, punindo-a pelo descaso com que o trata. De sua melhor criação, *Feliz ano novo* (1975), o autor parte também para os tipos sociais, em *A grande arte* (1983), e a quase crônica *Agosto* (1990), com os eventos que precederam o suicídio de Getúlio Vargas.

Já R. ZILBERMAN destaca a temática relacionada às minorias, aos grupos marginalizados pela história oficial. Para a autora, essa temática teve grande influência de Guimarães Rosa (*Grande sertão: veredas*) e Clarice Lispector (*A paixão segundo GH* e *A hora da estrela*) que introduziram uma mudança significativa no tratamento dos problemas sociais: o ponto de vista passa a ser proveniente das personagens oprimidas, os autores traduzindo vozes e valores sem a interferência e julgamento de elementos externos ao mundo dos oprimidos (1994, p.70).

A autora divide a voz do oprimido na recente literatura brasileira em personagens originárias das camadas urbanas mais inferiorizadas, salientando-se a presença do marginal, como em *Abraçado em meu rancor*, de João Antonio (1986); personagens simbólicas que encarnam o homem do povo, não identificado a alguma classe social, com natureza plural e às vezes fantástica, caso de *Memorial de Santa Cruz*, de Sinval Medina, e personagens seguidamente mágicas ou míticas, relacionadas ao folclore e à tradição oral, orientação principalmente de autores nordestinos, com vigência sobretudo nos anos 70.

A autora também destaca a presença da personagem do judeu em *O centauro no jardim* (1981), *A estranha nação de Rafael Mendes* (1983) e *Cenas da vida minúscula* (1991), de Moacyr Scliar; da personagem do próprio escritor ou intelectual, não como um grupo singular, mas como tipo de atividade eminentemente individual, o que facilita a reflexão sobre o papel do intelectual na sociedade, como *Em liberdade*, de Silviano Santiago (1981); da personagem do homossexual, presente em *Em nome do desejo*, de João Silvério Trevisan (1983), *Morangos mofados* (1982) e *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), de Caio Fernando Abreu, *Rastros de verão* (1986), de João Gilberto Noll, e *Stella Manhattan* (1985), de Silviano Santiago.

R. ZILBERMAN (1994) também lembra a presença da personagem do índio como protagonista e sujeito. Durante o romantismo, a figura do índio foi valorizada, porém, quase sempre, de uma maneira idealizada e em papéis secundários. A partir dos anos 70, a perspectiva muda, com o ponto de vista proveniente do índio, seus mitos e cosmovisão organizando a representação

ficcional. Aparece o tema do projeto civilizatório do branco, que ocasiona a destruição do mundo original indígena, com a ruptura do equilíbrio natural e a perda da confiança dos índios em seus próprios valores, como em *Expedição Montaigne* (1982), de Antônio Callado e *Caminho Santiago* (1986), de Carlos de Oliveira Gomes. Nessa última categoria, também se enquadra *Breviário das Terras do Brasil*, de Luiz Antonio de Assis Brasil. (1997), um romance histórico que relaciona o tema da Inquisição a um índio missioneiro escultor, valorizando o indígena das reduções jesuíticas como elemento que também contribuiu para a formação cultural do povo brasileiro.

3.3. O ROMANCE DE ASSIS BRASIL.

3.3.1. A RECUSA AO ELEMENTO TRÁGICO.

Em *Breviário das Terras do Brasil*, Luiz Antônio de Assis Brasil opta por esvaziar o oficial, o tradicional, recusando os modelos literários anteriores sobre a Inquisição, que sempre enfatizaram, realisticamente, a violência, as torturas, o desespero dos acusados. O romance revela uma visão destragicizante da realidade, evidenciada por um matiz irônico, que perpassa todos os capítulos.

O vocábulo *ironia* designava, originalmente, a arte de interrogar, visando provocar a *maiêutica*, o surgimento de idéias. A ironia socrática consistia em confundir o raciocínio através de perguntas aparentemente ingênuas, provocando dúvidas, o que ajudava a revelar a fraqueza de opiniões. Na comédia clássica grega, as duas faces em confronto eram representadas pelo *eiron*, personagem que passava por ignorante, e o *alazon*, o fanfarrão que proferia juízos definitivos e era desmascarado. Modernamente, a ironia é comumente considerada uma figura de retórica, onde se diz algo sem realmente dizê-lo, uma contradição entre o que se diz e o que se quer dar a entender. Na ironia há uma renúncia a dizer tudo pois se opta por manter a ambigüidade. A ironia, assim, aproximando dois pensamentos, está no limite entre duas realidades e essa ambigüidade é justamente sua característica básica.

A ironia se relaciona mais com a mente do que com os sentidos, é mais intelectual do que emocional, exige um espírito alerta, que possa conviver com a ambigüidade. Para se efetivar, exige um distanciamento entre o eu e o objeto. Ironizar é, portanto, "distanciar-se, poder colocar questões, tornar presença em ausência, introduzir no saber o relevo e o escalonamento da perspectiva" (DUARTE, 1989-90, p.100). A ironia depende estritamente do contexto, pois fora dele seu efeito tende a desaparecer. Sua percepção depende da intuição e da capacidade de ler as entrelinhas, os silêncios, os espaços vazios.

No romance de Assis Brasil, o próprio título da obra representa uma ironia, pois *breviário* designa o livro de orações que os clérigos devem ler todos os dias, em horas rigorosamente pré-estabelecidas, as matinas, laudes, vésperas e completas. A seriedade desse termo religioso contrasta com a visão carnavalesca do Brasil apresentada no romance. Na história, o sineiro da cidade do Rio de Janeiro apressa, propositadamente, o tocar dos sinos nas horas canônicas, para ter mais tempo de se embriagar nas tabernas. O *breviário* do título, portanto, não é um breviário comum, de horários rígidos, como o estabelecido pela Igreja, e sim o *das terras do Brasil*, carnalizado como a própria terra. A ironia, observa V. PROPP, "revela alegoricamente os defeitos daquele (ou daquilo) de que se fala. Ela constitui um dos aspectos da zombaria e nisto está a sua comichão" (1992, p.125).

Principalmente nos capítulos iniciais, a ironia se manifesta através da *polimoldade focal*, onde o foco narrativo não permanece fixo e idêntico, mas sim variável, ao longo do romance (SILVA, 1988, p.784). O foco narrativo ora é heterodiegético (com o narrador alheio à diegese), ora é homodiegético (com o narrador participando da história); em alguns instantes, a visão do narrador é panorâmica, onisciente, em outros momentos, é restritiva, do ângulo específico de uma personagem. Na maior parte da história, o foco narrativo emana das personagens principais, mas, em breves trechos, a focalização parte de figuras secundárias. Durante todo o romance, o narrador, longe de manter-se impessoal ou neutro, intervém várias vezes na narrativa, emitindo juízos e comentários.

Essas digressões do narrador, para BAKHTIN, constituem a *linguagem comum*, base do romance humorístico: “a linguagem comumente falada e escrita pela média de um dado ambiente” e que “é tomada pelo autor precisamente como a opinião corrente, a atitude verbal para com seres e coisas, normal para um certo meio social, o ponto de vista e o juízo correntes” (1993, p.108). Nessa modalidade, o autor tanto pode se distanciar, deformando parodicamente essa linguagem comum e revelando sua inadequação ao objeto, como ao contrário, se aproximar, se solidarizando, fazendo nela ressoar sua verdade, confundindo sua voz com ela. Para BAKHTIN o estilo humorístico “exige esse movimento vivo do autor em relação à língua e vice-versa, essa mudança constante da distancia e a sucessiva passagem de luz para sombra ora de uns, ora de outros momentos da linguagem”. (1993, p.108).

O romance se passa no sul do Brasil, no início do século XVIII. Francisco Abiaru, um índio guarani criado nas missões jesuíticas espanholas, pretende vender imagens de santos em Buenos Aires. No caminho, entretanto, é surpreendido por uma tormenta no rio do Piata.

A história se inicia com um narrador em terceira pessoa, heterodiegético, inicialmente onisciente, que revela sua presença através de reflexões breves, como o comentário sobre o casteio de popa (“nome tão sonoro e majestoso para tanta indigência” p.7) ou mais longas:

[...] são decerto os espíritos ruidosos dos antepassados guaranis que marianam e enlouquecem as águas, por estar um filho seu Franciso Abiaru de acertos com gente cristã e jesuíta a esculpir santos e ainda a levá-los a Buenos Aires para ornamento de um templo famoso pelo ouro e recamações de prata. (p.8)

A seguir, o narrador restringe sua focalização à personagem do índio, que desconhece o destino do jesuíta que o acompanhava. A voz do índio aparece claramente separada, através de aspas, da voz do narrador:

[...] Francisco Abiaru grita até rebentarem os pulmões o nome do Padre-mestre e sua voz perde-se no negror da noite, “diga ao menos se está aí, pelo amor de Deus !” (p.7)

Na sequência, a voz de Abiaru passa a aparecer sem sinais gráficos de separação, agora já mesclada na narrativa em terceira pessoa:

Francisco Abiaru prepara-se enrijando os músculos, comprimindo as pálpebras e nada de estrondo, é só aquele arrastar estrepitoso pelas águas, escapou-se da pedra, sorte, benção do Santo Inácio. (p.9)

[...] larga o mijo que flui quente entre as coxas, de mistura com a frialdade das águas, o concerto celeste, onde ? onde as tiorbas e tubas ? (p.9)

Mesmo arrastado pelas águas, Abiaru consegue se salvar agarrando-se à uma das imagens, um enorme crucifixo que ele mesmo esculpira. O comentário sobre o Cristo tanto pode ser atribuído ao narrador como à personagem:

Não quero morrer, pensa Francisco Abiaru, enlaçando perna com perna, abrindo seus braços sobre os hirtos braços abertos, peito contra peito, as costelas de Cristo rasgam as carnes, mas bem mais sofreu Ele na cruz por nossos males nojentos. (p.10)

Ao revelar que Abiaru "não verá mais o Padre-mestre, nessa hora jazendo no leito barroso do rio de la Plata" (p.10), o narrador mostra, novamente, ser onisciente. A presença do narrador também se revela nos juízos que emite:

Não vai morrer mais, a vida lateja em seus membros guaranis, é forte, moço e belo, tem destreza e malícias, e possui uma arte que nunca ninguém lhe poderá tirar (p.11)

Tem lapsos de entressonho e vigília, estremeções que dão conta de que dormiu por instantes, assim a natureza se compensa. (p.11)

Agarrado à estátua do Cristo, Abiaru é avistado por um navio português. A voz dos homens concentrados na proa aparece integrada na narrativa: "[...] e as gargalhadas dos homens se concentram à proa e gritam que estão vendo um índio, venham cá todos, um índio!" (p.13). A seguir, o foco narrativo volta a ser de Abiaru, que descobre que seus salvadores são portugueses, "que tantos estragos fizeram nas Missões" (p.13): "Larga o santo, ó animal ! - berram-lhe como seguidores de Belzebu" (p.13).

Essa comparação mostra o foco ainda concentrado em Abiaru. Quando aparece uma autoridade do navio, o grito " venha com o santo, pois, ó pedaço d'asno !" p.13) mostra a voz do capitão incorporada na narrativa em terceira pessoa.

Abiaru, exausto, descansa numa cabine do navio. O comentário sobre a aparência decadente do capitão, exemplo da *linguagem comum* de BAHKTIN (1993, p.108), tanto pode ser proveniente do narrador como emanar da mente de Abiaru:

Qualquer pessoa, num rosto, pode perceber a falta de regramento nos costumes e a libertinagem desvairada, por mais que seu dono tente disfarçar: [...] (p.14)

Mais adiante, a voz de Abiaru está presente, em primeira pessoa, separada numa oração, mas integrada no discurso do narrador em terceira pessoa:

Tem febre, isto sente pela secura da boca e um calor que o torna uma brasa viva. Vou morrer em mão portuguesa, antes morrer no mar, abraçado ao meu Salvador. Aliás, tudo lhe parece quente e febril: [...] (p.15)

Na cabine, o foco narrativo emana da mente de Abiaru, cujo olhar percorre, como uma câmera, o ambiente onde se encontra, analisando as figuras do capitão e do padre. O narrador é onisciente, mas o que o leitor lê é o reflexo dos acontecimentos na mente de Abiaru, que funciona como um refletor, um espelho que reflete as coisas. É justamente por ter sempre vivido nas Missões, que Abiaru, levado ao navio, enxerga os acontecimentos e as pessoas de uma perspectiva pitoresca.

O narrador revela sua presença através de outro comentário sobre o castelo de popa: " [...] ah, um verdadeiro castelo de popa" p. 15) e descreve, ironicamente, o exame físico a que Abiaru é submetido: "[...] estão pois tratando Francisco Abiaru qual um cadáver ressuscitado e por pouco não lhe estão a meter uma faca agudíssima entre as carnes do ventre, só para ver o que há dentro". (p.15).

O médico do navio também examina Abiaru e o seu diagnóstico reflete a imagem que os europeus faziam dos indígenas: o guarani estaria "sadio

como um pêssego”, pois nos índios, declara, “ a natureza vai somando camada sobre camada de pele e assim ficam fortes como se tivessem uma armadura” (p.16), insinuando uma semelhança do indígena com um tatu ou outro bicho parecido. O padre recomenda deixar Abiaru preso, sem contato com o resto da tripulação do navio. O capitão estranha e sua voz se incorpora diretamente na narrativa: “O capitão assegura que manterá o índio preso, mas por que tanto cuidado ? é apenas um índio” (p.17). O narrador ironiza a postura teatral do padre e sua conversa secreta com o capitão: “O padre, erguido ao pé da cama, mantém-se reto em sua solene investidura espiritual, e troca eclesiásticos e inaudíveis murmúrios com o capitão, concordando, dissentindo, por vêzes suspirando” (p.16).

Num final de capítulo típico de romance popular, que desperta a curiosidade do leitor, o índio, mesmo enjoado pelo baião do navio, percebe que “algo se inicia, e longo e triste, a trama é ardilosa” (p. 18).

Um soldado do navio explica, irreverentemente, a rota e a finalidade da viagem a Abiaru:

Último bastião português nestas lonjuras, índio, e o fedor que tu sentes vem de baixo, é do couro, muito couro para cobrir todas as cadeiras para acomodar as bundas dos generais e botar solas em todos os sapatos da Terra e ainda sebo, graxa e charque e mais cabelos de cavalo para fazer colchões para as putas, que esta maldita Colônia só produz essas mercadorias do caralho (p.19)

Outras expressões também utilizadas pelo soldado: “nessa merda de Colônia Sacramento” (p.18), “essa porra de trabucos e mosquetes”(p.19), “no caralho do compartimento da proa” (p.19), “nessa viagem de merda” (p.19), já antecipam a visão carnalizada da terra onde o guarani vai desembarcar. Essa linguagem que valoriza o obscuro, o vulgar, usando imagens da vida material e corporal, é típica do realismo grotesco, um sistema de imagens da cultura cômica popular onde os aspectos ligados às necessidades naturais têm um caráter alegre e festivo. No realismo grotesco, o “baixo” corporal, a zona dos órgãos genitais, é também a parte que fecunda e dá a luz. Assim, a linguagem escatológica apresenta um caráter ambivalente e regenerador pois conserva uma relação substancial com o nascimento, a fecundidade, a renovação, o bem estar. (BAKHTIN, 1987, p. 16-19)

O episódio seguinte enfatiza a fé e religiosidade do guarani. Abiaru foge da cabine e tenta abrir o compartimento onde guardaram a imagem do Cristo. Sua voz, em primeira pessoa, aparece incorporada no discurso do narrador: “[...]atraca-se ao trinco, puxa, dá pontapés, mas a portinhoia parece de ferro, não se mexe, nem geme, ah meu Santo Inácio de Loyola, me ajude, me ajude !” (p.20). Abiaru foge (“... não me pegam, não me pegam, portugueses excomungados” p.20), sobe no mastro de proa e só concorda em descer quando ameaçam jogar sua estátua do Cristo ao mar.

Interrogado pelo frade do navio, D. Antônio de Ericeira, Abiaru mostra uma conduta religiosa impecável: afirma sua crença em Cristo e reza o Credo em guarani, em espanhol e até em latim. Entretanto, a estátua do Cristo que trouxera das Missões e que o salvara de morrer afogado, foge aos padrões tradicionais, pois apresenta olhos amendoados, como os da raça guarani, e termina sendo o pretexto para que o acusem de heresia.

Através dessa acusação, o frade visa, na realidade, atacar os religiosos da Companhia de Jesus, catequizadores de Abiaru, cuja importância política os beneditinos invejavam. À entrada do capitão, que estivera a divertir-se com alguma companhia feminina (“mulheres de má vida que vieram escondidas no navio” p. 26), D. Ericeira finge escandalizar-se, “de uma forma apenas cumpridora de seu papel” (p. 24). Abiaru é declarado preso até chegarem ao Rio de Janeiro. “Como se eu já não estivesse” (p.27), comenta ironicamente e, em vez de se afligir pelo seu futuro, fica “imaginando as dezenas de bolachas podres que teria de comer e as centenas de baratas e ratos que passariam sobre seu corpo até chegarem à Babilônia” (p.27). Essa postura do guarani desanuvia qualquer clima trágico do romance.

As situações do romance são, assim, montadas pelo avesso: Abiaru, que pertence a uma raça considerada selvagem e desprovida de alma, mostra genuíno fervor religioso enquanto frei Ericeira é maquiavélico e dissimulado. Transparece, aqui, o aspecto irônico da situação, a contradição entre ser e parecer religioso, a superficialidade do sentimento religioso da época.

No início do capítulo *No Rio de Janeiro*, o narrador parodia o estilo retórico-didático:

Toda morte decidida, contudo, além de seu natural e mortífero terror, sabe ser caprichosa em sua errância, o que aumenta a ansiedade daquele que sabe a ela ser condenado. Por isso tantos prisioneiros a desejam antes do tempo, para fugir ao caráter impreciso do Evento, mesmo que isso signifique dias ou meses a menos de existência neste Vale. (p.28).

Para BAKHTIN, no romance humorístico, além da “linguagem comum”, da opinião pública impessoal, o discurso direto do autor também se realiza através de estilizações paródicas de linguagens característica de gêneros e profissões ou do discurso patético, didático-moral, elegíaco-sentimental ou idílico (1993, p.108).

Mas Abiaru, permanece distanciado das expectativas trágicas do narrador, pois “o que menos deseja pensar é na morte” (p.28). No cais, percebe que os dois “seios bojudos e rosados” (p. 12), que avistara no mar e que julgara serem de sereias, são apenas partes da figura da proa do navio. Ele próprio se diverte com o engano:

Por tanto me assustei, diz-se aliviado pela constatação de que sereias só existem mesmo na cachoeira dos desocupados que se divertem em inventar histórias para enganar índio e criança (p.28)

Ao desembarcar, o guarani tem as primeiras impressões sobre o Rio de Janeiro. Contempla o mundo colonial português de uma perspectiva carnavalizada, vê a cidade como uma Babilônia “de fedores inundada, triste em sua miséria e esplendor”, com “negros coçando suas pústulas”, “dignatários de fardões verdes e suarentos”, “mulheres seminuas agarradas a homens perdidos”, “cavalos largando bosta”, “cadelas fornicando no furor do cio” (p.29). O sineiro bêbedo, que toca os sinos nas horas erradas, é o símbolo perfeito da desordem do lugar.

Outros trechos do romance reafirmam essa visão carnavalizada que o guarani faz do mundo colonial português:

Enfim chegam a São Sebastião, [...] igual como se enxergava nas gravuras que corriam de mão em mão na Corte, maravilhando a todos: morros, selvas, casas, igrejas, tudo em perfeita desarmonia. (p.159)

[...] Brasil, um lugar cada vez mais fantástico, onde se prende sem saber por que, e se solta pelos mesmos motivos ignorados [...] (p. 61)

BAKHTIN mostra que o gênero romanesco baseia-se em três raízes: a épica, a retórica e a carnavalesca. Na formação da variedade carnavalesca, são determinantes dois gêneros do cômico-sério: o diálogo pré-socrático e a sátira menipéia. O diálogo socrático, que deriva das conversações de Sócrates, consiste numa concepção dialógica da verdade. A menipéia é uma mistura do simbolismo elevado com o naturalismo grosseiro e apresenta desvios do curso natural dos acontecimentos e das normas de etiqueta, como os delírios, paixões, cenas chocantes e comportamentos excêntricos. A menipéia está enraizada na percepção carnavalesca do mundo e abre caminho para a carnavalização literária. (1993, p.363-396)

Na carnavalização há uma cosmovisão alternativa, caracterizada pelo questionamento lúdico das normas, pelo desvio da ordem habitual, onde o mundo passa a ser visto "às avessas", abolindo-se a hierarquia, a reverência, a etiqueta. A eliminação das distâncias leva à livre gesticulação e uso das palavras, fazendo vir à tona o excêntrico e o reprimido. Assim, a natureza das imagens carnavalescas é sempre ambivalente, com aproximação de contrastes, como o elevado e o baixo, o sublime e o vulgar, o religioso e o profano, o grande e o pequeno. Outra característica do carnavalesco é a profanação, a brincadeira com os símbolos sagrados, os sacrilégios, as paródias dos textos bíblicos. (BAKHTIN, 1987, p.4-11).

O navio que leva Abiaru chega ao Rio de Janeiro. "Prisioneiros não se podem dar ao luxo de requerimentos ou petições desassombrados" (p.29), comenta o narrador, mas Abiaru teima em só desembarcar do navio se descer junto com a estátua do Cristo. O trecho realça a individualidade da personagem do índio, ao mesmo tempo em que evidencia o distanciamento narrador-personagem. O capitão e o frade, inicialmente, negam o pedido do guarani, mas depois de uma conversa, que o narrador denomina, ironicamente, de "filosófica" (p.29), concordam e Abiaru vai, numa carroça, para a prisão, junto com a imagem que esculpira.

Abiaru é deixado num pequeno aljube, provido de uma janelinha com grades, de onde pode observar a rua. Quando soam os sinos, marcando as vésperas, fica em dúvida se deve ou não rezar. Comicamente, acaba

decidindo que não pois “sabe-se lá com que ferro roubado foram fundidos aqueles sinos” (p.31).

O guarani xinga o carcereiro, que entra na cela, para ameaçá-lo com um barrote de cedro. Mesmo espancado, Abiaru, pragmático e esperto, finge humilhar-se, para conseguir obter o pedaço de madeira, matéria prima para futuras esculturas:

“[...]o barrote erguido para dar a última e definitiva porrada na cabeça de quem devia proteger, quando Francisco Abiaru, avaliando o instrumento fatal, e seu cérebro artístico sendo mais ágil, joga-se aos pés do bruto, pedindo perdão, que não faça aquilo com ele, pelo leite da Virgem”. (p.38)

Diante das súplicas de Abiaru, o carcereiro concorda em deixar o barrote de cedro e retira-se da cela. Através do vão da janela, o guarani observa, divertido, que “ele ainda está pensando se ganhou ou perdeu aquela disputa” (p.32).

Na prisão, Abiaru, recebe a visita de padre Moisés Israel, um jesuíta descendente de judeus. Ao saber que o religioso pertence à “raça que matou Cristo”, Abiaru se retrai, mas logo supera esse sentimento, o que sua primeira atitude de rebeldia aos ensinamentos católicos. O jesuíta promete ajudá-lo e revela a existência da Inquisição, uma “poderosa e intrincada Ordem acima de qualquer ordem, odiada e temida, que julga, prende e mata e é dirigida ninguém sabe como” p. 35. O padre também explica que, nas terras brasileiras, as leis portuguesas chegam como seus vinhos: “muito aguadas, muito insossas” (p.39).

O carcereiro traz um prato de comida, com um pedaço de carne de porco, que Abiaru oferece ao padre. O religioso recusa a carne e fala da situação marginal em que vive, discriminado tanto por católicos como por judeus. Após a saída do padre, Abiaru, exausto, se aninha na palha da cela, “um confortável ninho que se amolda aos braços e pernas e, como um ser vivo e maternal, abraça o corpo de Francisco Abiaru” (p.47).

Essa palha, no capítulo seguinte, revela, comicamente, ser, na realidade, “um selvagem fervedouro de pulgas que, durante a inconsciência do sono, lhe roubara metade do sangue....” (p.48).

Puigas portuguesas, ladras e excomungadas, nojentas, gordas e viscosas que de tão fartas nem saltam, não conseguem escapar das solas das sandálias de Francisco Abiaru que as esmaga de encontro à pedra, pontilhando-a de borões escuros do tamanho de uma medalha de Santo Inácio [...] p.48.

A comparação do tamanho das manchas com uma medalha de Santo Inácio e a atribuição de uma nacionalidade às puigas derivam, claramente, da mente de Abiaru, que, num exagero cômico, também considera que os arrogantes portugueses, não satisfeitos em destruírem as Missões, também teriam enviado seus insetos para atormentarem os indígenas. Sua cosmovisão é tão moldada pelo ensinamentos religiosos dos jesuítas espanhóis, que ele chega a distinguir o "Deus jesuíta e espanhol" (p.22) do Deus "de que o frade se apossa iguai como os portugueses roubam o gado dos guaranis" (p.23).

Da janelinha da cela, Abiaru observa que duas carroças de madeira passam na ruas, escoltadas por militares: "Carroças de eixo único, muito firmes, de madeira de lei (jacarandá, avalia Abairu), [...]" p. 51. Essa observação do índio soa de modo divertido, pois mostra que ele, ao ver as carroças, já avalia, automaticamente, a qualidade do material de que são feitos os veículos.

As carroças estão cheias de ouro, vindo de Minas Gerais. Um escravo ousa encostar num dos veículos, um oficial decepa sua mão e o negro é logo atropelado e morto pela carroça. Na descrição do fato, está incorporada a perspectiva do militar:

O oficial arranca a espada que se cravou no tampo da carroça e com a ponta da lâmina afasta a mão que acaba no punho, e faz tudo isso certificando-se de que está sendo visto por toda essa gentinha, que deve entender quem é que manda e quem é que obedece nesta terra do Brasil. (p.52)

Do meio da multidão, surge o proprietário do negro, reclamando do prejuízo. A voz dessa personagem, em primeira pessoa, é incorporada na descrição do episódio:

Furando o povo, agitando os braços, surge um homem gordo, com fisionomia de anta, aos gritos de que tinham diminuído o capital, ele é um simples comerciante com apenas três escravos e agora quem é que vai pagar o prejuízo de uma peça perdida, ele é comerciante honesto e cumpridor, e a prova de que sempre foi correto está no fato de que este

negro aqui- [...] - este negro até estava de gargalheiras, sinal que sei tratar estas peças da África com todo o rigor que deve ter um súdito de El-rei D. Pedro, Nosso Senhor; [...] (p. 53)

Nessa cena, a variação de focos narrativos contribui para dar uma visão mais abrangente do episódio. A focalização centrada, num breve momento, na mente do oficial, destaca o autoritarismo do militar que quer mostrar “quem é que manda e quem é que obedece nesta terra do Brasil” (p.52). Já o foco centrado no dono do escravo ressalta o valor do negro como mera mercadoria, de cuja perda o proprietário reclama ser ressarcido, pois teve “diminuído seu capital” (p. 52). A seguir, o oficial paga duzentos mil-réis, como indenização pelo escravo morto, e o foco narrativo volta a se concentrar em Abiaru, retomando o fio da história e mantendo a unidade da trama.

Abiaru se surpreende pela total indiferença do povo pela morte do negro, estraçalhado pela carroça. Considera que “nem aos animais davam tal morte nas Missões” (p.56), o que demonstra seu alto grau de aculturação, pois a compaixão era uma virtude desconhecida entre os indígenas brasileiros. Comovido, Abiaru começa a esculpir no barrote de cedro a figura de um santo negro. Novamente, há a presença do narrador comentando: “O que mais nos indigna é o que mais força nos dá” (p.56).

Um mulato homossexual, apelidado Afaga-flor, é jogado na cela, onde já está Abiaru. O comentário “Com os aflitos é preciso muita compaixão, provocar confissões através de palavras doces, de modo a deixar o outro confiante [...]” (p. 58), deriva da perspectiva do índio, que, deste modo, consegue que Afaga-flor conte sua história. O mulato revela que, através de uma delação, conseguiu um cargo na prisão. Novamente, Abiaru compara o fato com as normas das Missões, onde a delação, em vez de ser premiada, recebia uma penitência rigorosa. A imagem do mundo carnavalesado, às avessas, está presente na consideração de Abiaru de que “No Brasil, tudo ao contrário, dá-se o prêmio de um posto a um denunciante” (p.59).

Mais tarde, na prisão, Abiaru também conhece a negra Rainha Hécuba, que circula livremente à noite, deitando-se com os prisioneiros, consolando “almas perdidas”. Hécuba, que tem um pacto com o demônio e cujo passado mistura várias épocas e personagens, representa a mescla de raças e crenças. Sua oração ao contrário, prática de feitiçaria, é também um símbolo de

subversão, o mundo colonial colocado de ponta cabeça, a carnavalização atingindo o culto religioso oficial.

Cornelius, um holandês considerado insano, é outro prisioneiro do aljube. Seu sonho é construir uma máquina para voar para Mauritzstaad, um “adiantado reino, com pontes, palácios e todo o luxo da Companhia das Índias” (p.99), região de perfeição e felicidade, livre de injustiças tanto de portugueses, quanto de espanhóis. Também as condutas excêntricas, como as de Cornelius, são características da visão carnavalizada do mundo e expressam formas não oficiais do cotidiano, como a utopia do mundo ideal. (BAKHTIN, 1987, p.4-11)

Inicialmente, Francisco Abiaru compara Cornelius aos demais “variados de cabeça” da prisão, como os que se julgavam Jesus Cristo ou os que cavavam buracos na intenção de encontrar o fim da terra (p.98). Depois, resolve ajudar o holandês a construir sua máquina de voar. Essa máquina representa um elemento fantástico no romance, quando o autor transgride o mundo real, entrando no campo da fantasia.

A narrativa fantástica remonta ao antigo Egito e está presente na *Iliada* e na *Odisséia*, de Homero, nas *Metamorfoses*, de Ovídio, em *Satiricon*, de Petronio e nas histórias de *As mil e uma noites*. Na América espanhola começou a florescer a partir da publicação de *História universal da infâmia*, de Jorge Luis Borges, 1935. Também Juan Rulfo, Gabriel Garcia Marquez, Julio Cortázar e Alejo Carpentier escrevem obras deste gênero. No Brasil, Machado de Assis, no século XIX, escreveu *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que possui elementos fantásticos. Mario de Andrade e Guimarães Rosa, na linha do mítico, e Moacyr Scliar, J. J. Veiga e Murilo Rubião, com um enfoque sócio-político, também são exemplos de autores do gênero fantástico.

Os temas fantásticos mais comuns são aqueles que contrariam as leis físicas e biológicas (como fantasmas, delírios e sonhos estranhos, volta dos mortos, duendes, gigantes, etc.), que fazem a narrativa oscilar entre dois polos, o possível e o impossível. T. TODOROV define o fantástico em relação aos conceitos de real e imaginário: num mundo perfeitamente familiar, normal, como o nosso, o autor introduz um acontecimento que foge às leis naturais. Para o autor russo, no entanto, ao lado do fato incomum, é também necessário

que haja a hesitação do leitor e das personagens diante desse fato. A personagem que se depara com essa contradição fica sempre na incerteza entre o que ela julga ser ou uma ilusão dos sentidos ou um acontecimento realmente sobrenatural. (TODOROV, 1975, p.37).

Essa hesitação está presente na mente de Abiaru, que considera que o objeto que Cornelius vai construindo parece “um bicho, um desenho improvável, um delírio - tudo, menos algo que sirva para voar: onde as asas, as patas, as penas ?” (p.176). No romance, o fantástico da máquina de voar contribui para instalar a ambigüidade na obra, relativizando o mundo material, levando ao questionamento da representação da realidade, e também como crítica social, trazendo à tona as contradições de uma época, como se verá adiante.

A prisão completa a representação que o índio faz das terras brasileiras: um “mundo às avessas” , que derruba as diferenças sociais, celebrando a universalidade e a igualdade e invertendo os valores. Graças ao “jeito” brasileiro, definido no romance como “um singular modo de não conduzir nada a sério e todos tirarem algum lucro” (p.39), a cadeia, local de confinamento, é, paradoxalmente, um espaço de liberdade, onde Abiaru passeia pelas ceias, convive harmoniosamente com Afaga-flor e ajuda o holandês a construir sua máquina voadora.

O foco narrativo, agora restrito à personagem de Abiaru, mostra que o índio, numa perspectiva satírica, vê a terra como um “reino da perturbação e da desordem, da lubricidade e do delírio”. (p.111). Através das Missões, seu ponto de referência, Abiaru organiza a sua visão e compreensão da sociedade colonial portuguesa. Assim, numa perspectiva satírica, vê o mundo do alto, refletindo sobre a distância entre seu mundo ideal e os males da colonização portuguesa. Esse “mundo às avessas”, onde a ordem é invertida, provoca no índio perplexidade e um sentimento de “desconcerto do mundo”.

A sátira é uma modalidade literária, que consiste na crítica das instituições ou pessoas, na censura dos males da sociedade ou dos indivíduos. Relacionada ao humor e à comédia, ela pressupõe uma atitude ofensiva, mesmo dissimulada. (MOISÉS, 1985, p.469). Presente desde a antiguidade, em autores como Lucílio, Horácio e Juvenal, a sátira impregnou a

cantiga de maldizer, de escárnio e o teatro popular, durante a Idade Média. A partir do século XVI, também o conto, a novela e o romance cultivaram a sátira. Suas características principais são: uma determinada maneira de perceber a realidade, a expressão da insatisfação e o ataque contra os causadores dessa mesma situação. É freqüente nas sátiras a apresentação do mundo ao herói recém chegado através de um guia mais experiente. No romance, esse papel é desempenhado por Padre Moisés Israel e por Afagafior, que explicam o funcionamento do mundo colonial português a Abiaru.

Nesses oito primeiros capítulos, que relatam o naufrágio, o salvamento e a prisão de Francisco Abiaru, a ironia do texto se realiza, principalmente, através da freqüente variação do foco narrativo. O foco centrado em Abiaru, que sempre vivera nas rigidamente disciplinadas reduções, permite um visã de estrangeiro sensível às mazelas das terras brasileiras, o que ressaltava as diferenças entre as colonizações portuguesa e espanhola na América. Devido sua própria natureza de indígena criado nas missões, e, portanto, alheio à violência dos tribunais inquisitoriais, Abiaru não se deixa levar pelo desespero, nem cai no patético, mas sim examina com distanciamento irônico sua própria situação.

As freqüentes digressões do texto evidenciam a presença do narrador por trás das personagens, à parte do que conta, que se revela nos comentários e juízos. Essas digressões também marcam o caráter de representação da narrativa, desfazendo a noção de realidade, e contribuem para a caracterização do protagonista Abiaru, que, contrariando o senso comum, expresso pelo narrador, toma atitudes afirmadoras de sua individualidade.

No capítulo *Na oficina de Mestre Domingos*, interrompe-se, por alguns instantes, a história de Abiaru, para dar voz a Domingos, um mestre escultor que deseja tornar-se frade beneditino. O foco narrativo torna-se fixo, integrado no universo diegético, e a narração em primeira pessoa, autodiegética, exprime adequadamente os sentimentos da personagem.

Os monólogos de mestre Domingos têm um estilo diverso do resto do romance, pois representam uma estilização paródica da linguagem bíblica: "para maior glória de Deus", "quando deva comparecer perante o Senhor dos

Exércitos”, “dedica o resto de sua vida a honrar o Santo Nome”, “jurar sobre os Santos Escritos” (p.69-70). Além de BAKHTIN (19893, p.108), já citado, também V. PROPP destaca que esse tipo de linguagem apresenta um aspecto satírico:

A língua ou o jargão de uma casta, do ponto de vista de quem não pertence a ela, soa como um conjunto de palavras incompreensíveis e desprovidas de sentido e, às vezes, (nas comédias) elas são realmente desprovidas de sentido. Um procedimento desse gênero tem freqüentemente, um matiz satírico. (1992, p.128).

Os monólogos apresentam vários chavões e conceitos pré-fabricados. BAKHTIN observa que o estilo humorístico tem, freqüentemente, como base um caráter plurilíngue, onde há a presença dissimulada do autor, através de um discurso direto que expressa uma opinião corrente, “sempre superficial e freqüentemente hipócrita” (1993, p.113). Como também é característico nesse estilo, “a fala do outrem, narrada, arremedada, apresentada numa certa interpretação [...], nunca está nitidamente separada do discurso do autor; as fronteiras são intencionalmente frágeis e ambíguas [...]”(BAKHTIN, 1993, p.113), como mostram alguns trechos: “Bela e perfeita é a vida, que tudo acerta no caminho do bem... (p.70), “[...] gravando na madeira, por baixo da escondida peanha, o meu singeiro nome, não por vaidade - que este é um vício capital- mas para que fique bem provada minha fé” (p.69).

A ironia agora se manifesta através da discrepância entre o discurso de Mestre Domingos, carregado de convencionalismo e falsa humildade, e seus atos, que revelam um homem orgulhoso, colérico e carente de dom artístico. O uso do tempo presente mostra simultaneidade entre a narração e os acontecimentos, mostrados através de cenas, com abundância de detalhes. Essa circunstância explica o fato do mestre, numa visão limitada, não perceber as contradições do seu próprio discurso: afirma não ter vaidade (“vício capital” p.69) e se compara a Deus e a Michelangelo; torce para que sua mulher morra em breve, para poder ingressar numa ordem religiosa, e, ao mesmo tempo declara: “Feliz e venturoso é quem alcança tais dignidades sem perder a pureza e a modéstia” (p.117).

A divergência ideológica entre o autor implícito e a personagem se manifesta claramente quando o narrador ridiculariza o escultor chamando-o de "Ente inalcançável e de existência materializada nos momentos mais diversos" (p.141), de "todo-poderoso" (p. 142) e compara sua presença a "uma nuvem opressiva prestes a desencadear-se sobre os aprendizes" (p.142).

Retoma-se o fio da narrativa, com o narrador em terceira pessoa. Abiaru é levado à presença do Vigário-geral do Rio de Janeiro, D. Clemente, para ser interrogado. Antes do encontro com a autoridade, o índio é obrigado a vestir roupas européias (p. 80-81). Sua figura burlesca, de calções e camisa de tafetá, peruca e chapéu tricorne, representa a inadequação dos padrões culturais europeus impostos aos povos colonizados.

Abiaru se defende, destemidamente, diante de D. Clemente. Ao ouvir que "um cristão, quando sofre, dedica os sofrimentos à purgação dos pecados" (p.86), o guarani, espertamente, retruca: "Nesse caso [...], deviam mandar prender todo o mundo, para que suas almas sejam beneficiadas" (p.87).

O Vigário-geral não se curva aos argumentos de D. Antonio, que insiste em acusar Abiaru de heresia e condena o índio guarani a, simplesmente, permanecer preso, sem poder esculpir. Mais tarde, padre Moisés, amigo do Vigário-geral, consegue que Abiaru permaneça, durante o dia, na oficina do escultor Mestre Domingos, para ser reeducado "de acordo com a teologia moral e a estética mais adequada" (p.149).

Na prisão, Abiaru se integra, rapidamente. Pernoitando com Hécuba, esquece a disciplina do mundo artificial das Missões e entra, simbolicamente, em contato com a multiplicidade, o pluralismo étnico e cultural da terra. O aprender das "compensações nas horas adiantadas ou tardias do bêbedo sineiro do Carmo" (p.140) representa a assimilação do espírito e do compasso da terra.

Na oficina de Mestre Domingos, Abiaru fica dias sem fazer nada, pois o Mestre apenas ordena que olhe um pedaço de madeira e medite. Aconselhado por Frei Ericeira (que assim pretendia, certamente, complicar ainda mais a situação de Abiaru, já acusado de heresia), o Mestre acaba permitindo que o guarani faça as imagens da forma que desejar. Porém, ao descobrir que o índio esculpiu uma imagem de Cristo com um cocar indígena, fica perplexo e

furioso. Vendo pela janela a chegada do navio do Visitador, se consola imaginando que a Inquisição puniria “esta terra capaz de produzir tantas monstruosidades” (p.158).

Vários trechos do romance sugerem que alguma situação trágica está prestes a se instalar. A notícia da chegada da Visitação deixa D. Clemente perturbado e insone, perambulando pela sala (p. 110). Comentando sobre padre Vasco, o Vigário-geral avisa: “ele que se prepare para dias de trevas e muita angústia” (p.109). Padre Vasco analisa que a Visitação “vem como Caronte na sua barca” (p.143) e que “a morte não é mais alguma coisa que eu pensava para um futuro distante, ela existe e vem cruzando o mar” (p.144). Abiaru, no dia seguinte à sua conversa com padre Vasco, ao rezar, sente “um pressago temor” enevoando suas idéias (p.49): “E ele mesmo, Francisco Abiaru, teria a sorte, a ventura, a felicidade de cantar ao entardecer novo hino de glória ao Altíssimo, aqui nesta Terra?” (p.50).

Esses indícios de desgraça eminente, lançados aqui e ali pelo autor, deixam de se confirmar e apresentam, assim, um aspecto cômico. V. PROPP relaciona o riso ao fracasso de uma expectativa: “nos rimos quando esperamos que haja alguma coisa, mas na realidade não há nada” (1992, p.145). Essa quebra de expectativa também representa um distanciamento irônico entre o autor implícito e o leitor, que é levado a refletir sobre os recursos da representação literária.

Nos capítulos *Os remorsos do Visitador*, *O Visitador na Bahia*, *Januária Flumine*, *O edital do Visitador* e *O perdão do orador*, a narrativa volta a ser na primeira pessoa. O Visitador faz longas confidências a Felipe, seu secretário, num diálogo do qual só se narra a voz do inquisidor. No entanto, a reação e as atitudes do secretário, ora surpreso, ora fascinado, ora comovido, estão presentes em breves trechos, colocados entre parênteses, ou na própria fala do Visitador: “Não, Felipe, não acenda a vela que as irmãzinhas nos deram”(p.151); “Sim, deite-se Felipe, e não se perturbe com as coisas que digo” (p.53).

A presença de um narratário contribui para que o discurso do Visitador apresente mais sumários e que seja mais refletido, ponderado, do que os monólogos de Mestre Domingos, que apresentam mais cenas e que se

mostram subjetivos e, em alguns instantes, contraditórios. Da paródia, do cômico e exagerado, de Mestre Domingos, passa-se ao sério, em tom confessional, onde o Visitador relembra, criticamente, seu passado.

O Visitador se revela uma pessoa dividida, cheia de dúvidas e remorsos pelas condenações que ajudou a decretar. Surpreendentemente, também é leitor do filósofo francês Montaigne, de quem admira as idéias sobre os indígenas. É, portanto, uma personagem que está longe de ser classificada como trágica. Platão, citado por W. BENJAMIN, já reconhecia o carácter pouco dramático, essencialmente "não-trágico", do herói que pensa, o homem superior, o sábio. (KOTTE, 1977, p.206).

O Visitador conta a Felipe que, após ter sido auxiliar do Inquisidor-geral em Évora, caiu em desgraça e foi obrigado a exercer o cargo de guarda dos arquivos da Inquisição. No local, acaba lendo os processos do Santo Ofício, que anteriormente assinava sem examinar, e descobre, consternado, a enormidade de injustiças que cometera. Atormentado pelo remorso de ter ajudado a condenar, entre outras vítimas, o padre Antonio Vieira, o Visitador confidencia que "esta viagem tem sabor bem diverso daquele que pensam" (136). A imagem do mundo carnavalesco aparece novamente quando o inquisidor afirma "a circunstância fantástica de ser um Visitador às avessas, não acreditando em uma vírgula disso que chamam de missão" (p.136).

Porém, mesmo revelando o verdadeiro estado de espírito do Visitador, ASSIS BRASIL mantém as expectativas do leitor, pois não é revelada qual será, exatamente, a atitude do inquisidor durante o julgamento de Abiaru. O Visitador mantém a ambigüidade, dizendo a Felipe que tem pressa de iniciar seu trabalho, "um Trabalho que você de certeza desconfia que resultará no maior fiasco de toda história do Santo Ofício em terras americanas, mas assim não será" (p.153).

Modificando a imagem que fazia anteriormente do Brasil ("lugar dos degredados, para onde mandávamos tantos pecadores" e "um purgatório, talvez o verdadeiro, terra de cobras e aranhas e selvas e homens que devoram seus semelhantes" p. 126), o Visitador, já na Bahia, passa a admirar as cores, os perfumes, a natureza do Novo Mundo, agora visto como uma "terra abençoada, sem Passado" (p. 152). Continua sem antecipar qual será sua

atitude no julgamento, e a frase “Você entenderá quando chegar a hora” (p. 136) parece dirigida não só a seu secretário, como também ao leitor do romance.

Em *Chega o Visitador*, o foco narrativo é restritivo à Marília Gabriela, o que permite revelar as verdadeiras disposições de D. Clemente, seu tio, a respeito da Inquisição. O Vigário-geral permaneceu insone, durante a noite que antecedeu a chegada do inquisidor e, depois de acordar os papagaios, comicamente, neles descarrega sua raiva e revolta:

Acaso os papagaios pensavam que o Santo Ofício tinha algum outro préstimo mais nobre? por acaso não sabiam os papagaios falantes que a Inquisição hoje instala-se como um braço do poder civil, para isso usando sequazes indignos de usarem as vestes clericais ? (p.163)

Marília tenta ponderar que talvez o Visitador não fosse tão “severo e temeroso como ele pensava” (p. 163), mas, ironicamente, o Vigário-geral não lhe dá atenção e, ao ser vestir, quase escolhe uma veste toda negra “própria dos enterros e encomendações” (p.164).

O Visitador desembarca no Rio de Janeiro, mostrando benevolência e desejo de conciliação:

Não veio como juizador, nem como verdugo e sim como conselheiro e pai. Não deveriam enxergá-lo revestido com a pele dos lobos, mas com o macio velo das ovelhas. Homem igual a todos, como homem um dia terá de enfrentar o Juízo, e este é um fato de que ele nunca se esquece. (p.166)

O discurso do Visitador, carregado de frases feitas, aparenta ser simples retórica, da qual D. Clemente descrê (“Assim dizem todos” p. 166), mas que o leitor, pela leitura dos capítulos anteriores, sabe ser sincero.

No encontro com o Visitador, D. Clemente finge reprovar severamente os desmandos e pecados cometidos no Brasil, descrevendo o país:

[...] a terra é pródiga em falsidades e feitiços; a fé católica deteriorou-se e não é tão forte como as congadas, catimbós e calundus. Em todo o canto há adivinhos, mágicos, cobras que falam, homens que se transformam em lagartos, cabras que dão sangue em vez de leite, mulheres possuídas pelos gênios das trevas. [...] A terra é envolvente em mistérios que vieram com a religião dos escravos e aqui se misturaram com as crenças dos índios. Comparadas com o que se vê

aqui, as bruxas que se queimam nas fogueiras da Europa são verdadeiras monjas. Aqui perdeu-se a noção do pecado. (p. 169).

O Visitador não autoriza a feitura de instrumentos de tortura, mas mantém uma aparência de severidade:

- E se punirá, Excelência ?
- E por que não ? ou eu atravessaria todo o Oceano apenas para dar um passeio ? (p.170)

O Visitador ordena ao seu secretário redigir o edital do período de graça. Misturando termos originais dos documentos históricos à falas da personagem do Visitador, o romance, numa metalinguagem, confronta diretamente os discursos histórico e literário:

Então escreva aí, Felipe: Eu - você bem conhece meu nome inteiro - , Visitador das terras do Brasil por designação de El-rei e do Excelentíssimo Senhor Inquisidor-mor, faço saber a todos os povos das ditas terras que sendo incumbido de mister tão grave e levado pelo paternal cuidado que deve ter o Santo Ofício na pureza da fé em todos os domínios onde se estender a mão potente de Sua Majestade faço saber que hei por bem conceder de acordo com o Regimento e demais leis uma era de Graça [...] Acrescente aí que toda a sanha e toda a fúria dos séculos civilizados cairão sobre a cabeça dos faltosos. Amedronte-os, faça-os tremer nas raízes de seus cabelos e nas poipas de seus dentes. (...) Vamos nos fazer maiores do que somos, Felipe. Este é o caminho dos fracos e dos irracionais. Mas faça você mesmo, escreva você mesmo. Para mim, que já esgotei os limites do meu ódio, é difícil até simular crueldade. Benza Deus que leiam e levem em conta tudo o que você puser no arremate. (p.172).

As dúvida de Felipe, ante o Livro das Visitações em branco, igualmente mostram um questionamento da atuação da Inquisição e da própria escrita da História:

Este livro em branco, pensando em suas mãos mais do que o Regimento... O que lançará nele ? mentiras ? infâmias ? verdades ? Como por acaso e sem intenção, uma inesperada idéia da falta de propósito em tudo isso, esses lançamentos, esses escritos.. o que mudarão na face da Terra ? (p.161-2)

No capítulo *Chega o Visitador*, o foco narrativo volta a ser filtrado pela mente de Marília Gabriela. Essa mudança de foco acentua as limitações da personagem, que, por sua própria condição de participante da trama, não

conhece as verdadeiras disposições do Visitador. A moça descreve-o como “um homem antigo de feições cortantes como as imagens de pedra que ornaram as solenes portas das catedrais do Reino” (p. 166). Chega a considerar que ele “já nasceu assim, inteiro, sólido, eterno, senhor de gestos que parecem obedecer a um plano” (p.166), o que soa de modo irônico, pois, na realidade, o Visitador já se revelou uma pessoa fragmentada, dividida por conflitos íntimos e questionamentos existenciais.

Instauram-se no romance, portanto, dois planos narrativos. Num primeiro nível, o Visitador se revela sem a máscara social, desvendados seus conflitos íntimos e dúvidas existenciais. Já em outro plano, as máscaras são mantidas e sucede-se um jogo de aparências, onde o Visitador e o Vigário geral cumprem, exteriormente, seus papéis de guardiões inflexíveis da fé católica. Entretanto, enquanto o Vigário-geral ignora as verdadeiras disposições do Visitador, este último tem consciência do papel que desempenha:

Mas o desaparecimento da lista deve ficar como um segredo entre nós, ninguém pode saber, muito menos esse tão afável Vigário-geral, esse doutor Clemente que coitado tremeu frente a minha suposta ira. Pobre homem. Range os dentes de pavor pensando que vamos tirá-lo de seu sossego e de seus comércios. [...] Entretanto, minha vileza reconheceu o quanto o Vigário-geral forçava um rigor que não possui. (...) (p. 174)

Esse jogo de máscaras mostra um distanciamento autor implícito e leitor, o autor acentuando a ambiguidade do real. Desvendados os bastidores da história, o leitor é levado a refletir sobre as máscaras sociais, a representação e a manipulação dos discursos.

Retoma-se o fio da história. Ao rezar uma Ave-maria, Abiaru esquece as palavras em guarani e, angustiado, “sente perder-se até seu nome, sua língua guarani e sua virtude” (p.143). O episódio questiona a questão da língua como instrumento de consolidação da identidade. No início do romance, o leitor tem a impressão de que o índio é totalmente “civilizado” pelos jesuítas espanhóis, pois suas atitudes são todas marcadas pelos ensinamentos dos religiosos. Entretanto, na página 113, Abiaru revela que a língua espanhola, que sabia decor, sempre “soara estranha a seus ouvidos”. O modo como consola padre

Moisés, que teme ser morto pela Inquisição, também demonstra que as crenças indígenas continuam importantes para ele:

Mas se o senhor for morto, padre, eu continuo a ver as coisas pelo senhor e o senhor não morre. Vejo o sol nascendo, vejo as estrelas e a lua, vejo os raios e penso: não sou eu que vejo, é meu amigo padre Vasco Antonio. [...] Sempre fiz isso pelos meus antepassados, por que não posso fazer pelo senhor? e vou alongar a minha vida até me caírem os dentes, para que o senhor viva muito. Prometo, juro. (p. 144).

Nesse mesmo trecho, quando padre Moisés descansa a cabeça no ombro de Abiaru, surge, novamente, a imagem do mundo às avessas, onde se abolem as relações hierárquicas e se subverte o poder estabelecido. Ironicamente, é o índio, um selvagem, quem consola o padre jesuíta, um catequizador:

- Diga, padre - incentiva Francisco Abiaru, não acreditando que está a dar coragem, imagine! a um padre, um ser que sempre deve dar coragem aos outros. (p.143).

Agora que se trocam os papéis, como nos teatros de jesuítas, Francisco Abiaru sente que aquela força que pulsou em suas veias em meio à tempestade volta com a mesma precipitação: alguém dele depende, como um filho do pai. (p.145).

Mas, mesmo esquecendo temporariamente a língua guarani, Abiaru, através de suas esculturas, exercita a linguagem universal da arte. O herói vai produzindo mais imagens. Seu primitivismo, antes sufocado, passa a se expressar, de maneira cada vez mais constante, através de elementos estéticos de sua própria raça, como o cocar de penas ou os cabelos penteados à moda indígena, numa arte híbrida, que mistura a técnica europeia às tradições indígenas. Essa libertação dos padrões estéticos europeus significa que, mesmo que o guarani não tenha uma consciência clara do fato, suas raízes indígenas conseguem sobreviver e se manifestar.

Nessa altura da história, as situações estão montadas de um modo irônico. Abiaru, apesar de preso, cresce em confiança e liberdade interior, fazendo mais e mais imagens religiosas de traços indígenas. D. Clemente, mesmo amaldiçoando o Visitador, se vê obrigado a mostrar um rigor que não possui. Por sua vez, acreditando na severidade do inquisidor que vai chegar,

Mestre Domingos pensa que a inquisição representará o fim das “monstruosidades” da terra. Padre Moisés mostra-se cada dia mais apavorado diante da perspectiva de ser preso. O que todos ignoram, exceto Felipe e o leitor, é que o Visitador é um verdadeiro inquisidor às avessas, empenhado mais em redimir a si próprio do que em punir outras pessoas.

As inquirições, feitas no convento do Carmo, são apresentadas através da ótica de D. Clemente. O Vigário-geral tenta animar padre Moisés Israei, que reafirma sua intenção de não confessar alguma culpa. Mas, mesmo integrante do tribunal inquisitorial, D. Clemente reconhece a injustiça das perseguições aos judeus:

[...] há milênios, há uma História da humanidade inteira separando-os e que ele, Vigário-geral, representa uma Igreja de apenas vinte séculos e que, no entanto, se arvora no poder de julgar a própria e antiquíssima Voz de Deus que vem no livro de Moisés Israei. (p. 185)

O Visitador interroga Petrus Cornelius, que, ao implorar voltar para Mauritzstaad, se agarra na sotaina da autoridade e acaba derrubando-a no chão. O Visitador se ergue e com uma voz que, na visão de D. Clemente, é “um rumor sombrio” (p. 191), declara: “Pois que assim seja. Voarás com tua máquina”. (p.191). A perspectiva, centrada em D. Clemente, deixa na sombra o verdadeiro estado de ânimo do Visitador, mantendo o suspense do romance.

Hécuba também é interrogada, mas o Visitador, seguindo as normas católicas, a interrompe quando começa a fazer previsões, declarando que “ninguém tem o direito de prever o futuro, que só a Deus pertence” (p.193). Um velho negro, acusado de negar Cristo como salvador, esquece as palavras do Padre-nosso. Ante o espanto de todos, o Visitador se levanta e, com brandura, o auxilia a rezar. A partir daí, o Visitador se torna um novo homem, redimido e em paz consigo mesmo ([...] “porque não erra quem diz que este não é o mesmo que em Portugal armava alçapões solertes aos inimigos” p.195).

Em *O perdão do Orador*, o foco narrativo em primeira pessoa, novamente centrado no Visitador, revela o outro lado desse episódio. Na figura do negro, o Visitador identificara a imagem de padre Vieira, a quem ajudara a condenar, nas mesmas circunstâncias. Salvando o negro, se redimira,

salvando a si próprio. Para o Visitador, essa redenção moral só poderia ter acontecido nas terras do Novo Mundo:

[...] esse perdão miraculoso jamais poderia ter acontecido na Europa, onde, cínicos, já nos endurecemos para os milagres e queremos tudo comprovado e visto; só nesta região de prodígios é que isso poderia acontecer (p.204)

Chega a notícia de que padre Moisés Israel se suicidara, jogando-se de uma janela do convento. O padre cumprira, assim, sua promessa de nunca pronunciar o "assentior contra me dictis" (aceito o que dizem contra mim). Mais tarde, D. Clemente se encontra com um rabino e, juntos, preparam e encomendam o corpo. Também graças ao "jeitinho" brasileiro, o padre, apesar de suicida, recebe todos os rituais católicos e judeus.

- Sim, concorda o judeu - e cabe a nós enterrá-lo, a despeito de todos impedimentos da sua fé e da minha. De certo modo, somos ambos transgressores. Ou talvez não sejamos? Afinal, estamos no Brasil:

- Sim, estamos no Brasil - diz o Vigário-geral [...] (p. 197)

No capítulo *No aljube deserto*, o foco narrativo volta a ser restritivo a Abiaru, que sofre pela morte de padre Vasco. A voz do narrador se confunde com a do guarani:

Assim sempre foi nas Missões, assim será sempre; a morte, a morte é apenas um instante, ao passo que a vida é lenta e enorme. É preciso viver a existência, e não como um prelúdio do fim, mas como o bocado de eternidade que nos toca a cada um. (p. 199)

Após as inquirições, Abiaru vê, num espelho, que "não é mais o bicho triste do dia em que foi visitar o Vigário-geral, não é mais o boneco. É ele mesmo, guarani, com seu próprio cabelo, com sua própria vida e seu sangue" p.202. Através do exercício da arte, que o levara a encontrar sua própria identidade, o índio cresceu interiormente, adquirindo firmeza e auto-confiança. Dois outros episódios interessantes são relatados. Durante uma missa rezada no cárcere, Abiaru, inusitadamente, responde com voz alta e tanto fervor, que o padre o recrimina por sua "incontinência verbal e falta de modéstia". O povo, explica o religioso, "não precisa responder às perguntas do sacerdote, pois para isso há os ajudantes" (p.112). Em outra aventura, Abiaru entra escondido

na Igreja, abre o órgão e “põe-se a tocar o mais estupendo concerto que os ouvidos dos frades já ouviram, recheados de arpejos., escalas ascendentes e descendentes, tudo em fortíssimo [...]” (p. 181). É agarrado e retirado à força, cansado e feliz.

Esses dois episódios, que expressam, novamente, a afirmação da individualidade de Abiaru, apresentam um lado cômico. Para V. PROPP, o comportamento atípico, as particularidades de uma pessoa que provocam estranheza, podem torná-la cômica: “A transgressão às normas sociais não escritas, diferentes para os vários povos, épocas e ambientes, é percebida como defeito e suscita, frequentemente, o riso”. (1992, p.60).

Abiaru encontra padre Felipe, secretário do Visitador, conversando com Cornelius. O texto sugere, a seguir, um trato secreto entre eles, a mando do inquisidor: “[...] e então desaba a noite sobre os telhados da prisão e algo de muito estranho ocorre: revelações, tramas, ajustes” (p.203). Assim, através do “jeitinho”, é encontrada uma maneira de salvar os presos e, ao mesmo tempo, guardar a aparência de rigor do tribunal inquisitorial.

Chega, finalmente, o dia do julgamento de Francisco Abiaru. A igreja da Sé fica repleta, com o comparecimento em massa do povo e das autoridades eclesiásticas. A solenidade da ocasião é quebrada pelo narrador, que compara a igreja matriz a um circo, “tresandante a couro, poeira e perfumes mais ou menos ordinários” e descreve a presença de “cachorros cheirando as botas e tamancos” (p.206). Mais uma vez, a ironia do narrador desestabiliza o discurso, desmascarando as aparências .

O Visitador esclarece que faz uma audiência pública porque “os fatos que envolvem a pessoa desse índio são extraordinários e escapam à capacidade de uma única e solitária mente, por mais sábia que seja” (p.209), o que revela, desde o início, sua vontade de fazer um julgamento transparente, aberto a todos. D. Ericeira protesta pelo fato da audiência não ser secreta, conforme determinado pelo regimento da Inquisição. Enfrentando o frade com argumentos da própria religião, o Visitador retruca que “o Filho de Deus também foi julgado publicamente, por Poncius Pilatus, perante o povo” (p. 209).

D. Ericeira acusa Abiaru de heresia implícita, por “fazer santos que contrariam toda fé” e defendendo a tradição de “repetir formas que todos veneram há muitos séculos”(p.210). As diferentes ordens religiosas se manifestam. O reitor do Colégio afirma que eles, jesuítas, respeitam o modo de ser dos indígenas: “cristianizá-los, sim, mas a seu modo” (p.211). O superior dos franciscanos não acredita que “seja justo escravizar, nem reproduzir a fé pelo meio agressivo. Compaixão e bondade têm sido nosso lema” (p.214). Os carmelistas se recusam a falar, pois, alegam, a Ordem “foi criada para a oração e o silêncio” e não entendem “como é que estão assim loquazes se com isso perdem o Céu” (p.214). A resposta irrita o Visitador, que os classifica de vaidosos e soberbos.

As atitudes do Visitador são, assim, marcadas pelo inusitado: ocupante do mais alto cargo na ala mais radical da Igreja, a personagem demonstra idéias e atitudes liberais, que reprovam tanto o fanatismo do jesuíta Frei Ericeira quanto o descomprometimento e a omissão da ordem carmelita.

Mestre Domingos entra para depor, seguido por negros que carregam, cobertas por panos, as estátuas de Abiaru. O Mestre acusa Abiaru de fazer trabalhos monstruosos, “em desacordo completo com os cânones” (p. 214). As esculturas são descobertas, mostrando um Cristo com cocar indígena e uma santa com cabelos escorridos. D. Ericeira destaca que “cabelos são sinal de luxúria” (p. 216). O Visitador pergunta o nome da santa e Abiaru, depois de responder que se trata de santa Isabel, provoca risos entre o público presente:

- Os cabelos, entretanto, são de Madalena.
- Mas iguais aos de minha mãe, que não era puta - responde Francisco Abiaru, levantando uma onda de riso pela platéia. (p. 216)

No mundo “oficial” das cortes, tribunais, igrejas, não seria, normalmente, utilizada esse tipo de linguagem que o índio utiliza. Esse palavrão dito por Abiaru indica “uma deliberada recusa de curvar-se às convenções verbais, etiqueta, costume, piedade, considerações de respeito à hierarquia, etc.” e marca a instalação, no tribunal, da linguagem da praça pública. Essa, para BAKHTIN, é uma linguagem liberta dos entraves das regras, da hierarquia e

das interdições da língua comum”, “uma língua especial, uma espécie de jargão” (1987, p.162)

Vão sendo reveliadas as outras obras de Ábiaru: “anjos retacos, de rosto brejeiro e feliz, arcanjos de peitos largos e pés enormes, descalços, santas com seios caídos à mostra, doutores da igreja segurando arco e flechas, toda uma hagiografia negra, índia e bela” (p.217)

Acontece, então, o inesperado. As imagens de Ábiaru, trazidas com a finalidade de provar sua “índole maiévoia e perversa” (p.213), acabam atraindo a atenção das pessoas, que, curiosas, vão se aproximando e cercando o altar. Essa eliminação da distância entre o altar e o povo, transforma o local numa praça pública, para BAKHTIN, local das manifestações carnavalescas, onde ocorre a aproximação do espetáculo e do espectador, onde o mundo não oficial goza de um direito de “extraterritorialidade” dentro do mundo da ordem e da ideologia oficiais e onde o povo tem sempre a última palavra. (1987, 132-133).

Nesse momento de desrepressão, as pessoas invadem o recinto do julgamento e carregam nos ombros as esculturas do índio. Completa-se, nesse trecho do romance, a imagem carnavalesca das terras brasileiras:

Nem bem termina de falar e um negro, rápido, irrompe do povo, [...] arrebatando o santo de pau e sai carregando a imagem em meio a aplausos. É como um comando previamente ajustado e sem que seja possível qualquer reação, a massa toda irrompe a capela-mor e ante o pânico, no meio da maior confusão e balbúrdia, apodera-se das imagens e cantando e rindo forma uma enorme procissão que sai porta a fora, levantando os santos de pau, e vão alguns já dançando. (p.218)

Nesse curto período carnavalesco de desordem, onde impera a alegria, as normas corriqueiras de comportamento religioso desaparecem e a estrutura social se subverte, com a inversão paródica do gosto popular. Processos de coroamentos e destronamentos, ensina BAKHTIN, são ações carnavalescas que enfatizam as mudanças e transformações, a morte e a renovação (1987, p4-11). O ritual ambivalente da destituição e da entronização, expressa, assim, a inevitabilidade da mudança de qualquer ordem social ou posição hierárquica, isto é, as inovações, tão temidas por Mestre Domingos. Celebrando o híbrido, o diferente, o povo, festivamente, apodera-se das esculturas cristãs-índigenas

do índio guarani, "coroando-as", ao mesmo tempo em que "destrona" as imagens repetitivas feitas por Mestre Domingos.

A parte final do julgamento do Santo Ofício é feita no alto do morro da Gávea. Com bastante dificuldade, todos, acusados, povo e autoridades, sobem o morro. Irreverente, o Vigário-geral compara a caminhada ao calvário de Cristo: "Se não fosse uma injúria ao Redentor, eu até diria que nem o Calvário foi tão rude" (p. 221).

Instala-se a mesa. O Visitador apresenta um "misterioso sorriso nos lábios" (p.222). Felipe lê a sentença, "eivada de reprimendas e injúrias mordazes" p.223, onde Cornelius é condenado a voar pelos ares, com sua máquina. O narrador, no entanto, desmente a severidade da sentença, destacando que "a prosódia não se harmoniza com a timidez" da voz de Felipe (p.223).

A imagem do país carnavalizado, onde tudo se resolve através de arranjos, está ainda presente na cena final, pois o holandês, "como obedecendo a um papel previamente acertado" (p.224), monta a máquina e pede que Abiaru o acompanhe no voo. O Vigário-geral tenta impedir que o guarani parta com Cornelius, mas o Visitador o detém:

- O índio não ! - diz o Vigário-geral, ao que o Visitador põe-lhe a mão no ombro, brandamente forçando-o a aquietar-se.
- O índio sim. (p. 225).

Assim, Cornelius e Abiaru não são nem condenados, nem colocados em liberdade, apenas "lançam-se no espaço aberto" (p. 225), à semelhança do final de *O guarani*, de José de Alencar. A figura dos dois forma, significativamente, um delta, uma letra grega em forma de triângulo. Para os pitagóricos, essa forma representava o princípio da existência, no sentido cósmico. (LURKE, 1997, p.731) Mauritzstaad representa, assim, um novo Éden, o paraíso de onde o homem foi expulso.

Esse final reflete o que A. GRAÇA denomina de *poética do genocídio*. Analisando nove romances brasileiros onde o indígena é a personagem principal, o autor concluiu que o extermínio dos povos indígenas, perpetrado durante séculos, se refletiu no imaginário brasileiro. Mesmo que os romancistas não representem o inevitável destino indígena, a questão fica

censurada, reprimida no romance. Esse inconsciente genocida da sociedade acaba se tornando elemento estruturador de uma poética, que o autor denomina *poética do genocídio*. (1998).

Em Mauritzstaad, seria possível o mito da democracia racial (“Lá”, afirma Cornelius para Abiaru, “você será major e eu general!” p.114). Entretanto, o vôo numa máquina fantástica, que vai sumindo entre as nuvens, mostra que a integração de Abiaru numa sociedade colonial multirracial seria impossível de se concretizar, soando inverossímil até mesmo no plano ficcional.

No final do romance, o Visitador discursa, afirmando que o povo do Brasil é inocente de todo mal e que perdoa a todos outros acusados, ao mesmo tempo em que roga para que o “perdoem por tudo o que nós, civilizados, temos feito em todas as eras” (p. 225). E afirma que levará a imagem do Cristo feita por Abiaru, para “exemplo e modelo de fé aos nossos tristes paços e adros” (p.225). A máquina de voar some entre as nuvens, cada vez menor. O destino de D. Ericeira permanece ambíguo: o frade “puxa o capuz sobre a cabeça, envolvendo-se em silêncio” (p.226).

3.3.2. O CENÁRIO HISTÓRICO: A INQUISIÇÃO NO BRASIL.

Como o Visitador que, ao examinar os documentos dos processos do Santo Ofício, descobre fatos que desconhecia, também o leitor de *Breviário das Terras do Brasil* tem a oportunidade de imaginar a História oficial da Inquisição sob um novo ângulo. O romance de Assis Brasil inova ao associar o tema da Inquisição a elementos via de regra ausentes na ficção que focaliza essa instituição histórica: o índio missioneiro, o “jeitinho” brasileiro, a diferença entre as colonizações portuguesa e espanhola e a natureza das terras brasileiras.

Tenha-se em vista a aproximação do índio missioneiro à representação da Inquisição. A personagem do índio criado nas missões jesuíticas não representa, em si, uma novidade. Ela está presente na literatura brasileira desde 1881, com Tomé, de *A redução jesuítica de São Borja no século XVIII*, de Joaquim de Salles Torres Homem. Também aparece em *Tiaraju, o santo e*

herói das Tabas, de Manoelito de Ornelias, 1945; em *O continente*, de Érico Veríssimo, 1949; em *Sepé Tiaraju: romance dos Sete Povos das Missões*, de Aici Cheuiche, 1978; em *A cidade dos padres*, de Deonísio da Silva, 1986 e com o índio Gabriel Paica, em *O caminho da pedra*, de Mário Simon, 1988.

As primeiras Missões jesuíticas foram fundadas em 1600. Nas cinco décadas seguintes, foram fundadas mais de 50 reduções, em 450 mil km², no local onde, atualmente, Argentina, Paraguai e Brasil constroem as hidroelétricas de Itaipu e Corpus. A partir de 1660, o projeto atingiu o ápice, em cada um dos chamados Trinta Povos Guaranis viviam de 1.500 a 12 mil índios. Em latim e espanhol, "reduzir" significa reagrupar o que se encontra disperso. O plano básico dos jesuítas era reunir os guaranis à vida cívica e à igreja.

A caracterização da personagem Abiaru como um escultor de talento não contraria os fatos históricos conhecidos. C. LUGON relata que os guaranis das Missões tinham um inegável talento para todas espécies de arte, especialmente a pintura, a música e a escultura. Nas Missões, funcionava uma escola, para a qual eram selecionados os melhores alunos de cada redução. Em oficinas próprias, eram fabricados violinos, violoncelos, contrabaixos, saxofones, flautas, etc. e muitos europeus que chegaram a ouvir os índios tocarem garantiram que a música não era inferior à das catedrais da Espanha (1976). A. TREVISAN cita, em *A escultura dos Sete Povos*, alguns nomes de artistas indígenas, entre eles, um pintor guarani chamado Kabiyu, por coincidência, nome muito semelhante a "Abiaru" (1978, p.46).

Apesar de não existir registro de algum processo semelhante, seria possível ter ocorrido a detenção de qualquer escultor que ousasse cometer a heresia de usar traços indígenas em imagens católicas. Após o concílio de Trento, realizado em 1545, teólogos passaram a supervisionar as obras de arte e os artistas eram obrigados a seguir rigorosamente as instruções de seus conselheiros espirituais na representação de assuntos religiosos. Artistas que fugissem às interpretações oficiais dos dogmas ou aparentassem ter sido influenciados por doutrinas estranhas eram chamados à Inquisição. A. HAUSER relata que o famoso pintor Veronesi (1528-1588) foi interrogado no tribunal do Santo Ofício por ter colocado na sua *Ceia em casa de Levi*, ao lado

de personagens bíblicos, figuras de anões, cães, um bobo com um papagaio e outras coisas semelhantes (1972, p.501).

Outro tema interessante no romance de Assis Brasil é o da aproximação do índio e do cristão-novo. A personagem de padre Moisés, conhecido como "padre judeu", explica o fato de, ao mesmo tempo, pertencer à Igreja católica e manter hábitos da tradição judaica:

Os católicos me acusam de judeu e os judeus não querem saber de mim. Mas vê: uma coisa é a fé, outra coisa é o costume. Tenho a fé cristã, fui batizado aos nove anos junto com meus pais, domino as verdades da Revelação e aceito os dogmas, mas o costume é coisa que não se perde nem se tira, muito menos algo da fé antiga (p.43).

Padre Moisés é uma personagem que pode causar estranheza, mas, mesmo que aparentemente contraditório, os descendentes dos judeus tinham grande atração pelo clero e existiam, em toda Europa, inúmeros convertidos que eram padres, cardeais, bispos. Os próprios papas. João XXI, Inocêncio II, Anacleto II, Calixto III e Pio IX eram descendentes de judeus. A. NOVINSKI cita também Santa Teresa de Jesus e frei Luís de Leon como pertencentes a famílias judias, penitenciadas pela Inquisição. (1982, p.26).

Também a personalidade dessa personagem corresponde aos fatos históricos. As características psicológicas que A. NOVINSKI atribui aos cristãos-novos da sociedade colonial coincidem, perfeitamente, com as atitudes de padre Moisés, sempre dividido entre o catolicismo e o judaísmo, e seu suicídio, no dia das inquirições:

Para compreendê-lo melhor [o cristão-novo] tanto do ponto de vista social como psicológico, para compreender seu comportamento contraditório, ilógico muitas vezes, incoerente, sua personalidade conflituosa, resultantes de sua própria visão de mundo, devemos situá-lo diante de duas realidades que enfrentava: a cristã e a judaica, ou melhor, o "mundo" cristão e o "mundo" judeu. Vivia no primeiro sem ser aceito, era identificado com o segundo sem o conhecer. Se era judeu para os cristãos, o que era para os judeus? (1972, p.7)

Os cristãos-novos não se integravam totalmente na sociedade da época e eram até mais discriminados do que os judeus. A. NOVINSKI afirma que "o ódio e a hostilidade demonstradas contra os conversos é muito mais violento e

feroz do que o que havia sido em qualquer tempo, contra os judeus” (1972, p.28). Esse fato está presente no diálogo entre o rabino José Gomes da Silva e o Vigário-geral, após a morte de padre Moisés:

- É tão sério assim este medo? pergunta o doutor Clemente José de Matos.

- Não é medo, é terror. Não é prova suficiente a morte desse homem? Se ele errou em algum ponto foi em tornar-se cristão e padre. Tivesse perseverado em sua fé, não seria incomodado, e hoje seria um dos nossos, a salvo. (p.197).

Na vida real, o medo que os cristãos-novos tinham da Inquisição era tão grande que fez surgir a figura do Abafador, encarregado de “ajudar a morrer” os agonizantes que, querendo morrer reconciliados com sua religião, pudessem fazer confissões que causassem provações a seus familiares:

Desses havia os de agonia lenta. O povo dizia que “estavam fracos que nem tinham forças para morrer”. Chamado o homem que ajudava a morrer, ou o Abafador, como também se apelidava, começava o seu serviço por afastar do quarto os membros da família, encostava a porta e começava a sinistra operação... Matava-o por pressão ou por asfixia, entre murmúrios de preces e credo que fingia estar rezando, ou frases cheias de consolação: “Vai, irmão, o Senhor te espera !” (OMEGNA, 1969, p.239)

Apesar das personagens, em dois momentos, tentarem relativizar a responsabilidade da Igreja nos excessos da Inquisição (“ah, o grosso da Igreja, os clérigos honrados, os verdadeiros homens de Deus abominam este instituto feroz, mas são esmagados pela força de El-rei, que trata os bispos, arcebispos e até cardeais como delírio da violência. p.163. e “...não obramos por ódio concebido, mas apenas porque julgamos que toda verdade está com os decrepitos reis e rainhas que cingem nossas coroas milenares, e seus correspondentes acólitos e bajuladores..”p.152), havia, na realidade, uma estreita ligação do Estado português com a Igreja, em defesa de interesses religiosos, políticos e econômicos comuns.

Essa ligação também acontecia em outros países europeus, porém, em Portugal, onde ocorria uma total submissão do rei à autoridade papal, era especialmente acentuada. O monarca, na condição de grão-mestre, era quem cobrava e administrava os dízimos, escolhia bispos, construía conventos e

pagava os vencimentos do clero. Portugal também foi um dos poucos países a aceitar integralmente as disposições do Concílio de Trento, determinou uma demarcação nítida entre ortodoxia e heresia.

As personagens Abiaru e padre Moisés representam a resistência de povos oprimidos contra o aniquilamento cultural imposto pelos europeus. Significativamente, o encontro entre os dois se dá na prisão, onde também estão presos Cornelius, Hécuba e Afaga-flor. Esse último praticava a sodomia, considerado o mais torpe, sujo e desonesto de todos os crimes. Hécuba representa as crenças africanas, muito presentes no cotidiano da época. A descrição dos costumes da terra, que D. Clemente faz, na página 168, corresponde à análise de L. M. SOUZA a respeito do sincretismo religioso no Brasil colônial:

Outorgado, talvez, num primeiro momento, pela camada dominante, o sincretismo afro-católico dos escravos foi uma realidade que se fundiu com a preservação dos próprios ritos e mitos das primitivas religiões africanas. Cultuava-se São Benedito, mas cultuava-se também Ogum, e batiam-se atabaques nos calundus da colônia; nas estruturas sociais que lhes foram impostas, os negros, através da religião, procuraram "nichos" em que pudessem desenvolver integradamente suas manifestações religiosas. (1986, p. 94)

Na sociedade colonial, reivindicações da liberdade de pensar, de crer e de entregar-se à própria sexualidade, afirmavam a individualidade e afrouxavam o controle social. Culpados por dividir o rebanho de Cristo e quebrar a unidade da sociedade, hereges como Abiaru, Hécuba, Afaga-flor e Cornelius, causariam a discórdia entre as pessoas e seriam, portanto, merecedores de punição.

A visão carnavalizada que Abiaru faz das terras brasileiras leva a outra questão tratada no romance: as diferenças entre as colonizações espanhola e portuguesa na América. Historiadores afirmam que a colonização espanhola era, realmente, mais favorável ao índio que a portuguesa, essencialmente predatória. A personagem D. Clemente reconhece, no romance, a diferença entre as duas colonizações:

Talvez cultivemos uma instrução apenas para nós, meu frade, mas observe que na América não possuímos nenhuma escola... a não ser o colégio dos jesuítas.. enquanto que os espanhóis já possuem uma

Universidade no México, há quase duzentos anos. Do Brasil só sabemos tirar: açúcar, pedras preciosas, ouro. O que damos em troca ? (p. 89)

Efetivamente, os espanhóis, que já em 1538 fundaram uma universidade no Novo Mundo, procuraram, desde o início, estimular a educação dos indígenas. Já primeira tipografia brasileira, que data de 1747, foi imediatamente fechada pelas autoridades portuguesas. Para Buarque de HOLLANDA, a colonização portuguesa apresentou mais um caráter de feitorização, onde os colônias eram simples lugares de passagem para o governo e seus súditos. Já a colonização espanhola visava assegurar o predomínio militar, econômico e político, o que levou à criação de núcleos estáveis, bem ordenados e erguidos com zelo e previdência. (1995, p.95-96).

Nos seus domínios na América, a Espanha instalou uma administração relativamente moderna, copiada da existente na Metrópole. O índio gozava de uma certa proteção, mesmo que escassa, das leis do Reino das Índias, arbitradas pela Coroa espanhola, e era considerado súdito da Espanha. HARNUSCH enfatiza a relação entre as Missões e o governo espanhol:

O Estado Teocrático dos Jesuítas era tudo, segundo o direito público, menos uma organização política autônoma, como assevera Pombal. As reduções, ao contrário, faziam parte integrante do domínio colonial espanhol, dependiam da coroa e dos que a representavam, viam-se obrigados ao serviço de guerra e aos impostos, sendo visitadas regularmente pelos governadores. Faltava-lhes, portanto, aquela qualidade que representa a noção de Estado: o poder do domínio primitivo, não dependente de ninguém e de nada, e baseando-se em direitos auto-determinados. (1980, p.24).

Originário das Missões espanholas, Francisco Abiaru transmite ao leitor a impressão de que essas reduções representavam quase um paraíso para os índios. Efetivamente, nelas os indígenas viviam bem, tinham alimento, trabalho e liberdade. O solo pertencia à comunidade e era indivisível, com regime coletivista de trabalho e de distribuição de renda. Não circulava moeda, havia uma distribuição mensal de alimentos, com o milho, o algodão e a erva mate sendo cultivados em larga escala. Bois e ovelhas pastavam em liberdade, sem estábulos nem manjedouras e só as reduções de Yapeye e S. Miguel abatiam, em média, quarenta reses por dia, para consumo dos habitantes. Prosperavam

todas as profissões artesanais, com oficinas de douradores, pintores, escultores, ourives, relojoeiros, serralheiros, carpinteiros, tecelões, etc., organizadas em corporações. (LUGON, 1977)

Cada redução formava uma pequena república independente na administração interna, mas dependente da Confederação na legislação penal, civil e militar. Um superior geral visitava e mantinha a unidade da república. A polícia tinha mais uma atuação preventiva e as penas eram leves, a ordem sendo mantida não pelo receio de punições, mas pelo ambiente social e o exemplo de todos. Segundo LUGON, "a fé cristã, muito forte, protegia os costumes e a ordem social" (1977).

Em relação à colonização portuguesa, o descaso de Portugal com a administração do Brasil transparece no episódio em que o Visitador chama a atenção de D. Clemente por não ter libertado Cornelius, visivelmente "um doido" (p.189). O Vigário-geral responde que já enviara várias representações, sempre sem sucesso, pois "Lisboa e El-rei nunca ouviram a Colonia" e acrescenta: "Tudo se passa assim, em Lisboa e no Santo Ofício. Ninguém é responsável por nada. El-rei podia ver com olhar mais generoso o Brasil" (p.189).

Realmente, E.ARAÚJO (1997) destaca que a ordem política portuguesa controlava tudo por meio de um cipoal de leis, o Estado se sobrepondo ao indivíduo como coisa distante, desgarrada da realidade. Essa situação também contribuía para o excesso de convencionalismo da sociedade colonial, pois ninguém sentia o Brasil como projeto comum. O indivíduo, ao mesmo tempo que tudo esperava do Estado, empregava todas suas forças na sobrevivência pessoal. "Daí", ressalta ARAÚJO, "viriam quase como coisa inevitável o patrimonialismo crônico e a cópia exagerada, não raro próxima à caricatura, do estilo de vida que atravessava o oceano para adaptar-se ao trópico" (1997, p. 23).

A cópia de costumes da Europa está relacionada a outro ponto marcante no romance: a questão da representação de papéis sociais. Como num teatro, D. Clemente finge aprovar a vinda da Visitação, D. Ericeira representa o papel de guardião da fé e da religião, o Visitador aparenta ser um

frio inquisidor enquanto Mestre Domingos simula ser um piedoso e paciente candidato a frade.

VALBUENA PRAT analisa que a imagem da vida como um teatro esteve muito em voga nos séculos XVI e XVII, na França e na Espanha e se encontra na peça de Pedro Calderón de la Barca, *El grand teatro del mundo* (1632). Nessa obra, as almas se apresentam perante Deus, o Autor, e o Mundo fornece os trajes apropriados para cada papel. A comédia da vida é então representada. Após seu término, os atores devolvem os trajes e enfeites ao Mundo e os que representaram bem seus papéis são convidados para a Ceia Eucarística com o Autor (VALBUENA PRAT, 1952)

De modo parecido, na sociedade colonial brasileira, o indivíduo era avaliado pelo que conseguia aparentar socialmente. O *parecer* equivalia à honra, conservar a honra era salvar as aparências, situando-se da melhor maneira possível dentro da sociedade. Apesar da longa distância entre Portugal e a colônia, as pessoas procuravam tudo copiar da Europa, desde roupas, costumes, hábitos sociais, etc.

A valorização excessiva que as pessoas davam aos títulos, no mundo colonial, está presente numa das falas da personagem D. Clemente: "E me tornei um padre, como você vê, a quem não se habitua a dar o tratamento de meu cargo, mas sim de doutor. Nós portugueses e percebo que também os brasileiros, temos uma reverência infantil por esse título" (p.93). Já o preconceito contra o trabalho braçal e contra toda atividade que trouxesse lucro, transparece na insinuação do Visitador dirigida ao Vigário-geral, que enriquecera com a plantação e o comércio de anileiras: "Comércio é coisa de judeu" (p. 169).

Também na vida religiosa vigoravam todas as convenções que, mesmo puramente formais, pudessem transmitir uma idéia de modéstia, de piedade. Era impossível ao homem colonial viver sem integrar-se às igrejas, irmandades, confrarias, ordens terceiras ou conventos. Um excesso de festas consagradas aos santos, de grandes procissões, de rezas e invocações aos santos, a Virgem Maria, a Cristo, etc. expressava um catolicismo ostensivo, porém, pouco sincero. Os processos da Inquisição mostram longas discussões sobre questões menores, como a melhor maneira de se ajoelhar, de se benzer, de

acompanhar procissões. Esse formalismo extremado também era uma maneira de iludir os olhos sempre vigilantes da Igreja e do Santo Ofício (ARAÚJO, 1997).

A atuação do meio físico e a instituição do “jeitinho” brasileiro também ganham, por sua vez, destaque no quadro histórico esboçado pelo romance.

A questão da malandragem, do “jeitinho” brasileiro, já foi objeto de vários estudos e um tema comum na cultura nacional, onde as representações do malandro aparecem na música popular, na literatura e no teatro. No imaginário popular, o “jeitinho” representa características tidas como próprias do brasileiro: o jogo de cintura, a malícia, a esperteza, que sempre são usados para burlar as leis ou rejeitar o trabalho, pois a malandragem é vista como o espaço da liberdade.

No romance, o “jeitinho”, aparece mais como maneira de adaptação à terra, que surge da mistura entre a herança cultural da Metrópole, que pretendia o autoritarismo, o conservadorismo, a unidade de governo, e a vida na colônia, que celebrava a multiplicidade, o imediato, o prazer. O “jeitinho” brasileiro demonstra a capacidade de mudança e de criatividade do povo, que não podendo contar com o Estado, criava estratégias para sobreviver e também escapar aos desmandos das autoridades.

Vê, índio, se estou aqui, conversando contigo, é porque arranjei um jeito, pois é totalmente proibido pelas leis portuguesas, mas leis portuguesas chegam ao Brasil assim como seus vinhos: muito aguadas, muito insossas. (p. 39)

Não soa, portanto, inverossímil que, através de estratagemas (como o desaparecimento da lista dos encarcerados do aljube (p.173), a nomeação de D. Ericeira para promotor dos processos eclesiásticos (p. 175), o trato secreto com Abiaru e Cornelius), o Visitador conseguisse libertar Cornelius e Abiaru, mantendo, ao mesmo tempo, a aparência de rigor do tribunal inquisitorial.

Em *Breviário das Terras do Brasil*, o meio geográfico exerce função importante, é quase uma outra personagem. No romance, há uma relação estreita entre o ambiente e as ações das personagens, o espaço determinando o desenvolvimento do enredo. É a natureza exuberante do Novo Mundo que ajuda a vencer o rigor do Inquisidor, fazendo-o até esquecer a obrigação diária

do breviário (“Eu mesmo já me ia esquecendo de ler o final do Breviário, coisa única desde que me ordenei (p.172). Não por acaso, a sessão final do Santo Ofício é realizada no aito do morro da Gávea, junto à natureza.

Efetivamente, A. NOVINKI associa ao meio físico brasileiro o fato da Inquisição ter sido muito menos rigorosa no Brasil do que em Portugal e Espanha: “A mesma legislação discriminatória aplicada na Metrópole funcionava entre nós com muito menos eficiência, devido às condições locais e à necessidades de cooperação, sem o que não seria possível a colonização em território tão distante e sujeito a situações extremamente difíceis” (1972, p.21).

No romance, também estão presentes as duas imagens opostas que se faziam das terras do Novo Mundo: como paraíso e como terra demoníaca. A primeira concepção, analisada por Sergio Buarque de Hollanda em *Visão do paraíso*, é representada pelo Visitador, leitor de Michel de Montaigne. Para o humanista francês, a América, então recém descoberta, era habitada por um povo puro e inocente. O europeu decadente deveria aprender com os indígenas a viver nesse paraíso. Lúcido, Montaigne reconhece em seus *Ensaíos* o relativismo cultural entre os povos:

[...] não veja nada de bárbaro ou selvagem no que dizem daqueles povos; e, na verdade, cada qual considera bárbaro o que não se pratica em sua terra. E é natural, porque só podemos julgar da verdade e da razão de ser das coisas pelo exemplo e pela idéia dos usos e costumes do país em que vivemos. (MONTAIGNE, 1996, p.195)

Essa visão edênica do Novo Mundo foi retomada mais tarde, no século XVIII, por Rousseau, leitor assíduo de Montaigne, com seu mito do “bom selvagem”.

De modo oposto, para alguns teólogos, a América era concebida como um território demoníaco, onde o diabo, desterrado da Europa, levaria os ameríndios a se submeterem a torpezas e crimes, como a nudez, a preguiça, o canibalismo. A terra se acharia infestada de imundícies, bichos de pé, baratas e pulgas, submetida ao poder dos pajés, aliados dos demônios. Mestre Domingos vê a natureza como uma entidade feminina, rebelde e perigosa, que deve ser domada:

[...] a estala do coro dos frades onde um dia me assentarei, arcazes da sacristia, portas almofadadas, peças de lavor finíssimo, tudo isto vencendo a rude matéria tropical, indomável, bravia na rudeza das madeiras, com as quais tive de me acostumar - os jacarandás, os cedros - que só depois de muito enfreamento se submetem, contendo suas seivas enfurecidas. (p.72-73)

[...] muito já mortifiquei estes olhos, cerrando os postigos de minha oficina, mesmo que isso significque trabalhar à luz de candeia, mas a paisagem está sempre ali, clamando como fêmea bárbara e descontrolada. (p.78).

Ao longo do romance, é evidente a preocupação do autor com a verossimilhança histórica. Referências ao comércio do couro na Colônia de Sacramento, à descoberta do ouro em Minas Gerais, e o uso de termos, como *parvoíces*, "*ó animal !*", "*ó pedaço d' asno !*" (p.13), ajudam a compor o ambiente histórico da época.

D. Veríssimo de Lencastre, que aparece como chefe e protetor do Visitador, existiu realmente. Os Lencastre eram uma das famílias mais antigas e ilustres de Portugal. L. MOTT, estudando os processos da Inquisição guardados na Torre de Tombo, em Lisboa, cita o nome de D. Veríssimo de Lencastre, Arcebispo Primaz de Braga, como Inquisidor Geral no processo movido contra um rapaz chamado Luiz Delgado, acusado de homossexualidade, em 1689 (1988, p.80).

A caracterização do Visitador como pessoa angustiada, cheia de questionamentos e incertezas surpreende, à primeira vista, o leitor, acostumado à imagem de inquisidores como frios, insensíveis e intransigentes. No entanto, as dúvidas do Visitador sobre os julgamentos do Santo Ofício, dos quais ele mesmo participa, refletem a mentalidade do século XVIII, época do romance, quando o tribunal inquisitorial, influenciado pela mentalidade iluminista, já havia perdido grande parte de suas atribuições originais. Seria, portanto, possível que, nessa época, os próprios inquisidores já tivessem dúvidas sobre a justiça e legalidade das sentenças que proferiam. O fato do Visitador ser a única personagem importante que não recebe um nome também reforça sua caracterização como personagem-tipo, cuja atitude de salvar os presos, mediante um estratagema, é fundamental no romance, pois completa a visão carnavalizada do Brasil na obra. Assim, a personagem não

deixa de atender às especificações que, de acordo com G. LUKÁCS, permitem reconhecer o romance histórico, entre elas o fato das personagens encarnarem aspectos do movimento social ou da mudança social de que participam (1981).

Quanto a D. Clemente, o Vigário-geral do Rio de Janeiro, o próprio autor do romance, Luiz Antonio de Assis Brasil, encontrou um relatório do Bispado do Rio de Janeiro, datado do final do século XVII. Nele, o Vigário da Arquidiocese solicitava instalar-se com anileiras no bairro de Botafogo. Esse relatório foi uma das idéias que inspiraram Assis Brasil a escrever seu *Breviário das Terras do Brasil* (FACCIOLI, 1999, p.2).

A suspensão do funcionamento da Inquisição em Portugal, fato presente nas falas do Visitador, ocorreu realmente, entre 1674 e 1681. O papa ordenou essa medida devido a duas ocorrências: a divulgação de um texto clandestino de um notário da Inquisição, que delatou os crimes cometidos pela instituição religiosa e, como está descrito no romance, as denúncias de padre Vieira, adversário ferrenho do Santo Ofício. Mas a nobreza, necessitando de fundos para as festividades do casamento do príncipe D. Pedro, que seriam conseguido através do confisco de bens dos judeus, conseguiu que a Inquisição fosse reestabelecida em agosto de 1681. Desde então, se intensificaram as perseguições aos judeus, realizando-se autos-de-fé praticamente todos os anos. (NOVINSKI, 1982, p.41).

Também a excomunhão póstuma do rei João IV, descrita na página 127 de *Breviário das Terras do Brasil*, é um fato histórico. Durante o reinado desse monarca, a Inquisição e a coroa portuguesa estiveram, excepcionalmente, em conflito. A conselho de padre Vieira, o rei proibiu o confisco dos bens dos homens de negócios que formavam a primeira Companhia de Comércio para o Brasil em 1649, caso fossem presos pelo Santo Ofício. A Inquisição viu-se prejudicada e passou a utilizar artimanhas e intrigas para prejudicar D. João IV. A excomunhão do rei após sua morte, ocorrida em 1656, fez com que Francisco de Sousa Coutinho, embaixador português na Holanda, "acusasse de vergonhosa e indecente a atitude dos Inquisidores para com a memória de D. João IV" (NOVINSKI, 1972, p.55).

Sobre as imagens de santos feitas por Francisco Abiaru, A. TREVISAN narra que, realmente, existem, espalhadas em museus do Rio Grande do Sul, mais de trezentas estátuas de santos, em cedro, esculpidas pelos índios das Missões espanholas. Algumas, como as estátuas feitas por Abiaru, exibem, realmente, características européias e indígenas, como um menino Jesus, onde a coroa foi substituída pelo cocar, uma Nossa Senhora da Conceição, com perfil e cabelos tipicamente indígenas e um Cristo, que, apesar da inspiração barroca, apresenta uma aura indiscutivelmente étnica (1978, p.83-89).

Também as aberturas nas estátuas, citadas na p. 88 do romance (“É verdade que os santos jesuítas têm abertura na cabeça para esconder ouro?”) igualmente existem. A. TREVISAN cita, entre outras, uma hipótese curiosa: as cavidades teriam sido feitas por razões catequéticas. Os jesuítas se colocariam dentro das cavidades, para falar em nome do santo, impressionando os indígenas e tornando mais fácil a disciplina (1978, p.48)

Mauritzaad, para onde Cornelius pretendia voltar, é a cidade de Nova Maurícia, fundada pelo príncipe Maurício de Nassau, em Pernambuco, durante o domínio holandês no nordeste brasileiro (1630-1654). General, governador e almirante, o príncipe Nassau supervisionou pessoalmente todas as obras da cidade, situada na ilha Antonio Vaz. Em Nova Maurícia, que tinha planos urbanísticos bem definidos, saneamento básico e ruas simétricas, mandou construir dois imponentes palácios que abrigavam mobília fina e quadros valiosos. “Vi as pontes, vi os palácios ricos de ouro e as ruas limpas e o progresso”, relata Cornelius a Abiaru (p.100).

Apesar de muito enérgico, o Príncipe de Nassau era também dotado de espírito humanitário: protegeu os órfãos, tratou os índios com especial atenção e complacência; foi indulgente com os judeus, liberando o exercício da religião hebraica; proibiu castigos exagerados nos escravos. O príncipe chegou ao Brasil em janeiro de 1637 e, devido a divergências com a Companhia das Índias Ocidentais, retornou à Europa em maio de 1644. Ao contrário do que sonhava Cornelius, no romance, o príncipe, apesar de bastante estimado por todos habitantes de Nova Maurícia, jamais retornou ao Brasil.

A máquina de voar de Cornelius deixa de parecer tão fantástica quando se recorda que, em 1500, Leonardo da Vinci fez desenhos de ornitópteros, máquinas voadoras com asas que batiam como as dos pássaros. Também o padre Alexandre de Gusmão, capelão real, montou, em 1709, uma máquina de voar que foi apresentada ao rei e à corte de Portugal.

Também a sentença final de Cornelius e as absolvições dos outros réus não se distanciam muito da versão oficial da História. L. MOTT, analisando dezenas de processos da Inquisição, observa que havia grande diferença nas penas, devido à maior ou menor intolerância dos juizes eclesiásticos (1992). O processo de miscigenação racial, trazendo a assimilação de costumes negros e indígenas, além da distância da Metrópole, contribuíram para que a ação da Inquisição no Brasil não fosse tão severa quanto em Portugal. A última execução, com levou à morte o padre jesuíta Gabriel Malaguida, ocorreu em 1761, data bastante próxima da época do romance. O Santo Ofício vivia, então, sua última fase. A partir do começo do século XIX, com os ventos liberalizantes e racionalistas vindos de outros países da Europa, o tribunal da Inquisição encerrou definitivamente suas atividades.

O romance também demonstra que Assis Brasil, mesmo usando como tema central uma das instituições mais sangrentas da História, evita apresentar uma visão parcial, maniqueísta da Igreja. Além da cena onde as várias ordens religiosas apresentam suas posições (p.211-212), também a descrição de uma abadia, no capítulo *Aprendiz de Mestre Domingos*, simboliza a intenção do autor de apresentar as duas faces da instituição. Ao lado do "domínio da magnificiência e da riqueza", onde os ofícios são celebrados à meia-luz, em meio a "névoas de incenso e delicadezas de enigmáticas reverências" e onde paira "um seguimento de perfumes, melodias, sinetas e prece" (p.138), a Igreja apresenta também um outro lado, descrito de uma maneira muito mais crua:

[...] uma cozinha subterrânea em que esfalfam criados e escravos, e sempre cheirando a gordura e pão recém-saído do forno, onde são comuns os guinchos encarniçados de porcos sendo abatidos no pátio e que por isso mesmo, é continuamente lavado por servos de tamancos e aventais salpicados de sangue [...] E conseqüentes cubas de folha que saem dos recôndidos das clausuras, plenas de merda e mijo, deixando nas pedras um rasto fétido, que os vassourões pressurosos logo tratam de limpar. Pode-se dizer que numa abadia convivem o céu e a terra, a

beleza e a feiúra, o sujo e o limpo, a gula e a penitência, num desencontro apocalíptico. p.138

Assim, simbolicamente, na parte visível, espiritual, se situaria a tentativa bem sucedida de um vida comunitária cristã das Missões, resultado do esforço e da dedicação dos jesuítas. No lado obscuro, material, na cozinha onde os porcos são abatidos e os aventais se apresentam sujos de sangue, se ocultariam os excessos do clero, os interesses escusos, as tramóias, como a que envolveu Francisco Abiaru.

No romance, ASSIS BRASIL, ao mesmo tempo, confirma e contesta os fatos históricos, fazendo com que literatura e História, ficção e representação, arte e vida, se confundam e se relativizem. Os fatos relatados são históricos, pois não contrariam a versão oficial: os inquisidores, por exemplo, tinham autonomia suficiente para decidir algumas questões do tribunal e na sociedade colonial da época seriam possíveis tratos secretos entre acusados e inquisidores. Mas os episódios podem, igualmente, serem vistos como ficcionais, pois não existem documentos oficiais sobre fatos semelhantes, como o julgamento de um índio missioneiro, e também verossímeis, pois mantêm a lógica interna da trama, compatíveis com o universo ficcional apresentado no romance.

Mas em *Breviário das Terras do Brasil*, a realidade recriada pela ficção se constrói não tanto pela manipulação dos dados históricos, mas sim pela aproximação de fatos que foram contemporâneos entre si, porém ainda não tinham sido aproximados numa mesma obra. Desta maneira, o tempo da ficção se constitui num outro tempo único, intemporal, que ilumina para o leitor os acontecimentos relativos à ação da Inquisição no Brasil colonial.

3.3.3. O DIÁLOGO COM OS ANOS 80/90.

Gênero ainda em processo, sem definições acabadas, o romance, mais do que qualquer outro gênero, reflete as transformações e complexidades da realidade contemporânea.

O relato da história dos pequenos, dos anônimos se relaciona à perspectiva descentralizada e é uma das tendências do romance contemporâneo. A pós-modernidade rejeita a cultura dominante, geralmente branca, masculina, heterossexual, classe média e eurocêntrica, e valoriza o relato das margens, do que são marginalizados pela História oficial. O multiculturalismo, que se contrapõe à ideia de supremacia do Ocidente, está representado em *Breviário das Terras do Brasil* pelo padre judeu Moisés e pelos presos do aljube: o guarani, a negra e o mulato. O povo anônimo da sociedade colonial é descrito na cena da sessão do tribunal do Santo Ofício:

Neste silêncio, o Vigário-geral percorre a assistência, constituída por toda esta gente, a miudeza da humanidade que nunca foi vista assim conglomerada, formando um ser vivo, único, um ser que até agora tinha apenas existência esparsa e fugaz, caras sem nomes sem títulos e que agora adquirem uma forma única, dotada de uma vontade e uma inteligência; é de pasmar como em tantos anos de Brasil ele jamais se detivera em pensar no povo como algo que de fato existe independentemente da vontade dos poderosos. (p.208)

A visão carnavalesca do Brasil, apresentada na obra, também questiona valores tradicionais. A sátira e a ironia são modos de desmascaramento das contradições do discurso auto-centrado, monológico, que é combatido pelo pensamento pós-moderno. A constante alternância de focos narrativos igualmente desafia as noções tradicionais de perspectiva e levam à dispersão do centro da narrativa.

O romance apresenta dois trechos marcados pela auto-reflexividade: quando o Visitador ordena que Felipe redija o edital do Período de Graça,

Então escreva aí, Felipe: Eu - você bem conhece meu nome inteiro - , Visitador das terras do Brasil por designação de El-rei e do Excelentíssimo Senhor Inquisidor-mor, faço saber a todos os povos das ditas terras que sendo incumbido de mister tão grave e levado pelo paternal cuidado que deve ter o Santo Ofício na pureza da fé em todos os domínios onde se estender a mão potente de Sua Majestade faço saber que hei por bem conceder de acordo com o Regimento e demais leis uma era de Graça [...] Acrescente aí que toda a sanha e toda a fúria dos séculos civilizados cairão sobre a cabeça dos faltosos. Amedronte-os, faça-os tremer nas raízes de seus cabelos e nas poipas de seus dentes. (...) Vamos nos fazer maiores do que somos, Felipe. Este é o caminho dos fracos e dos irracionais. Mas faça você mesmo, escreva você mesmo. Para mim, que já esgotei os limites do meu ódio, é difícil

até simular crueldade. Benza Deus que leiam e levem em conta tudo o que você puser no arremate. (p.172).

e quando Felipe, ante o Livro das Visitações em branco, questiona a atuação da Inquisição:

Este livro em branco, pensando em suas mãos mais do que o Regimento... O que lançará nele ? mentiras ? infâmias ? verdades ? Como por acaso e sem intenção, uma inesperada idéia da falta de propósito em tudo isso, esses lançamentos, esses escritos.. o que mudarão na face da Terra ? (p.61-162).

Esses dois trechos destacam a parcialidade da visão histórica, que só existe enquanto representação, realidade discursiva. É também nesses fragmentos que a História é situada não no mundo real, externo, e sim no mundo do discurso, dos textos e intertextos. Assim, num paradoxo pós-moderno, o romance, ao mesmo tempo que retorna ao passado, também o questiona, desarticulando-o dentro da própria História.

L. HUTCHEON denomina o gênero que apresenta essa característica, própria da pós-modernidade, de *metaficção histórica*, uma forma que reflete conscientemente sobre sua própria condição de ficção, enfatizando a autoconsciência de que História e ficção são criações humanas. (1992).

A eliminação das fronteiras entre a arte popular e a arte erudita não está presente apenas nas esculturas híbridas de Abiaru. A pós-modernidade radicaliza a ruptura dos paradigmas clássicos dos gêneros literários, já proposta pelos autores românticos. O próprio romance representa uma mistura de estilos, onde coexistem o histórico, o fantástico, a ironia, a carnalização, os diversos estilos e vozes.

Característica marcante no romance é o fato de ser uma leitura fácil, de linguagem simples e compreensível, que alcança, imediatamente, o leitor de hoje. A recuperação do prazer de "contar uma história", o ato de narrar como uma atividade prazerosa, de diversão, é também típica da literatura de hoje. O autor contemporâneo defende um retorno ao narrativo, um reencontro com o leitor, com a recusa ao hermetismo, o difuso, o desarticulado.

Essa facilidade de leitura prevê uma participação maior do leitor, não só na fruição como também na construção do sentido do texto. Como reação ao estruturalismo dos anos 70, a Estética da Recepção encara o texto com parte

integrante do contexto social e histórico geral. A partir daí, o leitor é visto como parte ativa e importante na construção e fruição da obra, capaz de influenciar sua escrita e também entender e se divertir com ela.

Num dos monólogos do Visitador, por exemplo, o leitor é estimulado a participar do jogo, a transformar a leitura num ato criativo, vendo nas reflexões da personagem uma antecipação da situação econômica mundial:

Sabemos como esse ouro segue o mesmo caminho da prata espanhola, rumo direto aos ingleses, alemães, holandeses, franceses; um dia os homens dessas nações serão os mais poderosos do mundo, de tanta prata e ouro da América que acumulam em suas arcas e até nos emprestarão este mesmo ouro e mesma prata, fazendo-se generosos e sublimes. (p. 160)

Também nesse comentário de D. Clemente sobre sua plantação de anileiras,

"[...] logo o índigo dominará em todos os portos. Quem não sabe se seduz pela permanência e beleza dessa cor, mista entre o azul-celeste e o azul-marinho, indefinível, e que se compõe com qualquer outra, harmonizando-se com o verde, com o encarnado, com o amarelo? Um dia essa cor cobrirá o mundo. (p.106).

a fruição do texto se revelará mais produtiva se o leitor for participativo, capaz de reconhecer na fala da personagem uma antevisão do uso das calças de *jeans* na época contemporânea.

Um tema importante no romance é a questão da busca e afirmação cultural dos povos colonizados.

A situação de Abiaru, solto durante o dia para ser aprendiz na oficina de Mestre Domingos, e preso durante a noite, quando visita Hécuba, representa o dualismo que o artista brasileiro sempre enfrentou, dividido entre o acompanhamento das escolas e estilos da Europa e a luta pela expressão genuinamente nacional. As imagens de Mestre Domingos representam a obra de arte que S. SANTIAGO, analisando as relações entre o colonizador europeu e os povos latino-americanos, descreve como "parasita, uma obra que se nutre de uma outra sem nunca lhe acrescentar algo de próprio; uma obra cuja vida é limitada e precária, aprisionada que se encontra pelo brilho e pelo prestígio da fonte, do chefe-de-escola" (1978, p.20).

Já as originais esculturas de Abiaru simbolizam a arte que S. SANTIAGO descreve como

[...] a dos mestiços, cuja principal característica é o fato de que a noção de unidade sofre reviravolta, é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone - uma espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem, ou seja, a abertura do único caminho possível que poderia levar à descolonização. (1978, p.17)

Abiaru resolve o conflito entre cultura do colonizador e raízes nacionais de uma maneira original: suas estátuas híbridas incorporam tanto elementos ameríndios quanto a influência estrangeira, não numa imitação servil, mas sim numa interpretação nova, autosuficiente e desafiadora, que revela as contradições da cultura latino americana. ASSIS BRASIL desmitifica, desse modo, os conceitos de superioridade técnica e cultural do colonizador europeu, pois

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza: esses dois conceitos perdem contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra, mais e mais eficaz. (S. SANTIAGO, 1978, p.18)

A oficina de Mestre Domingos pode ser vista como a indústria cultural contemporânea, onde a arte se torna mercadoria e as práticas mecanizadas sufocam a criatividade, robotizando o homem. Sob o comando do Mestre, as tarefas especializadas são, cômicamente, divididas segundo a cor da pele dos aprendizes. O trabalho é "um jogo de armar, onde só o Mestre sabe o todo e que a ninguém revela" (p.140). Aos aprendizes brancos são reveladas somente "alguns mistérios da composição, algo das proporções e dos cânones" (p.75), como nos sistemas capitalistas, onde o conhecimento tecnológico é monopólio das empresas multinacionais.

O ouro que recobre profusamente as imagens simboliza a estética imposta pelo imperialismo cultural, onde, nos objetos reproduzidos em série, "a verdade está com o comum das pessoas, não com solitários críticos" (p. 154). A aprovação de frei Ericeira às imagens esculpidas pelo Mestre representa a identificação do capitalismo com a indústria cultural, que mantém

os consumidores alienados e passivos: “O melhor trabalho escultório é aquele que deixa os fiéis apaziguados e prontos para receber a Mensagem” (p.155).

A obsessão do Mestre em vencer a “rude matéria tropical, indomável, bravia na dureza das madeiras [...] que só depois de muito enfrentamento se submetem, contendo suas seivas enfurecidas” (p.72-73), caracteriza a dominação e exploração da natureza para fins lucrativos.

A reflexão de Mestre Domingos:

Sabe-se que os porcos existem para que não se apodreça o presunto que trazem nas carnes; assim a Arte permanece incorrupta no coração dos aprendizes que, por isso, são necessários (p.74)

remete à irracionalidade da técnica, que, colocada a serviço do capital, dissocia meios e fins e perde sua destinação humana.

Nos episódios da missa, onde é repreendido por responder alto demais (p. 112) e do órgão, onde deixa o instrumento “urando como uma onça enlouquecida” (p.181), Abiaru recusa a massificação e as convenções sociais e reafirma sua individualidade. O guarani representa a resistência, não só à influência do colonizador, como à crescente uniformização da cultura. Mas o romance não apresenta uma perspectiva otimista. Pelo contrário, a questão da descrença nos ideais utópicos está bastante presente na obra.

A idéia de um mundo perfeito é um sonho antigo da humanidade. Os homens sempre sonharam com um lugar ideal onde todos pudessem viver em harmonia, livres do perigo e da violência, onde os ideais de amor, verdade, justiça, liberdade e realização espiritual pudessem, enfim, ser concretizados. O país dos feácios e da Ilha dos Bem-aventurados, de Homero, a Idade de Ouro, de Hesíodo, o Éden da Bíblia, são exemplos de lugares utópicos.

O termo “utopia” surgiu em 1516, na obra de Thomas Morus, *Utopia*, designando uma ilha onde todos eram felizes. Etimologicamente, significa “lugar não existente”, que não se encontra em lugar nenhum. O termo é usado em dois sentidos, designando tanto a visão de uma sociedade ideal, como nomeando uma fantasia, um projeto de realização impossível. Uma utopia não mostra somente as idéias de seu autor sobre política, organização social e economia, mas também revela uma dissonância entre a realidade e o ideal. Representa um sintoma de crise de uma sociedade ou de uma época e, ao

mesmo tempo, revela que, no seu interior, existem forças para um movimento em direção ao progresso.

Em *Breviário das Terras do Brasil*, o ideal utópico é questionado através da personagem do Visitador, leitor de Montaigne, cujo ensaio *Des Cannibales*, publicado em 1580, ajudou a construir o mito do "bom selvagem". I. BERLIN aponta que a época das navegações, em vez de levar os europeus a reconhecerem a variedade da natureza humana, ajudando a abalar a crença na uniformidade dos ideais humanos, e conseqüentemente, nas soluções utópicas, provocou um efeito exatamente contrário. A descoberta dos índios da América ajudou a construir o mito da imaculada pureza da natureza humana, arruinada pelo contato com a cultura corrompida das cidades ocidentais. (1991, p. 36). O ameríndio, puro, forte, se opõe ao europeu, debilitado, corrompido, como a estátua do Cristo de Abiaru, cuja "energia dos músculos, o tônus viril das pernas e das mãos" contrasta com as "amulheradas e insultantes imagens que tanto já vimos no Reino" (p.174).

No entanto, a esse mesmo indígena, que o Visitador considera pertencente ao povo "mais autêntico e verdadeiro dono deste Continente" (p.175) só cabe, no romance, o recurso de se lançar no espaço aberto. O autor mostra, desse modo, a falência da utopia indígena, desmitificando a idealização romântica de que, em algum lugar, o homem vive no seu estado primitivo, ao qual todos nós deveríamos retornar. Embora possível na concepção de Montaigne, a condição de paraíso terrestre da América foi perdida, com a chegada dos brancos, e seria impossível voltar à uma situação ideal do passado.

É, entretanto, no protagonista Francisco Abiaru que a busca de um mundo ideal está duplamente presente, demonstrando tanto o declínio das idéias utópicas no ocidente quanto a falta de um novo projeto contemporâneo, que atendesse aos valores comuns da maioria da humanidade.

Inicialmente, a personagem transmite ao leitor a imagem de que as Missões, de onde é originário, foram um verdadeiro paraíso terrestre, onde os índios viviam felizes e em paz, protegidos e catequizados pelos jesuítas espanhóis. Aos pouco, no entanto, sua inquietação com o esquecimento da

língua guarani vai deixando transparecer que a integração dos guaranis nas reduções não ocorreu de maneira tão harmoniosa.

Sem os conhecimentos etnográficos de hoje, era natural que os jesuítas, convictos da superioridade eurocêntrica, não permitissem a existência de outra visão de mundo e tentassem aproximar os índios dos padrões culturais europeus. Era consenso, nos séculos XVII e XVIII, que os índios eram indivíduos com baixa capacidade intelectual, ocupando uma posição intermediária entre crianças e macacos, a quem era necessário manter em estado de permanente policiamento. Era necessário civilizar, para salvar e proteger. Entretanto, como mostra R. GADELHA, os jesuítas, apesar de bem intencionados, na verdade, iniciaram um verdadeiro processo de destruição da cultura guarani, reestruturando toda a sociedade indígena, substituindo hábitos de organização econômica, social e cultural por outros, considerados mais condizentes ao comportamento de povos "civilizados" e "cristãos" (1994, p. 27-39)

Assim, durante o naufrágio, agarrar-se às suas raízes indígenas, ao Cristo de olhos guaranis, é o único meio de Abiaru não submergir nas águas da aculturação imposta pelos jesuítas. O episódio onde o guarani confunde a proa do navio com uma sereia, mas termina considerando seu engano uma história "para enganar índio e criança" (p. 28), exemplifica como, visando a aculturação indígena à sociedade colonial, os jesuítas ensinavam que os elementos culturais ameríndios não passariam de superstições primitivas e bárbaras, pois representavam oposição aos interesses da dominação européia.

Também as lições de escultura ministradas à Abiaru, nas Missões espanholas, revelam, na escolha de referenciais clássicos ocidentais, a imposição de uma visão eurocêntrica do mundo, onde conceitos de beleza, arte e civilização transformam-se em elementos ideológicos de dominação. A colocação do europeu como padrão estético fazia o indígena organizar sua percepção de mundo segundo categorias européias, o que o levava a olhar-se através do olhar do branco colonizador.

A ideologia do dominador está claramente expressa nas reflexões de Mestre Domingos:

E depois, tenho um conforto, a Promessa que fiz sobre os evangelhos. A Promessa tem um objetivo claro: a preservação dos alcances a que chegou a Arte em nosso mundo português e católico, e que devem ser passados aos aprendizes. (p.155).

Na verdade, são inegáveis os méritos da Missões espanholas, que representaram uma esperança de vida para os indígenas, ameaçados tanto por bandeirantes portugueses como por colonos espanhóis. As reduções possibilitaram uma nova relação entre dominadores e dominados, quando a forma usual era o uso da força e o aniquilamento étnico. Os guaranis tiveram, temporariamente, direito à vida, o que era completamente incomum no mundo colonial.

Entretanto, numa perspectiva contemporânea, a obra de Assis Brasil destrói qualquer ilusão de convivência harmoniosa das duas culturas, negando a crença na missão civilizatória do homem branco, acompanhada da submissão passiva do indígena e mostrando que não houve fusão cultural e sim a submissão do indígena, através da persuasão e da catequese, aos valores europeus. O romance também leva à reflexão de que a sociedade humana é composta de inúmeras comunidades de diferentes origens, tradições e perspectivas de vida e que a negação desse fato, em nome de um projeto único, implica sempre no extermínio da liberdade e do potencial criativo dos indivíduos.

No pensamento contemporâneo, o reconhecimento das múltiplas culturas e visões de mundo desfaz a ilusão de um mundo ideal único, de conceitos universalmente válidos, de objetivos iguais para todos os homens, em todas as épocas. O conceito de pluralidade das visões de mundo, defendida por Richard Rorty, e o procedimento desconstrutivista, de Jacques Derrida, demonstram a crise de "centralidade" e de hegemonia política do Ocidente.

I. BERLIN relaciona o reconhecimento dessa relatividade com o fim das idéias utópicas:

A idéia de uma sociedade única, perfeita e compreendendo toda a humanidade deve ser contraditória em si mesma, pois o Valhalla dos alemães é necessariamente diferente do ideal de vida futura dos franceses, o paraíso dos muçulmanos não é o dos judeus ou dos cristãos, porque uma sociedade na qual um francês atinja uma

realização harmoniosa pode ser revelar sufocante para um alemão. Mas, se há tantos tipos de perfeição quantos são os tipos de cultura, cada uma com sua constelação ideal de virtudes, então a própria noção da possibilidade de uma única sociedade perfeita é logicamente incoerente. Acredito que isso seja o início dos modernos ataques contra a noção de utopia enquanto tal. (1991, P.45).

I. BERLIN também considera que, apesar dos aspectos positivos das utopias ("nada amplia de forma tão assombrosa os horizontes imaginativos das potencialidades humanas" 1991, p.24), elas, como forma de conduta, podem se revelar não só iusórias, como também perigosas, fatais:

Pois, se realmente acreditamos que tal solução é possível, então com certeza nenhum preço será alto demais para obtê-la: tornar a humanidade justa, feliz, criativa e harmoniosa para sempre - que preço será alto demais para isso? Para fazer essa omelete, sem dúvida não há limites para o número de ovos a ser empregado - essa era a crença de Lenin, de Trotski, de Mao e, pelo que sei, de Poi Pot. (1991, p.24).

Além disso, numa visão atual, a experiência das Missões jesuíticas apresentava aspirações utópicas na medida em que, criando um espaço de liberdade, esperava poder salvar os índios das injustiças da sociedade colonial escravocrata. Para K. MANNHEIM, "um estado de espírito é utópico quando está em incongruência com o estado de realidade dentro do qual ocorre" (1968, p.216). O índio missioneiro vivia isolado nas reduções:

Se todo o império colonial da Espanha estava hermeticamente fechado para o resto do mundo, pela muralha chinesa de uma quantidade enorme de disposições de toda ordem, as reduções tinham novo cerco especial, dentro desse fortim, com a lei que vedava a entrada de qualquer branco, sem licença especial. Assim, viviam os índios nas reduções como em uma redoma de vidro. (HARNISCH, 1980, p.26).

No entanto, os jesuítas não poderiam manter, indefinidamente, os guaranis sob sua guarda e proteção. Como analisa A. KERN,

Os jesuítas e os guaranis não podiam sabe-lo, mas no momento mesmo em que se instalaram nos Trinta Povos missioneiros platinos, o tempo histórico iniciou sua contagem regressiva, rumo ao final da experiência e ao fracasso de suas iniciativas. A morte de suas aspirações fora decretada nas cortes de Lisboa e Madri, estimuladas pelos interesses provinciais de Assunção e Buenos Aires. (1994, p.81)

Edificando uma utopia, que mantinha os indígenas apartados do contexto colonial, o máximo que as reduções conseguiram foi dar-lhes uma sobriedade de um século e meio. Significativamente, é ao tentar vender imagens em Buenos Aires, que Abiaru perde, mesmo a contragosto, seu lugar nas reduções espanholas. Destaca-se, no entanto, que, no romance, ao invés de tentar retornar às Missões, o guarani prefere voar com Cornelius.

Por que Abiaru, tão ligado às Missões, teria aceitado voar com Cornelius? A resposta se encontra no início do romance, quando preso, o índio recebe a visita de padre Moisés: "E como padres são coisa de temer, Abiaru recolhe-se para o canto das paihas (...)" p. 33. Ao confundir padre Moisés com um jesuíta espanhol, Abiaru sente que "o gelo paralisa seus pensamentos sombrios, só o que sabe é arrojá-lo de joelhos ante a figura esguia e elástica, preta de cima a baixo, que lhe estende a mão para o ósculo" (p.34).

Sua reação diante de padre Moisés revela respeito e submissão, pois nas reduções os indígenas nunca deixavam de ser tutelados pelos religiosos. Padre Anton SEPP, (1655-1733), que trabalhou durante 41 anos nas missões jesuíticas junto ao Paraguai e Uruguai, descreveu assim a presença paternalista dos religiosos nas reduções:

[...] Direi tudo numa só palavra, aliás com São Paulo: O padre precisa ser tudo a todos! Precisa ser: cozinheiro, dispenseiro, comprador e gastador, enfermeiro, médico, arquiteto, jardineiro, tecelão, ferreiro, pintor, moleiro, pedreiro, escrivão, carpinteiro, louceiro, oleiro e tudo quanto pode haver ainda de funções numa república bem organizada, numa comunidade, cidade num *Collegium Societas*, ou num convento da Santa Ordem. (SEPP, 1980, p. 125).

Mas a personagem de Francisco Abiaru vai evoluindo ao longo da obra e sua transformação é visível até para o barbeiro que cortara seus cabelos no dia do interrogatório ("Mas o que é isso? tu estás mais...mais velho, ou o quê?" p.202)

Para I. BERLIN, a principal característica das utopias é o fato de serem estáticas. As utopias pressupõem que os homens tenham uma natureza fixa e objetivos universais e imutáveis. Uma vez alcançados esses objetivos, a natureza humana estaria realizada. A idéia de satisfação universal pressupõe,

portanto, que os seres tenham os mesmos objetivos essenciais, idênticos para todos, em todos os tempos, em todas as partes do mundo. "Nada se altera nelas, pois alcançaram a perfeição: não há nenhuma necessidade de novidade ou mudança, ninguém pode desejar alterar uma condição em que todos os desejos humanos naturais são realizados (1991, p.29).

O modo de organização das missões jesuíticas não favorecia a individualidade do índio guarani.

O povo de cada redução constituía um todo, formava um só organismo e cada indivíduo figurava apenas como partícula, como parte de referência do todo. Era simples fração integrante da coletividade e sem esta nada valia. Seria possível comparar as reduções a formigueiros. Somente, em vez de orientadas pelo instinto animal de coletividade e comunidade, tinham no padre a célula diretriz intelectual e moral. (HARNISCH, 1980, p.26).

O próprio projeto arquitetônico das reduções, duas centenas de alojamentos dispostos em plano rigidamente geométrico ao redor de uma igreja, refletia a uniformização da vida social. "Quem viu uma, viu todas", declarava um visitante estrangeiro, ao visitar as Missões, em 1789. (ROSA, 1997, p. 37).

Mas para Francisco Abiaru, a quem o exercício da arte deu uma nova força de "alguém disposto a enfrentar o destino" (p.209), a utopia das Missões, estática e isolada do contexto colonial, já não é mais satisfatória e ele, transformado, prefere voar com Cornélius.

O percurso de Francisco Abiaru representa uma metáfora do povo brasileiro, que, longe da tutela européia, tenta se desenvolver e encontrar sua própria identidade. Abiaru sai das Missões, essencialmente agrícolas, e chega ao Rio de Janeiro, onde a cena da morte do escravo na rua enfatiza a cultura capitalista da terra, na qual o homem vale pelo seu valor de troca. A chegada da Visitação marca o período autoritário, onde se pune o diferente, o que não se enquadra na padronização do pensamento e da ação humana. A instituição é vista de uma maneira carnalizada, onde o próprio Visitador utiliza artimanhas para evitar a aplicação da lei. Após escapar do autoritarismo, o índio se lança no espaço, em busca da utopia de uma terra livre de

desigualdades e injustiças, simbolizada na figura da letra delta formada pela máquina de voar.

Nesse vôo com o holandês, está presente outro aspecto marcante do romance: a descrença num novo projeto utópico, que equilibrasse, racionalmente, as diferentes aspirações de diferentes grupos de seres humanos.

Essa pretendida volta de Cornelius à terra perfeita de Mauritzaad reflete a busca da espontaneidade perdida. Numa era dominada pelo tecnicismo, o homem, não encontrando satisfação para seu espírito, volta-se para o fantástico, o irracional, tentando reencontrar o espírito místico do início da civilização.

No entanto, a impossibilidade desse vôo é acentuada pelo recurso fantástico da máquina de voar e pelo final deixado em aberto, onde as duas personagens simplesmente desaparecem entre as nuvens. A falta de definição do destino de Abiaru e Cornelius reflete a descrença dos dias de hoje, onde a perda do sentido da História representa a perda do eixo de contigüidade do homem, condenado a viver somente no presente, sem horizontes futuros, sem potencial inovador.

O final do romance também pode ser relacionado ao ceticismo do povo brasileiro, na época contemporânea. A "abertura democrática" que, após a ditadura, deveria possibilitar a inserção do país no Primeiro Mundo, trouxe, na realidade, o desmonte institucional e ético do Estado. J. VIDAL descreve assim a situação brasileira:

Vivemos crucial encruzilhada: com o Estado sistematicamente vilipendiado, sem lideranças aceitas; com nossas mentes sob o domínio perverso do condicionamento da mídia; com um sistema político-partidário apodrecido; um Judiciário omissivo e corrompido; a economia sob a ditadura do dólar e com risco de perder o patrimônio natural mineral, genético e hidráulico, e ainda os instrumentos essenciais ao processo de industrialização; com parcela de nosso povo submetida ao genocídio da fome e à ameaça de morte ainda no útero das mães. (1995, p.57)

Essa situação leva o povo a uma crescente apatia política, com as pessoas cada vez mais descrentes de uma atuação coletiva pela moralização

e modernização da sociedade. Como os presos do aljube no romance de Assis Brasil, o povo brasileiro está sempre à espera de um futuro melhor:

- Mas afinal de contas, o que faz toda esta gente aqui ?
- Espera, toda esta gente espera.
- Mas espera o quê ?
- Nestas terras do Brasil sempre se está esperando alguma coisa. (p.38)

A incapacidade de formular um projeto nacional de progresso linear, de encontrar novas fórmulas para a resolução dos conflitos da sociedade brasileira, está presente no suicídio de padre Moisés e também no desenrolar do romance, onde as personagens, descrentes de soluções radicais, buscam maneiras de se adaptarem à situação vigente, evitando sempre o confronto direto. D. Clemente desaprova a vinda da Inquisição, porém, pragmaticamente, sabe adaptar-se às situações, “em mudança semelhante à dos lagartos que tomam a cor do campo em que estão” (p.93). O Visitador desaprova os métodos de funcionamento do Santo Ofício, mas continua em seu posto, contribuindo para o funcionamento da instituição. O romance reflete, assim, as contradições e os conflitos da sociedade brasileira e da contemporaneidade, não apresentando soluções, apenas a problematização. Como ressalta L. HUTCHEON, o pós-moderno é fundamentalmente contraditório, pois “apresenta apenas perguntas e nunca respostas definitivas” (1991, p. 67).

4 CONCLUSÃO

Tanto *O Santo Inquérito* quanto *Breviário das Terras do Brasil* apresentam referenciais no passado, são representações críticas da atuação da Inquisição no Brasil colonial, tratando, portanto do mesmo tema, com ações que se desenrolam na mesma época e no mesmo espaço. Mas esse retorno ao passado acontece de maneira diferente nas duas obras.

A relação dos textos com as épocas em que foram escritos pode ser sintetizada no contraste entre as atitudes dos protagonistas das duas obras. O dilema central de Augusto e Branca: “Mas não posso reconhecer uma culpa que sinceramente não julgo ter” (*O Santo Inquérito*, p.663), é o mesmo

enfrentado pela personagem padre Moisés, de *Breviário das Terras do Brasil*: “Não tenho do que me culpar. Mas jamais vão ouvir de mim o *assentior contra me dictis*” (*Breviário...*, p.108).

Mas, enquanto Augusto afirma: “Não, podem arrancar-me um braço, uma perna, mas não me arrancarão uma palavra que não seja verdadeira” (*O Santo Inquérito*, p. 646) e Branca prefere morrer a aceitar sua culpa, pois “há um mínimo de dignidade que o homem não pode negociar, nem mesmo em troca da liberdade” (*O Santo Inquérito*, p. 651), em *Breviário das Terras do Brasil*, quando padre Moisés Israel, perturbado pela chegada da Visitação, afirma:

Assentior contra me dictis, querem que eu afirme ante o Ouvidor Geral Eclesiástico - diz Moisés Israel. Uma simples frase, concordo com o que me acusam, e no entanto, ela não me sai da garganta, por ser uma mentira. (*Breviário...*, p.45)

Francisco Abiaru, pragmaticamente, responde:

Assentior contra me dictus, assentior contra me dictus. O que são palavras? São só palavras, padre - ele por fim diz, acordando-se. (*Breviário...*, p. 45)

Também D. Clemente, pensando no amigo padre Moisés, reflete:

Tolo, tolo, tolo - murmura o doutor Clemente José de Matos, o que custava dizer com simplicidade: “aceito o que dizem contra mim?” Palavras, palavras. *Verba volant...* (*Breviário...*, p. 187)

Essas posturas opostas exprimem os diferentes contextos políticos e sociais das épocas em que foram escritas as duas obras. Desta forma, o fator externo, social, se torna interno e passa a fazer parte da obra como “elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte”. (CÂNDIDO, 1967, p.4)..

O Santo Inquérito, escrito quando o teatro era um dos poucos espaços ainda abertos à denúncia política, pretendia ser um veículo de atividade revolucionária. Desse modo, o autor assimila o procedimento de engajamento político avalizado pela visão sartreana da arte, dominante nos anos 60. O posicionamento da protagonista, de enfrentamento direto à Inquisição,

concretiza o objetivo almejado pela esquerda nos anos 60: a mobilização do povo brasileiro contra a violência da ditadura militar.

Esperava-se que o espectador, a quem os fatos eram apresentados, como num tribunal, procedesse à uma leitura crítica do texto, fazendo uma analogia com a situação política da época. O estilo quase narrativo, a nítida dicotomia bem-mal, liberdade-repressão, o apelo constante e direto ao público, através dos sentimentos de piedade e horror, o realce dado à violência e ao fanatismo dos inquisidores, as técnicas de distanciamento, todos elementos da peça contribuem para mostrar como Branca, com quem o público facilmente se identificava, passa da despreocupação, do alheamento à conscientização política.

A violência individual sofrida pela protagonista se mostra, assim, um reflexo da violência coletiva, tornando *O Santo Inquérito* uma metáfora de um momento brasileiro específico. O autor interioriza sua ideologia política na realização estética da peça, que traduz uma visão de mundo dualista: a opressão, o autoritarismo, o fanatismo, e também a alienação, a omissão, aparecem como desumanos e condenáveis, enquanto, por efeito de contraste, a liberdade, a bondade, a ponderação, a defesa dos direitos do homem são ressaltados como desejáveis, numa alegoria da luta da Dignidade, da Honra, contra a Opressão, a Violência. A imagem da Ignorância, do Fanatismo é ressaltada pelas trevas do Colégio dos Jesuítas, enquanto Branca, que vive ao ar livre, simboliza a Luz, a Pureza.

A opção política da peça fazia com que procurasse influenciar, principalmente, os indiferentes e os omissos. Daí a reprovação à atitude de Simão, que não se engaja na luta contra o autoritarismo. Entretanto, o mesmo traço de pragmatismo de Simão, o pai de Branca, em *O Santo Inquérito*, pode ser encontrado em D. Clemente, o Vigário-geral do romance de Assis Brasil, que se adapta às situações "em mudança semelhante à dos lagartos, que tomam a cor do campo em que estão" (*Breviário...* p. 93). Não há, no romance, entretanto, nenhuma reprovação às atitudes do Vigário-geral e mesmo padre Moisés, que se suicida antes mesmo de ser interrogado, é visto como "um mártir de si mesmo" (p.197).

Breviário das Terras do Brasil reflete uma época onde o heroísmo já não é considerado mais importante do que a sobrevivência do ser humano. O romance de Luiz Antonio de Assis Brasil foi escrito trinta anos depois da peça de Dias Gomes. Nesse espaço de tempo, questionou-se o poder de ação da palavra literária, ocorrendo a descrença de que a arte possa acarretar alguma inovação social ou política e de que o escritor tivesse uma missão grandiosa a cumprir. Também a época atual, onde prevalece o relativismo de idéias e de valores, não favorece o espírito trágico, que exige a luta apaixonada do herói por valores considerados de extrema importância. Para A. ROSENFELD, "o mundo atual, infinitamente mediado, a responsabilidade, sendo de todos e de ninguém, já não comporta a grandeza do herói mítico que, sozinho, decide o destino de um povo e assume toda a responsabilidade, integralmente" (1993, p.74).

Assim, o romance de Assis Brasil reflete as tendências pós-utópicas dominantes nos anos 80-90. As personagens de D. Clemente e do Visitador mostram mais como *conviver* com a Inquisição do que como enfrentá-la. Além dessa acomodação das personagens, o vôo de Cornelius, no final do romance, também revela a falência de um projeto de emancipação humana. A utopia do mundo perfeito das Missões jesuíticas está perdida para Francisco Abiaru e não há um lugar concreto onde uma democracia racial possa florescer. O elemento fantástico, exorbitando a realidade, reforça essa noção de ambigüidade, de indefinição, de fuga ao racionalismo. Também os diversos focos narrativos do romance guardam relação com a impossibilidade de se definir um centro irradiador, de se adotar posições rígidas no ambiente de constante mutabilidade das coisas contemporâneas.

Apresentando personagens que desacreditam numa transformação da sociedade, o romance revela uma visão de mundo desencantada, cética. Assim, apesar da "absolvição" de Abiaru, o romance de Assis Brasil mostra uma visão de mundo mais pessimista do que a peça de Dias Gomes. O *Santo Inquérito*, mesmo com a condenação à morte da protagonista, mostra a fé no poder transformador do indivíduo, que sobrepõe os valores coletivos da liberdade e justiça ao seu bem estar individual.

A Inquisição de *O Santo Inquérito*, refletindo o regime militar dos anos 60, é uma instituição monolítica, inflexível, que segue, fielmente, o modelo português em seus piores aspectos, como o fanatismo, a intransigência. A vítima da instituição é o cristão-novo e as pessoas envolvidas com o tribunal religiosos são meras peças desumanizadas da engrenagem, que se abstém de questionar a moralidade de seus atos, simplesmente cumprem o que julgam ser um dever.

Já em *Breviário das Terras do Brasil*, a Inquisição é tão carnavalizada quanto a própria terra, que influencia desde as atitudes das personagens até a escrita da própria História. ("Aqui", afirma o Visitador, "a vida é o mais forte de todos os escritos" (*Breviário...*, p.151). O romance amplia o alcance do tribunal religioso, passando a incluir como vítimas também o índio, o africano, o homossexual, o insano, num multiculturalismo típico da contemporaneidade. A inclusão do elemento indígena dá uma nova visão dos acontecimentos e amplia a reflexão sobre o Santo Ofício, remetendo à resistência da cultura indígena latino-americana frente à colonização européia.

No romance, as fronteiras entre Bem e Mal são menos definidas, mesmo o Visitador, apesar de seu cargo, apresenta uma face humanizada, cheia de fragilidades e incertezas. Essa figura revela a antinomia característica da nossa época: de um lado, a participação na máquina de padronização, onde o homem é mero instrumento de produção, por outro, a progressiva desorientação e frustração do indivíduo com a civilização da máquina. Também Francisco Abiaru, apesar de toda sua religiosidade, apresenta reações bastante humanas: diz palavrões ao soldado (p.30), insulta, grita e briga com o carcereiro (p.32 e 50) e cospe na cara do barbeiro (p.83).

Esses dois modos de representação da Inquisição, como tribunal inflexível e como instituição carnavalizada, levam às questões relativas às relações ficção-realidade e obra-leitor.

O registro naturalista de *O Santo Inquérito* foi moldado pela visão dos acontecimentos da época, principalmente pela violenta repressão aos opositores do governo. A literatura engajada pressupunha que a obra refletisse diretamente a realidade social, levando o leitor ao conhecimento do mundo real, concebido como sólido, não-discursivo. A peça visava despertar no

espectador a vontade de mudar uma situação, que se pretendia representada realisticamente no palco.

Em *Breviário das Terras do Brasil* acentua-se outro modo de se encarar a relação ficção-mundo real. A realidade e as pessoas que, na modernidade já haviam deixado de ser vistas de maneira unitária e objetiva, passam a ser encaradas, na pós-modernidade, cada vez mais como ambíguas, parciais, contraditórias. Na peça de Dias Gomes, a própria estrutura teatral evidencia as duas visões de mundo opostas de Branca e de padre Bernardo. Entretanto, no romance de Assis Brasil, o tom irônico que perpassa o texto, a constante alternância de focos narrativos, as reflexões do Visitador diante do Edital de Graça, o engano de Mariana Gabriela sobre a verdadeira personalidade do inquisidor, enfatizam ainda mais a ambigüidade do real, mostrando que a realidade do mundo é plural, sempre refratada pela sensibilidade de quem a vê. A denúncia dos fatos e a sugestão de mudanças se faz de maneira indireta, através da ironia, que tira máscaras, desvenda as manipulações do discurso e mostra que o certo e o errado são sempre relativos.

O romance de Assis Brasil também acentua a participação do leitor, não apenas como um receptor que faça a analogia do ficção com a realidade, mas também como construtor do próprio sentido do texto, pois a ironia presente pressupõe que o leitor saiba preencher os vazios, ler nas entrelinhas, interpretar pausas, silêncios e reticências do discurso.

Como obras que tratam de um tema histórico, mas subordinam a História à ficção, tanto o romance como a peça teatral destacam que o aproveitamento que a literatura ficcional e dramática realiza da realidade implica perspectivas e posturas variáveis, ocupando o literário e o dramático espaços específicos em relação ao real. O *Santo Inquérito* adapta alguns fatos históricos, como o local de execução de Branca, ao universo ficcional, enquanto o romance de Assis Brasil inova mais na maneira como junta elementos históricos diversos, como o índio missioneiro e a Inquisição. As duas obras, revelando os bastidores da História e também mostrando protagonistas acusados por motivos diversos dos alegados, demonstram ao leitor a parcialidade da visão histórica. Ressaltam, assim, que o acesso ao

passado é sempre mediado pelas estruturas de diversos discursos e esses são sempre textualizados, interpretados.

Como representações críticas da Inquisição, as duas obras realçam alguns sentidos da História oficial e explicitam outros. Isso contribui para melhorar a compreensão do leitor quanto à ação do tribunal religioso, enquanto originador de exclusões, delações e ressentimentos, levando a uma reflexão sobre as marcas que o Santo Ofício teria deixado na estrutura social e na mentalidade brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Emanuel. **O teatro dos vícios**: transgressões e transigência na sociedade urbana colonial, 2 ed. Brasília: Ed. UnB, 1997.
- ARISTÓTELES. **Vida e obra**. São Paulo: Círculo do Livro, 1996. (Os pensadores).
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara F. Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- _____. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 3 ed. Trad. Aurora F. Bernardini e equipe. São Paulo: UNESP, 1993.
- BERLIN, Isaiah. **Limites da utopia**: capítulos da história das idéias. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BRASIL nunca mais, 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BRASIL, Luiz Antonio de Assis. **Breviário das terras do Brasil**: uma aventura nos tempos da Inquisição. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**: ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BUENO, Luis. Celebração da mestiçagem. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 3 maio 1998, Mais, p.12.
- CALDEIRA, Jorge et al. **Viagem pela História do Brasil**, 2 ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária, 2 ed. São Paulo: Nacional, 1967.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Preconceito racial**: Portugal e Brasil-colônia. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Mouros, franceses e judeus**. São Paulo: Perspectiva: 1984.
- DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, revolução e literatura. **Ensaio de Semió-**

- tica, Belo Horizonte, n. 21-23, p. 92-113, 1989-1991.
- EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Trad. Antônio S. Ribeiro. Porto: Afrontamento, 1976.
- ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- FACCIOLI, Cíntia Moscovich. **Breviário das Terras do Brasil: como se estabelece um romance partindo de um folhetim ?**. Porto Alegre, 1999. Texto digitado.
- FREITAS, Maria Teresa de. **Literatura e História**. São Paulo: Atual, 1986.
- GADELHA, Regina M. Fonseca. A experiência missioneira: integração e desintegração de um povo. In: X SIMPÓSIO NACIONAL DE ESTUDOS MISSIONEIRO (10:1993: Santa Rosa, RS). **Anais...** Santa Rosa, UNIJUÍ, Centro de Estudos Missionários, 1994. p. 27-39.
- GOMES, Dias. **Teatro**. São Paulo: Civilização Brasileira, [197-]. v.2
- GRAÇA, Antônio Paulo. **A poética do genocídio**. São Paulo: Topbooks, 1998.
- GUINSBURG, J. **Diálogos sobre teatro**. São Paulo: USP, 1992.
- HARNISCH, Wolfgang H. Introdução. In: SEPP, Antônio. **Viagem às missões jesuíticas e trabalhos apostólicos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972. v.2
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**, 26 ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JOFFILY, José. **Nos tempos de Branca Dias**. Londrina: Pé Vermelho, 1993.
- JORNAL do Brasil. Presidente diz que governo é ao gosto e estilo brasileiros. 26 dez. 1968. p.2
- _____. Segurança é missão de todos. 18 dez. 1968. p.1
- KERN, Arno Alvarez. Aspirações utópicas da sociedade missionária. In: X SIMPÓSIO NACIONAL DE ESTUDOS MISSIONEIRO (10: 1993: Santa Rosa, RS). **Anais...** Santa Rosa, UNIJUÍ, Centro de Estudos Missionários, 1994, p. 74-83.

- KOTHE, Flávio R. (Org.) *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática,
- KOUDELA, Ingrid D. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- LESKY, Albin. **A tragédia grega**, 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- LIPINER, Elias. **Santa inquisição: terror e linguagem**. Rio de Janeiro: Documentário, 1977.
- LUGON, C. **A república "comunista" cristã dos Guaranis: 1610-1769**. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. **The historical novel**. Middlesex: Penguin Books, 1981.
- LURKE, Manfred. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MACIEL, Luiz Carlos. **Anos 60**. Porto Alegre: L&M, 1987.
- MALTA, Maria Helena. **Brasil, um sonho intenso: um retrato da geração-68, vinte anos depois**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987.
- MANNHEIM, Karl. **Ideologia e utopia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- MASINA, Léa. O trágico em Videiras de cristal. **Travessia**, n.25, p.129-138, jul/dez. 1992.
- MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir, 1979
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**, 4 ed. São Paulo: Cultrix, 1985.
- MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Circulo do Livro, 1996. v.1
- MOTA, Ático Vilas Boas de. **Queimação de Judas: catarismo, Inquisição e judeus no folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC-Funarte, 1981.
- MOTT, Luiz. *Justitia et misericórdia: a Inquisição portuguesa e a repressão ao nefando pecado da sodomia*. In: NOVINSKI, Anita; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Inquisição: ensaios sobre mentalidade, heresias e arte**. Trabalhos apresentados no I Congresso Internacional - Inquisição. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; São Paulo: EDUSP, 1992. p. 704-732.
- _____. **O sexo proibido: virgens, gays e escravos nas garras da Inquisição**.

- Campinas: Papirus, 1988.
- NOVINSKI, Anita. **Cristãos-novos na Bahia**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. **Inquirindo a Inquisição**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1987.
- _____. **A inquisição**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. ; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. (Org.) **Inquisição: ensaios sobre mentalidade, heresias e arte**. Trabalhos apresentados no I Congresso Internacional - Inquisição. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; São Paulo: EDUSP, 1992.
- NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 31, p. 171-183, out. 1991.
- OMEGNA, Nelson. **Diabolização dos judeus: martírio e presença dos sefardins no Brasil colonial**. Rio de Janeiro: Record, 1969.
- PELLEGRINI, Tania. A narrativa brasileira contemporânea: emergência do pós modernismo, **Letras**, Campinas, v.13, n.1/2, p. 48-59, dez.1994.
- PICCINI, Amina Maggi. Visão psicanalítica do imaginário dos inquisidores e das bruxas. In: NOVINSKI, Anita; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Inquisição: ensaios sobre mentalidade, heresias e arte**. Trabalhos apresentados no I Congresso Internacional - Inquisição. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; São Paulo: EDUSP, 1992. p.72-93.
- PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora F. Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- RIBEMBOIM, José Alexandre. **Senhores de engenho judeus em Pernambuco (1642- 1654)**. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1995.
- ROSA, Carlos Mendes (Ed.) **História do Brasil**. São Paulo: Folha da Manhã, 1997.
- ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- _____. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- SADER, Emir. **A transição no Brasil: da ditadura à democracia ?** São Paulo: Atual, 1991.
- SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- _____. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

- SANTOS, Volnyr. Aspectos políticos da obra de Luiz Antonio de Assis Brasil. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 27, n.2, p.25-32, jun.1992.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura ?**. São Paulo: Ática, 1989.
- SEPP, Antônio. **Viagem às missões jesuíticas e trabalhos apostólicos**. Trad. A. Raymundo Schneider. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**, 8 ed. Coimbra: Almedina, 1988. v.1.
- SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial**. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
- SUSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças & vitrines. **Revista do Brasil**, Rio de Janeiro, v.2, n.5, p. 82-89, 1986.
- TODOROV, Tzvetan. **introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- TREVISAN, Armindo. **A escultura dos Sete Povos**. Porto Alegre, Movimento: 1978.
- WEINHARDT, Marilene. **Figurações do passado: o romance histórico contemporâneo**. São Paulo, 1994. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo.
- VALBUENA PRAT, Angel (Org.) **Obras completas de Don Pedro Calderón de La Barca**. Madrid: Aguillar, 1952. v 3: Autos sacramentais.
- VIDAL, J. W. Bautista. **O esfacelamento da nação**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- VOLTAIRE (François-Marie Arouet)... **Cândido ou O otimismo**. Trad. de Miécio Têti. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- ZILBERMAN, Regina. Literatura brasileira contemporânea: a busca da expressão nacional. **Anos 90**, Porto Alegre, n. 2, p.61-76, maio 1994.