

CRENÇA E CASTIGO: TEATRO E INQUISIÇÃO EM GONÇALVES DE MAGALHÃES, DIAS GOMES E AUGUSTO BOAL¹

Fernando Marques²
<https://orcid.org/0000-0002-4984-7486>

Resumo

O teatro tem lançado luz sobre as atitudes intolerantes, seja no plano dos indivíduos, seja no das instituições. Nesse último caso, tais atitudes correspondem a políticas de Estado destinadas a punir os comportamentos considerados divergentes, vistos como perigosos para a ordem social. A dramaturgia brasileira apresenta exemplos de denúncia e desvelamento da intolerância, tantas vezes associada aos castigos físicos e à tortura. Estudamos três desses exemplos: *Antônio José ou O poeta e a Inquisição* (1838), de Gonçalves de Magalhães; *O santo inquirido* (1964), de Dias Gomes, e *Torquemada* (1971), de Augusto Boal, atentando também para os aspectos estéticos das peças.

Palavras-chave: Teatro brasileiro. Dramaturgia. Intolerância. Inquisição.

BELIEF AND PUNISHMENT: THEATER AND INQUISITION IN GONÇALVES DE MAGALHÃES, DIAS GOMES AND AUGUSTO BOAL

Abstract

Theatre has shed light on intolerant attitudes, whether at the level of individuals or institutions. In the latter case, such attitudes correspond to State policies aimed at punishing behaviors considered divergent, seen as dangerous to the social order. Brazilian dramaturgy presents examples of denunciation and unveiling of intolerance, so often associated with physical punishment and torture. We study three such examples: Antônio José or The poet and the Inquisition (1838), by Gonçalves de Magalhães; The holy inquiry (1964), by Dias Gomes, and Torquemada (1971), by Augusto Boal, also paying attention to the aesthetic aspects of the pieces.

Keywords: Brazilian theatre. Dramaturgy. Intolerance. Inquisition.

¹ Este artigo liga-se a pesquisa mais ampla, chamada “Teatro e intolerância”, em que partimos de 16 textos teatrais dos quais o mais antigo é a *Tragédia de d. Inês de Castro* (1587), do português Antônio Ferreira, e o mais recente, *Novas diretrizes em tempos de paz* (2001), de Bosco Brasil. A pesquisa tem a ver, por sua vez, com as ideias humanistas e iluministas (ou seu contrário) em Portugal e no Brasil, que começamos a estudar em pós-doutorado feito na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2017-2018.

² **José Fernando Marques de Freitas Filho** é professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília na área de Teoria Teatral. Jornalista, escritor e compositor. Autor, entre outros, de *Zé: peça em um ato* (adaptação em verso e canções do *Woyzeck*, de Büchner); *Últimos: comédia musical em dois atos* (livro-CD); *A comicidade da desilusão: o humor nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues*; *Com os séculos nos olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970*; *A província dos diamantes: ensaios sobre teatro*. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0307432060476097>. E-mail: fmarquesfreitas@terra.com.br.



1. Prévias

O teatro no Brasil pós-Independência inaugurou-se, conforme historiadores convencionaram, com a tragédia *Antônio José ou O poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães (1811-1882), levada à cena em março de 1838 pela companhia do ator João Caetano (1808-1863), no Rio de Janeiro.³ Texto e elenco brasileiros reuniam-se pela primeira vez com relevância e repercussão. A Companhia Nacional de Caetano representaria ainda, em outubro daquele ano, a comédia *O juiz de paz da roça*, com a qual o pândego Martins Pena (1815-1848) iniciava a carreira.

O jovem Magalhães então lançava o romantismo em teatro no país (já o fizera em literatura, dois anos antes, com *Suspiros poéticos e saudades*), embora agisse de modo cuidadoso, avesso que era aos “horrores da moderna escola”, como escreveu na época. O comedimento do autor já se assinalava no fato de o gênero escolhido ter sido a tragédia, o mais clássico (e, portanto, o menos romântico) dos gêneros teatrais.

O texto abordava o tema da Inquisição, extinta em Portugal havia 17 anos, tendo ajudado a sustentar o regime de monarquia absoluta durante quase três séculos (foi criada em 1536 e encerrada em 1821). A suposta necessidade de uniformizar as consciências em torno de um catolicismo estrito explica as práticas punitivas do Tribunal do Santo Ofício da Inquisição, que podiam chegar à pena de morte na fogueira, como aconteceu ao comediógrafo Antônio José da Silva, chamado o Judeu (1705-1739).⁴

Gonçalves de Magalhães se posicionava em favor da liberdade de crença religiosa, e a liberdade era valor caro aos românticos. A peça mostra os momentos finais do cristão-novo⁵ Antônio José, autor de textos cômicos e críticos, originalmente escritos para bonecos, processado pelo Santo Ofício por professar outra religião que não a da lei. Começamos por

³ Refiro-me aqui ao teatro realizado em salas de espetáculo, como foi o caso dessa peça, apresentada em prédio onde hoje se acha o Teatro João Caetano, na Praça Tiradentes, centro do Rio de Janeiro. Havia também, na época, “espetáculos populares, de rua” (espetáculos de bonecos, por exemplo), dos quais nos ficaram poucas notícias, mas que terão influenciado as comédias de Martins Pena, como aponta a professora e pesquisadora Vilma Arêas em entrevista ao *Correio Braziliense* (em 6/12/1998). Ver, dessa autora, *Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena* (1987).

⁴ Antônio José nasceu no Rio de Janeiro em 1705, fez carreira em Lisboa e foi condenado à morte pelos inquisidores em 1739, acusado de práticas judaizantes. Deixou oito peças cômicas, escritas para bonecos, isto é, bonecos. Entre elas, estão *Vida do grande Dom Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança*; *Vida de Esopo*; *Anfitrião*; *Guerras do alecrim e manjerona*. Suas comédias alternam prosa e verso ou prosa e canções, e foram chamadas óperas pelo fato de usarem música. Aparentam-se ao que hoje entenderíamos por comédia musical.

⁵ Os judeus convertidos ao cristianismo foram chamados cristãos-novos. A conversão forçada se deu, em Portugal, em 1497.



essa peça este breve passeio por obras que têm por tema a Inquisição e, de modo mais amplo, a intolerância.

Além de comentar a tragédia de Magalhães, vamos falar sobre dois dramas, estes mais próximos de nós: *O santo inquérito*, de Dias Gomes (1922-1999), escrito em 1964 e encenado pela primeira vez em 1966, e *Torquemada* (1971), de Augusto Boal (1930-2009), em que o autor registra a sua experiência de preso e torturado pelo regime de 1964. O título se deve à associação feita por ele das práticas de tortura no Brasil à figura sombria de Tomás de Torquemada, inquisidor-mor na Espanha do século XV.

Faremos ainda menção a *O Judeu* (1966), peça do português Bernardo Santareno que também toma por tema a vida de Antônio José, e a *Campeões do mundo* (1980), de Dias Gomes, com sua discussão dos motivos e impasses da luta armada no país.

2. A inveja mórbida

A historiografia viria a confirmar o pioneirismo do texto de Magalhães e do espetáculo de João Caetano, que incorporava a nova tendência de desempenho coloquial, recusando a “cantilena” na declamação, identificada à representação neoclássica. A estrutura do texto, como ficou dito, permanecia tradicional, aderindo parcimoniosamente à voga romântica.

A peça tem cinco atos, como é habitual nas tragédias, e obedece em boa medida à lei das unidades de ação, tempo e lugar, segundo o receituário de filiação aristotélica. A ação e o tempo correm vertiginosos: tudo se passa em algumas horas. O cenário é quase sempre a casa da atriz Mariana, onde Antônio procura conforto e refúgio. Muda no terceiro ato, quando o encontramos na casa do conde de Ericeira, seu aliado (os dois discutem literatura), ou depois na masmorra em que o encerram.

Nas primeiras cenas, vemos Mariana que estuda o papel de Inês de Castro (provavelmente da *Tragédia de d. Inês de Castro*, de Antônio Ferreira) e conversa com a criada, Lúcia, sobre a sorte dos atores numa sociedade que ama os ver no palco, mas os estigmatiza no cotidiano. Na quinta cena, aparece Antônio José, tenso, irado com a atmosfera de vigilância e perseguição que o oprime. Estamos em Lisboa. Ele fala em versos:



Por toda parte só ladrões encontro;
 Tudo se rouba, vida, honra, dinheiro;
 Rouba-se ao português a liberdade,
 E até o pensamento roubar querem.
 Infames! querem que o homem seja escravo,
 Que seja cego e surdo, e que não pense,
 Para melhor calcar-nos a seu grado! (MAGALHÃES, 2005, p. 27)

A Inquisição é dada como ímpia, brutal, criminosa. Antônio José revela a Mariana que vem sendo procurado pelos “familiares” do Santo Ofício:

O Santo Ofício!... Santo?... o Santo Ofício,
 Mil vezes infernal! Obra do inferno!
 Santo!... como está tudo profanado!
 Como os homens são maus! como eles zombam
 Té co’o nome de Deus! Quem poderia
 Crer que a religião de Jesus Cristo
 De instrumento servisse a tanta infâmia? (MAGALHÃES, 2005, p. 31)

A denúncia de Antônio à Inquisição, feita por frei Gil, que o acusa de manter hábitos judaizantes, decorre da mórbida inveja desse frade, apaixonado por Mariana, enciumado da proximidade entre ela e Antônio. Colega e amiga de Antônio José, a moça viria a ser sua mulher – se os dois tivessem conseguido fugir a tempo do cerco armado ao poeta.

O quinto ato, trecho da peça especialmente festejado na ocasião da estreia, hoje nos parece psicologicamente falso, com o arrependimento até as lágrimas e o pedido de perdão de Gil a Antônio. Ao final, o frei entra na cela sob disfarce, sendo reconhecido pelo condenado apenas quando descobre o rosto. Vem pedir perdão àquele que entregou à morte.

O arrependimento e as desculpas fazem com que denúncia e prisão pareçam resultar apenas dos maus sentimentos do religioso, e não algo factível em razão do terror estimulado pelo Santo Ofício contra os chamados hereges. Cristãos-novos e protestantes foram as vítimas prediletas da intolerância, tornada sistema por 300 anos.

O modo de operar da Inquisição desconhecia a piedade pelos detidos ou presos: estes não tinham direito de defesa (ou o tinham muito limitado), ignorando o teor das acusações; alguns eram torturados. Os denunciantes sabiam a que ponto podiam chegar os efeitos da delação.

No entanto, nem tudo é falso nesse ato derradeiro. A ensaísta Mariangela Alves de Lima organizou a edição das duas peças de Magalhães (a outra chama-se *Olgiate* e trata da polémica legitimidade do assassinato dos tiranos, outro mote romântico). Ela afirma na introdução aos textos:



a defesa da lei mosaica proferida no último ato, quando Antônio José recusa um derradeiro convite à abjuração, é sucinta e precisa no aspecto doutrinário. É provável que a tonalidade serena indicada para a elocução tenha contribuído para o sucesso de estima do quinto ato porque ainda hoje a convicção religiosa do Judeu, nos termos em que a apresenta a peça, é um momento privilegiado da nossa literatura dramática. (LIMA em MAGALHÃES, 2005, p. XXVII-XXVIII)

Entre outros versos, a ensaísta se refere a estes:

A minha geração erra proscrita
Sobre os pontos da terra, e quando cuida
Achar oculto asilo onde repouse,
Encontra a maldição dos outros homens.
O Deus a quem meus pais sempre adoraram
É o Deus que eu adoro, e por quem morro.
Ele há de me julgar. (MAGALHÃES, 2005, p. 118)

Ao que frei Gil pergunta: “E Jesus Cristo?”. Antônio pondera:

É santa a sua lei; assim os homens,
Por quem ele morreu, a respeitassem,
Quem adora a um só Deus, e cumpre à risca
O tríplice dever que ele nos marca
Em relação a si, ao céu, e aos homens,
Nada pode temer. (MAGALHÃES, 2005, p. 118-119)

Frei Gil pede desculpas comovidas a Antônio José. Este, afastando qualquer sentimento de rancor, perdoa o seu algoz, no que atende aos ditames cristãos – ele, que não é católico de origem, mas de ascendência judaica. Talvez essa tenha sido uma lição piedosa lançada à plateia católica, que a aplaudiu: vejam como procede uma grande alma, o dramaturgo parece nos dizer, afirmando implicitamente a validade de todas as crenças. O perdão nos soa menos inverossímil que a súbita conversão de Gil, da perversidade à brandura.

Apesar de seus limites, a peça toca na ferida histórica da Inquisição e o faz com dignidade, em versos hábeis (são decassílabos, outro elemento da herança clássica em português). As ressalvas ligam-se aos apelos melodramáticos então frequentes, mas não obrigatórios (veja-se a sobriedade verdadeiramente clássica de *Leonor de Mendonça*, escrita por Gonçalves Dias oito anos depois). Esses apelos atenuam e por isso falseiam as práticas tirânicas que, no plano do discurso (não da trama), a peça não deixa de apontar.⁶

⁶ Outra peça teatral que tem por tema a vida de Antônio José da Silva é *O Judeu*, do português Bernardo Santareno (1920-1980). O texto de Santareno articula narração e cenas, mostrando ao espectador passagens das torturas sofridas pelos acusados para forçá-los a confessar delitos que, por vezes, jamais haviam pensado em cometer: “Com as carnes laceradas e os ossos desconjuntados, quem resistirá a confessar os crimes



3. A inocência castigada

Mais incisiva no trato do tema que a tragédia oitocentista é *O santo inquirido*, de Dias Gomes, embora o dramaturgo baiano também incida em alguma idealização das personagens. Mas o faz em outro plano, diverso dos tons conciliatórios adotados pelo pioneiro Magalhães.

Temos na peça uma grande personagem, Branca Dias, cristã-nova à qual vai se contrapor o padre Bernardo, jesuíta ortodoxo. A inteligência deste é das que operam em sentido único, incapaz de trabalhar com diferenças ou contradições. A ingenuidade de Branca colidirá dolorosamente contra o dogmatismo e a psicologia sinuosa do padre, a quem o desejo pela moça (inconsciente ou semiconsciente) virá a martirizar.

A história se dá na mesma época em que a Inquisição faz uma de suas visitas ao Brasil, a primeira delas ocorrida em 1591 (o Santo Ofício nunca teve sede estável por aqui, atuando no país de maneira episódica). A ação de *O santo inquirido* acontece por volta de 1750, em área rural próxima à Cidade da Paraíba.

Diferentemente do modelo de drama fechado como é o neoclássico, a peça de Dias Gomes incorpora recursos modernos, de maneira fluida. As cenas nascem umas das outras, sem maiores transições mas, também, sem sobressaltos para o andamento da história. Por vezes, as personagens dirigem-se à plateia, como fazem padre Bernardo e Branca no início da peça. São, nesses momentos, ao mesmo tempo narradores e personagens.

imputados e tantos quantos se queira, dos quais nem ideia sequer lhe passou pelo entendimento?”, pergunta Cavaleiro de Oliveira, personagem saído da realidade (SANTARENO, 1995, p. 250). O dramaturgo intercalou a seu texto trechos de óperas de Antônio José. Utilizou também documentos de época, sínteses historiográficas, cartas. Esses elementos e procedimentos épicos, que remetem a Piscator e a Brecht, resultam num painel das primeiras décadas do século XVIII em Portugal, indicando as matrizes da intolerância e a sua projeção nos séculos seguintes. Para Santareno, não há dúvida de que a desgraça imposta ao Judeu, levado ao “queimadeiro” pela feroz ortodoxia da Igreja Católica ou dos que a dominavam, sob o aplauso da multidão fanatizada, se deveu não apenas a seu suposto judaísmo, mas sobretudo a sua verve, seu humor cáustico (e catártico para as plateias remediadas ou pobres). Humor que teria atingido brios e bofes de clérigos, intelectuais e nobres, sem excetuar o próprio rei João V. O mesmo povo que lotava o precário Teatro do Bairro Alto, descrito como “barracão”, rindo diante dessas comédias e gritando o nome do autor ao final, daria alimento à cena real de sua execução, queimado em praça pública aos 34 anos. As peças permanecem, e sob seu estímulo Santareno escreveu essa biografia poética, plena de imagens, muitas vezes reeditada em Portugal.



Outro aspecto importante é o da analogia, processo muito usado durante a ditadura, pelo qual se fala do passado para se falar do presente ou de outro país para dizer do Brasil. A primeira rubrica é deliberadamente anacrônica:

É total a escuridão no palco e na plateia. Ouve-se o ruído de soldados marchando. A princípio, dois ou três, depois quatro, cinco, um pelotão. Soa uma sirene de viatura policial, cujo volume vai aumentando, juntamente com a marcha, até chegar ao máximo. Ouvem-se vozes de comando confusas, que também crescem com os outros ruídos até chegarem a um ponto máximo de saturação, quando cessa tudo, de súbito, e acendem-se as luzes. Os personagens estão todos em cena: Branca, o Padre Bernardo, Augusto Coutinho, Simão Dias, o Visitador, o Notário e os Guardas. (GOMES, 2015, p. 27)

Padre Bernardo toma a palavra “para dar início ao processo”. A fala remete aos passos finais da história, quando Branca será julgada por crimes que não cometeu. Aqui se fazem analogias com os anos 1960, embora indiretas, genéricas: “quem tem o direito de mandar tem também o direito de punir”, diz Bernardo. Ele defende as prerrogativas da Inquisição e da ordem absolutista em Portugal, mas as palavras também aludem, é claro, à mentalidade autoritária que tomou o poder em 1964.

Pouco adiante, assistimos ao interrogatório no qual se inquire a moça quanto a hábitos de alimentação e higiene que caracterizariam os judeus (aves mortas com cutelo, banho às sextas-feiras...) e, depois, ao monólogo em que Branca faz a sua profissão de fé: “O mais importante é que eu sinto a presença de Deus em todas as coisas que me dão prazer”. Os modos de pensar e viver diversos que, ao longo da peça, motivarão o confronto estão assinalados.

O primeiro encontro dos protagonistas se dá, por acaso, no rio onde Branca vai se banhar à noite, quando ouve gritos: é padre Bernardo que se afoga. Ela então consegue arrastá-lo para a margem; aplica respiração boca a boca no homem que, mais tarde, vai distorcer o ato transformando-o em beijo e tentativa de sedução.

Nesse primeiro encontro, Bernardo descobre que a moça não tem confessor e que não vai à missa todos os domingos. Por iniciativa do padre, passam a ver-se com certa regularidade. Ele insiste em que a moça precisa de proteção e se dispõe a “salvá-la”. A cada vez que se veem, os equívocos se sucedem e se intensificam.

Branca relata ao noivo o que se passou e a certa altura afirma que “o Santo Ofício é misericordioso e justo”. Augusto opina, e suas palavras revelam a têmpera com que, depois, vai enfrentar a Inquisição:



Não é o Santo Ofício. É que em nome dele, em nome da Igreja, do próprio Deus, às vezes cometem-se atos que Ele jamais aprovaria. Em nome de um Deus-misericórdia, praticam-se vinganças torpes, em nome de um Deus-amor, pregam-se o ódio e a violência. Os rosários são usados para encobrir toda sorte de interesses que não são os de Deus, nem da religião. (GOMES, 2015, p. 38)

Dias Gomes torna os mal-entendidos entre Branca, de início crédula, e o padre cada vez mais frequentes e perigosos para ela, numa estrutura em crescendo (como a de tantos bons dramas). Detalhes como o de ter pronunciado sete vezes o nome de seu noivo (“eu o amo”, justifica-se) e o de Deus “apenas três”, durante confissão feita a Bernardo, são lembrados pelo padre e usados para lançar dúvida e confusão no espírito da mulher.

Numa discussão em torno do Demônio, Bernardo a interpela quando diz: “Conheço Augusto e confio nele como confio em Deus”. A rubrica nos descreve o padre, que “se choca com a frase” (GOMES, 2006, p. 59). Quando, adiante, Branca fala em fé sincera, ele aproveita para a encurralar: “Mas os judeus e os mouros também são sinceros em sua lei e em sua religião. Acha você que eles podem se salvar, como os cristãos?” (GOMES, 2006, p. 61)

Padre Bernardo, na tradição jesuítica, usa a técnica das disputas retóricas em que os membros da ordem foram (ainda são?) treinados. Ocorre que Branca é pessoa espontânea e simples (“não quero ser santa. Minhas pretensões são bem mais modestas”); a luta verbal que se instala entre ela e o padre mostra-se desequilibrada. A desvantagem de Branca é sobretudo de atitude, pois não fala para dobrar o interlocutor e impor os seus pontos de vista, como acontece com Bernardo.

Nele a obsessão com o Demônio nos lembra uma doença moral. Branca enfim é vencida quando involuntariamente revela certos hábitos familiares, que são os dos cristãos-novos que continuam a cultivar costumes judaicos. Trata-se de lembranças da infância: o gesto carinhoso feito pelo avô em seu rosto e a moeda posta sobre os lábios do homem, quando faleceu. Logo estará presa.

O segundo e último ato evolui em um convento, onde há celas para os relapsos da fé. Crescem os papéis dos funcionários da Inquisição: o Visitador, o Notário, o Guarda. Dois aspectos podem ser destacados nesse ato.

Primeiro, as falas sobre as torturas praticadas pelo Santo Ofício, que levam Augusto à morte. Mencionam-se a cama de ripas onde o preso é posto com pulsos e pernas amarradas: “Apertavam as cordas, pouco a pouco, parando a circulação e cortando a carne”; as perguntas



repetitivas, “as mais absurdas” (GOMES, 2015, p. 106); a prática de pendurar o preso com pesos atados aos pés. (GOMES, 2015, p. 118)

Destaco ainda a talvez excessiva idealização de Augusto e Branca, que se deixam imolar – ela acaba por morrer na fogueira – na defesa da própria dignidade e insubmissão. Até onde somos capazes de agir assim quando a sobrevivência se acha em risco? O dramaturgo optou por tornar heroicas as suas personagens, criando com elas uma espécie de modelo ético.

Branca: “Há um mínimo de dignidade que o homem não pode negociar, nem mesmo em troca de liberdade. Nem mesmo em troca do sol”. (GOMES, 2015, p. 123)

4. Anatomia da sevícia

O texto de Augusto Boal foi chamado pelo autor de “relatório” por lidar com episódios efetivamente ocorridos (“A única ficção é a estrutura da própria peça, que busca a teatralidade”, diz na abertura). A obra de 1971 nos leva a outro campo temático, embora vizinho ao da Inquisição: a ditadura brasileira de 1964-1985 e suas práticas repressivas. Permanecemos no âmbito dos regimes de força.

Boal não conta propriamente uma história de maneira unitária ou linear, mas apresenta quadros que nos dão ideia do que foram prisão e tortura para os que ousaram desafiar o regime à bala. A violência do Estado se estendeu aos que tivessem algum vínculo com eles ou, ainda, aos meros críticos da ditadura.

A aproximação entre o regime de 1964 e a Inquisição não é fortuita. A vocação autoritária, avessa a qualquer diálogo, liga os dois sistemas políticos, o que se evidencia no uso da tortura tanto pelo Santo Ofício quanto pelo regime brasileiro, havendo coincidência até em algumas das técnicas utilizadas para causar dor e produzir confissões. Inquisição, escravidão e ditaduras relacionam-se – apesar da distância histórica entre elas e das diferentes razões de sua existência –, tendo as últimas aproveitado práticas das primeiras, sofisticando-as.⁷

⁷ “Tânia – Então a tortura no Brasil não nasceu hoje. Velho – Hoje ela apenas está mais sofisticada. Os torturadores usam a tecnologia, fazem cursos no exterior. Torturam cientificamente. Se você quer comparar, os torturadores do Estado Novo eram simples amadores. Tânia – O que teria acontecido com o homem cordial brasileiro? Velho – Talvez nunca tenha existido. A verdade é que no Brasil o pobre sempre apanhou. Preso político ou preso comum. O direito de espancamento foi adquirido pelas classes dominantes nos



A peça, no entanto, não se dedica a estabelecer paralelos ou comparações estritas entre as duas ordens. A figura do frade Tomás de Torquemada (1420-1498), comandante da Inquisição espanhola (criada em 1478) a partir de 1483, é simples metáfora da intolerância, já sem se pretender usar metáforas ou analogias para driblar a censura e chegar aos espectadores, como foi comum nos anos 1960 e ainda nos 1970. O que está claro na primeira cena, chamada prólogo, em que o autobiográfico personagem do Dramaturgo passa por uma sessão de choques elétricos.

Nessa primeira cena, vemos o Dramaturgo cercado por seis policiais (o sexto entra com ele) numa pequena sala em que há fios, cordas, algemas. Existem duas formas de obter informações dos presos. Uma delas, diz Barba, o líder do grupo, é “conversando”. “A segunda é aqui. Aqui todos confessam”. (BOAL, 1990, p. 103)

O preso é posto no chamado pau-de-arara. Senta-se no chão, encolhe as pernas, enquanto dois policiais passam a madeira entre seus joelhos e amarram suas mãos uma à outra, deixando-o em “posição fetal”. Fica de cabeça para baixo, pendurado pelos joelhos. Será interrogado enquanto levará choques: “O Atleta faz a ligação elétrica, amarrando um fio a um dedo do pé e a um dedo da mão, e liga o aparelho na corrente elétrica da parede” (BOAL, 1990, p. 104).

Os policiais vestem-se com roupas modernas ou trajes de frade, misturando-se as roupas e, com elas, as épocas, embora predominem os anos 1970. A Inquisição acha-se apenas aludida pelos trajes históricos ou pelas intervenções de Torquemada ao longo da peça, em falas genéricas o bastante para poderem ser associadas a qualquer período.

Querem saber se o Dramaturgo conhecia um certo Aluísio, se levou recados em sua viagem à Europa ou se os trouxe de lá e de onde vêm os dólares encontrados com ele. A cada recusa em responder ou resposta insuficiente para os algozes, um choque e o

tempos da escravidão. Meu pai era italiano, mas minha mãe era mulata. Meus bisavós pelo lado materno foram escravos. E devem ter sido torturados, chicoteados nos pelourinhos e nos troncos do senhor de engenho. Tenho nas costas quatrocentos anos de tortura. Tânia – Então o que tá acontecendo não é porque uma dúzia de sádicos se apoderou do aparelho de repressão. Velho – Se fosse só isso, seria muito simples e desimportante. Apenas um acidente histórico. Mas não é. Se você quer a explicação, vai ter que mergulhar mais fundo, no tecido social em decomposição.” Dias Gomes, em *Campeões do mundo* (GOMES, 2015b, p. 103-104). Essas palavras se confirmam com a publicação pelo jornal *O Globo* da reportagem “Um policial virou réu por tortura a cada 10 dias nos últimos cinco anos no Brasil. Prática é alvo de ações judiciais em 24 estados e no Distrito Federal; Ceará, Rio e São Paulo registram o maior número de casos”. De Rafael Soares, a matéria saiu a 26/6/2022.



consequente grito, até o preso desfalecer. O Ator que representa o Dramaturgo afinal dirige-se à plateia, encerrando o prólogo:

Esta peça foi escrita na prisão Tiradentes, do Estado de São Paulo, Brasil, no ano de 1971. Foi escrita também na Espanha, no fim da Idade Média. Continua sendo escrita no Chile, depois de tantos anos, no Paraguai, em Salvador. Começa sempre assim. (BOAL, 1990, p. 112)

Temos a seguir a primeira intervenção de Torquemada, em diálogo com o rei. Este diz: “Já não sei mais o que fazer. Por isso eu o nomeio inquisidor-mor. Quero que acalme o povo! Que o pacifique. Que o faça trabalhar. Que aceite ser escravo”. Torquemada: “Minha primeira providência é esta: que se prenda todo o povo. Quero interrogá-lo” (BOAL, 1990, p. 112). O autor recorre ao absurdo, figurando as personagens despóticas pelo exagero, com humor.

Os presos discutem as vitórias e fracassos da luta armada. Pavão opina: “o principal problema do nosso movimento é que nós estamos divididos”, diz. Ismael retruca: “Vocês são muito teóricos, são os teóricos das frações, das dissidências, os teóricos das teorias. Eu, ao contrário, não entendo nada de teoria”. Ele defende “ação, tá me entendendo? Ação”. (BOAL, 1990, p. 119)

A peça alterna cenas em que se debatem os objetivos e métodos da resistência armada, obedientes a estilo realista; e aquelas em que aparece Torquemada, em geral (mas nem sempre) tangentes ao absurdo. A certa altura, uma história bíblica é recontada de maneira a mostrar as várias espécies de sevícia – quando convenções distintas se misturam.

Boal vale-se de elementos de seu Sistema do Coringa, formulado em 1967 a propósito da montagem de *Arena conta Tiradentes*. Recorre à noção de que estilos cênicos diversos se podem revezar, atendendo às necessidades expressivas dos diferentes quadros.

Certos conteúdos parecem particularmente relevantes em *Torquemada*. O primeiro acha-se nas discussões entre os prisioneiros, que avaliam as estratégias de luta. O segundo reside no recenseamento das práticas de tortura, enumeradas na peça segundo a visão de quem passou por ao menos algumas delas. Finalmente, as manifestações do frade espanhol, que fazem a síntese das motivações autoritárias, semelhantes em épocas distintas.

Quanto àquelas práticas, a parábola dos sete irmãos Macabeus, em que se insere o triste inventário, é quase exaustiva. A primeira é a do já visto pau-de-arara. Outra, a cadeira do dragão: o prisioneiro é posto em uma cadeira de metal com fogo embaixo. A cadeira esquenta



até o insuportável e, “quando tenta soltar-se, o próprio preso liga um aparelho e recebe choques elétricos”. A terceira forma consiste em “bater todos os dias, sem muita força, em determinadas partes do corpo durante meses: joelhos, tórax, rosto, cabeça”. A vítima sofre (ou morre) sem que fiquem sinais evidentes.

A quarta é a de torturar filho e mulher diante do pai e marido (método usado por Brillante Ulstra, a quem o atual presidente prestou homenagem). A quinta é a do célebre telefone: “bate-se com força sobre os dois ouvidos até romper os tímpanos”. Ou se espetam lascas de madeira sob as unhas e se martelam os dedos... Um rosário de horrores, como se vê. Boal deixa ao encenador e ao elenco de sua peça a escolha da sexta e sétima formas de tortura, fornecendo novos exemplos. Tudo aqui tem ritmo, não só as falas mas também a sequência de gestos sugerida nas rubricas. Sem isso, a frio, seria apenas terrível. (BOAL, 1990, p. 144-149)

Quanto às manifestações de Torquemada, ressaltamos a que vem ao final da peça, síntese das precedentes:

Nós acabamos de mostrar a verdadeira cara do nosso sistema. Demonstramos que a essência de um regime está nos seus excessos. Se o capital deve dar lucro, que seja o máximo. Se o homem é vulnerável, que seja mantido no limite extremo da resistência física. Que receba o mínimo indispensável para a sua existência animal. Assim se conseguem os maiores lucros. (BOAL, 1990, p. 151)

Deixo por último o comentário das discussões entre os presos. A primeira indagação quanto à validade da luta apoiada nas armas é a do envolvimento da população. Fernando diz: “O problema é que não se pode organizar nenhum grupo que trabalhe longe da massa. Ninguém tem o direito de começar fazendo ações se não está trabalhando com a massa”. (BOAL, 1990, p. 141)

Ismael o contesta enfaticamente, alegando também ser “massa”. Fernando sustenta uma perspectiva democrática, divergindo do voluntarismo de Ismael, mas incide no paternalismo que então marcou parte da esquerda ao falar em dar consciência política aos trabalhadores. “O operário já tem consciência”, replica Ismael.

O mesmo Fernando parece sugerir outra forma de lutar, diferente daquela em que ele e seus companheiros de cela se engajaram: “Eu acho que eu cometi um erro muito grande. Quando eu sair daqui eu torno a entrar pro partido”. Pouco adiante, admite: “Eu não posso viver sem partido. Sem reuniões de comitê. (Rindo.) Não existe vida fora do centralismo democrático. (Pausa longa.)” (BOAL, 1990, p. 142)



Lembremos que o Partido Comunista Brasileiro, criado em 1922 (o Partido Comunista do Brasil apareceria em 1961, dissidência do primeiro), divergia da luta armada, sustentando a necessidade de uma resistência política, ainda que de efeitos transformadores mais lentos.

Uma fala retirada de *Campeões do mundo*, de Dias Gomes, encenada em 1980, ilustra ainda que de passagem os impasses vividos. O Dirigente diz ao Velho, líder do grupo que fará o sequestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick:⁸

O companheiro tem uma visão desesperada da situação e procura enfrentá-la assumindo uma posição voluntarista. Acha o companheiro que através da criação de um foco de guerrilha urbana ou rural, sem que haja condições para isso, vai poder derrubar a ditadura. No fundo, o companheiro não acredita num movimento de resistência de massas, no trabalho lento e paciente do Partido para formar uma frente democrática e antifascista. (GOMES, 2015b, p. 50)

“Isso vai demorar cem anos”, responde o Velho. A um convite do Dirigente para vir às reuniões do Comitê Central, replica dizendo estar “farto de falatórios e manifestos”: “Entrei pro partido com 17 anos. Estou há quase 40 discutindo, reunindo, organizando, preparando uma revolução que nunca vem e não virá nunca porque não saímos da teoria. A hora é de ação e mais ação”. (GOMES, 2015b, p. 50)

Atitude oposta à do Fernando céptico e reflexivo da peça de Augusto Boal.

O autor de *Torquemada* encerra seu texto de maneira paradoxalmente esperançosa, mas combinada à angústia: contra o mórbido regime de sujeição, “talvez aconteça o milagre, talvez estejamos todos vivos, todos vivos gritando: ‘eu estou vivo! eu estou vivo!’”. Os presos gritam “cada vez mais desesperadamente”. (BOAL, 1990, p. 152)

O fim da década de 1970, com o ânimo que a anistia aos presos políticos e o começo do fim da censura trouxeram, tornou possível que se discutisse o apelo às armas, sua validade humana e não apenas sua eficácia política – ainda que essa discussão jamais tenha sido exaustiva. Dias Gomes procurou promovê-la em *Campeões do mundo*, sobretudo na figura humanista do militante Riba, já sob perspectiva menos sombria que a de Boal (e a do país) em 1971.

⁸ O sequestro ocorreu em setembro de 1969. Na peça, Dias Gomes o transferiu para junho de 1970, fazendo-o coincidir com a Copa do Mundo no México.



5. Finale

Duas fontes nos confirmam a pertinência de os estudos teatrais se voltarem, eles também, para o exame do que foi e continua a ser a intolerância nas suas várias, sinuosas formas.

Duas? Talvez dezenas. Mas destaco estas: o artigo “Apologistas e falsários do século XXI: negacionismo e usos da história em sites católicos brasileiros (2004-2019)”, de Igor Tadeu Camilo Rocha, da Universidade Federal de Minas Gerais; e a reportagem, citada em nota acima, “Um policial virou réu por tortura a cada 10 dias nos últimos cinco anos no Brasil”, de Rafael Soares, do jornal *O Globo*.⁹

O artigo de Camilo Rocha mostra o quanto o sectarismo leva à recusa de dados históricos e de conquistas civilizacionais destinadas a tornar a vida coletiva melhor ou, quando menos, suportável. Porque, se nego que gente sem defesa foi perseguida por sua crença religiosa ao longo de quase 300 anos, e o foi de maneira impiedosa e institucionalizada, faço parecer legítimo que comportamentos similares sejam aceitos hoje como normais e mesmo necessários. No que toca à tortura praticada por policiais, nem se trata de “legitimar” coisa alguma. Como diz Soares:

A prática [da tortura] é sistemática e enraizada nas polícias brasileiras: só nos últimos cinco anos, 194 agentes de segurança de 24 estados e do Distrito Federal foram acusados de tortura. Um levantamento feito pelo GLOBO em diários dos Tribunais de Justiça de todo o país localizou processos, desde junho de 2017, em que policiais civis, penais e militares respondem pelo crime – uma média de um agente processado por tortura a cada dez dias no período. (SOARES, 2022, s/p)

A tortura portanto não é incidental, mas constante. E o teatro pode se valer da história e do jornalismo para compreendê-la. Voltemos aos fatos, ao concreto, ao corpóreo.¹⁰

As artes da cena, a literatura dramática entre elas, podem beber até a embriaguez nas fontes históricas e jornalísticas (afinal, estas fazem a história do presente). Talvez superássemos com isso o niilismo e os contorcionismos intelectuais. Superaríamos a cansativa recusa em fazer sentido, qualquer sentido.

⁹ O artigo de Camilo Rocha foi publicado na *Revista de História* (São Paulo) n.º 180, em 2021; a reportagem saiu a 26 de junho de 2022.

¹⁰ Exemplo recente, a propósito, é a série de espetáculos chamada *Autópsia*, do grupo brasileiro Sutil Ato, dirigido por Jonathan Andrade e inspirado em Plínio Marcos. Foram diferentes edições a partir de 2014. Experiência radical: a vivência nos presídios e nos lixões anima esses trabalhos.



As peças estudadas neste artigo revelam correntes culturais que deveriam estar historicamente vencidas, mas resistem, renitentes (ainda que usem outras roupas). O que certamente se dá porque as condições sociais não mudaram no essencial. A intolerância religiosa flagrada em *Antônio José ou O poeta e a Inquisição* continua a existir, e preferiríamos que a boa peça de Gonçalves de Magalhães tivesse adotado desfecho menos conciliatório. A mesma intolerância é descrita de maneira mais sóbria, talvez mais madura, em *O santo inquérito*, de Dias Gomes, em que a técnica de condução do enredo promove surpresas.

Finalmente, Boal em seu *Torquemada* faz, como ele próprio diz, um relatório, testemunho eficaz do que foi a tortura durante a ditadura militar, não menos cruel que a do Santo Ofício. O que é assinalado pelo autor ao dar à peça o nome de um inquisidor sombriamente célebre.

Os regimes despóticos aprendem uns com os outros. A banda perversa da polícia, hoje, provavelmente deve algo à polícia política da ditadura, assim como essa terá conservado e elaborado práticas do Estado Novo. O teatro deve ser (e tem sido) permeável a essas realidades. Consideremos os fatos para ajudar a transformá-los.



Referências

- ARÊAS, Vilma Sant'Anna. **Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena**. Prefácio: Décio de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BOAL, Augusto. Torquemada. In **Teatro de Augusto Boal**, volume 2. São Paulo: Hucitec, 1990.
- DIAS, Gonçalves. Leonor de Mendonça. In **Gonçalves Dias – Teatro completo**. Introdução: Marlene de Castro Correia. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979.
- GOMES, Dias. **O santo inquerito**. Prefácio: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.
- GOMES, Dias. **Campeões do mundo: mural dramático em dois painéis**. 2. ed. Prefácio: Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015b.
- MAGALHÃES, Gonçalves de. Antônio José ou O poeta e a Inquisição. In **Tragédias**. Edição e introdução: Mariangela Alves de Lima. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- MARQUES, Fernando. “O pai da farsa”. Artigo breve e entrevista com Vilma Arêas nos 150 anos de nascimento de Martins Pena. In **Correio Braziliense**. Publicado em 06 de Dezembro de 1998.
- PRADO, Décio de Almeida. O ecletismo liberal de Gonçalves de Magalhães. In **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ROCHA, Igor Tadeu Camilo. Apologistas e falsários do século XXI: negacionismo e usos da história em sites católicos brasileiros (2004-2019). In **Revista de História**. São Paulo, n. 180, 2021.
- SANTARENO, Bernardo. **O Judeu**. Lisboa: Ática, 1995.
- SILVA, Antônio José da. **As comédias de Antônio José, o Judeu**. Introdução, seleção e notas: Paulo Roberto Pereira. São Paulo: Martins, 2007.
- SOARES, Rafael. Um policial virou réu por tortura a cada 10 dias nos últimos cinco anos no Brasil. In: **Jornal O Globo**. Publicado em 26 de junho de 2022.

*Recebido em 30 de junho de 2022
Aceito em 16 de julho de 2022*

