



***Y al morir al hombre enseña:*
teatro e política no contexto
das independências**

Bruno Verneck



resumo

A partir da análise de *Camila o la patriota de Sudamérica*, escrita por Camilo Henríquez em 1817, *La Pola*, escrita por José Domínguez Roche em 1820, e *Túpac Amaru*, escrita por Luis Ambrósio Morante em 1821, o presente trabalho busca indagar as relações entre teatro e política no período das guerras de independência. O objetivo do texto é mostrar como os dramaturgos articulam a forma do drama ao discurso cívico-patriótico de modo a construir o conceito de pátria do ponto de vista *criollo* e sempre refratário à ameaça espanhola.

Palavras-chave: independência; teatro; política; patriotismo.

abstract

From the analysis of Camila o la patriota de Sudamérica, written by Camilo Henríquez in 1817, La Pola, by José Domínguez Roche in 1820, and Túpac Amaru, by Luis Ambrósio Morante in 1821, the present study seeks to investigate the relation between theater and politics during the Spanish American wars of independence. The goal of the text is to show how the playwrights articulated the form of drama to the civic-patriotic discourse to construct the concept of homeland from a creole's point of view and always resistant to the Spanish threat.

Keywords: independence; theater; politics; patriotism.

O

presente trabalho dedica-se a indagar as relações entre cultura e política no período das independências hispano-americanas a partir de três peças teatrais escritas entre 1817 e 1821. Buscamos entender as formas pelas quais os conceitos políticos caros ao período aparecem incorporados à estrutura dialógica dos

dramas. O olhar para seu entranhamento na armação específica de cada um dos enredos permite também observar, a partir de Elias Palti (2020), a natureza aporética dos conceitos, entendidos não como síntese de definições, mas enquanto índice de problemas.

As peças que analisaremos recolhem momentos centrais do ocaso da ordem colo-

nia, como chamou Tulio Halperin Donghi (1985), tomados como episódios exemplares da insurreição americana sob o jugo espanhol. A primeira delas, *Camila o la patriota de Sudamérica*, foi escrita em 1817, enquanto seu autor estava exilado em Buenos Aires, o padre Camilo Henríquez (1769-1825), um dos pensadores republicanos centrais do Chile. A peça acompanha o sofrimento de Camila, cujo marido patriota fora supostamente morto nos eventos conhecidos como o Motim de 2 Agosto de 1810, em Quito¹. Escondida

1 O Motim de 2 de Agosto de 1810 foi um conflito ocorrido em Quito, no qual as forças insurgentes foram duramente reprimidas pelo exército realista. O evento teve início com a invasão do Quartel de Quito visando à liberação dos patriotas que estavam presos por integrar a Junta de Governo Autônoma, considerada um crime de lesa-majestade. As forças realistas, em resposta à invasão, executaram os presos do quartel, dando início a uma série de conflitos que se estenderam pela cidade. Camilo Henríquez estava em Quito no momento do motim e testemunhou seus desdobramentos violentos.

Este artigo é resultado da pesquisa em andamento intitulada “Nacionalismo e ilustração no teatro republicano hispano-americano (1817-1826)”, sob financiamento da Fapesp (processo n. 2020/02083-4). Todas as citações deste artigo foram traduzidas por seu autor.

BRUNO VERNECK é aluno de mestrado do Programa de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Universidade de São Paulo.

na tribo dos omáguas, nas margens do Rio Amazonas, a jovem patriota deve decidir entre um matrimônio forçado com um líder indígena ou ser entregue aos cruéis espanhóis que vitimaram seu marido.

Também de tormentos vive a heroína homônima da peça neogranadina *La Pola*, escrita em 1820 pelo militar e prócer da independência neogranadina José Domínguez Roche (1788-1858) a pedido do presidente Francisco de Paula Santander. A breve tragédia acompanha os últimos dias de Policarpa Salavarrieta antes de ser presa e fuzilada pelo exército realista como espiã. Aproveitando seu acesso às casas espanholas, a jovem *criolla* informara à resistência patriótica das movimentações ali testemunhadas. Resgatando suas agruras, a peça opõe sua fé patriótica às incertezas dos que a cercam.

Buscando reconstituir o que seria a origem do levante americano contra o domínio colonial, *Túpac Amaru*, de 1821, escrita pelo ator e dramaturgo Luis Ambrósio Morante (1780-1836)², move a ação para a segunda metade do século XVIII e centra-se na rebelião contra a Coroa espanhola liderada por José Gabriel Condorcanqui, descendente do último imperador inca: Túpac Amaru. A peça resgata a gênese do desconforto dos indígenas massacrados pela *mita*³ até o auge da rebelião liderada pelo agora proclamado Túpac Amaru II, entre 1780 e 1781, excluindo da representação o desenlace trágico que a

história lhe reservou: fora exemplarmente executado após ser capturado pelo exército realista. José Gabriel, o insurgente, partilha o protagonismo da peça com Ventura Santelices, filho do corregedor espanhol, dividido entre o apoio à causa justa dos indígenas e a fidelidade ao pai.

Concebidas como emblemas do espírito patriótico, as três peças entendem o teatro como tribuna da ilustração, capaz de reverter os usos que a administração colonial fez dos palcos. Agora incorporado às festas cívicas, o teatro teria a importante missão de difundir o sentimento nacional. Esta ideia fora sintetizada pelo próprio Camilo Henríquez: “A voz da filosofia é árida demais para muitos, convém suavizá-la, amenizá-la com as graças das musas [...] pois [a filosofia] falou a partir do teatro uma linguagem agradável e graciosa, e o povo dócil ouviu suas sentenças” (*El Censor*, 13/3/1817).

ÁRIDO DELEITE: CONFLITOS ENTRE POÉTICA E POLÍTICA

O jornal *El Argos de Buenos Aires*, publicado entre maio de 1821 e dezembro de 1825, dedicou em grande parte de suas edições um espaço específico para comentar as peças representadas no Coliseo Provisional de Buenos Aires. Intitulada “Coliseo”,

2 Ambrósio Morante foi também um importante tradutor e adaptador do período. Na Biblioteca Nacional da Argentina se conservam manuscritos de versões de William Shakespeare, Jean Racine e José Cadalso. Também é notória sua adaptação da *Marselhesa* para um hino patriótico bonaerense conhecido como *El 25 de mayo o el himno a la libertad* (cf. Díaz de Araujo, 1982, p. 39).

3 *Mita* era a forma utilizada para designar o sistema de trabalho forçado, cuja origem remonta ao Império Inca, em que os indígenas deviam trabalhar por períodos determinados na construção de obras públicas. No bojo das reformas de Francisco de Toledo, vice-rei do Peru, a *mita* foi restituída com o objetivo de atender às necessidades do trabalho nas minas e nos *obrajes*, manufaturas que visavam à fabricação de tecidos para atender ao mercado interno (cf. Gerab & Resende, 1993, pp. 11-2).

a breve seção ocupava pouco mais de meia página do periódico. Na edição de 2 de junho de 1821 a peça resenhada era *Túpac Amaru*, de Ambrósio Morante, que havia sido representada dias antes, no contexto das comemorações cívicas do 25 de maio.

Não assinada, a crítica se inicia com um ríspido comentário sobre seu autor: “Não podemos deixar de parabenizá-lo pela notável melhora de seu estilo, embora os parabéns não devam ser estendidos a mais”. Na sequência, o texto ainda acusa a inconsistência dos dados históricos da peça, uma vez que a rebelião para os portenhos “se considera como doméstica e do dia anterior”, ou seja, evento recente da história local. No entanto, a repreensão mais reveladora ao estilo de Morante aparece em sua conclusão: “*Túpac Amaru* tem outro defeito: os discursos não acabam e o senhor Morante sabe muito bem que as palestras não foram feitas para o palco, esse defeito pode ser corrigido antes que a peça seja encenada novamente” (*El Argos*, 2/6/1821).

A ideia de que as palestras, no original *pláticas*, não eram feitas para os palcos acena de modo sutil para a complexa incorporação das textualidades do mundo da política à dramaturgia. A reprovação ao diálogo excessivo mostra o incômodo frente aos momentos em que a ação se detinha para que os conceitos fossem desdobrados na fala das personagens. Contudo, não se tratava de questionar o valor das ideias patrióticas, mas justamente da compreensão de que na dramaturgia elas não deviam fraturar a ilusão teatral.

Ainda que a maior parte da produção nacional se dedicasse a peças de caráter patriótico, a realidade dos palcos bonaerenses do período era mais complexa. As

funções eram preenchidas em sua maioria por peças estrangeiras traduzidas e adaptadas. No Coliseo Provisional foram encenados dramaturgos como os italianos Vittorio Alfieri e Carlo Goldoni, os franceses Jean Racine e Voltaire, além dos ilustrados espanhóis Leandro Moratín e Tomás de Iriarte. Nesse panorama, é compreensível que a dramaturgia de Morante gerasse desconforto entre os críticos do *Argos*.

Além do contraste com os repertórios estrangeiros, as resenhas evidenciam um notável conhecimento das discussões sobre o drama travadas no contexto europeu no âmbito das tratadísticas entre os séculos XVII e XVIII. Nas críticas do periódico, a discussão se guiava por categorias que poderíamos chamar de estéticas. Se comparada aos textos de Camilo Henríquez sobre o valor do teatro, o contraste se torna evidente: o ilustrado chileno estava preocupado com o potencial de educação cívico-patriótica dos palcos, sendo a discussão sobre a composição poética marginal, quando não inexistente. É dele a máxima “a musa dramática é um grande instrumento nas mãos da política” (*La Aurora de Chile*, 10/9/1812).

Como parte da imprensa que ganhava novos contornos no início do século XIX, a incipiente crítica teatral formava parte dos circuitos transnacionais que conformavam o mundo dos impressos. Ao estudar o papel dos periódicos no período, Hernán Pas afirma que eles atuavam para atingir uma massa de leitores ainda pequena e difusa. Seu objetivo era “incorporar e ampliar os discursos sociais que povoaram o imaginário cultural da época” (Pas, 2010, p. 4). Pas sustenta que a pletera de periódicos que surgiu no alvorecer das repúblicas convivia com um grande volume de jornais estran-

geiros. Ainda segundo o autor, a circulação transnacional da mais variada gama de jornais se somava à intensa atividade local de edição e redação de periódicos, fatores que contribuíram para a construção de um imaginário nacional (Pas, 2010, p. 5).

Como leitores da atividade jornalística estrangeira, os *criollos* hispano-americanos buscavam afinar as coordenadas culturais de sua atividade às conhecidas manifestações do Velho Continente. O nascimento da crítica teatral em *El Argos* sem dúvida forma parte do intento de aproximar-se da experiência estrangeira para constituir um campo nacional alinhado com a Europa. Paradoxalmente, enquanto parte da prática dramaturgica fincava suas raízes na experiência local e nas agendas políticas da independência, os críticos liam essa produção dentro dos parâmetros europeus e das clássicas convenções artísticas que regiam as discussões da tratadística dos gêneros dramáticos.

Entretanto, seria em outro jornal que a maior polêmica teatral do período iria se desdobrar. Entre as edições de 23 de outubro e 6 de novembro de 1817, Camilo Henríquez utilizou *El Censor* para bradar contra a recém-formada Sociedad del Buen Gusto. O motivo era a censura da estreia nos palcos de sua peça *Camila o la patriota de Sudamérica*, sendo lançada diretamente em livro como uma espécie de prêmio de consolação para seu autor, ele mesmo sócio-fundador da instituição que agora o rejeitava. Não surpreende que a impossibilidade de representar *Camila* tenha enfurecido o padre chileno. Henríquez demonstrara em textos anteriores publicados na imprensa chilena a crença na capacidade de intervenção que os palcos possuíam. Nesse sentido,

publicar a peça sem que fosse encenada significava reduzir seu impacto educativo.

Sua algoz, a Sociedad del Buen Gusto fora fundada no mesmo ano com o objetivo de “promover o aprimoramento de nossas representações teatrais, para que o teatro seja uma escola de costumes, um veículo de ilustração e um órgão de política” (*El Censor*, 31/7/1817). Tais valores professados parecem acompanhar o ideal de Henríquez. Cabe conjecturar, portanto, o que levou à sua censura. Ainda que não contemos com o arrazoado emitido pelos censores republicanos, as defesas de *Camila* publicadas por seu autor em *El Censor* nos dão indícios da razão da recusa.

“A ideia que alguns formaram sobre os homens e mulheres americanos é tão abjeta e infeliz que pensam que não é provável que haja uma patriota que saiba tanto quanto Camila. Conceito indigno! Em Quito e Lima abundam mulheres que sabem muito mais que eles. [...] Poderíamos ter educado o cacique na pátria dos Olavides e dos Baquijanos, mas quisemos levá-lo para a América do Norte por uma inclinação particular. [...] O que há de tão estranho em um sábio chefe da América do Norte, um sábio de Lima, e um cavalheiro habilidoso e educado do culto e engenhoso Quito, façam em uma pequena cidade o que foi feito em tantas outras por imigrantes da Europa para os Estados Unidos?” (*El Censor*, 30/10/1817).

A contestação de Henríquez serve como uma espécie de espelho para entender os critérios da Sociedad del Buen Gusto. Parece que os dois núcleos evidentemente problemáticos eram as figuras de *Camila*, a protagonista, e a do Cacique, que a aco-

lhe junto aos omáguas. Em Camila recaiu a crítica sobre seu “saber patriótico”, que, considerando a crítica a *Túpac Amaru*, poderíamos entender como uma reprovação a seu “falar patriótico”, excessivo nas *pláticas*. Também parecia incomodar o excesso de ilustração do Cacique. O líder dos omáguas discute suas experiências cosmopolitas em pequenas tertúlias oferecidas em sua morada decorada ao gosto inglês, no meio da selva amazônica. Agrupadas as duas grandes críticas à peça, também elas estão submetidas a uma categoria estética: a verossimilhança.

Assim como aparece na crítica de *El Argos*, a recusa da Sociedad del Buen Gusto parece se distanciar das concepções de Henríquez sobre o teatro quando sua imaginação violava a mãe de todas as regras na dramaturgia: a verossimilhança. Como aparecia na mais proeminente *Poética* setecentista espanhola, escrita pelo ilustrado Ignacio de Luzán (1737, p. 107): “O inverossímil não é crível e o incrível não persuade nem move”. A verossimilhança era, portanto, a mais importante de todas as regras do fazer dramático; cabia observá-la rigorosamente.

Quanto à decisão da Sociedad del Buen Gusto, novamente o valor inquestionável do patriotismo professado pelas personagens não era suficiente se a composição não levasse em conta preocupações centrais da composição poética. A peça não poderia servir à pátria enquanto instrumento de educação cívica sem também ser capaz de refinar o gosto. A indignação de Camilo Henríquez corrobora a preocupação pelo verossímil, uma vez que não negava sua importância, mas tratava de dizer que havia exemplos reais que endossavam sua criação, atacando a percepção do real de seus censores.

O neogranadino Domínguez Roche teve mais sorte que seus contemporâneos quanto às críticas à sua peça. No entanto, na publicação do texto, em 1826, a nota crítica vem do próprio autor em seu prefácio: “Embora tenha tentado me ajustar o máximo possível às regras da arte, preservei a verdade da história. Ainda é uma composição muito imperfeita, mas não importa o quão ruim seja, é melhor do que outras que circulam com o mesmo nome” (Domínguez Roche, 1826). A imperfeição da composição, segundo o próprio autor, se situava no mesmo plano que as falhas imputadas a Henríquez e a Ambrósio Morante: havia espaços de conflitos entre a matéria histórica e a forma do drama. Como seus contemporâneos, Domínguez Roche não deixa dúvidas: as regras da arte cediam em prol da matéria. Cabe examinar com mais vagar este conflito no interior das peças.

O TEATRO E A EDUCAÇÃO CÍVICA: TEXTUALIDADES DA POLÍTICA

Dentro do imaginário patriótico construído pelos textos, toda morte pela pátria é morte justa, pois é fecunda na medida em que cifra a rebeldia da vítima e o despotismo do algoz. “Porque morre abatendo aos tiranos e ao morrer com coragem ao homem ensina”, diz Pola ao público no fim do drama, enquanto caminha para sua expiação (Domínguez Roche, 1826, p. 38). A liberdade aparece como uma espécie de inspiração primordial, que deve ser perseguida até as últimas consequências. “A América enfim pede vingança”, afirma Túpac Amaru, que agora se determina a fazer escutar “o grito da sacra Liberdade

e Independência” (Morante, 2008, p. 264) ainda que lhe custe a vida.

“TÚPAC AMARU: [...] Defendamos/ os nossos direitos, a nossa independência/ até o último suspiro!... Que a morte,/ ou o imperecível louro o voto seja/ dos nossos corações!... Mas quem duvida/ prefere a morte à baixeza,/ à infâmia e ao engano que nos cobre/ e à infame velhice que nos espera?” (Morante, 2008, p. 265).

O líder curaca arrebatava os índios oprimidos pela *mita*, compatriotas, como os chama, para perseguir a liberdade que lhes é de direito. Se a causa é justa, toda morte é bela, mas em nome de quem ou de quem se brada? Contra quem parece ponto pacífico: o tirano espanhol, um inominável amorfo que surge como um *outro* radical. Entretanto, à medida que a ação da peça se desenrola e os nós se apertam, os conceitos que pareciam tão bem delineados nas vociferações de Túpac Amaru parecem cada vez mais borrados, atravessados pelos senões da trama.

É o caso de Santelices, filho do corregedor responsável pela mina onde Micaela Bastidas, prometida de Túpac Amaru, cumpre sua *mita*. Santelices, apesar de filho de um espanhol, entende que a causa de seu bom amigo indígena é justa. Entende, portanto, que o pai deverá ser das primeiras vítimas do levante, uma vez que é a autoridade imediata responsável pela continuidade da escravidão dos americanos. Como conciliar o respeito à ascendência e o amor ao pai se isso significa um legado de despotismo? Educar o pai no amor à liberdade e no ódio ao despotismo parece ser a saída imediata.

“SANTELICES: [...] Um Mitayo/ o que vem a ser, na força extensa/ dessa palavra?... O escravo abatido/ do despotismo, presa dos ambiciosos,/ incremento do surdo peculato/ e do mais desprezível furto!

CORREGEDOR: Santelices!

SANTELICES: Cumpramos o acordo./ Dois amigos discutem livremente,/ quem sancionou o poder, quem deu/ o direito ao homem de subjugar/ homem semelhante?.../ [...] Mitas, Repartimentos! Aí está o quadro/ das praias mortais! O fruto/ da invenção espanhola! Desgastados/ por sua ganância cruel, eles introduziram/ a mita. Este ingrato/ descobrimento da mais profunda/ corrupção! Aquela convocação violenta anual/ onde saem para uma morte prolongada/ milhares de inocentes condenados!” (Morante, 2008, pp. 241-2).

A saída de Santelices para que o pai, assim como ele, negue o legado de horror é defrontá-lo com a imagem do despotismo que sustenta seus privilégios na “morte prolongada” dos filhos da terra. Não caberá ao indígena massacrado educar seu algoz, mas ao filho que testemunhou o quadro com assombro. O papel dos adjetivos é central: *mortífero, cruel, ingrato, profunda, violento, prolongada, condenado*, um campo semântico que aprofunda do ponto de vista ético as fontes pecuniárias da administração colonial. A estratégia do expediente visava a mobilizar também a plateia: mapear o horror espanhol era uma estratégia de conduzir a audiência bonaerense que poderia ignorar a face do despotismo ou desconfiar da justeza do projeto independentista.

Este *outro* despótico – encarnado no corregedor – podia ainda redimir-se mesmo que apenas quando a espada da vingança lhe oprimisse a garganta. Contudo, parece

menos óbvia no texto a ideia de independência, enunciada uma e outra vez como “independência americana”, no que pareceria incluir todos os filhos da terra. Em outros momentos, Túpac Amaru é claro: “A independência dos índios” (Morante, 2008, p. 228). A oscilação nunca se resolve no texto, nunca se aclara se a causa indígena, utilizada como sinédoque de causa americana, pode incluir ou não outros estamentos sociais, especialmente os *criollos*. Por que o povo luta, Túpac Amaru?

Ao analisar a historiografia da rebelião, Kátia Gerab e Maria Angélica Resende (1993) verificam que a ideia da rebelião como origem das independências fora um constructo da historiografia posterior, buscando interpretá-la à luz dos projetos emancipacionistas. No conflito que a originou, as ambições parecem menores que as que a peça de Morante faz crer: Túpac Amaru nunca renunciou à fidelidade ao rei, restringindo seu ódio aos corruptos corregedores, e concentrando seus esforços em reivindicar o fim da exploração do trabalho.

Nesse sentido, apesar do intento da peça de criar uma continuidade entre o “americanismo” indígena da rebelião e o “americanismo” *criollo* que embasou os projetos de independência, as fissuras se fazem evidentes no manejo contraditório dos conceitos. O procedimento de delimitar o passado como origem de algo ulterior não sinaliza apenas para uma contradição na abordagem do histórico, mas para intervir nele e reescrevê-lo à luz do projeto de hegemonia *criolla*. Assim, a ambiguidade da causa americana permitia abarcar os fundamentos étnico-raciais da rebelião e, ao mesmo tempo, o germe ético da nação que brotaria do ódio ao despotismo e do amor à liberdade, apagando o

fato de que esses que hoje se emocionam com a coragem do nobre curaca descendem dos que viveram sob os auspícios da Coroa. As fraturas do harmônico alinhamento entre “americanos” aparecem de modo evidente em outra peça, *Camila*.

Na peça de Camilo Henríquez, o Cacique omáguia ouve o clamor da família *criolla* para que ele não entregue compatriotas americanos ao inimigo comum: os espanhóis. Desconfiado da causa partilhada entre indígenas e *criollos*, o Cacique oferece uma proposta que selaria o pacto entre os filhos da terra: Camila deve casar-se com um dos omáguas. A jovem viúva nega, reafirmando que seu coração ainda pertence ao marido morto. Ao apreciar os argumentos da jovem, sobre ela recairá a maior das acusações:

“CACIQUE: As jovens sul-americanas geralmente desprezam todos os americanos. Desde o início, preferiram o espanhol como marido. Guardam para os espanhóis as suas graças, aquelas graças delicadas, sublimes, divinas que receberam do céu para a nossa felicidade. Elas gostariam que os espanhóis reinassem eternamente, para reinar com eles. [...] Assim, eles educam seus filhos no amor à tirania e colocam obstáculos à liberdade. [...] As filhas da América abraçarão nossos algozes e fugirão com desdém dos braços robustos dos heróis do país! [...] Gostaria que você tivesse nascido do outro lado do mar, entre os tiranos, para não desonrar o país com seus sentimentos” (Henríquez, 1912, p. 23).

A recusa da aliança marital que selaria a definitiva união étnica americana é interpretada pelo líder indígena como uma forma de manutenção do despotismo. No

entanto, a peça não resolve o conflito, pois o marido que estava morto reaparece no desenlace, sendo ele o tal ministro omáguia com quem Camila deveria se casar. Neste lance *ex machina*, Camila se livra de responder à diatribe, pois os votos do casamento superam os imperativos da aliança americana. No entanto, nas palavras do Cacique ressoa uma série de tensões e ambiguidades sobre o “americano” que merecem nota. Ao recusar a aliança proposta, Camila recusa os “heróis da pátria” e, com isso, “coloca obstáculos à liberdade”. Diferente da ambiguidade sugestiva da peça de Morante, o texto de Henríquez guarda a mesma aporia conceitual: quem são os verdadeiros americanos? De que povo estamos tratando? Qual o lugar dos *criollos*? Se são os indígenas os verdadeiros americanos, o que significa o legado étnico-racial híbrido dos *criollos*?

A solução do enredo, ainda que indireta, sugere que a bravura reside no coração, assim como Santelices em *Túpac Amaru*. Camila pode recusar a aliança étnica, pois os valores americanos já transbordam em seu ser patriótico. Chama a atenção, no entanto, a forma pela qual a peça se encaminha de modo a fazer emergir o valor e justificar seu protagonismo: ainda que marcados etnicamente pelo conquistador, o coração *criollo* aprendeu a amar a pátria e finalmente rasgou o véu do despotismo. Ao recusar a aliança com o despotismo espanhol, torna-se ele um legítimo americano, tão digno de admiração como os bravos indígenas. O que parecia tensionar no início da peça termina por reafirmar a classe *criolla* movendo seu lugar de legitimidade: ela agora reside na capacidade de edificar o futuro para a nação pelos ideais patrióticos.

Camila, assim como Túpac Amaru, está disposta a morrer pela pátria. No entanto, as circunstâncias do enredo dão outro peso a esse conceito. Depois da recusa ao Cacique, Don José diz a Camila: “Minha filha, você já sabe que a glória de uma heroína é morrer pela pátria, e que a glória de toda mulher é morrer pela honra” (Henríquez, 1912, p. 24). Nessa perspectiva, ser entregue aos espanhóis para preservar os laços matrimoniais era de algum modo endossar seu patriotismo, uma vez que preservar a família é preservar a unidade mínima que compõe a unidade maior que é a pátria: “Como a pátria é esta grande família, esta sociedade dos nossos concidadãos, que inclui todas as famílias, devemos amar a pátria mais do que a nossa família, que é uma entre muitas”, propõe Henríquez (2009, p. 95) em seu *Catecismo de los patriotas*, publicado em 1813.

É notável como a ideia de pátria que emerge nas duas peças difere e se fundamenta em perspectivas distintas da questão, ainda que formuladas no mesmo conceito. Nesse sentido, a aporia do conceito de pátria dialoga de maneira estrita com a aporia do conceito de povo. Pátria e povo aparecem no período da independência envolvidos em constantes reformulações para dar corpo às ideias que vão lançar as bases da nação. Nesse sentido, este patriotismo apareceria como um estágio anterior do nacionalismo, mais difuso e menos comprometido com as bases territoriais que dão corpo ao discurso nacionalista (Pimenta, 2006), endossado, de saída, pela escolha de Henríquez e Morante em situar seus enredos fora do território nacional de origem: em Quito e no vice-reino do Peru. O patriotismo “americano” destas peças nos parece mais preocupado em desenhar o déspota que

ainda significava um risco para a emancipação. Henríquez, por exemplo, escreveu a peça em Buenos Aires enquanto seu país de origem, o Chile, sofria o jugo de uma reocupação espanhola, entre 1814 e 1817.

Enquanto *Túpac Amaru* termina no auge da rebelião, negando à peça qualquer anúncio da falência da empresa, e *Camila* promove a reconciliação das personagens em meio ao idílio amazônico, *La Pola* oferece um contraponto. Domínguez Roche escolhe representar o terrível destino de sua protagonista, sendo fuzilada diante da plateia.

“Pola (*A Leal*): E você, espanhol servil, vá dizer a seu amo/ que uma mulher triste aqui o espera/ que se ele teve o prazer de condenar-me/ que venha ver minha morte, se lhe deleita/ derramar sangue inocente, deixe-o vir/ alegrar-se em ver o nosso correr/ [...] (*Ao povo*) Oh! com muito prazer sigo o caminho/ Dos meus antecessores, mesmo que vá/ Do esquecimento à mansão eterna./ Adeus ilustres de Granada/ Adeus cidade amada, bela pátria/ Cuide de sua filha que hoje/ O nome de Bogotá representa/ Porque morre abatendo os tiranos/ E ao morrer com coragem ao homem ensina” (Domínguez Roche, 1826, p. 38).

A altivez da jovem sentenciada à morte se destaca em seus últimos momentos: enfrenta seu algoz, acusando sua covardia e injustiça ao dirigir-se à sua pátria que é sua cidade: Bogotá. É morrendo por ela e diante de seus olhos que o valor de sua virtude será ensinado, sua morte fecunda arrebatará os corações de seus compatriotas e conduzirá à tão sonhada liberdade. Pola não fala pelos americanos nem aos americanos, fala aos bogotanos. De fato, a causa

é americana, mas seu intento é libertar a nobre cidade reconquistada. Poderíamos aqui contrastá-la à pátria-família de *Camila* e à pátria indígena de *Túpac Amaru*, oscilação que, segundo José Emilio Burucua e Fabián Alejandro Campagne (2003), era corrente no período. No entanto, em ambas, o que quer que atenda pelo nome de pátria reflete-se às avessas na Espanha.

Na peça de Domínguez Roche, enquanto sua protagonista tende à univocidade, os que se destacam são aqueles que estão a serviço dos espanhóis e que, compelidos pela hierarquia, são obrigados a perpetrar a fúria do despotismo. Sua angústia é confessada em diversos solilóquios que variam na personagem, mas reiteram o tema: como é custoso reconhecer a causa justa de seus compatriotas sem conseguir rebelar-se. “Até quando será o dia propício/ quando o céu se apiedará de minha sorte/ e eu poderei deixar este serviço/ que me é tão odioso” (Domínguez Roche, 1826, p. 33), lamenta o oficial que conduz a jovem Pola ao fuzilamento. Neste mosaico de vozes que manifestam seu lamento aos murmúrios destaca-se a retórica de Pola. A voz da patriota surge como esperança num momento em que as tropas realistas pareciam conter qualquer fagulha de insurgência.

Entre as três peças, *La Pola* é a que mais padece da suspensão dos diálogos. Ao privilegiar os solilóquios, a peça amplia os momentos em que sua protagonista pode seguir desdobrando ideias caras à causa patriótica, bem como aprofundar o remorso dos soldados realistas, sem, no entanto, conferir-lhes dinamicidade dramática. Se em *Túpac Amaru* os momentos em que o líder divulgava a causa entre seus compatriotas serviam de justificativa para desdobrar conceitos, em *La Pola* nenhum outro dado con-

textual livra o texto da mais pura arenga que, impregnada na estrutura dialogal, aos poucos a implode. A voz dos compatriotas – Pola, Arcos e Sabaraín – por vezes apaga os caracteres e serve como uma declaração contínua que muda arbitrariamente de voz. Somados estes momentos aos solilóquios, o tecido propriamente dramático se fratura.

Nesse tempo sempre presente em que a ação transcorre aos olhos do espectador, o diálogo deveria, segundo as poéticas clássicas, conferir-lhe a dinamicidade e a lógica causal necessárias para o desenvolvimento do conflito. No entanto, nas três peças cumpre o exato oposto: suspende a ação e abre caminho para a discussão conceitual. Acreditamos que sua composição conversa de maneira bastante direta com outro tipo de gênero que, assim como o teatro, se constrói a partir da estrutura dialogal: os catecismos cívicos ou patrióticos.

Esse gênero de impresso, que circulou desde as décadas finais do século XVIII, teve vida prolífica em países como a França e a Espanha (Sotés Elizade, 2009). No contexto hispano-americano, os catecismos patrióticos foram utilizados no início do século XIX para expor e difundir o ideário político que sustentava o separatismo americano. Rafael Sagredo sustenta que ele “constituiu uma das formas fundamentais pelas quais as ideias e os conceitos políticos liberais, constitucionais e republicanos foram transmitidos para a sociedade” (2009, p. 16).

Valendo-se do método da catequese, seus autores os organizavam em diálogos simplificados, a partir de um sistema de perguntas e respostas objetivas cujos interlocutores se dividiam entre uma voz que indagava o significado dos conceitos e outra que os respondia de modo professoral. Na maioria

dos casos as vozes não recebiam qualquer tipo de nomenclatura, sendo introduzidas pelas palavras “Pergunta” e “Resposta”. No entanto, os vocativos empregados ao longo do texto sempre apelam para uma relação filial ou entre um jovem que indaga e um velho que responde.

“[Pergunta] Por que os abusos se perpetuaram no antigo sistema?”

[Resposta] Pela ignorância ocasionada de não haver imprensa livre. No antigo sistema estávamos tão longe de ver observados e respeitados os direitos, os quais não conhecíamos ainda e nem tínhamos ideia [...] por isso a liberdade supõe uma grande massa de luzes espalhadas sobre a multidão e, pelo contrário, a tirania domina em meio a erros e trevas. Além das luzes, as virtudes são necessárias” (Henríquez apud Sagredo, 2009, pp. 101-2).

Neste fragmento do *Catecismo de los patriotas*, de Camilo Henríquez, vemos que o campo semântico da ilustração aparece convocado para informar os males do “antigo sistema” colonial que agora caberá à república reparar. Visando a conformar uma mentalidade coletiva, textos como o de Henríquez encontraram variações em todas as partes do continente. Agora *patriotas*, *pueblos libres* aparecem onde antes estavam os *vasallos*, *súbditos* e *colonos*, “todos eles sinais inequívocos do surgimento de atores políticos diferentes dos existentes até então” (Sagredo, 2009, p. 22).

No processo de delinear os novos sujeitos políticos, a discussão dos catecismos conectava os conceitos de pátria e povo de modo que, independentemente da nomenclatura que recebessem, conformavam um grupo que em

meio à crise das monarquias ibéricas “deve escolher entre a liberdade ou o despotismo representado pelos espanhóis” (Sagredo, 2009, p. 25). Ainda que a relação entre América e Espanha ganhe matizes específicos na imensa variedade de textos, sua articulação se dá justamente nessa aliança, pois “o cidadão nasce com a pátria, é consequência da liberdade que a independência trouxe” (Sagredo, 2009, p. 35).

A vinculação conceitual entre pátria e povo por si só já nos serviria de entrada comparativa entre os catecismos patrióticos e as peças que analisamos. Entretanto, há outros elementos que os aproximam como práticas de escrita similares, cujas textualidades dialogam de modo mais direto. Como antecipamos, o próprio Camilo Henríquez fora autor de um catecismo patriótico de certa reverberação no Chile, anos antes de escrever *Camila*. Também a ideia da pátria como a “família das famílias” aparece em ambos. Essas relações ultrapassam o terreno dos conceitos e ganham o estrutural.

Na estrutura dialogal que dá corpo tanto aos catecismos quanto às peças, a distribuição das vozes parece obedecer a um mesmo princípio. Se nos catecismos há sempre a voz do preceptor que, estimulado pelas perguntas, desentranha os conceitos, nas peças a voz também é monopolizada por seus protagonistas que, disparados pelos interlocutores, articulam os conceitos. É o caso de *Camila* na peça de Henríquez e de *Pola* na peça de Domínguez Roche. Ainda que outros personagens assumam o púlpito – o Cacique, no primeiro caso, e todos os que são submetidos aos solilóquios, no segundo –, é inegável que a inteligência patriótica e a capacidade de educar pela palavra residem nas protagonistas femininas. Na peça de

Morante, a voz se divide entre Túpac Amaru e Santelices: o primeiro levará a causa aos compatriotas indígenas e o segundo, aos representantes do despotismo.

A suspensão da ação em prol da educação das personagens – e, é claro, do público – segue a lógica do catecismo ao concentrar na voz de patriotas iluminados o poder de elevar a causa pela articulação dos conceitos. Dessa forma, há uma rigidez que apela para uma visão hierárquica – e hierarquizante – do saber: alguns devem aprender o que outros devem ensinar. Os valores não são extraídos do potencial dialético que os diálogos possuem: o saber emana de uma figura para outra, que não o possui e deve escutar para aprender quase em silêncio.

Há uma espécie de impregnação da causa em figuras que a peça toma da história, como é o caso de *La Pola* e *Túpac Amaru*, ou cria, como no caso de *Camila*, apesar do anagrama do nome da protagonista conduzir seu autor numa espécie de autopromoção. O fato é que, ao conceber a estrutura dialogal como um encontro de vozes privilegiadas frente a outras que serão educadas, o embate de caracteres cede à monotonia. Ainda que em *Camila* a protagonista saia enfraquecida no debate inicial com o Cacique, o enredo logo a reconduz a seu posto de destaque e o mesmo Cacique que antes a enfrentara por seu “amor ao despotismo” termina destacando seu valor: “Heroína do novo mundo! Imperturbável como as amazonas [...], no entanto, mais culta do que elas, e mais sensível!” (Henríquez, 1912, p. 38).

Essa convergência entre as textualidades do mundo da política e das belas letras deixa fissuras formais importantes nas peças que permitem entrever, como nas palavras de Domínguez Roche em seu Prefácio à publi-

cação de *La Pola*, que no cabo de guerra entre as *reglas del arte* e a matéria histórica, a primeira perde a primazia. Fator que, como vimos, encontrou reverberação na crítica e na “censura republicana” coeva.

ESCRITAS DA HISTÓRIA, ESCRITAS CRIOLLAS

Após localizar os pontos de fricção entre poética e política, cabe indagar a lógica articuladora com que esses conceitos eram produzidos por uma linguagem política que se valia de eventos recentes para construí-los como marcos para uma interpretação da ruptura com a metrópole. Nesse sentido, acreditamos que nessas peças a história não é simplesmente evocada como moldura do enredo para acomodar os conceitos. Entendemos que a operação é mais complexa: tratava-se de escrever a história do jovem continente a partir das belas letras. Acreditamos que essas peças não tomam a história como motivo, mas buscam de certa forma estabilizar a interpretação dos eventos a partir dos conceitos caros ao momento da escrita – encontrando neles os fundamentos da pátria e do povo – e dentro do controle simbólico das elites *criollas*, em que a harmonia e o consenso quase sempre apontam para a manutenção de si mesmas na condução dos projetos independentistas.

Essa dupla operação explica como a rebelião indígena disparada por algo tão próprio de sua experiência – o cumprimento da *mita* – apareça na peça de Ambrósio Morante contida – ainda que com tensões – sob a ideia de pátria e de independência *avant la lettre*. No entanto, como sinalizamos, o conceito de pátria começava a mostrar as

fissuras da harmonia impossível que a operação implicava: nas palavras de Túpac Amaru a pátria oscila entre ser puramente a pátria dos indígenas ou simplesmente “americana”.

Mais do que entender os conceitos na fatura do texto como contradição, entendemos que aqui encontramos o que Elias Palti (2020, p. 45) chamou de ponto cego inerte: “aqueles pressupostos implícitos que, ao serem expostos, seriam destrutivos para o próprio modelo”. O ponto cego do conceito de *pátria* e, por consequência, também de *povo*, na peça de Morante, aparece justamente no fato de serem elaborados desde o imaginário *criollo* e lançados à alteridade indígena sem nenhum tipo de acomodação ou *mea-culpa*. De fato, o que se apaga na peça são os três séculos de privilégios baseados na exploração do trabalho indígena. Seria inverossímil considerar que a plateia branca se reconhecesse nos chamados pela “pátria indígena”, daí emerge o pouco comprometido conceito de “americano”. Se falar em pátria indígena alimentaria o temor da elite que assistia à peça, a ideia de americano eliminaria os cadafalsos étnicos e irmanaria a todos sob uma visão de *povo* menos controversa e que não fraturaria a *pátria* que se queria representar – e conformar.

As alianças entre *criollos* e peninsulares aparecem sempre bem delineadas nos textos e mais sólidas do que aquelas firmadas com os indígenas. Em *Camila*, como buscamos demonstrar, a acusação do Cacique à jovem é dirimida pela volta do marido sem que a peça possa ensaiar uma saída para a recusa da aliança étnica. Resolvida pela reafirmação dos laços matrimoniais, *Camila* termina por evitar a síntese americana e mover a união dos filhos da terra para o terreno ético e conceitual: se unem pelo ódio

ao despotismo e pelo amor à pátria. Em *La Pola* o empenho é ainda mais evidente: quase todo personagem espanhol ou a serviço da Espanha que surge na peça ganha um solilóquio para lamentar-se das atrocidades que se vê obrigado a cometer. Todos estão sob o jugo do despotismo, separados apenas pela coragem de rebelar-se. Diferente dos dois outros textos, indígenas e escravos são apenas aludidos e sempre equiparados aos *criollos* frente à Espanha: “De nossa escravidão não há esperança” (Domínguez Roche, 1826, p. 15), lamenta o desiludido patriota Arcos a Pola.

Mary Louise Pratt (2010, p. 322), em *Ojos imperiales*, é enfática ao anotar as razões da ambígua postura da classe na concepção dos projetos independentistas: “Política e ideologicamente, o projeto liberal *criollo* envolveu a fundação de uma sociedade e cultura americanas descolonizadas e independentes, enquanto mantinha os valores europeus e a supremacia branca”. Privilegiada pela administração colonial, era necessário que o passado de acômodo na estrutura social desse lugar a um presente em que ela pudesse liderar a emancipação sem que parecesse uma mera manutenção que viria para perpetuar as relações tal como aconteciam na colônia. Com a experiência da Revolução Haitiana, não surpreende que a busca pela ordem, na verdade,

significasse a garantia de que possíveis convulsões sociais pudessem ser controladas ou canalizadas contra o “despotismo”⁴.

Nesse sentido, a forma errática das peças atesta a face e a contraface do projeto *criollo*: por um lado, a intenção educativa, de universalização dos valores ilustrados, na impregnação da estrutura catequética; por outro, os limites da aliança que se veem nas peças, além da mostra inequívoca da aporia dos conceitos de *pátria* e *povo*, cuja matéria histórica desdiz e o enredo trata de reacomodar constantemente.

O *povo* americano – seja ele quem for desde que contido – supera as diferenças étnicas e se une pelo amor à *pátria* – seja ela qual for desde que liderada pelos *criollos* – e pelo ódio ao despotismo no projeto emancipacionista. Podemos entender o intento harmonioso que subjaz às peças como uma forma de luta de representação, como a chamou Roger Chartier (1991, p. 183), “cuja problemática central é o ordenamento, logo, a hierarquização da própria estrutura social”. No bojo da pleora de estratégias simbólicas que buscaram conformar os projetos *criollos*, *Camila*, *La Pola* e *Túpac Amaru* se destacam justamente por atestarem, nas contraditórias elaborações conceituais, os limites e as tensões que despontavam como entraves à constituição de sua hegemonia.

4 Ao analisar a Insurreição dos Comuneiros, Kátia Gerab e Maria Angélica Resende (1993, p. 59) ressaltam que, quando a revolta tomou grandes proporções, as lideranças *criollas* retroagiram por temer que as massas sublevadas saíssem de controle, ameaçando não apenas possíveis acordos com a metrópole, como também sua própria integridade. O mesmo temor ante a possibilidade de sublevação rondou a recepção da Revolução Haitiana (cf. Anderson, 2008, pp. 86-7).

REFERÊNCIAS

- AMBRÓSIO MORANTE, L. "Túpac Amaru", in Beatriz Seibel (org.). *Antología de obras de teatro argentino. Desde sus orígenes a la actualidad: obras de la Independencia: 1818-1824*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2007, pp. 219-307.
- ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- BURUCUA, J. E.; CAMPAGNE, F. A. "Mitos y simbologías nacionales en los países del cono sur", in Antonio Annino; François-Xavier Guerra (orgs.). *Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 433-74.
- CHARTIER, R. "O mundo como representação". *Estudos Avançados*, v. 5, n. 11, 1991, pp. 173-91.
- DÍAZ DE ARAUJO, M. G. *La vida teatral en Buenos Aires*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1982.
- GERAB, K.; RESENDE, M. A. *A rebelião de Túpac Amaru. Luta e resistência no Peru do século XVIII*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1993.
- HALPERIN DONGHI, T. *Reforma y disolución de los imperios ibéricos. 1750-1850. Historia de América Latina*, Volumen 3. Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- HENRÍQUEZ, C. *Camila o la patriota de Sudamérica*. Santiago, Universitaria, 1912.
- LUZÁN, I. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Edição digital de Cervantes Virtual a partir da original: Zaragoza, Imprenta Francisco Revilla, 1737.
- PALTI, E. *O tempo da política. O século XIX reconsiderado*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte, Autêntica, 2020.
- PAS, H. F. *Literatura, prensa periódica y público lector en los procesos de nacionalización de la cultura en Argentina y en Chile (1828-1863)*. Tese de doutorado. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de Universidad Nacional de La Plata, 2010.
- PIMENTA, J. P. "Território colonial e território nacional", in *Estado e nação no fim dos Impérios Ibéricos no Prata*. São Paulo, Hucitec, 2006, pp. 49-61.
- PRATT, M. L. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Trad. Ofelia Castillo. México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- SAGREDO BAEZA, R. *De la colonia a la república. Los catecismos políticos americanos, 1811-1827*. Madrid, Fundación Mapfre, 2009.
- SOTÉS ELIZADE, M. Á. "Catecismos políticos e instrucción política y moral de los ciudadanos (siglos XVIII y XIX) en Francia y España". *Educación XXI: Revista de la Facultad de Educación*, n. 12, 2009, pp. 201-18.

Periódicos

- EL ARGOS de Buenos Aires*, 1821-1825, Buenos Aires, Imprenta de Gandarillas y Socios (coleção completa na Biblioteca Nacional de Argentina, disponível em: https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc_number=001185106&local_base=GENER. Acesso em: 30/12/2020).
- EL CENSOR*, 1815-1819, Buenos Aires, Imprenta de la Independencia (coleção completa na Biblioteca Nacional de Argentina, disponível em: https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc_number=001184878&local_base=GENER. Acesso em 30/12/2020).
- LA AURORA de Chile*, 1812-1813, Santiago de Chile, Imprenta del Gobierno de Chile (coleção completa na Biblioteca Nacional de Chile, disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3500.html#documentos>. Acesso em 30/12/2020).