



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA

ALINE FERREIRA RODRIGUES

JOYCE NANDI RODRIGUES

MAINARA BORATI FRASSON

SHEYLA ELIAS JOAQUIM DE SOUZA

**A SOCIEDADE DO SÉCULO XIX E A ARTE TEATRAL:
UMA LEITURA DO LEGADO E DAS MAZELAS NA OBRA
*COMO SE FAZIA UM DEPUTADO DE FRANÇA JÚNIOR***

Tubarão

2009

**ALINE FERREIRA RODRIGUES
JOYCE NANDI RODRIGUES
MAINARA BORATI FRASSON
SHEYLA ELIAS JOAQUIM DE SOUZA**

**A SOCIEDADE DO SÉCULO XIX E A ARTE TEATRAL:
UMA LEITURA DO LEGADO E DAS MAZELAS NA OBRA
*COMO SE FAZIA UM DEPUTADO DE FRANÇA JÚNIOR***

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Letras Português e Inglês da Universidade do Sul de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Letras.

Orientadora Prof^a. Dr^a. Jussara Bittencourt de Sá

Tubarão

2009

ALINE FERREIRA RODRIGUES
JOYCE NANDI RODRIGUES
MAINARA BORATI FRASSON
SHEYLA ELIAS JOAQUIM DE SOUZA

**A SOCIEDADE DO SÉCULO XIX E A ARTE TEATRAL:
UMA LEITURA DO LEGADO E DAS MAZELAS NA OBRA
*COMO SE FAZIA UM DEPUTADO DE FRANÇA JÚNIOR***

Esta Monografia foi julgada e adequada à obtenção do título de Licenciado em Letras Português e Inglês e aprovado em sua forma final pelo Curso de Graduação em Letras Português e Inglês da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Tubarão, 03 de dezembro de 2009.

Professora e orientadora Jussara Bittencourt de Sá, Dr^a.

Universidade do Sul de Santa Catarina

Professora Cláudia Espíndola Gomes, Msc^a.

Universidade do Sul de Santa Catarina

Professora Marizete Farias da Rocha, Msc^a.

Universidade do Sul de Santa Catarina

Dedicamos este trabalho:

Aos nossos Familiares, Amores e Amigos, que nos momentos difíceis estiveram presentes, ajudando-nos direta e indiretamente, contribuindo para que adquiríssemos força e chegássemos à realização deste objetivo traçado;

Dedicamos também à nossa Orientadora, Professora Dr^a. Jussara Bittencourt de Sá, a qual nos conduziu com tranquilidade e amizade, nesta etapa tão importante para a conclusão do nosso curso em graduação.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos por este trabalho de conclusão, a princípio a Deus, que não nos abandonou em momento algum, principalmente nas horas de fraqueza, dando-nos serenidade e sabedoria para conciliar trabalho e estudo.

Aos nossos pais e aos nossos familiares, por estarem nos ajudando e incentivando durante todo nosso percurso, desde os primeiros passos, nos ensinando o caminho certo a seguir, com amor e dedicação.

Aos nossos amores, por terem nos acompanhado neste sonho, dando-nos carinho, compreensão e suporte em nossos momentos de angústias e desafios, compartilhando conosco as nossas dores e alegrias.

Aos nossos companheiros e colegas de todos os dias, que dividiram esses quatro anos de estudos sem nunca pensar em desistir. Aos nossos amigos que estiveram presentes nas horas difíceis de nossa vida, dando-nos força e apoio. Em especial, as amigas autoras deste trabalho, que apesar dos desafios, a cada etapa renovaram suas forças e laços, comprometendo-se em todos os momentos.

Agradecemos ainda aos nossos professores, que nos orientaram buscando o melhor em cada um de nós, fazendo com que chegássemos até aqui. Particularmente a nossa orientadora e regente Jussara Bittencourt de Sá que nos acolheu, dando-nos discernimento e direcionando-nos desde o início do curso até esta conclusão, incentivando-nos na idealização e concretização deste sonho.

“A finalidade da arte é dar corpo à essência secreta das coisas, não é copiar sua aparência.”
(Aristóteles)

RESUMO

Este estudo apresenta uma leitura da textualidade teatral brasileira produzida no século XIX. Para tanto, delineamos como objetivo geral analisar aspectos da peça teatral *Como se fazia um deputado*, (1863), de França Júnior (1838-1890), com ênfase na representação da política e da sociedade no século XIX. Os objetivos específicos procuraram discorrer sobre alguns elementos da teoria do teatro, bem como investigar a inclusão de canções de escravos, discutir sobre as concepções de termos políticos e comportamento social, com o intuito de avaliar como o enredo teatral ilustra a passagem de momentos da cena à política e à sociedade da época. Este estudo possui caráter qualitativo, contemplando os pressupostos enunciados pela pesquisa bibliográfica, no qual pretendemos elaborar as reflexões teóricas que proporcionaram suporte para a análise empreendida. A opção pelo tema deu-se por verificarmos a relevância do estudo de peças teatrais como possibilidade de avaliação das sociedades nos tempos e lugares. Assim, investigações sobre a arte, os momentos da história do Brasil e, particularmente, a postura dos personagens, que enunciam a presença de aspectos da cultura do que se denomina de “coronelismo”, trazem à cena a visão do autor sobre momentos da história da sociedade e da política brasileira do século XIX. Tal perspectiva apresenta a possibilidade de também avaliar se ocorre sua reincidência na sociedade deste nosso tempo. O desenvolvimento do estudo bibliográfico procurou contemplar os elementos da teoria teatral, enredo, personagens, espaço, ambiente e o tempo. Enfatizamos que a peça *Como se fazia um deputado* destacou as considerações do dramaturgo França Júnior sobre as tratativas políticas, a escravidão, o imigrante e arranjos matrimoniais do século XIX, e que esses reincidem em nossa sociedade. Concluímos, a partir de nossos estudos, a importância de investigações sobre a arte teatral, em especial a obra de França Júnior. Percebemos que o autor, colorido por sua criatividade e originalidade, revela o caráter subjetivo e universal de sua peça, evidenciando a capacidade de, a partir de seu tempo, provocar reflexões sobre aspectos desse legado do século XIX, observados ainda nos dias atuais.

Palavras-chave: Teatro; França Júnior; Política; Sociedade do Século XIX.

ABSTRACT

This study presents a reading of Brazilian theatrical textuality produced in the nineteenth century. To this end, it was developed as general objective to analyze the aspects of the theatrical play *Como se fazia um deputado*, (1863), by França Júnior (1838-1890), with emphasis on the representation of politics and society in the nineteenth century. The specific objectives sought to discuss some elements of the theory of the theater as well as to investigate the inclusion of slave songs, discuss the concepts of political and social behavior, in order to assess how the theatrical plot illustrates the transition moments of the scene to the politics and society of that time. This work is qualitative, considering the assumptions set by the bibliography research, in which it was intended to develop theoretical reflections that provided support for the analysis undertaken. The choice of theme was made by checking the relevance of the study of theatrical plays as a possibility for the evaluation of societies in the times and places. Thus, studies of art, moments in the history of Brazil and particularly the attitude of the characters, which indicate the presence of cultural aspects of what is called "Coronelism", bring to the scene the author's view on moments of history of the Brazilian society and the politics of the nineteenth century. This perspective offers the opportunity to also evaluate if their recurrence occurs in the society of our time. The development of the bibliographic study searched to include elements of theatrical theory, plot, characters, space, environment and time. We emphasize that the piece *Como se fazia um deputado* detached considerations noted playwright França Júnior on the political dealings, slavery, immigrants and marriage arrangements of the nineteenth century, and these recur in our society. It was concluded, from this study, the importance of research on the theatrical art, specially França Júnior's work. The author, colored by their creativity and originality, reveals the subjective and the universal character of his play, showing the capacity, from his time, prompting reflections on aspects of this legacy of the nineteenth century, still observed nowadays.

Key-words: Theater; França Júnior, Politics, Society of the nineteenth century.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Evolução do Sistema Partidário do Império.....	35
---	----

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Relação dos demais Presidentes da República Velha.....	37
---	----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 REFLEXÕES SOBRE AS ARTES	14
2.1 A ARTE DA MÚSICA	15
2.2 A ARTE LITERÁRIA.....	15
2.3 A ARTE TEATRAL.....	16
3 A ARTE LITERÁRIA E A ARTE TEATRAL	17
3.1 A ESTRUTURA DO TEATRO	18
3.2 A COMPOSIÇÃO DA OBRA TEATRAL.....	19
3.2.1 A Personagem Cênica	20
3.2.2 A Música e o Teatro	21
3.3 HISTÓRIA DO TEATRO	22
3.3.1 A Comédia	24
3.4 O TEATRO BRASILEIRO EM FORMAÇÃO	25
4 HISTÓRIA DA POLÍTICA NO BRASIL	29
4.1 PRIMEIRO ATO: REGIME BRASIL-COLÔNIA.....	29
4.1.1 Cena I: O Governo	31
4.2 SEGUNDO ATO: OS PARTIDOS POLÍTICOS IMPERIAIS.....	34
4.3 TERCEIRO ATO: A PROCLAMAÇÃO DA REPÚBLICA.....	36
5 O BRASIL NO SÉCULO XIX	40
5.1 ASPECTOS DA HISTÓRIA DA MULHER NA SOCIEDADE.....	41
5.2 O CASAMENTO POR INTERESSE	44
5.3 CORONELISMO: O <i>STATUS</i> DO PODER NO SÉCULO XIX	46
5.4 A REPÚBLICA E O DEPUTADO	47
6 A SOCIEDADE DO SÉCULO XIX E A ARTE TEATRAL: UMA LEITURA DA OBRA <i>COMO SE FAZIA UM DEPUTADO</i> DE FRANÇA JÚNIOR	48
6.1 ALGUNS ASPECTOS DA BIOGRAFIA DE FRANÇA JÚNIOR.....	48
6.2 O ENREDO DA PEÇA: COMO SE FAZIA UM DEPUTADO	49
6.2.1 A relação entre o <i>Coro</i> e as Classes Desfavorecidas	50
6.2.2 O romance entre Rosinha e Henrique	53
6.2.3 Falcatra Política e Coronelismo	54
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	57

REFERÊNCIAS	59
--------------------------	-----------

1 INTRODUÇÃO

Este estudo tem como objetivo analisar momentos da peça teatral *Como se fazia um deputado*, de Joaquim José da França Júnior, França Júnior, evidenciando a política brasileira e o casamento por interesse, a partir das reflexões sobre as concepções da história política do Brasil e da sociedade no século XIX. Para tanto, delineamos, como objetivos específicos, discorrer sobre alguns elementos da teoria teatral e discutir concepções de termos políticos, com o intuito de avaliar, particularmente, a política no enredo da peça. Buscamos como mote para a análise reflexões teóricas sobre o teatro e concepções sobre a política e a sociedade no século XIX.

Cabe ressaltar que os estudos desenvolvidos durante as aulas de Literatura no Curso de Letras pontuaram as artes como representação da vida e, portanto, importantes vieses para analisá-la. Neste sentido, acreditamos na importância deste estudo, na medida em que se propõe realizar momentos de reflexão sobre a vida representada. Aqui, em especial, procurando investigar as concepções políticas e a sociedade em tempos passados, mostrando que muitas dessas concepções ainda se encontram no presente.

Iniciamos este estudo, apresentando algumas reflexões sobre as artes como: a arte da música, a arte literária e a arte teatral.

Na sequência, destacamos os elementos da arte literária e da arte teatral, enfatizando a personagem cênica, a comédia, a música e o teatro. São apresentadas, também, algumas considerações e aspectos da história do teatro e seu surgimento no Brasil, destacando-se o século XIX.

No terceiro capítulo, são discutidos alguns aspectos relevantes da história da política do Brasil, tais como, Brasil Colônia, Brasil Império, Brasil República. Este capítulo concentra-se nos primeiros fatos políticos, tipos de governo e líderes, bem como os conflitos envolvidos e gerados por interesses múltiplos, que giravam em torno da ambição e lutas por liberdade.

São abordados, então, no capítulo que segue, momentos da história do Brasil no século XIX. Refletimos a respeito da sociedade da época, destacando aspectos sobre as mulheres e as tratativas dos arranjos matrimoniais. Desenvolvem-se, ainda, estudos referentes aos conceitos sobre “deputado” e “coronelismo”.

No quinto capítulo, analisamos a peça *Como se fazia um Deputado*. Nesta procuramos estabelecer uma articulação do *corpus* teórico desenvolvido nos capítulos anteriores com a interpretação do enredo. Observamos que as personagens evidenciadas nesta análise são as de classes sociais desprezadas – escravos, capangas e imigrante -- e da classe alta -- fazendeiros ambiciosos que, mesmo já ocupando lugar de destaque na sociedade, querem sempre mais, manipulando até seus familiares para promover parcerias políticas.

Neste sentido, procuramos observar considerações sobre como se desenvolvem as *falcatruas/mazelas* dentro do ambiente político. Elaboramos reflexões sobre o percurso empreendido neste estudo, evidenciando a importância do texto teatral como parte da história e também em se instigar novas pesquisas aos temas deste trabalho.

2 REFLEXÕES SOBRE AS ARTES

A palavra “arte” vem do Latim *ars*, significando técnica ou habilidade. Muitos ignoram como surgiram as primeiras concepções sobre a arte. Esta existe desde a antiguidade, quando os homens pré-históricos desenhavam a arte rupestre (desenhos feitos nas cavernas). Segundo E.H.Gombrich, “A explicação mais provável para essas pinturas é de que os caçadores primitivos imaginavam que, se fizessem uma imagem da sua presa, os animais verdadeiros sucumbiriam ao seu poder” (GOMBRICH, 1999, p. 42).

Ao longo da história, a palavra “arte” teve muitos significados entre artistas e críticos, em cada período em que foram criados. Cada arte expressou a personalidade do autor, mostrou suas influências culturais e, com isso, foi se subdividindo em estilos como o Românico, Gótico (no começo do século XII, já começaram a aparecer as primeiras mudanças conduzindo a uma profunda revolução na arte), Barroco (desenvolvendo-se totalmente no Brasil durante os séculos XVIII e XIX, e é claramente associado à religião católica), e outros.

De acordo com Graça Proença “As grandes nações escrevem sua autobiografia em três volumes: o livro de suas ações, o livro de suas palavras e o livro de sua arte”. E acrescenta: “nenhum desses três livros pode ser compreendido sem que se tenham lido os outros dois, mas desses três, o único em que se pode confiar é o último” (PROENÇA, 2003, p.07).

Dessa forma, a arte não deve ser vista como algo excepcional na cultura humana, mas sim, como algo totalmente integrado na cultura de um povo, pois pode retratar elementos do meio natural, sentimentos religiosos e situações sociais.

Alfredo Bosi, em seu livro *Reflexões sobre a arte*, recorre a um dos mais penetrantes pensadores italianos do nosso tempo, Luigi Pareyson, e ajuda-nos a refletir sobre a arte como construção (arte como um fazer, um conjunto de atos pelos quais se muda à forma, se transforma a matéria oferecida pela natureza ou pela cultura, ou se constrói algo), como conhecimento (representação que percorre um caminho cujos extremos se chamam naturalismo e abstração) e como expressão (projeção da vida interior que vai do grito à alegoria, passando pela vasta gama dos símbolos e dos mitos). Isto supera algumas visões de senso comum e não se corre o risco de reduzir a arte a apenas um aspecto.

Algumas das manifestações artísticas são a música, a literatura e o teatro.

2.1 A ARTE DA MÚSICA

A música é considerada como uma forma de arte capaz de combinar os sons e o silêncio. A palavra “música” vem do grego *musiké téchne*, que significa “a arte das musas”. É considerada por muitos autores como uma prática cultural.

Atualmente não se conhece qualquer civilização que não possua manifestações musicais próprias. É uma linguagem de comunicação universal.

Conforme Candé (2001), através de estudos em sítios arqueológicos, teve-se uma idéia do desenvolvimento da música nos homens pré-históricos. Algumas artes rupestres encontradas em cavernas dão uma pequena idéia desse desenvolvimento, apresentando figuras que parecem cantar, dançar e tocar instrumentos.

A partir da idade antiga, os estilos musicais cresceram muito, tornando-se impossível definir a música universal apenas observando uma ou outra localidade.

Cantar em conjunto, achar os intervalos musicais que falem como linguagem, afinar fozes significa entrar em acordo profundo e não visível sobre a intimidade da matéria, produzindo ritualmente, contra todo o ruído do mundo, um som constante (um único som musical afinado) diminui o grau de incerteza do universo, porque insemna nele um princípio de ordem. (WISNIK. 1989, p. 24).

Até o século XVIII, há poucas informações sobre a música brasileira. Entre os séculos XVI e XVIII, a música no Brasil Colonial é própria de cada um dos elementos que contribuíram para a formação do povo brasileiro. A música brasileira só obteve uma marca totalmente nacional a partir do século XIX, precisamente no último quarto do século.

2.2 A ARTE LITERÁRIA

O vocábulo “literatura” deriva da palavra latina *litterae* que quer dizer “letra do alfabeto, caráter da escrita”. Significa um conjunto de saberes ou habilidades, de escrever bem, e se relaciona com as artes da gramática, da retórica e da poética.

Foi através da colonização européia que a literatura começou a existir no Brasil. Até então, a literatura portuguesa, formada através da literatura greco-romana, seguia a tradição da divisão padrão dos gêneros literários, fundamentada nos dias de hoje por meio do filósofo Aristóteles.

De acordo com Coelho,

a literatura é Arte, é um ato criador que por meio da palavra cria um universo autônomo, onde os seres, as coisas, os fatos, o tempo e o espaço, assemelham-se ao mundo real que nos cerca, mas que ali, transformados em linguagem, assumam uma dimensão diferente, ou seja, pertencem ao universo da ficção.(COELHO, 1976, p.23)

É através das palavras do seu texto, que o autor desperta a curiosidade, a admiração, o entusiasmo do leitor. A Literatura também serve como promotora de comunicação e de interação social, ela transmite os conhecimentos e a cultura de um povo.

2.3 A ARTE TEATRAL

A palavra “teatro” vem do grego *theatrom*, que significa “lugar de onde se vai para ver”. De acordo com esse sentido, indica o edifício ou a sala onde são levadas as peças. Em um sentido mais amplo, abrange todas as atividades realizadas para a montagem de um espetáculo. É a arte em que uma série de acontecimentos são representados por atores que encarnam personagens diante de uma platéia.

O teatro pode ser considerado uma das artes mais complexas, pois exige a contribuição dos diversos tipos de profissionais para a sua realização. Segundo Maria Luiza Abaurre (2000, pg. 359), na estrutura do teatro, há três unidades básicas estabelecidas por Aristóteles: o tempo (o qual na representação não poderia ser maior que o dos fatos representados), o espaço (a ação deveria transcorrer em um único lugar) e o tom (a ação deveria caracterizar-se de modo claro como trágica ou cômica).

O teatro contém elementos literários (texto), e não-literários (cenário, personagens, a comunicação).

Com exceção de algumas representações mudas ou improvisadas, o teatro não é uma arte totalmente autônoma, pois precisa ter como base, textos literalmente elaborados. Esses textos literários formam a literatura dramática, a tragédia (provocar uma forte impressão no público tão grande fazendo com que as pessoas refletissem sobre as paixões e os vícios humanos), a comédia (neste gênero pode-se tratar do estudo psicológico da descrição de costumes, ou ainda das complicações do enredo.), dentre outros.

3 A ARTE LITERÁRIA E A ARTE TEATRAL

As diferenciações na forma/ritmo classificam as obras literárias em dois gêneros: a prosa e a poesia; já as no conteúdo/história as tem separado, desde a Grécia antiga pelos filósofos Platão e Aristóteles, em três gêneros: o lírico, o narrativo ou épico e o dramático (ou teatro), alguns teóricos questionam o rigor das divisões.

Neste estudo, destaca-se o texto dramático. Este é evidenciado pelo diálogo sem interferência de um narrador, visando à encenação para uma platéia, sendo assim, também conhecido como gênero teatral. Primeiramente, este é transformado em roteiro para passar a uma peça; caracteriza-se por indicações cênicas e personagens individuais ou coletivos (coros).

O verbete *teatro* pode referir-se, segundo Sábato Magaldi (1986), ao espetáculo propriamente dito, transmitido ao público, ou ao local onde este se realiza. Trata-se do imediatismo teatral, onde o autor traz a vida em cena através do ator, que usa o corpo como instrumento.

O ator passou por diferentes avaliações, na história do teatro. Na Grécia, verdadeiro oficiante do culto de Dionísio, ele recebia honras públicas. Em Roma [...] o comediante era escravo e sabe-se que certas mímicas lascivas (gênero grego que se cultivava, ao lado da dramaturgia erudita, de origem grega) eram desempenhadas por prostitutas. A Idade Média reformulou a questão do ator, ao extrair um esboço de drama da liturgia cristã. (MAGALDI, 1986, p.32)

Em contraponto a teoria de um ideal de fusão do ator com a personagem, vem a teoria do estranhamento de Brecht: “Em nenhum momento (o ator) deve entregar-se a uma completa metamorfose [...]”. (BRECHT, 1963, p.192 apud MAGALDI, 1986, p. 31)

Mesmo onde o astro comandava o espetáculo, um *ensaiador* também propunha certa ordem ao desempenho. Os encenadores seriam aqueles que objetivassem organizar a unidade total do espetáculo e convencer plenamente o público.

Antigamente as peças eram escritas apenas em versos. Os primeiros gêneros considerados foram a tragédia e a comédia. Então surgiram novos gêneros como a ópera e textos em prosa. Os roteiros tiveram um novo rumo como o cinema.

Para Aristóteles, que escreveu sobre a teoria do teatro no séc. IV a.C., “A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, [...] e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções.” (ARISTÓTELES, 1998, p. 248) Enquanto que a comédia, ao imitar o ridículo, usa de certa obviedade.

O propósito da catarse era mexer com as emoções do público, a fim de uma reflexão sobre o valor de suas ações diárias. Dava valor às preocupações morais, bem como seu mestre Platão, mas por meio de associação e não subordinação. Trata-se de formação discursiva, pois segundo Eni P. Orlandi: “As palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam. [...] Tudo o que dizemos tem, pois, um traço ideológico em relação a outros traços ideológicos.” (ORLANDI, 2007, p.42-43)

Segundo Godofredo Telles Júnior: “A Arte Poética de Aristóteles [...] tem importância capital na história do pensamento humano e da crítica literária.” (ARISTÓTELES, 1998, p. 231)

Para Sábato Magaldi, o espetáculo é um produto único e imediatista; o desinteresse da platéia obriga a substituí-lo com urgência, já o fascínio pode levá-la a transformar seus intérpretes em mitos:

O efêmero confere ao espetáculo categoria estética especial, que pode ser uma razão a mais para o seu fascínio. Imaginar que, em poucas horas, se frustra uma comunicação artística ou se cumpre o destino do teatro, cria para esse tempo um privilégio. (MAGALDI, 1986, p.13-14)

Com a crítica teatral moderna, a teoria renascentista trata da lei das três unidades, ação, tempo e lugar, mas a conferi a Aristóteles. A reformulação do teatro alemão traz o sentido de catarse, compaixão e terror atribuídos à burguesia.

3.1 A ESTRUTURA DO TEATRO

Nessas reflexões sobre o teatro, entendemos ser oportuno destacar que em seu nascedouro, na Grécia Clássica, as peças eram feitas em episódios apresentados pelos coros, já nos séculos d.C, a peça era feita em três atos: exposição, desfecho e desenlace. Com o passar dos anos, a estrutura de uma peça teatral foi sendo modificada. Encontramos peças geralmente divididas em atos e cenas.

Um ato pode significar os momentos de uma obra, que corresponde a acontecimentos em um mesmo período, ou ele pode ser dividido em cenas, é indicado pelas entradas e saídas dos personagens, a aparição e desaparecimento dos mesmos no palco.

A cena pode ser marcada pela iluminação ou mudança de um cenário, não existe uma regra específica para a demarcação de uma cena.

3.2 A COMPOSIÇÃO DA OBRA TEATRAL

O ator, o texto e o público, segundo Sábato Magaldi (1986), compõem “a tríade essencial” do teatro. Entretanto, são muitos os fatores que trazem valor a uma peça teatral, não dependendo somente do texto escrito, mas também da maneira como este é representado.

Além de um roteiro, vários outros elementos são usados: o cenário, os gestos, o vestuário, a iluminação, a música, voz, entre outros.

A dramaturgia é *semiótica*¹ por sua própria concepção. O ato da representação teatral surgiu nos rituais de magia e na religião; acreditava-se que a partir do momento em que o homem colocou a máscara diante do público tornou-se uma simulação ou representação. Sendo assim, o teatro é a maneira que o homem inventou para expressar a imaginação, as coisas não reais.

Em uma peça teatral a voz e os gestos ali representados nos levam a imaginar, e, através deste imaginário, a cena se torna cada vez mais real. Segundo Elinês Oliveira, “É no gesto e também na voz que o autor cria a personagem (persona)”. (OLIVEIRA, 1998) Os gestos podem simplesmente substituir uma palavra ou até mesmo um elemento do cenário.

O cenário também é muito importante. Numa apresentação de um enredo bem elaborado, sem um cenário devido, muitas vezes, não se consegue aguçar a imaginação e as emoções do público. Observar uma bela paisagem, praça com jardim e banco para namorar, por exemplo, pode mudar toda a interpretação. Oliveira afirma que “O cenário enquanto sistema semiótico determina o espaço e o tempo da ação teatral”. (OLIVEIRA, loc. cit.)

O teatro possui a gramaticalidade de outros sistemas artísticos, tais como a pintura, a escultura, a arquitetura, a decoração e o design da iluminação, sendo estes, encarregados de representar o espaço geográfico, um espaço social ou um espaço interior.

¹A semiótica (do grego *semeiotiké* ou "a arte dos sinais") é a ciência geral dos signos e da semiose que estuda todos os fenômenos culturais como se fossem sistemas sígnicos, isto é, sistemas de significação. “A semiótica é um saber muito antigo, que estuda os modos como o homem significa o que o rodeia.” (PEIRCE, 1983)

O que diferencia uma obra teatral de texto comum é a forma como esta é escrita, os diálogos entre os personagens e as rubricas, contendo informações relevantes do cenário, das cenas, dos movimentos e dos gestos dos atores.

Em uma peça teatral, como já mencionado, *o enredo* é a história colocada em cena. No entanto, existem outros elementos necessários à constituição da cena teatral:

- **Conflito** - é gerado nos personagens por sentimentos como, amor, ódio, angústia, etc. Às vezes o personagem pode ter conflito consigo em uma peça, não apenas com outros personagens que não o dele.
- **Espaço** - é onde acontecem todas as cenas, é o cenário, enfim, é o palco preparado para os atores, onde acontece toda a história da peça.
- **Tempo** - no enredo, poderá acontecer em horas, meses, dias, anos, ou até mesmo em um sinal de luz ou em um efeito especial como a maquiagem.

3.2.1 A Personagem Cênica

O teatro espelha-se na realidade, em fatos do nosso cotidiano. Desta forma a qualidade do ator é medida pela capacidade de incorporar a personagem em seu contexto/enredo. O curioso, segundo Anatol Rosenfeld (2000), é que o leitor ou espectador não nota as zonas indeterminadas, e o personagem muitas vezes parece ganhar vida própria atribuindo-nos prazer estético.

Para J. B. de Sá, “as textualidades teatrais têm nas personagens um dos elementos cruciais [...]”, são “condutoras das tramas”. Cita Aristóteles como o primeiro a evidenciar esta questão: “Daí vem que alguns chamam a essas obras dramas, porque fazem aparecer e agir as próprias personagens.” (ARISTÓTELES, 1989, p. 243 apud SÁ, 2005, p. 46)

Em explanação das personagens teatrais às das narrativas, Décio de Almeida Prado afirma:

A personagem teatral, portanto, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada, mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade. Essa é, de resto, a vantagem específica do teatro, tornando-o particularmente persuasivo às pessoas sem imaginação suficiente para transformar, idealmente, a narração em ação: frente ao palco, em confronto direto com a personagem, elas são por assim dizer obrigadas a acreditar nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos. (PRADO, 2000, p. 85)

Jussara B. de Sá afirma que, para Décio de Almeida Prado, o autor teatral, ao se exprimir através das personagens, também lhes atribui “um grau de consciência crítica que em circunstâncias diversas elas não teriam ou não precisariam ter”. E é dentro dessa concepção que, nas leituras das obras, vê-se a personagem como um elemento significativo para se examinar o seu tempo. (PRADO, 2002, p. 85 apud SÁ, 2005, p. 47)

3.2.2 A Música e o Teatro

Bem como outros elementos do espetáculo teatral, a música também pode fazer parte deste. Seja nas tragédias gregas ou comédias datadas a.C., a música já tinha importância por elocuições do coro, marcadas pelo canto, ou por números de canto e dança, que demarcavam os atos.

No decorrer da história as peças foram assumindo formas distintas, como a tragédia clássica ou a ópera, a predominância literária ou teatral. Para Sabato Magaldi (1986), com a encenação moderna, a música retorna como apoio imprescindível ao teatro declamado. Mais tarde, o canto passa a estabelecer um jogo dialético ao fim das cenas, causando o efeito de *estranhamento brechtiano*.

José Filipe Pereira trata da convergência da dança, da música e do teatro como artes de desempenho, nas quais a concretização do homem social ocorre no instante e local da execução, o “invisível que se torna visível”:

Há um efeito catártico da dança, da música e da representação da situação, que pretende curar o mal da sociedade. Os mistérios dionisíacos, origem reconhecida do teatro europeu, eram uma liturgia que se compunha de música, dança e da representação de cenas da vida dos Deuses ou dos heróis míticos. (PEREIRA, 1994, p. 2)

Deste modo, com a consciência elevada e os sentidos apurados, o executante atinge, num processo de comunicação individual, simultaneamente a cabeça, o corpo e o coração do público, provocando então o “fenômeno de revelação”.

A história do teatro musical no Brasil origina-se do teatro de revista, por volta de 1859. Transformava-se as peças em *operetas* e ações de caráter satírico de inspiração francesa, tornando-as mais acessíveis ao grande público, pois seu foco era a pequena burguesia. Destacava-se o texto em verso, usando a música para tornar lúdico os comentários

sobre a realidade cotidiana e a hipocrisia da sociedade. Uma das grandes compositoras do teatro de revista brasileiro foi Chiquinha Gonzaga.

Na primeira fase, a revista exigia o modelo do casal, ela elegante e bonita, e ele alegre e malandro. Já na segunda fase, a revista se dá entre quadros cômicos (de crítica política) e os números musicais (de fantasia), em que grandes nomes levam o público ao teatro. A terceira fase do teatro de revista dá ênfase à fantasia, ao luxo e a grandes coreografias, cenários e figurinos. Aos poucos, a revista começa a apelar para manter a comicidade e, praticamente, desaparece na década de 60.

A Neyde Veneziano assim resume a importância do teatro de revista brasileiro:

[...] a consciência de um teatro que contribuiu para a nossa descolonização cultural, que fixou nossos tipos, nossos costumes, nosso modo genuíno do 'falar à brasileira'. Pode-se dizer, sem muito exagero, que a revista foi o prisma em que se refletiram as nossas formas de divertimento, a música, a dança, o carnaval, a folia, integrando-os com os gostos e os costumes de toda uma sociedade bem como as várias faces do anedotário nacional [...] de que o Brasil é o melhor país que há. (VENEZIANO, 1994, p. 155)

3.3 HISTÓRIA DO TEATRO

O teatro primitivo eram danças coletivas de celebração ou apaziguamento da natureza. Com a civilização egípcia surgem rituais místicos serviam ao divertimento dos nobres. Na Grécia nasce o *ditirambo*, homenagem ao deus Dionísio, e o *coro*. Criou-se então o diálogo e os primeiros textos teatrais.

Na Antiguidade Clássica, o teatro grego afirma-se como arte. Em Atenas o teatro era público e custeado pelo estado. A arte tinha função cívica. Surge a *pantomima* e o *mimo*. O Império Romano entrou em decadência, cristianizou-se e dividiu-se em duas partes: ocidente e oriente.

A cultura clássica esquecida por 900 anos volta no teatro medieval através do *mimo*, apesar das proibições, preservando-a até a Europa moderna. Acontece a divisão entre teatro popular e literário. Surge o *cantochão* e o *tropo*. A liturgia ganha forma dramática no final do séc. XIII, sendo apresentada fora da igreja. São adotadas línguas vernáculas e partes dos textos passam a ser faladas. Surgem formas de *farsa* e ciclos de peças são levados à praça pública por dias. Nascem, entre os principais gêneros como os milagres e os mistérios, as moralidades. O teatro de Gil Vicente, marcado por elementos medievais, prenuncia o teatro renascentista.

No Renascimento houve uma revalorização das artes e ciências e dos modelos clássicos gregos e romanos. O humanismo resultou em grande desenvolvimento da arte profana.

Os primeiros autores de textos eram os próprios donos dos espetáculos. Os reformistas foram submetidos à censura. Entre 1560 e 1570 surgem as chamadas “tragédias sangrentas”. Shakespeare escreveu comédias e tragédias, e é considerado o maior dramaturgo da literatura. Em 1642, a censura puritana impõe o fechamento dos teatros, reabertos em 1660.

Segundo Magaldi, “o reinado absoluto do ator confunde-se com a *Commedia dell’Arte*², que se afirmou do século XV ao XVII, na Itália, expandindo-se por toda a Europa e exercendo decisiva influência na posteridade.” (MAGALDI, 1986, p. 26) Os atores de teatro ambulantes foram os principais responsáveis por romper o isolamento cultural dos países de língua alemã em relação à cultura europeia vizinha.

O teatro jesuítico foi responsável pelo drama religioso entre os séc. XVI e XVIII. Utilizado principalmente para catequese e ensinamentos, originou o teatro brasileiro e outros na América Latina. Alguns jesuítas estavam entre os principais teóricos do teatro barroco.

Com as primeiras reações ao neoclassicismo, surge o movimento pré-romântico. O *Fausto*, de Goethe, é uma das maiores obras da literatura universal. Os revolucionários trazem a comédia satírico-política, sufocando o classicismo. No início do séc. XIX nasce o drama romântico; a preocupação com a autenticidade exige mais naturalidade aos atores.

Em 1866, George II, assumiu a direção de sua companhia de teatro, trazendo harmonia entre os atores. O sucesso alcançado com a centralização em um diretor ou encenador e inovações tecnológicas de efeitos cênicos expandem-se até o teatro moderno.

Na primeira metade do século XX três fatores delimitaram a evolução da arte teatral: o advento do comunismo, a crise da burguesia capitalista e a invenção do cinema e da televisão. As inovações no teatro se deram contra o realismo. O teatro político, em 1905, mantém o realismo passando de reflexo da realidade aos sentimentos; entretanto, com o futurismo há uma abordagem não-realista e os atores ampliam os limites da encenação misturando-se aos espectadores.

Com o expressionismo sugere-se desvirtuar as aparências. Os revolucionários provocam o público com seus objetivos políticos. Posteriormente, o movimento é ridicularizado, culminando na crise do teatro. O teatro épico de Brecht transformou o espetáculo teatral.

² Magaldi explica o fundamento da *Commedia dell’Arte* como a improvisação pela qual o ator torna-se autor do espetáculo que vai oferecendo.

3.3.1 A Comédia

Vladimir Propp (1992) trata por cômico tudo que provoca o riso, ocorrendo na presença de duas grandezas: de um objeto ridículo e de um sujeito que ri, e que a comicidade não se define nem com um nem com outro isoladamente, mas com a ação de dados objetivos do homem.

Dentre diversos tipos de riso dá destaque ao riso de zombaria. Trata do ridículo; do exagero no grotesco; de revelar os defeitos; e diz que o cômico não traz tristeza, mas às vezes maldade em fazer alguém de bobo, em mentir. O autor julga que:

A paródia é um dos elementos mais poderosos de sátira social. [...] é cômica somente quando revela a fragilidade interior do que é parodiado. Da paródia é preciso distinguir a utilização para objetivos satíricos de formas de obras comumente conhecidas, dirigida não contra os autores dessas obras, mas contra fenômenos de caráter sócio-político. (PROPP, 1992, p. 87)

Diz ainda que “A língua constitui um arsenal muito rico de instrumentos de comicidade e de zombaria. [...] fazem parte os trocadilhos (ou calembures), os paradoxos e as tiradas de todo o tipo, a eles relacionadas, bem como algumas formas de ironia.” (Ibid., p. 119)

Afirma que é possível manter longamente o sorriso de espectador, mas nunca o riso, devendo este, de vez em quando, experimentar outros sentimentos e logo estará pronto para rir/alegrar-se/espairecer novamente. Às vezes, a passagem do cômico ao repulsivo é feita para realçar o mascaramento.

Segundo Sábato Magaldi “[...] tratadistas apresentam como gêneros básicos, na tradição ocidental iniciada na Grécia, a tragédia e a comédia. Ambas ligam-se ao culto dionisíaco, portador no seu bojo do elemento sombrio da primeira e da expansão alegre da segunda.” (MAGALDI, 1986, p. 18). Sendo que, os elementos comuns a uma encontram-se também na outra, não há como delimitá-las, tratando-as, então, pelo predomínio destes. Aristóteles (1998) diz que, enquanto a tragédia trata essencialmente de homens superiores (heróis), a comédia fala sobre os homens inferiores (pessoas comuns).

Magaldi mostra que “Uma das grandes lutas de Aristófanes foi para limpar a comédia da pornografia e da lascívia de sua dança (o córdax), conferindo-lhe dignidade semelhante à da tragédia.” (Ibid., p. 20) Mostra ainda a idéia do comediógrafo Moliere sobre a superioridade da comédia: “acho que é bem mais fácil guindar-se aos grandes sentimentos,

desafiar em versos a Fortuna, acusar os Destinos e dizer injúrias aos Deuses, do que penetrar devidamente no ridículo dos homens, e exprimir agradavelmente no teatro os defeitos de todo mundo.” (MOLIERE, apud MAGALDI, loc. cit.)

Uma característica reconhecida da comédia é que ela é uma diversão intensamente pessoal. As pessoas geralmente não conseguem achar as mesmas coisas engraçadas. Outra é o engano. As personagens frequentemente são enganadas ao longo da peça. Enquanto o equívoco vai aumentando, o público diverte-se cada vez mais. O diferencial da comédia era a possibilidade de manifestação crítica a todo tipo de idéia política, social e econômica. Atualmente, não há grande distinção entre a importância artística da tragédia ou da comédia.

Décio de Almeida Prado afirma que, no Brasil, “Tragédia e drama haviam sido tragados pelas sucessivas ondas do teatro musicado.” (PRADO, 2003, p.117), restando aos autores nacionais a comédia. Neste gênero podiam-se tratar do estudo psicológico da descrição de costumes, ou ainda das complicações do enredo. Para Prado, Joaquim Manoel Macedo, o romancista mais popular de sua época, incidiu na comédia com resultados apreciáveis.

As suas fronteiras estariam, de uma parte, na farsa de Martins Pena, com seu jogo de disfarces e, de outra, nas peças realistas de José de Alencar, dramas ou comédias que discutiam a validade dos casamentos feitos por interesse, os adultérios masculinos e femininos, a prostituição elegante e as relações sociais estabelecidas entre a média e a grande burguesia. A primeira cheia de virtudes devidas à modéstia de recursos e de intenções, a segunda já propensa à arrogância e à ostentação. [...] Macedo, no entanto, não possuía a envergadura intelectual de Alencar. (Ibid., p.118)

A comédia brasileira como construção dramática não rompeu grandes barreiras. Trabalhava com material humano comum, de uso de todos os comediógrafos, propondo na verdade duas oposições básicas: a do estrangeiro versus o nacional e a do homem da roça versus a Corte.

3.4 O TEATRO BRASILEIRO EM FORMAÇÃO

Os primeiros registros do teatro no Brasil aconteceram logo após a conquista de Portugal sobre o nosso país, a partir do século XVI, durante a vinda dos padres da Companhia de Jesus para o Brasil. Segundo Décio de Almeida Prado, citado por J. B. de Sá, “O teatro brasileiro nasceu à sombra da religião católica”. (PRADO, 2003, p.19 apud SÁ, 2005, p.29).

O Padre Jose de Anchieta teve um marco importante na história brasileira, e principalmente na construção do teatro, produziu autos com fundo religioso, moral e didático, com personagens alegóricas, com o fim de catequizar e ensinar os índios; pois, para Anchieta o teatro seria encantador e didático, capaz de surpreender ao gosto moderno. Sendo assim, ele ficou responsável pelas primeiras peças teatrais, que eram escritas em Tupi, Português ou Espanhol até o período de 1584, logo após estas passam a ser escritas em Latim.

Durante o século XVII acontece o declínio do teatro de catequese dos jesuítas, então o teatro espanhol teve reconhecimento na cena brasileira. Tal importância se deu através dos textos escritos por um poeta brasileiro, chamado Manoel Botelho de Oliveira.

No século XVIII, as peças, escritas em português, recebem grande influência estrangeira. Apesar desse acontecimento, alguns nomes nacionais se sobressaíram.

Um grande fato fez a promoção do teatro brasileiro, a vinda da Família Real Portuguesa para o Brasil. D. João VI, em seu decreto, reconheceu a necessidade da construção de um teatro.

A dramaturgia estava sendo transformada, quando três jovens acadêmicos da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco publicaram um texto na *Revista da Sociedade Filomática (1833)*. Este texto fez com que o Brasil fizesse seu primeiro debate literário e teatral entre os defensores do classicismo e os favoráveis ao movimento romântico.

A partir do século XIX, acontecem as diversificações nos gêneros teatrais e os processos cênicos se renovam, e aos poucos, estes são nacionalizados.

Segundo J. B. de Sá, “Ainda por volta de 1838, o teatro nacional passou a ser impulsionado por alguns escritores como Martins Pena (1815-1848), com suas comédias de costumes”. (SÁ, 2005, p. 33)

J. B. de Sá comenta que

A comedia brasileira, influenciada pela comedia grega, nos moldes da Comedia Nova, aparece com o lançamento da peça *O juiz de paz na roça* (1845), obra de Martins Pena, e tem o ano de 1838 como uma data importante para o teatro brasileiro. (ibid, p. 33-34)

No fim do século XIX, foi feito um roteiro artístico que abrange cidades litorâneas como Rio de Janeiro, São Paulo, Montevideu e Buenos Aires. O verão europeu coincidia com o inverno ao sul do Equador. Isso fez com que os atores dramáticos ou cantores líricos franceses e italianos, que estavam de férias, unissem-se a famosos grupos de teatro que

possuíam duas ou três celebridades da época, tentando assim, a conquista de pontos extremos do mundo ocidental, como por exemplo, a Rússia, Estados Unidos e América do Sul. Ainda nesta época, o auge do teatro era a ópera e a tragédia.

Com a chegada de D. João VI e a corte portuguesa ao Brasil, vieram com ele cantores, músicos, dançarinos e um maestro, Marcos Portugal, compositor conhecido em toda Europa. A ópera só teve repercussão em 1844, com D. Pedro II ao poder.

A tragédia, muito bem representada por João Caetano, teve sua melhor apresentação em 1871, quando os italianos Ernesto Rossi e Tommaso Salvini enfrentam-se em torno do Hamlet e do Otelo Shakespeariano. Como podemos perceber, o teatro brasileiro teve muita influência estrangeira e só alcançou sua importância através de celebridades européias; foram estes que abriram portas para o sucesso do teatro brasileiro.

Na virada do século, Artur Azevedo (1855-1908) foi o eixo em torno do qual girou o teatro brasileiro, este ao comentar essa situação calamitosa, escreveu:

O Rio de Janeiro tem sido visado por algumas das sumidades da arte dramática, universalmente consagradas; mas essas visitas, longe de concorrer para que o teatro nacional desabrochasse, produziram o efeito diametralmente oposto. O público não perdoa aos nossos autores não serem Shakespeare ou Molière; não perdoa aos nossos atores não serem Rossis, Novellis e Coquelins; não perdoa às nossas atrizes não serem Ristoris, Sarahs e Deuses. (AZEVEDO, 1900 apud PRADO, 2003, p.143)

Artur Azevedo foi além de tradutor infatigável, autor de comédias, óperas brasileiras, revistas, mágicas, cenas cômicas, canções, monólogos. Mesmo sendo jornalista e empregado público graduado, este viveu do teatro e para o teatro.

No início do século XX o berço do teatro foi o Rio de Janeiro e São Paulo. Segundo o almanaque Teatral da Livraria Cruz Coutinho, o Rio de Janeiro contava com onze teatros, todos eram amplos, concebidos nos moldes do século XIX. Os teatros maiores, como o Lírico e o velho São Pedro de Alcântara, seriam demolidos para que fosse construído o atual Teatro João Caetano. Este iria abrigar a ópera e a arte dramática. A estrutura do teatro brasileiro veio originariamente da Itália; foram montados no Rio de Janeiro e em São Paulo dois grandes teatros municipais, que sobrevivem até hoje.

Ao teatro profissional, podemos destacar, como nota final, um acontecimento que caracteriza bem a época, os espetáculos definiam muito o início da vida noturna, evidenciando claros apelos à sexualidade lançados dentro e fora do palco. Eram exceções consentidas pela moral pública, pois, a própria sociedade aceitava-as, como forma de protesto e manifestação,

apenas através da interpretação. Os atores e atrizes seriam seres diferentes dentro da sociedade, porém, algumas regras eram impostas para que estes pudessem ter livre convívio social.

No decorrer da história, no século XIX, o teatro no Brasil, desenvolveu sua atividade em três níveis: divertimento popular, organização mínima; importante atividade pública; e como arte para a elite.

Com o passar dos tempos, a modernidade possibilitou sua inserção também no cotidiano popular. Ainda que muitas pessoas ainda não tenham acesso ou não vejam no teatro toda a complexidade artística, podemos afirmar que o teatro está mais acessível às diferentes classes sociais, seja através das encenações nas escolas, nas praças, nas casas de espetáculos, ou outros.

4 HISTÓRIA DA POLÍTICA NO BRASIL

Nos capítulos anteriores, destacamos algumas reflexões sobre as artes, com ênfase na arte teatral. Ressaltamos, além de momentos da história do teatro, sua estrutura e a composição.

Neste capítulo propomos apresentar momentos da história do Brasil a partir de títulos que aludem a elementos enunciados na composição do texto teatral: ato e cena. Esclarecemos que nossa opção, longe de preconceito ou desmerecimento dos fatos históricos, é uma tentativa de pontuar esses momentos articulando-os aos elementos teóricos estudados nessa pesquisa.

4.1 PRIMEIRO ATO: REGIME BRASIL-COLÔNIA

O registro de nossa história teve início a partir da invasão no Brasil em 1500. Porém, para os europeus, o Brasil foi descoberto. Isso porque, naquele ano, eles encontraram uma terra que, até então, era desconhecida para os próprios.

Entretanto, na verdade, o Brasil foi invadido; pois, antes disso, numerosos grupos indígenas já ocupavam as terras brasileiras.

De acordo com Piletti (1996), antes da chegada dos portugueses no Brasil o mundo que os europeus conheciam era quase só a Europa. Alguns já tinham ido até a China, as Índias e ao norte da África, mas as informações sobre esses lugares eram ainda muito incertas. Segundo ele, nessa época, os europeus viviam quase somente da agricultura e as atividades comerciais eram muito pequenas. Havia grandes propriedades rurais denominadas *feudos* os quais eram formados por um castelo, uma habitação e um pedaço de terra no qual o povo trabalhava.

O autor diz que, embora os portugueses tenham pisado primeiro, oficialmente, em terras brasileiras, quem chegou à América primeiro foi a Espanha, em 1492, quando foi assinado o *Tratado de Tordesilhas*.

Portugal e Espanha foram os países que mais se dedicaram às Grandes Navegações. A Espanha chegou à América em 1492; Portugal, nessa época, estava contornando a África. Logo que chegou à América, a Espanha procurou estabelecer seus direitos

sobre a terra que encontrara e sobre outras que poderia encontrar. Apelou então para o papa, que era espanhol. O papa decidiu que deveria ser traçada uma linha imaginária, passando a 100 léguas a oeste das ilhas de Cabo Verde. O mundo ficou dividido em duas partes. A parte que estava a oeste da linha, à esquerda no mapa, pertenceria à Espanha. A que ficava à leste, à direita do mapa, pertenceria a Portugal. Portugal não concordou com a divisão feita pelo papa, pois destinava uma parte muito grande para os espanhóis e pequena para os portugueses. Então, representantes de Portugal e da Espanha reuniram-se na cidade espanhola de Tordesilhas e assinaram um tratado que determinou o seguinte: a linha imaginária passaria a 370 léguas das ilhas de Cabo Verde e não a 100 léguas, como dissera o papa. No Brasil, a linha do Tratado de Tordesilhas passava pelos locais onde atualmente se situam as cidades de Belém (Pará) e Laguna (Santa Catarina). (PILETTI, 1996, p. 39)

Segundo Piletti, em 1500, Pedro Álvares Cabral foi encarregado, por ordem do rei, de organizar o comércio com as Índias. Ao contornar o norte da *África*, Pedro afastou-se para o Ocidente. No dia 21 de abril, Cabral e sua esquadra avistaram terra firme e, no dia seguinte, viram uma pequena montanha arredondada e lhe deram o nome de *Monte Pascoal*. Ali eles se instalaram e ficaram por uns dez dias em abrigo seguro chamado de *Porto Seguro*, atual Estado da Bahia.

Nesses dias, os portugueses tiveram o primeiro contato com os índios e o frei Henrique de Coimbra rezou duas missas: uma no dia 26 de abril e a outra em 1º de maio. Esta aconteceu em frente a uma cruz de madeira com os símbolos de Portugal. Realizou-se assim, então, a tomada de posse das terras em nome do rei e a ela deram o nome de *Vera Cruz*.

O autor ainda afirma que, os portugueses organizavam grandes navegações com o objetivo de aumentar o comércio. E que eles procuravam lugares que tivessem mercadorias baratas, vendendo seus produtos por preços altos, obtendo lucro tanto na compra como na venda.

Consta que, o primeiro produto de valor encontrado pelos portugueses no Brasil foi o pau-brasil. Esta madeira avermelhada servia para tingir tecidos, fabricar móveis e navios. Os índios eram ordenados a cortar as árvores e transportá-las para os navios.

Como pagamento, eles recebiam dos portugueses roupas coloridas, enfeites, espelhos, facas, etc. Somente com a autorização do rei é que o pau-brasil podia ser explorado e era ele quem sempre ficava com a maior parte dos lucros. Segundo o autor, os franceses também tinham interesse no pau-brasil e achavam que deviam ter o direito de tirá-lo daqui. Ajudados por alguns índios, foram cortando e levando a madeira. O rei de Portugal, que se considerava dono do Brasil, mandou navios com soldados para deter os franceses.

De acordo com Piletti, a ambição sobre o pau-brasil era tanta que após trinta anos do começo de seu corte, já restavam poucas dessas árvores. Por isso, Portugal já não estava

mais tendo muitos lucros com essa madeira porque já não era mais tão fácil encontrá-la. Além disso, o comércio com as Índias estava em crise e também já não gerava tantas vantagens.

Menciona que, para escapar da decadência, o rei e os comerciantes decidiram recorrer ao plantio da cana de açúcar. As vantagens eram que o açúcar era um produto caríssimo na Europa e as terras brasileiras aparentavam serem muito boas para o cultivo dessa lavoura. Para isso foi necessário que os portugueses viessem morar no Brasil para construir os engenhos e encontrar trabalhadores em grande quantidade. Logo, se apossaram das terras e entraram em conflito com os índios, que saíram perdendo.

Baseando-nos em Piletti, compreendemos que, os colonizadores queriam enriquecer com a produção de açúcar e para tanto, não estavam dispostos a pagar salários. Por esse motivo utilizaram o trabalho escravo que já era muito usado na Europa. Os escravos eram trazidos da África para o Brasil e quando aqui chegavam eram colocados à venda nos mercados.

Percebemos também que os holandeses participaram bastante na produção e venda do açúcar brasileiro. Mas, por serem inimigos da Espanha, perderam sua vez quando Portugal uniu-se a ela. Em 1654, foram expulsos do Brasil e passaram a produzir o próprio açúcar e a vendê-lo mais barato que os portugueses. A produção de cana de açúcar no Brasil entrou, então, em decadência.

Mais tarde, outros produtos começaram a ser cultivados no Brasil como fumo, o algodão, o arroz e o anil. Afora isso, outra grande fonte de riqueza descoberta pelos portugueses foi o ouro. Mas tanto foi explorado que chegou ao fim. A maior parte foi para Portugal e de lá para a Inglaterra a fim de pagar os produtos ingleses.

A criação de gado também foi de grande importância no período colonial, além da indústria e do comércio, sendo os setores mais importantes os da fabricação de tecidos e de produtos de ferro.

4.1.1 Cena I: O governo

No decorrer de sua obra Piletti diz que, o Brasil era colônia de Portugal e quem mandava aqui era o rei deste, tomando decisões em favor dos mais ricos, porque precisava do apoio deles para continuar no poder. Durante o período colonial, os governantes do Brasil foram sempre escolhidos pela Coroa portuguesa. Além disso, o povo não tinha direito de

opinião e era altamente controlado para atender ao interesse dos mais ricos e poderosos. Uma vez que esse principal interesse consistia em explorar ao máximo as riquezas do Brasil.

Encontramos nos escritos deste que não existia nenhum governo definido no Brasil até 1534, e que, para continuar mantendo o controle sobre a colônia, o rei português achou importante criar um governo que permanecesse aqui. Desse modo, ele dividiu o Brasil em quinze faixas de terras, denominadas *capitanias hereditárias*. Receberam esse nome porque o governador de cada uma delas era chamado de capitão e se um deles viesse a morrer, o filho mais velho herdaria o trono. Essas terras foram confiadas a doze donatários, portugueses que haviam se destacado nas conquistas de seu país.

Os capitães governadores exerciam uma tarefa muito arriscada como: enfrentar o ataque dos estrangeiros, índios e piratas. Além disso, eles precisavam de muito dinheiro para administrar a produção do açúcar. De acordo com o autor, por causa dessas dificuldades, só dois capitães progrediram: os de São Vicente e Pernambuco. Isso porque São Vicente já era uma comunidade em desenvolvimento e Pernambuco ficava mais próximo da Europa, facilitando as comunicações e o comércio.

Conforme Cláudio Vicentino (2007), vemos que o sistema de capitanias não chegou totalmente ao fim, mas completou-se com o novo sistema de governo geral. Em 1548, o rei de Portugal criou um documento chamado *Regimento Real*. Assim, então, ele instalou na Bahia um governador geral o qual era responsável pela total administração das capitanias. Esse administrador era ajudado por três auxiliares: o *ouvidor-mor*, encarregado da justiça (perdão ou castigo dos réus); o *provedor-mor*, responsável pelas finanças; e o *capitão-mor*, encarregado da defesa e vigilância do litoral.

Tomé de Souza foi o primeiro governador geral que deu origem à primeira cidade brasileira, Salvador. Além de ter trazido para o Brasil os primeiros padres jesuítas que, liderados pelo padre Manoel da Nóbrega, construíram escolas e ensinaram a religião católica aos índios. O principal interesse estava em convencer os indígenas a abandonar suas crenças, convertendo-os ao catolicismo. Ainda nesse governo, o papa Júlio III criou o primeiro bispado no Brasil liderado por D. Pero Fernandes Sardinha.

O segundo governador, nomeado em 1553, foi Duarte da Costa. Ele trouxe para o Brasil mais colonos e jesuítas juntamente com José de Anchieta que ficou conhecido como o “apóstolo do Brasil”, por causa de seu intenso trabalho de catequização dos indígenas. Intencionados a estender essa catequização, Manoel da Nóbrega e José de Anchieta saíram da capitania de São Vicente e subiram a Serra do Mar. Sendo que, em 1554, fundaram o Colégio de São Paulo, com o objetivo de alfabetizar os nativos e colonos ensinando-os hinos e orações

em português e na língua tupi, como também, a gramática latina para os que mais se destacavam no ensino. Devido à construção dessa escola e as moradias que aos poucos se instalavam, originou-se a atual cidade de São Paulo. Em 1555, Duarte da Costa enfrentou a invasão dos franceses. Esses ocupantes eram apoiados pelos índios Tamoio, inimigos dos portugueses. Juntos, então, formaram a *Confederação dos Tamoios* para dificultar a expulsão dos estrangeiros aliados.

Em 1558, Mem de Sá passou a ser o novo governador. E com a ajuda das forças armadas vindas de Portugal, os portugueses destruíram o domínio francês. Além disso, os índios Tamoio foram influenciados por Manoel da Nóbrega e José de Anchieta a desfazer o acordo com os franceses e não entrarem em confronto com os portugueses. O autor afirma que, com o objetivo de estabelecer ainda mais o domínio luso na região e combater de uma vez os franceses, em 1565, Estácio de Sá, sobrinho do governador, fundou a cidade de *São Sebastião do Rio de Janeiro*. Por causa desses confrontos, em 1567, ele foi morto com uma flechada no rosto. Logo depois, enfim, os franceses foram expulsos da região.

De acordo com Vicentino, após a morte do terceiro governador, em 1572, a coroa dividiu o Brasil em um governo com sede em Salvador, liderado por D. Luís de Brito, e outro com sede no Rio de Janeiro, governado por D. Antônio Salema. O autor afirma que essa decisão também não deu certo e, em 1578, voltou o sistema de um único governo.

Piletti (1996) comenta que, com o passar do tempo, a colônia foi se desenvolvendo e vilas e cidades estavam se formando. Para melhor controlá-las e governá-las foram criadas as *câmaras municipais* que eram instaladas nas principais vilas e cidades. Segundo o autor, essas câmaras eram formadas por três ou quatro vereadores que eram escolhidos pelos mais ricos: os grandes proprietários de terras.

Segundo Vicentino, em 1580, o rei de Portugal, D. Henrique de Avis morreu e, como ele não tinha filhos, seu parente mais próximo, Filipe II, rei da Espanha, acabou herdando seu trono. Durante esse reinado, a economia portuguesa foi fortemente prejudicada pela administração espanhola.

Baseando-se em Piletti, entendemos que, após sessenta anos de domínio espanhol, Portugal encontrava-se falido: o comércio com o Oriente, as Índias e a China havia diminuído bastante. Além disso, perdera várias de suas colônias para Inglaterra e a Holanda que eram inimigas da Espanha.

Em meio a essas consequências, o duque de Bragança liderou um movimento a favor de recuperar o que Portugal tinha perdido nos anos de domínio espanhol. O movimento

fez sucesso e, em 1640, o duque foi coroado rei de Portugal. Recebeu o título de D. João IV e deu início à *dinastia de Bragança*.

Segundo Cláudio Vicentino (2007), em 1642, D. João IV criou o *Conselho Ultramarino* que era responsável pela administração e pelo aumento constante da exploração do Brasil, aumentando assim, os lucros da economia portuguesa. Logo após, os governadores gerais passaram a ser chamados de vice-reis.

Com relação à obra de Jorge Caldeira (1997), em 1668, a *guerra dos Palmares* marcou sua fase mais importante. Embora sofrendo muitos ataques do governo, *palmares*³ sempre ressurgia mais forte. Mas, em 1694, o governo aumentou suas forças destruindo definitivamente o *quilombo* e, em 1695, assassinou Zumbi, o chefe de Palmares.

Em 1763, o Rio de Janeiro, por estar mais perto da área das minas, passou a ser mais importante do que Salvador. Por esse motivo, no mesmo ano, o Rio tornou-se capital do Brasil. Nessa época, os primeiros vice-reis fizeram grandes melhorias na nova capital, como abrir ruas e praças, e construir o cais do porto.

4.2 SEGUNDO ATO: OS PARTIDOS POLÍTICOS IMPERIAIS

De acordo com Jorge Caldeira (1997), a consolidação da independência provocou uma forte tensão entre Brasil e Portugal. Então, a fim de separar tudo o que era português de tudo o que era brasileiro, originou-se uma organização política caracterizada pela expressão “partido brasileiro” e, em oposição, apareceu o “partido português”. Alguns dos que se identificavam com o “partido brasileiro”, eram considerados monarquistas e outros, republicanos. A maioria daqueles que adotava idéias republicanas eram integrantes da maçonaria. Os *maçons* eram grupos dotados de conhecimentos esotéricos e procuravam aplicá-los na vida prática. A maçonaria era uma sociedade secreta e assim dividia-se: O rito azul pregava a monarquia constitucional, e o vermelho era republicano.

José Murilo de Carvalho (1996), em sua obra, cita várias teses sobre a origem social e ideológica dos partidos imperiais. Dentre elas, baseia-se em Fernando de Azevedo e João Camilo de Oliveira Torres, que fazem uma diferença entre o Partido Liberal e o Partido Conservador. Ambos afirmam que, o Partido Conservador representaria grupos

³ O *quilombo de palmares* era uma comunidade formada por escravos fugidos, índios e outros homens marginalizados na sociedade colonial.

rurais e o Partido Liberal, grupos urbanos. Segundo Azevedo, a burguesia urbana poderia estar aliada aos grupos rurais; só que esses grupos assim se diferenciariam: os grupos urbanos, com um pensamento alienado, e os grupos rurais, com um pensamento “adaptado e flexível”.

Porém, até 1837, não se pode falar em partidos políticos no Brasil. Ele diz que, os grupos políticos existentes antes da independência, eram sociedades secretas, tendo algumas, influência maçônica. Depois da renúncia de Dom Pedro I, organizaram-se sociedades mais abertas: Sociedade Defensora, Sociedade Conservadora e Sociedade Militar. Mas, esses grupos se acabaram depois da morte do ex-imperador e devido ao Ato Adicional.

Os grandes partidos imperiais surgiram a partir das revoltas provinciais da Regência, do Ato Adicional e da descentralização pelo Código de Processo Criminal. O Partido Conservador surgiu de uma união de ex-moderados e ex-restauradores com a liderança de Bernardo Pereira de Vasconcelos e apoiava a reforma das leis de descentralização. Os defensores dessas leis formaram, então, o Partido Liberal.

Logo após, surgiu o Partido Progressista e o Republicano. O partido progressista originou-se da Liga Progressista, em torno de 1864, e era composto por conservadores divergentes e liberais históricos. Devido à queda de Zacarias, em 1868, o Partido desapareceu. Alguns dos progressistas deram início ao Partido Liberal, sendo que outros se integraram no partido Republicano, formado em 1870. Até o fim do império, o sistema partidário era dividido em três partes. Sendo que, de um lado, ficava o Partido Republicano e, de outro, os dois partidos monárquicos.

José Murilo representa a evolução do sistema partidário no seguinte gráfico:

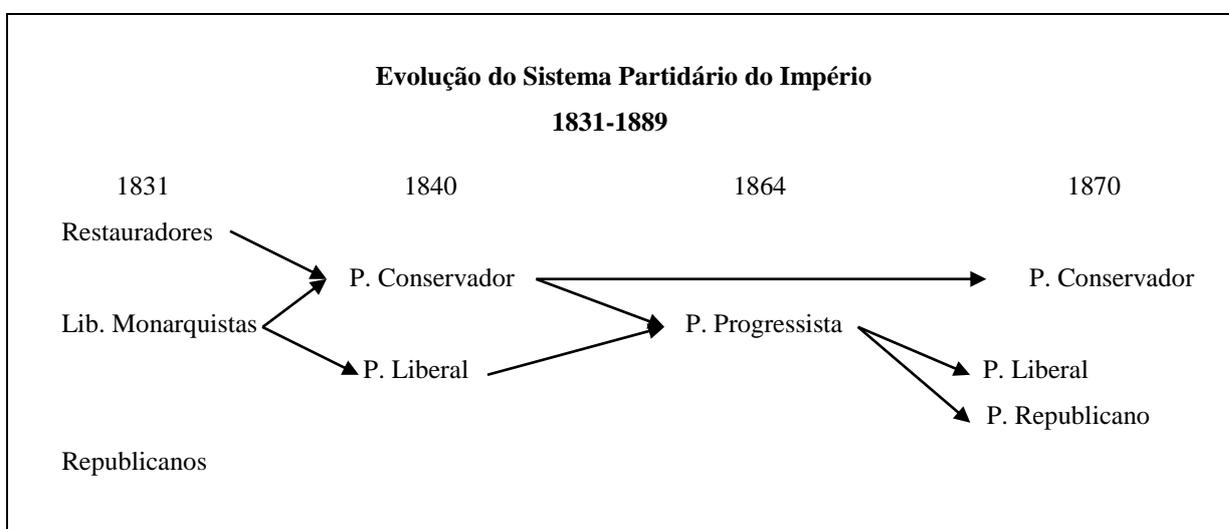


Figura 1: Evolução do Sistema Partidário do Império
Fonte: CARVALHO, p. 185, 1996

Caldeira (1997) afirma que a novidade sobre a independência do Brasil, aos poucos, chegava aos ouvidos do povo que se empolgou com a notícia. O caráter de Dom Pedro despertou o otimismo de todos que, com diferentes interesses faziam seus planos na esperança de um governo que, certamente, lhes proporcionaria um futuro promissor.

No dia doze de outubro de 1822, Pedro foi aclamado “imperador constitucional e defensor perpétuo do Brasil”. E no primeiro dia de dezembro, com uma grande cerimônia, foi sagrado e coroado, o que reforçava sua imagem de imperador e dava a ele posse dos direitos hereditários.

Nessa época, a sociedade escravista ainda predominava. Possuir um escravo significava ter prestígio social, porque quem os tinha não precisava trabalhar. Porém, a partir do século XIX, devido ao avanço do capitalismo, em que o trabalhador passou a vender sua força de trabalho em troca de um salário, o trabalho escravo já não era mais um bom negócio.

A fase da proclamação da independência foi marcada pela implantação de escolas cuja função era a formação de uma elite política brasileira. Os políticos que atuavam em Portugal e no Brasil, eram formados pela Universidade de Coimbra, em Portugal.

Elemento poderoso de unificação ideológica da política imperial foi a educação superior. E isto por três razões. Em primeiro lugar, porque quase toda a elite possuía estudos superiores, o que acontecia com pouca gente fora dela: a elite era uma ilha de letrados num mar de analfabetos. Em segundo lugar, porque a educação superior se concentrava na formação jurídica e fornecia, em consequência, um núcleo homogêneo de conhecimentos e habilidades. Em terceiro lugar, por que se concentrava, até a independência, na Universidade de Coimbra e, após a independência, em quatro capitais provinciais, ou duas, se considerarmos apenas a formação jurídica. A concentração temática e geográfica promovia contatos pessoais entre estudantes das várias capitanias e províncias e inculcia neles uma ideologia homogênea dentro do estrito controle a que as escolas superiores eram submetidas pelos governos tanto em Portugal como no Brasil. (CARVALHO, 1996, p. 55)

4.3 TERCEIRO ATO: A PROCLAMAÇÃO DA REPÚBLICA

Em 15 de novembro de 1889, segundo Caldeira, um movimento militar afastou Dom Pedro II do trono sem fazer nenhum disparo.

A república foi proclamada por um grupo de parlamentares republicanos, na Câmara Municipal do Rio de Janeiro, ao entardecer do dia 15 de novembro de 1889. Isso só

foi possível porque o exército, com o marechal Deodoro à frente, derrubou o gabinete Ouro Preto. O marechal só agiu porque o professor da Escola Militar, Benjamim Constant, o empurrou. Então quem fez a república? A resposta a esta pergunta pode ser desdobrada em vários planos. No plano pessoal, quem fez a república foram Deodoro, Benjamim Constant, Quintino Bocaiúva e Silva Jardim (para só falar das principais figuras). No plano institucional, foram o Partido Republicano e o Exército. No plano das idéias, foram os positivistas e os republicanos, partidários convictos de uma nova forma de governo. (JOEL RUFINO DOS SANTOS, 1989, pág. 8-9 apud COTRIM, 1998, pág. 13).

Para Gilberto Cotrim (1998), foi formado um governo provisório para governar o país. Esse foi o governo de Marechal Deodoro da Fonseca.

Em 15 de novembro de 1889, a Assembléia Constituinte reuniu-se no Rio de Janeiro para elaborar uma nova constituição republicana. Esta foi publicada em 24 de fevereiro de 1891.

Em 23 de novembro de 1891, Deodoro renunciou a presidência devido a uma forte oposição organizada contra o autoritarismo de seu governo. Quem assumiu o poder foi o vice-presidente marechal Floriano Peixoto. O novo presidente também teve de enfrentar uma grande oposição, mas, apoiado pelo exército e pelo Partido Republicano Paulista (representante da oligarquia cafeeira), conseguiu vencer os contras e cuidar da política conforme vontade própria. (COTRIM, 1998, pág.15-16)

Apresentamos a seguir, uma relação dos demais presidentes da república velha, elaborada por Gilberto Cotrim:

NOME	PERÍODO DE GOVERNO	PROCEDÊNCIA POLÍTICA
Prudente de Moraes	1894-1898	Paulista. Fazendeiro
Campos Sales	1898-1902	Paulista. Fazendeiro
Rodrigues Alves	1902-1906	Paulista. Fazendeiro
Afonso Pena	1906-1909	Mineiro. Apoiado pelos cafeicultores. (faleceu antes de completar o mandato. Foi substituído pelo vice-presidente Nilo Peçanha).
Nilo Peçanha	1909-1910	Vice-presidente que sucedeu Afonso Pena. Era cafeicultor fluminense.
Hermes da Fonseca	1910-1914	Militar e político gaúcho. Apoiado pelos cafeicultores
Venceslau Brás	1914-1918	Político Mineiro. Apoiado pelos cafeicultores.
Rodrigues Alves	1918	Foi reeleito presidente, mas faleceu antes de tomar posse do cargo. Foi substituído pelo vice-presidente Delfim Moreira.
Delfim Moreira	1918-1919	Vice-presidente de Rodrigues Alves governou o país inteiramente, até a realização de novas eleições.
Epitácio Pessoa	1919-1922	Paraibano. Apoiado pelos cafeicultores.
Artur Bernardes	1922-1926	Mineiro. Apoiado pelos cafeicultores.
Washington Luís	1926-1930	Paulista de carreira (era nascido em Macaé, Rio de Janeiro). Apoiado pelos cafeicultores.

Tabela 1: Relação dos demais Presidentes da República Velha
Fonte: COTRIM, 1998, pág. 41

Segundo Jorge Caldeira, em 03 de novembro de 1930, tomou posse da presidência, Getúlio Vargas. Em 1937, Getúlio implantou o Estado Novo, fechou o Congresso e passou a governar como um ditador. Foi um período marcado pela intensa industrialização e, conseqüentemente, pela Segunda Guerra Mundial. Após a segunda guerra, surgiram grandes manifestações contra o regime de Vargas que, após quinze anos no poder, renunciou o próprio cargo.

O próximo a tomar posse como presidente foi Eurico Gaspar Dutra, em 1945. E em 1946, renovava-se uma constituição que embora dita liberal e democrática, ainda possuía características do Estado Novo.

Em 1950, Getúlio Vargas voltou ao poder. Mas, por causa da intensa pressão de seus opositores, Getúlio ao se deparar apenas com dois caminhos, a renúncia ou a deposição, suicidou-se.

No ano de 1955, o novo presidente era Juscelino Kubitschek que renovou o movimento industrial do país e deu esperanças de um novo futuro para o Brasil. Durante esse governo, uma nova onda de otimismo se espalhou por todo o país, refletindo-se na música, na poesia e no comportamento. Apesar de o governo de Kubitschek por um lado ter sido promissor, por outro, foi marcado pela formação de dívidas. Isso porque o governo não tinha dinheiro o suficiente para pagar as obras e os investimentos.

De acordo com Caldeira, logo após Juscelino, quem veio a assumir a presidência, foi Jânio Quadros que se deparou com uma situação muito complicada. O país estava com muitas dívidas e quase não tinha de onde tirar o dinheiro. Depois de sete meses no governo, Jânio renunciou o cargo. E logo, quem assumiu a presidência foi João Goulart.

O governo de João Goulart foi marcado pelo aumento da inflação. Esse governo também contava com uma forte oposição a qual se uniu aos militares que, em abril de 1964, derrubaram Goulart da presidência.

Iniciou-se então, o regime militar no Brasil. Foi um longo governo liderado, ao longo do tempo, por cinco ditadores (um após o outro): Marechal Humberto de Alencar Castello Branco, Artur da Costa e Silva, General Emílio Garrastazu Médici, General Ernesto Geisel e General João Baptista de Oliveira Figueiredo. Todos os considerados inimigos do sistema eram perseguidos, cassados ou exilados.

Gilberto Cotrim afirma que, a ditadura acabou com a democracia. A fim de evitar protestos, foi cassado o direito do voto e as oposições foram caladas pela censura ou através da repressão policial. Muitos brasileiros foram mortos e torturados durante esse governo.

Em 1985, chega ao fim o regime militar. Tancredo Neves foi eleito presidente, mas morreu antes de tomar posse. Logo, seu vice, José Sarney, assumiu a presidência. Foi um governo marcado pela crise econômica e pela elaboração da Constituição Federal de 1988.

Após trinta anos foram realizadas as primeiras eleições livres para a presidência da república. Logo, Fernando Collor de Melo foi eleito, mas, não passou muito tempo e ele foi tirado do poder por causa de muitas fraudes cometidas no seu governo. A presidência ficou nas mãos de Itamar Franco que foi sucedido por Fernando Henrique Cardoso, que por sua vez, teve como seu sucessor Luís Inácio Lula da Silva (atual Presidente do Brasil).

5 BRASIL NO SÉCULO XIX

Uma das grandes questões do século XIX é a divisão dos estados brasileiros, não só pela sua demarcação territorial, mas pela sua própria identidade construída. O país teve seus portos abertos depois de trezentos anos de isolamento, e seu poder político alterado, passou de capital de uma colônia para sede do reino.

A academia Imperial de Belas Artes e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro teve o papel principal para a formulação de uma imagem nacional. Logo após Carl Friedrich Philipp Von Martius ter vencido um concurso de monografias, que deveriam ser sobre “Como se deve escrever a história do Brasil”, ele fez muitas pesquisas sobre os índios como parte da história brasileira.

O Brasil passou por diversas mudanças e acontecimentos, tanto no âmbito político e econômico quanto no sócio-cultural, durante o século XIX. Essas mudanças foram iniciadas com a vinda da família real portuguesa para o Brasil em 1808, que obteve o apoio inglês, proporcionando transformação no processo social e urbano da cidade.

Desejada por amplos setores da sociedade, em sete de setembro de 1822 o Brasil torna-se independente com a coroação de D. Pedro I como seu imperador. Dá-se início ao primeiro reinado brasileiro, que teve duração de 1822 a 1831. O reconhecimento da independência ficou subordinado aos interesses externos forçando o país a fazer negociações. Mas a independência trouxe poucas modificações, a escravidão, por exemplo, seria mantida.

A primeira Constituição brasileira foi outorgada pelo imperador em 1824 com uma novidade, a criação do Poder Moderador. De acordo com Graham (1997), a Constituição de 1824 introduziu um sistema de eleições indiretas e censitárias. Os votantes escolheriam os membros do colégio eleitoral, que por sua vez iriam escolher os componentes da Câmara dos Deputados. Mas a dúvida que o autor levantava era sobre quem eram de fato os votantes, pois estavam longe de pertencer a uma "classe dominante".

Em 1831, foi o fim de um governo autoritário, D. Pedro I abdicou o trono, isto é, renunciou em favor de seu filho Pedro de Alcântara, então com cinco anos. Segundo a Constituição, o país deveria ser governado por regentes, até o herdeiro atingir a maioria. Assim, até 1840, diversos regentes revezaram-se no governo do Brasil.

Segundo Francisco Weffort:

[...] É o 7 de abril de 1831, que alguns vêem como continuação de 7 de setembro de 1822, coroamento da obra da independência brasileira. Mas este momento que

deveria ser a grande data histórica do liberalismo, a afirmação da vontade nacional sobre a vontade do rei, acabaria, por se revelar um momento de ilusão. [...] Ao invés do liberalismo parlamentar, aparentemente vitorioso, quem chega ao poder é o conservadorismo parlamentar, praticado, em muitos casos, por aqueles que até a véspera, na oposição, haviam sido liberais. (WEFFORT, 1986, p.30)

Em 1840, a maioria do jovem Pedro foi antecipada. No ano seguinte, com 15 anos, foi coroado imperador, recebendo o título de D. Pedro II, e seu reinado durou até 1889. Segundo Piletti “Apesar de todo o progresso econômico, o Segundo Reinado seria marcado por vários conflitos com países vizinhos no Sul do continente. O maior deles foi a Guerra do Paraguai, entre 1865 e 1870”. (PILETTI, 2007, p.156)

De acordo com Weffort, “A história política do Brasil dá testemunhos de um domínio, quase sem interrupções, do Poder Executivo, sobre o Parlamento. O presidencialismo coroado de Pedro I e Pedro II, em todos esses períodos o Executivo teve hegemonia total.” (WEFFORT, 1986, p. 30-31) Não tivemos nenhuma revolução democrática, o Brasil fez-se independente em uma “transição conservadora”, pelas mãos de um príncipe representando a potência colonial.

Em 1850, extinguiu-se o tráfico negreiro. A partir de 1870, o Brasil passa a empregar assalariados, brasileiros ou não, e houve a substituição dos engenhos primitivos. Nas grandes cidades visava-se o surgimento da indústria. Em 1871, declara-se a Lei do Ventre-livre, a qual tornava livres os filhos de escravos que nascessem a partir de sua promulgação. A Lei dos Sexagenários beneficiava escravos com mais de 65 anos, em 1885. Em 13 de maio de 1888, a Lei Áurea, assinada pela princesa Isabel, aboliu a escravidão no Brasil.

Após passar por momentos de crise na monarquia do país, o Marechal Deodoro da Fonseca, apoiado pelos republicanos, demite o conselho de ministros e o presidente. Neste dia, 15 de novembro de 1889, o marechal assina o manifesto e proclama a República do Brasil, com governo provisório e este na presidência, acabando a monarquia e possibilitando a eleição de um presidente escolhido pelo povo.

5.1 ASPECTOS DA HISTÓRIA DA MULHER NA SOCIEDADE

De acordo com Emanuel Araújo (2004), até o século XIX, as moças eram intensamente vigiadas pelos pais, irmãos, tios, tutores ou até mesmo por uma tia ou criada de

confiança. Uma forte pressão era exercida pela Igreja Católica a fim de controlar a sexualidade feminina. O autor diz que, a mulher era repreendida pela simples justificativa:

[...] o homem era superior, e, portanto, cabia a ele exercer a autoridade. São Paulo, na Epístola aos Efésios, não deixa dúvidas quanto a isso: “as mulheres estejam sujeitas aos seus maridos como ao senhor, porque o homem é a cabeça da mulher, como Cristo é a cabeça da Igreja... Como a igreja está sujeita a Cristo, estejam as mulheres sujeitas em tudo, sujeitas aos seus maridos”. [...] A mulher estava condenada a pagar eternamente pelo erro de Eva, a primeira fêmea, que levou Adão ao pecado e tirou da humanidade futura a possibilidade de gozar da inocência paradisíaca. Já que a mulher partilhava da essência de Eva, tinha de ser permanentemente controlada. [...] (ARAÚJO, 2004, pág. 46) (aspas do autor)

Segundo Araújo, no Brasil, as mulheres tinham apenas três ocasiões para saírem de casa durante sua vida: para se batizar, se casar e ser enterrada. Exceto aos domingos que saíam para ir à igreja. Somente as meninas que iam para o convento aprendiam latim e música; às outras atribuíam ensinamentos domésticos. Referindo-se ao casamento, o autor diz que as mães ensinavam às filhas a “arte de prender seus maridos e filhos por encanto, sem que eles percebam a mão que os dirige nem a cadeia que os prende”. (ARAÚJO, 2004, pág. 51)

De acordo com o autor, a Igreja Católica apoiava casamentos muito precoces. Os pais escolhiam os maridos para a menina que com doze anos completos já podia casar. Grande era a preocupação dos pais quando a menina, com quatorze ou quinze anos ainda não tinha casamento arranjado. Casando-se de acordo com os costumes da época, a mulher se afastava de Eva e aproximava-se de Maria, a mulher que, virgem, deu a luz ao Salvador.

Luciano Figueiredo (2004) comenta que as mulheres no Brasil eram totalmente excluídas da função política, administração eclesiástica e proibidas de ocupar cargos da administração colonial. Elas se ocupavam na panificação, tecelagem e alfaiataria, eram lavadeiras e criadas e outras ajudavam os homens na extração mineral, carregando gamelas com pedras para serem lavadas.

Segundo o autor, também se destacou a presença das mulheres na prática do comércio. Nessa época, a prostituição também já fazia parte desse meio econômico. As principais vítimas eram as escravas que, muitas vezes, eram obrigadas por seu proprietário a seguirem esse caminho. Muitas mulheres escolhiam esse meio para garantir sua sobrevivência. E os homens que não conseguiam atender às necessidades do lar, negociavam suas filhas e dependentes.

Outra grande prática exercida na época, segundo Figueiredo, foi a alcoviteirice, em que algumas pessoas eram pagas para promover ou facilitar encontros amorosos. Esses encontros, algumas vezes (não sempre), envolviam prostitutas.

De acordo com Maria Ângela D’Incao (2004), no decorrer do século XIX, a sociedade brasileira passou por grandes transformações. Dentre elas, a expansão do capitalismo, a elevação da burguesia e a criação de uma nova forma de pensar.

Para a autora, até o começo do século XIX, tão pouco havia noção de higiene, como também não existiam leis para controlar a limpeza e o uso das cidades.

Porém, D’Incao afirma que, no século XIX, com a instalação da faculdade de Medicina, muitas idéias sobre saúde e higiene foram implantadas e levadas, principalmente, às famílias das classes mais altas. Para se adequar, então, a uma nova forma de viver, a sociedade burguesa passou a lutar a fim de mudar comportamentos que eram inadequados à nova situação.

Segundo D’Incao, nessa época de importantes mudanças, destacava-se a presença das mulheres de elite em bailes, teatros e outros eventos sociais. Elas estavam sob a vigilância dos maridos ou pais, bem como os olhares atentos da sociedade. A mulher passou, então, a aprender a comportar-se em público e conviver educadamente.

De acordo com a autora, a função da mulher era manter a postura de boa mãe e esposa exemplar. Afora isso, dela dependia o sucesso e o prestígio social da família. A esposa e mãe da família burguesa deveriam se basear em regras de castidade na vida sexual com o marido, vigiar a castidade das filhas, além de cuidar do comportamento dos filhos.

Norma Telles (2004) mostra que as mulheres do século XIX raramente participavam da sociedade e ocupavam cargos públicos; não tinham a segurança de garantirem sua própria sobrevivência e nem mesmo acesso à educação superior. Elas eram trancadas dentro de casa sob vigilância constante dos pais ou maridos. No século XIX, tanto na vida como na arte, a mulher aprendia a ser ingênua e submissa.

Para a autora, a mulher também não tinha o direito de produção cultural. Era ajudante do homem, educadora dos filhos, um ser de virtude, o anjo do lar. As representações literárias atribuíam ao ser feminino a imagem da incapacidade para a luta, física ou mental, concluindo que as mulheres são incapazes para a política e para a escrita. O discurso sobre a mulher, na época, era:

[...] O discurso sobre a “natureza feminina”, que se formulou a partir do século XVIII e se impôs à sociedade burguesa em ascensão, definiu a mulher, quando maternal e delicada, como *força do bem*, mas quando “usurpadora” de atividades que não lhe eram culturalmente atribuídas, como *potência do mal*. Esse discurso que naturalizou o feminino colocou-o além ou aquém da cultura. Por esse mesmo caminho, a criação foi definida como prerrogativa dos homens, cabendo às mulheres apenas a reprodução da espécie e sua nutrição. [...] O que lhe cabe é uma vida de sacrifícios e servidão, uma vida sem história própria. Demônio ou bruxa, anjo ou fada, ela é mediadora entre o artista e o desconhecido, instruindo-o em degradação

ou exalando pureza. É musa ou criatura, nunca criadora.” [...] (TELLES, 2004, pág.403) (aspas e grifos da autora)

No entanto, segundo Norma Telles, foi a partir dessa época que muitas mulheres começaram a escrever e publicar. Para isso, tiveram de enfrentar a dificuldade na escrita erudita da época, além dos preconceitos políticos e discriminação sexual.

5.2 O CASAMENTO POR INTERESSE

De acordo com Figueiredo (2004), outro acontecimento marcado na sociedade brasileira, foi o conflito entre a religião e as relações familiares. Eram constantemente criticadas as uniões livres sem oficialização da Igreja Católica. A maior parte da população mineira não tinha condições materiais para se casar nesta. E como a própria não facilitava esse acesso, as relações livres continuaram a acontecer.

Conforme o autor, esse tipo de união entre os casais, possibilitou uma maior atuação feminina do que no casamento cristão. Mas a divisão de tarefas continuava a ter importância para a sobrevivência e convivência da família. Além dos serviços domésticos, algumas se ocupavam do pequeno comércio ou nos negócios do companheiro quando este se encontrava ausente.

Maria Ângela D’Incao afirma que o casamento era constituído pelos pais e o namoro era intensamente vigiado. Mas a vigia não impedia que, em certas situações, ocorressem algumas aproximações, como descreve Luiz Edmundo, citado pela autora:

Que podia ele fazer, entanto, nesses dez ou quinze segundos de proximidade com a criatura de seus sonhos? [...] Emparelhado com a ‘pomba’, ‘o gavião’ [que era um homem de seu tempo, agia com positividade, para não dizer sem-vergonhice...] abria logo os dois dedos desaforados, dois dedos terríveis e – zás – atuava na polpa do braço, do colo ou da anca da rapariga, de tal sorte provando-lhe o temperamento e amor. Ficava-lhe uma nódoa preta na carne de sinhá-moça, porém outra lha ficava, cor-de-rosa, na alma [...] esses beliscões eram chamados ‘mimos de Portugal’. (EDMUNDO apud D’INCAO, 2004)

De acordo com D’Incão, toda a rigidez e vigilância consistiam a manutenção do sistema matrimonial, que visava aliança política e econômica, ou seja, o casamento era feito por interesse. A virgindade servia para valorizar a imagem da noiva como objeto de valor econômico e político. Mas no decorrer do século XIX, as mulheres aprenderam a se comportar diminuindo a vigilância exercida sobre elas.

Segundo Miridan Knox Falci (2004), encontram-se as mulheres nordestinas do século XIX cantadas na literatura de cordel: as da elite vêm-se, nos livros e páginas de inventários, possuindo-se de jóias e terras; as escravas como propriedade das ricas e as pobres que ficaram desconhecidas no tempo, pois nada deixaram de bens e coisa alguma escreveram porque eram analfabetas e tinham de lutar pela sobrevivência.

As pessoas eram reconhecidas pela riqueza que possuíam: ser filha de fazendeiro era o sonho da mulher do sertão. Tinha destaque principal: o homem, o fazendeiro e o político. Grande importância era dada ao grau de doutor, com o anel e passagem pelo curso jurídico de Olinda ou Universidade de Coimbra.

Destacou-se também, a admiração da beleza na mulher nordestina, mais especificamente, nas mulheres da elite. Essa beleza era atribuída às mulheres gordas; algumas com cabelos crespos e lábios carnudos e cabelos corridos, longos e lustrosos.

Consta na obra da autora que, no sertão, a principal preocupação dos pais era realizar o casamento de suas filhas. Quando a menina completava doze anos de idade, começavam as organizações do enxoval e as mães ensinavam suas filhas a comportarem-se adequadamente para “poderem casar”.

Os casamentos da elite eram arranjados através de festas e saraus realizados na casa da cidade ou da fazenda. Além disso, as mães também organizavam piqueniques aos domingos à sombra de mangueiras e convidavam os rapazes. Por dias seguidos eram promovidos encontros com passeios a cavalo e banhos no rio e açudes; sendo nos fins de semana os bailes; e assim, constituía-se o começo do namoro.

A filha mais velha deveria casar-se primeiro, entre os quinze e dezoito anos, porque se passasse dos vinte e cinco anos sem se casar, era considerada “moça-velha”, ou em termos mais conhecidos, como “solteirona”. A autora afirma que a principal prioridade era a virgindade das moças antes do casamento, nunca se deixando o casal sozinho. A mulher era obrigada a aceitar o casamento imposto pelos pais e caso casassem sem o apoio dos mesmos, eram excluídas da família. Além disso, a donzela deveria deixar partir do rapaz a conquista e o galanteio. Era de costume os pais adiantarem parte da herança da filha ao genro. Antes da Abolição da Escravatura, por exemplo, faziam parte dos dotes bezerros ou uma vaca parida com cria, ou um casal de carneiros, ou até mesmo uma “cria” escrava (escravo com meses de idade).

Já o casamento da mulher pobre e escrava, segundo a autora, também era um valor, mesmo não sendo acertado entre famílias nem envolvendo dotes. Raramente os escravos eram unidos pelos “laços sagrados do matrimônio”, mas, mesmo assim, eram formadas muitas relações estáveis e duradouras.

Geralmente, em certos namoros não apoiados pelos pais, a moça fugia à noite, a cavalo, com seu pretendente. Não havia, necessariamente, relações sexuais entre o casal e o rapaz hospedava a donzela na casa de uma pessoa importante, como já teria antes combinado. A família era então avisada e não tinha outra opção, a não ser realizar o casamento desejado pelo casal, a fim de preservar a honra da filha e da família. Também, segundo a autora, se a moça não se casasse era considerada “mulher perdida”. E, se o rapaz se recusasse a casar, era punido pela sociedade e sofria a vingança mandada fazer pelo pai ou irmão da moça: morrer ou “ser capado”.

Enfim, os casamentos aconteciam, geralmente, motivados pelos interesses, fossem eles, políticos, econômicos, culturais, ou outros. No casamento, somente o marido administrava os bens da esposa e só em 1916 elas passaram a usufruir-se desse direito.

5.3 CORONELISMO: O *STATUS* DO PODER NO SÉCULO XIX

A Raiz do coronelismo brasileiro encontra-se no período colonial, entretanto, esta forma de poder político atingiu o ponto mais elevado no século XIX. Desde 1850, termo “coronel” significa literalmente coronel, um posto militar originado nas milícias coloniais do fim do século XVIII, apesar de muitos acharem que o título provém da Guarda Nacional.

Segundo Pang (1979) “O coronel, de modo geral, era o comandante militar de uma brigada da Guarda Nacional ou de um regimento no município. Era frequentemente dono de terras (senhor de engenho ou fazendeiro de gado), o componente dominante da classe dirigente do Brasil agrário.”. (PANG, 1979, p. 19-20)

Ressalta que o cerne do coronelismo não tem relação com o papel dos comandantes da Guarda Nacional, mas sim com os aspectos sócio-políticos do monopólio do poder por parte das classes dominantes e auxiliares, nos regimes monárquico e republicano no Brasil. Pang ainda define o coronelismo como “um exercício de poder monopolizante por um coronel cuja legitimidade e aceitação se baseiam em seu status, de senhor absoluto, e nele se fortalecem, como elemento dominante nas instituições sociais, econômicas e políticas” (PANG, 1979, p.20). E acrescenta: “[...] a afirmação de que a propriedade da terra é condição *sine qua non* para aquisição e exercício de poder político, constitui-se num exagero. Na realidade, durante a primeira república, a posse de terras e os padrões de distribuições, ou títulos de posse, tiveram pouca influência no florescimento do coronelismo” (PANG, 1979, p. 46-47).

5.4 A REPÚBLICA E O DEPUTADO

O deputado é a pessoa que representa o povo. Ele deve defender os direitos dos mais fracos. O exercício político o diferencia dos cidadãos comuns.

O deputado surgiu em 1640. Foi no momento em que a Câmara dos Comuns da Inglaterra se tornou base para uma rebelião do parlamento contra Carlos I. Mas o parlamento se recusou a votar os devidos impostos ao monarca, rompendo então, uma tradição e abrindo um caminho para que o parlamento se tornasse uma constituição legisladora. Segundo Weffort, “O parlamento medieval não criava leis: era apenas um órgão de consultas ao qual o monarca recorria para obter o reconhecimento das leis que se supunham estabelecidas “desde sempre” pela tradição.” (WEFFORT, 1986. p.19).

Declarada a Independência do Brasil, no dia 7 de setembro de 1822, e sob forte influência da guerra da independência dos Estados Unidos, da Revolução Francesa, da Revolução Constitucionalista da Espanha, e das guerras de libertação na América espanhola, são convocadas eleições para a Assembléia Geral, Constituinte e Legislativa do Império do Brasil, que se reúne pela primeira vez, em sessão preparatória, no dia 17 de abril de 1823, com a presença de 52 deputados constituintes.

A maioria das pessoas acredita que ser deputado é uma profissão, destacamos que não é uma profissão. Segundo Weffort, “[...] O deputado é um representante do povo e só existe se for eleito pelo povo para representá-lo.” E ainda ressalta:

“[...] um deputado só existe quando certo número de eleitores o elege. E, para isso, ele não precisa de nenhum conhecimento técnico específico, como ocorre com qualquer profissão. O deputado depende, essencialmente, da confiança dos seus eleitores. Ele é como um procurador, alguém que você escolhe para ser seu representante diante de uma autoridade qualquer. O principal, no caso, é a confiança que você tem nele.” (WEFFORT, 1986, p.09-10).

Segundo algumas pesquisas, no Brasil, a maioria das pessoas se esquecem em quem votou após um ano. É importante lembrar o deputado votado, para poder ver se ele realmente está se dedicando às suas funções. E principalmente, é importante escolher bem o seu procurador, para não correr o risco de se arrepender mais tarde.

6 A SOCIEDADE DO SÉCULO XIX E A ARTE TEATRAL: UMA LEITURA DA OBRA COMO SE FAZIA UM DEPUTADO DE FRANÇA JÚNIOR

6.1 ALGUNS ASPECTOS DA BIOGRAFIA DE FRANÇA JÚNIOR

Joaquim José da França Júnior, *França Júnior*, foi o comediógrafo que fez da mediocridade e do interesse os principais argumentos de suas peças, que tratam das relações interpessoais na sociedade fluminense de sua época.

Filho de Joaquim José da França e de Mariana Inácia Vitovi Garção da França. Nasceu em Rio de Janeiro, no dia 18 de março de 1838, foi um advogado, dramaturgo, jornalista e pintor brasileiro. E faleceu em Poços de Caldas, MG, em 27 de setembro de 1890. É o patrono da Cadeira n. 12, por escolha do fundador Urbano Duarte.

Cursou Letras no Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro, e formou-se em direito pela Faculdade de Direito de São Paulo, em 1862. Após exercer a advocacia, residiu por um período na Bahia, onde foi nomeado secretário de governo do presidente da província daquele estado. Por volta de 1880 retornou ao Rio de Janeiro e concentrou-se mais na sua vocação jornalística e literária.

Escreveu diversas comédias teatrais que alcançaram enorme sucesso popular. Começou a carreira de dramaturgo em 1861, com duas "comédias de costumes acadêmicos", *A república modelo* e *Meia hora de cinismo*, sobre as relações entre um calouro e um grupo de estudantes veteranos.

As peças de França Júnior apresentam-se realistas e formalmente bem elaboradas. Considerado um dos fundadores da comédia brasileira, procurou preservar a pureza do sentimento juvenil. O consolidador do teatro de costumes não poupa ninguém, satisfazendo-se em cobrir de ridículo até os bem intencionados, utilizando-se de enredos aparentemente anedóticos.

França Júnior fez de suas comédias pequenas caricaturas de aspectos variados do cotidiano da família fluminense, como no caso de *O defeito de família* e *Dois proventos em um saco*.

Outro alvo de suas comédias é o "estrangeiro", sobretudo o "inglês", e os privilégios que obtém do governo brasileiro, como em *O Tipo Brasileiro* e *Caiu o Ministério*, comédias representadas em 1882. E também como mote o estrangeiro, mesmo não

aparecendo em cena, desenvolve sua trama de *Inglese na costa*. Importante como painel crítico da política brasileira a peça *Como se fazia um deputado* traz à cena as artimanhas da política dos “coronéis”.

De acordo com Sábato Magaldi,

França Júnior mostra um grande domínio da carpintaria teatral, e usa com segurança diálogos simultâneos e elipses, ambicionando exprimir complexas arquiteturas cênicas. Por isso, escreveu algumas das comédias mais rasteiras entre as que figuram em nosso repertório, se distinguem entre as melhores da dramaturgia brasileira. (MAGALDI, 1977, p. 132 apud SÁ, 2005, p.70-71)

A obra de França Júnior reforça a tradição cômica do teatro brasileiro e se caracteriza pela agilidade das falas curtas, das peças em poucos atos, com linguagem coloquial, jogo cênico rápido, ambigüidades e grande noção de ritmo.

6.2 O ENREDO DA PEÇA: COMO SE FAZIA UM DEPUTADO

A comédia *Como se fazia um deputado* -- escrita em três atos e representada pela primeira vez no Rio de Janeiro, no Teatro Ginásio Dramático, em 14 de abril de 1882 -- possui em seu enredo as personagens: Major Limoeiro; Tenente-Coronel Chico Bento, do Pau Grande; Henrique, bacharel em Direito; Galvão Domingos, escravo de Limoeiro, Gregório, professor público da freguesia do Barro Vermelho; Custódio Rodrigo, juiz de paz e Flávio Marinho, inspetor de quarteirão, da mesma freguesia; Pascoal Basilicata, italiano; Rasteira-Certa, Arranca-Queixo e Pé-de-Ferro, capangas de eleição; 1º Votante; 2º Votante; Dona Perpétua, mulher de Chico Bento; Rosinha, sua filha; escravos e escravas da Fazenda do Riacho Fundo, votantes, capangas, povo, e outros.

A ação se passa no interior da Província do Rio de Janeiro, no ano de 1882, em um período também pós Independência e apenas a sete anos da Proclamação da República. Apresenta a história do jovem doutor Henrique, recém formado, que chega ao interior e é induzido a casar com uma amiga de infância, Rosinha, e se tornar deputado.

Henrique, ao chegar com seu diploma na fazenda do Riacho Fundo, encontra seu tio Limoeiro, Perpétua, Chico Bento e Rosinha. Ele é apresentado a Rosinha, mas não a reconhece. Os homens falam de política e Limoeiro comenta que esta é uma carreira boa e que Henrique deve segui-la. O tio sugere a este que deve casar com Rosinha. Os pais dela

fazem o mesmo com esta. Ambos relutam no início, mas ficam a sós, conversam e acabam cativando-se um do outro. Depois de algum tempo ele a pede em casamento.

Os outros voltam à cena. Acontecem as eleições e maracutaias são utilizadas para dar a vitória a Henrique. Um escravo é obrigado a votar com nome falso e induzem um imigrante italiano a fazer o mesmo. Henrique vence e é convencido por Rosinha, influenciada por Limoeiro, a seguir a carreira política.

6.2.1 A relação entre o *Coro* e as Classes Desfavorecidas

França Júnior relata na peça o comportamento da sociedade frente à política no séc.XIX. Junto à elite da época enfoca três classes desfavorecidas: os escravos, os capangas e os imigrantes. Estes, depois do trabalho, aproveitavam seus poucos momentos de lazer e alegria, quase sempre marcados pela música para se divertir ou mesmo comemorar algum acontecimento especial; na peça, o *coro*.

Já no início mostram-se os escravos que se reúnem a noite para cantar e dançar o coro, celebrando a chegada de Henrique, que volta da “cidade grande” formado em direito, à fazenda de seu tio Limoeiro.

Na primeira cena,

CORO – Oh! Que dia de pagode
 Na fazenda de sinhô!
 Sinhozinho chega hoje
 Com a carta de doutô!
 Nas senzalas satisfeitos,
 Aguardente beberemos,
 E, à noite, no terreiro
 O batuque dançaremos.
 Domingos
 Com crioulas e mulatas,
 No feroz sapateado,
 Hei de em casa de meu branco,
 Trazer tudo num cortado.
 Ninguém bula c'o Domingos,
 Que não é de brincadeira;
 Quando solta uma umbigada,
 Quando puxa uma fieira.

Neste trecho destacamos *pagode*, *batuque*, *crioulas e mulatas*, *sapateado*, *umbigada*. Observamos que o *pagode* era o nome dado às festas que aconteciam nas senzalas e acabou se tornando sinônimo de qualquer festa regada a alegria, bebida e cantoria.

Enfatizamos, ainda, *sinhô doutô, casa de meu branco*, mostrando que a autoridade na fazenda era respeitada, apesar das diversidades/dificuldades, por seus colaboradores, que eram gratos por seu sustento. Mesmo sendo a comemoração de maior importância para o patrão, não deixa de ser motivo de festa também para os escravos, pois se tratava de um momento de distração, folga e festa até o outro dia; como podemos notar na fala de Limoeiro, ainda na mesma cena:

LIMOEIRO – Já deviam estar cá. O rapaz não tarda. Retirem-se a seus postos. Hoje e amanhã não se pega na enxada. Brinquem, durmam, dancem, façam o que quiserem. Mas fiquem sabendo, desde já, que o que tomar carraspana leva uma tunda mestra.

Naquela época, em que só a elite tinha condições de estudo, os filhos de fazendeiros, ao voltarem das grandes cidades com um diploma, eram considerados doutores. Na sequência, confirmamos nos dizeres dos escravos e capangas:

DOMINGOS – Dobrem a língua; digam: viva sinhô moço doutô!
OS NEGROS – Viva sinhô doutô! (*Saem com DOMINGOS*)

Os escravos não instruídos utilizavam uma linguagem popular, com as variações e gírias de seu meio, enquanto que as classes mais favorecidas, por ter maior acesso as informações, mostravam em suas falas um maior conhecimento. Destacamos aqui que os intitulados “doutores” utilizavam a linguagem padrão, tentando demonstrar um conhecimento superior.

Na cena III, por exemplo, notamos que tenente-coronel Chico Bento em meio as suas conversas com o major Limoeiro, sempre fazia questão de introduzir frases em latim a fim de se registrar uma possível erudição.

CHICO BENTO, *entrando com DONA PERPÉTUA, ROSINHA, a crioula e o pajem*
– Ora viva o nosso Major Sebastião! (*Apertando-lhe a mão*) *Salutis pluribus interesse te valerius.*

Os capangas, apesar de também servirem seus superiores, tinham uma relação de maior proximidade por serem remunerados e por terem, com base nas intenções dos patrões, maior pró-atividade. Eles possuíam maior liberdade de agir e, assim, cobrar o reconhecimento por seus atos, muitas vezes os chamados *serviço sujo*, como pressionar os escravos a votar várias vezes a favor de seu partido político.

Os capangas utilizavam sua força física, ou ainda podiam até *exterminar* quem atrapalhasse os interesses dos “coronéis”. O coro destes, na cena I do ato segundo, ilustra:

CORO DE CAPANGAS – Que o voto é livre
 Ninguém duvida!
 Por nossos amos
 Demos a vida.
 Pra todo aquele
 Que for canalha,
 Cacete em punho,
 Boa navalha.
 Sejamos fortes
 Em cabalar,
 Que bom dinheiro
 Vamos ganhar.
 Pra todo aquele
 Que for canalha,
 Cacete em punho,
 Boa navalha.

França Júnior mostra, em meio à trama, uma personagem que representa um imigrante italiano. Na cena XIII, no mesmo ato, o vemos exercendo a profissão de mascate:

PASCOAL, *entrando com uma tábua ao ombro, na qual se vêem bonecos, cachorros, vasos, papagaios e santos de gesso* – Io sono mascati
 Comprate senhori
 Uceli, macachi
 E meie vasi de fiori

Com quello que ganho
 No ganho niente,
 Perche non guadagno,
 Ne centro per cento.
 I sono mascati, etc., etc.

Na mesma cena, este é induzido por Chico Bento e Limoeiro. Os coronéis aproveitam de sua ingenuidade e necessidade e o induzem a se passar por brasileiro. Este escamotear da nacionalidade serve para Henrique ganhar mais um voto. Em troca do favor, os coronéis dão algum dinheiro ao mascate.

LIMOEIRO, *para CHICO* – Oh! Que idéia luminosa! Que famoso achado! Tenente-coronel, este italiano é um diamante que nos caiu do céu.
 CHICO BENTO – Major, eu tremo de adivinhar o que lhe passa pela cabeça.
 LIMOEIRO, *a PASCOAL* – Ó Monsiú!
 PASCOAL – Cosa vuole?
 LIMOEIRO – Como se chama você?
 PASCOAL – Pascoale Basilicata, humilíssimo servitore di lei.
 LIMOEIRO – Pois, senhor monsiú Basilicata, você está disposto a mudar de nome por cinco minutos?
 PASCOAL – Cambiare mio nome?

6.2.2 O romance entre Rosinha e Henrique

Sobre esta peça de França Júnior, J. B. de Sá (2005) comenta que, somando-os ao imigrante, outros personagens que têm suas ações dirigidas pelos fazendeiros são Rosinha e Henrique. O autor ilustra, como podemos observar na cena VI do ato primeiro, a partir de um suposto motivo de parcerias políticas, o romance entre os dois, que nasce quando Limoeiro trata da chegada do sobrinho com Chico Bento.

LIMOEIRO – Tenente-coronel, cartas na mesa e jogo franco. É preciso arrumar o rapaz; e não há negócio, neste país, como a política. Pela política cheguei a major e comendador, e o meu amigo a tenente-coronel e a inspetor da instrução pública cá da freguesia.

[...]

CHICO BENTO – Quer então que...

LIMOEIRO – Que o tome sob a sua proteção quanto antes, apresentando-o seu candidato do peito nas próximas eleições.

CHICO BENTO – *Essis modus in rebus.*

LIMOEIRO – Deixemo-nos de latinórios. O rapaz é meu herdeiro universal, casa com a sua menina, e assim conciliam-se as coisas da melhor maneira possível.

CHICO BENTO, *com alegria concentrada* – Confesso ao major que nunca pensei em tal; uma vez, porém, que este negócio lhe apraz...

LIMOEIRO – É um negócio, diz muito bem; porque, no fim de contas, estes casamentos por amor dão sempre em água de barrela. O tenente-coronel compreende... Eu sou liberal... o meu amigo conservador...

Estes contam com a ajuda de D. Perpétua. Percebemos, como acontece na cena III deste ato, por exemplo, França Júnior revelando, neste enredo, que na época o dever das mães era preparar as filhas para o casamento. As mães ensinavam-nas a se portar bem, ter boa aparência e postura, mostrar-se alegre, para despertar o interesse de um bom partido – alguém de posses superiores ou ao nível de sua família – sempre se limitando a sua condição de mulher.

PERPÉTUA – Estou ansiosa por vê-lo. (*Para ROSINHA*) Endireita este corpo, sinhá. Nunca vi coisa assim! Não tem jeito para nada!

ROSINHA – Mamãe já principia? Se eu soubesse não tinha vindo, está sempre em cima da gente, fucte, fucte, só cutucando.

[...]

PERPÉTUA, *admirada* – As anquinhas! Ora vocês estão vendo? Senhor major, dê-me licença que entre, para arranjar esta menina.

[...]

PERPÉTUA – Menina, tenha modos.

No início Henrique e Rosinha relutam em aceitar a idéia do casamento, mas, já tendo sido conhecidos de infância e unindo interesses que estes também têm⁴, deixam do orgulho a enamorar-se um do outro. Na cena X, Henrique faz o convite de casamento:

HENRIQUE – Dona Rosinha, parece-me que meu tio não é tão tirano como eu pensava, por haver ajustado este casamento, sem consultar a nossa vontade. A sua candura inspira-me, e creio que serei muito feliz, aluando o meu futuro ao seu. Quer casar comigo?

6.2.3 Falcatrua Política e Coronelismo

No século XIX a política era o principal meio em se obter lugar de destaque financeiro e prestígio social, para si bem como para sua família. Deste modo, o que quase sempre falava mais alto era o interesse, influenciado por quem tinha maior poder aquisitivo e experiência com as artimanhas políticas.

O foco do enredo é a tramóia dos fazendeiros para fazer do casamento entre Henrique e Rosinha uma união de interesses políticos. Mesmo sendo de partidos opostos, Limoeiro do Partido Liberal e Chico Bento do Conservador, o que realmente importa para eles é manter-se no poder e vencer as eleições. Como pode ser observado, no primeiro ato, na cena VII.

LIMOEIRO – Pois olha, é mais político do que eu pensava. É preciso, porém, que adotes um partido, seja ele qual for. Escolhe.
 HENRIQUE – Neste caso serei do partido de meu tio.
 LIMOEIRO – E por que não serás conservador?
 HENRIQUE – Não se me dá de sê-lo, se for de seu agrado.
 LIMOEIRO – Bravo! Pois fica sabendo que serás ambas as coisas.
 HENRIQUE – Mas isto é uma indignidade!
 LIMOEIRO – Indignidade é ser uma coisa só!

Depois de acertadas as discussões pelos interesses pessoais, políticos e em relação ao casamento, inicia-se a prática das falcatruas políticas que levarão à eleição de Henrique para deputado.

Enquanto os escravos são pressionados a trocar de nome e de aparência para poderem enganar o povo, votando várias vezes. Limoeiro, na cena II do ato segundo, põe seus

⁴ O desejo de Rosinha é ter uma vida luxuosa na corte/RJ, ser bem vista e bem quista pela classe alta, e o de Henrique de crescimento financeiro e ser visto como um homem em evidência frente aos olhos da sociedade.

capangas a acompanhar o andamento da votação junto às urnas - lembrando os eleitores que estão sendo vigiados para que não faltem com a palavra mudando seu voto – e agir, usando de força física e amedrontando-os, em caso de haver brigas e confusões.

LIMOEIRO – Vai também para lá, chama-me o Domingos, e dá estas listas (*Dando-lhas*) ao Flávio Marinho, para entregar ao João Correa. Não abandones a urna. Olha, coloca-te ao lado do Rasteira-Certa e do Arranca-Queixo, logo que houver rolo. (*HENRIQUE sai*) É preciso muito tino e sangue-frio.

Entretanto, na cena IV do mesmo ato, França Júnior, mostra que nem todos são tão ingênuos como se esperava, percebem quando algum conhecido volta a votar e reclamam seus direitos.

POVO – É fósforo! É fósforo! Não vota!
 RASTEIRA-CERTA – Não é fósforo! É o próprio e idêntico; veve e reséde neste município.
 [...]
 POVO – Fora o negro! É fósforo! (*Assobiam*)
 1º VOTANTE – Eu bem o conheço. É o escravo do major.
 POVO – Salta, tição!
 LIMOEIRO – Perca-se tudo, senhores, mas salve-se a moralidade pública! Deixem o cidadão livre e independente votar!

Deste modo, o povo, mostrado na cena XVII, também se revolta quando vê que o mesmo ocorre com o imigrante italiano,

POVO, *saindo da igreja* – É um desaforo! É um desaforo!
 CUSTÓDIO – Deixem o cidadão votar!
 CHICO BENTO – Estamos perdidos!
 POVO – Fora! Fora! Fora!
 1º VOTANTE – É estrangeiro!
 ARRANCA-QUEIXO – É cidadão brasileiro tão bão como tão bão.
 PASCOAL – Si sinhori, sono brasileiro.
 [...]
 CORO – Conduzamos esta urna
 Bem longe da confusão,
 Vamos ver outro juiz
 Que presida esta eleição.
 LIMOEIRO – Ameaças não me assustam,
 Que eu não conto com bravatas;
 Façam lá o que quiserem,
 Que eu sou forte em duplicatas.

Além dos escravos, capangas e imigrantes, nas eleições, os envolvidos na “política” contam, ainda, com os votos de outras classes. Estes votam interessados em conveniências provenientes dessas parcerias políticas.

Segundo Sousa, ofertadas como “favores pessoais” apontados em uma lista que considera incompleta:

(...) arranjar emprego; emprestar dinheiro; avaliar títulos; obter crédito em casas comerciais; contratar advogado; influenciar jurados; estimular e ‘preparar’ testemunhas; providenciar médico ou hospitalização nas situações mais urgentes; ceder animais para viagens; conseguir passes na estrada de ferro; dar pousada e refeição; impedir que a polícia tome as armas de seus protegidos; ou lograr quem as restituia; batizar filho ou apadrinhar casamento; redigir cartas, recibos e contratos, ou mandar que o filho, o caixeiro, o guarda-livros, o administrador ou o advogado o façam; receber correspondência; colaborar na legalização de terras; compor desavenças; forçar casamento em casos de descaminho de menores, enfim uma infinidade de préstimos de ordem pessoal, que dependem dele ou de seus serviçais, agregados, amigos ou chefes (SOUSA, 1976, p.38)

A peça *Como se fazia um deputado*, através de seu enredo, falas das personagens e peculiaridades colocadas em cena, mostra como França Júnior procurou representar o jogo de interesse, de poder e de vaidades. O autor deixa registrado que os sentimentos, as ideologias e as nacionalidades podiam ser amordaçados e calados em nome do poder, de algum lucro ou de alguma vantagem.

A leitura desta peça sublinha que o autor tira o “chão” do lirismo amoroso que servia de base ao palco das narrativas romanceadas, bem como a boa índole que deveria construir o perfil das personagens protagonistas.

As reflexões desenvolvidas na análise provocam o olhar sobre este nosso tempo. Este nos atenta que, mesmo tendo passados quase dois séculos, essas situações e atitudes ainda aparecem, não só na representação, mas também na realidade cotidiana. Observamos essas *mazelas*⁵ (nódoas, manchas) transitando no contexto político e nas relações amorosas. Constatamos que, mesmo com a conquista da liberdade, as emancipações, o aprimoramento intelectual e os avanços tecnológicos, as mazelas colocadas em cena por França Júnior ainda continuam perpassando nossa sociedade.

⁵ A palavra “mazela” tem origem no latim *macellas*, diminutivo de *macula*, mancha, nódoa, erro.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo procurou investigar aspectos da peça teatral *Como se fazia um deputado*, de França Júnior. Nesta peça as falas das personagens acontecem através de frases e canções.

O objetivo foi analisar as relações escritas por França Júnior na peça como de linguagem atual podendo, assim, ser comparadas às artimanhas políticas vistas ainda hoje.

Para tanto, elegemos como objetivos específicos, discorrer sobre alguns elementos da teoria teatral, discutir concepções de termos políticos e avaliar a sociedade no século XIX.

Com esta pesquisa pretendemos destacar a importância deste legado de França Júnior, mostrando o caráter atemporal e sintonizador pelas questões tratadas no enredo. Percebemos que a obra de França Júnior, além de retratar a sociedade de seu tempo, permite também que discutamos sobre este nosso tempo. Essas reflexões mostram, dentre outros aspectos, que infelizmente muitas mazelas da sociedade do século XIX ainda reincidem neste século. Têm-se, como exemplos corriqueiros, a compra de votos, o casamento por interesse, a troca de “favores”, a busca desonesta por prestígio social imediato e a troca desleal entre candidatos e partidos.

Portanto, cabe ressaltar que, as classes sociais desfavorecidas e as mesmas artimanhas políticas, como as já citadas, têm sido vistas frequentemente, pois o estado nacional brasileiro continua servindo como pano de fundo para negociações em pleno século XXI.

Outra peculiaridade é a forma como eram tratados todos aqueles que eram diplomados, conhecidos como “doutores”, e os donos de fazendas por “coronéis”. Ainda hoje, imbuídos de um pensamento legado pelo colonizado-provinciano, muitos intitulam políticos de doutores e latifundiários de “coronéis”.

Podemos mencionar, ainda, a condição de pessoas imigrantes daquela época, por vezes sem documentação legalizada, fazendo com que fossem explorados e/ou chantageados, tendo de se sujeitar a aceitar os trabalhos que surgissem, arcando com as desvantagens e desonra/desmoralização. Atualmente, estes já têm seus direitos de cidadãos protegidos pela lei; entretanto, ainda sofrem com o preconceito limitando suas oportunidades em terras estrangeiras.

Dentre as reflexões apreendidas nesta pesquisa, constatamos a importância de se estudar a arte. A arte teatral advém de um ato criador. Assim sendo, destacamos que foi

através da leitura e análise da peça de França Júnior que reiteramos nossa admiração pelo artista da palavra.

Acreditamos que outros estudos sobre França Júnior e a arte teatral devam ser desenvolvidos, pois muito se tem ainda por pesquisar sobre esse dramaturgo e sobre o teatro brasileiro. Lembramos que a arte também serve como promotora de comunicação e de interação social. A arte, como documento de seu tempo, transmite os conhecimentos e a cultura de um povo. Portanto, estudá-la sempre será relevante ao nosso contexto.

REFERÊNCIAS

ABAURRE, Maria Luiza. **Português língua e Literatura**. 1ª Edição – Volume Único. São Paulo: Editora Moderna, 2000.

ARAÚJO, Emanuel. **A Arte da Sedução: Sexualidade Feminina da Colônia**. In: PRIORE, Mary Del. **História das Mulheres no Brasil**. 7ª edição. São Paulo: Contexto, 2004. p. 45-73.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Antônio Pinto de Carvalho (Trad.). 14ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. 7ª edição. São Paulo: Editora Ática, 2004.

CALDEIRA, Jorge. **História do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CANDÉ, Roland de. **História Universal da música**. Volume 2. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CARVALHO, José Murilo de. **A construção da ordem**. Teatro de sombras. 2ª edição. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura e Linguagem**. São Paulo: Edições Quirón Limitada, 1976.

COTRIM, Gilberto. **História e reflexão: mundo contemporâneo e Brasil República**. 9ª edição. São Paulo: Saraiva, 1998.

D'INCAO, Maria Ângela. **Mulher e Família Burguesa**. In: PRIORE, Mary Del. **História das Mulheres no Brasil**. 7ª edição. São Paulo: Contexto, 2004. p. 223-240.

FALCI, Miridan Knox. **Mulheres do Sertão Nordestino**. In: PRIORE, Mary Del. **História das Mulheres no Brasil**. 7ª edição. São Paulo: Contexto, 2004. p. 241-277.

FIGUEIREDO, Luciano. **Mulheres nas Minas Gerais**. In: PRIORE, Mary Del. **História das Mulheres no Brasil**. 7ª edição. São Paulo: Contexto, 2004. p. 141-188.

FRANÇA Jr. **Como se fazia um deputado**. CAFEZEIRO, Edwaldo et alii. (Org.) **Teatro de França Júnior II**. Rio de Janeiro: FUNART, 1980.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Traduzido por Avaro Cabral. 16ª edição. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1999.

GRAHAM, Richard. **Clientelismo e Política no Brasil do Século XIX**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997. 542 p.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. 3ª edição. São Paulo: Ática, 1986.

OLIVEIRA, Elinês de A. V. e. **Teatro como sistema modelizante**. PUC-SP. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 1998. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/pos/cos/cultura/teatro.htm>>. Acesso em: 28 nov. 2009.

ORLANDI, Eni P. **Análise do Discurso: princípios e procedimentos**. 7ª edição. Campinas, SP: Pontes, 2007.

PANG, Eul-Soo. **Coronelismo e oligarquias - 1989-1945**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1979.

PEIRCE, Charles Sanders. **Estudos coligidos**. Tradução: A. M. D'Oliveira. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

PEREIRA, José Filipe. **Música e teatro**. ACTO. Instituto de arte dramática. 1994. Disponível em: <<http://www.acto.com>>. Acesso em: 15 out. 2009.

PILETTI, Nelson; PILETTI, Claudino. **História e Vida: Brasil: da Pré-História à Independência**. 19ª edição. São Paulo: Ática, 1996

PRADO, Décio de Almeida. **A Personagem no Teatro**. In: CANDIDO, Antonio. (Org.) **A Personagem de ficção**. 10ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908**. São Paulo: EDUSP, 2003.

PRIORI, Mary Del; BASSANEZI, Carla. **História das Mulheres do Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.

PROENÇA, Maria das Graças. **História da Arte**. 16ª edição. São Paulo: Ática, 2003.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade (Trad.). São Paulo: Ática, 1992.

ROSENFELD, Anatol. **Literatura e Personagem**. In: CANDIDO, Antonio. (Org.) **A Personagem de ficção**. 10ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SÁ, Jussara B. de. **A Nação Brasileira em cena**. 254f. Tese (Doutorado)-Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

SANTOS, Sílvia Pereira. **O contexto de enunciação e as condições sócio-políticas de encenação da peça le demi-monde, de alexandre dumas filho**. Terra roxa e outras terras : Revista de Estudos Literários. Volume 14. Dez. 2008. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa>> . Acesso em 2 nov. 2009.

SOUSA, João Morais de. **Discussão em torno do conceito de coronelismo: Da propriedade da terra às práticas de manutenção do poder local**. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em: 29 out. 2009.

TELLES, Norma. **Escritoras, Escritas , Escrituras**. In: PRIORE, Mary Del. **História das Mulheres no Brasil**. 7ª edição. São Paulo: Contexto, 2004. p. 401-442.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista**. In: **O TEATRO através da história**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. v 2. p. 154-155.

VICENTINO, Cláudio. **Viver a História**. 1º edição: São Paulo: Scipione, 2007

WEFFORT, Francisco. **O que é deputado**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1986.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: Uma outra história das músicas**. 2ª edição. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.