

**A VOZ DO MORTO: O AUDÍVEL SILÊNCIO DA CENSURA DE “FORU 4
TIRADENTES NA CONJURAÇÃO BAIANA”.
- UMA BREVE ANÁLISE DAS DISPUTAS DE NARRATIVAS SOBRE TIRADENTES.**

Claudio José de Carvalho Neto.

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do
Ceará.

claudiocarvalhohist@gmail.com

O presente artigo é desdobramento da pesquisa empreendida, em nível de Mestrado, na qual buscamos nos debruçar sobre as múltiplas evocações do mito de Tiradentes, e as diversas narrativas forjadas nesses apelos, dentro do recorte temporal da Ditadura Civil-Militar (1964-1985). Analisamos um vasto repertório de fontes que registravam menções ao herói, que pelas necessidades políticas do momento, foram operadas tanto pelo Regime (tais como os festejos de 21 de abril, as ordens do dia, os patronatos cívicos e mesmo as comemorações do Sesquicentenário de 1972), como pelas mais diversas oposição ao Regime (como canções de Chico Buarque, João Bosco e Aldir Blanc, Théó de Barros, Luiz Gonzaga Júnior, Francisco Mário). Fato é que dos militares que tramaram o golpe de 1964 se intitularam por “Novos Inconfidentes”¹ e até os mais radicais militantes que compuseram o “Movimento Revolucionário Tiradentes” (MRT), diversos grupos, das mais distantes oposições apelaram ao o mito do herói forjado pela República, justamente por sua capacidade, apontada por CARVALHO (1990) de operar como um mito no qual “todos se encontrassem”, sendo assim um verdadeiro “totem cívico”. Foi pela maleabilidade com a qual se pode dar um caráter mais radical ou disciplinar ao mito que as narrativas mais diversas foram operadas. O mito era, então, utilizado como uma ferramenta discursiva, para uma “mais-valia” da memória, na qual os interesses políticos do uso desse passado forjavam, a depender das necessidades, o herói que se julgava necessário.

Ao trabalharmos com os registros dessas evocações, tanto nas canções como nas peças-musicais, como nos discursos oficiais e nos festejos cívicos, passamos a operar,

¹ STARLING, Heloisa. **Os senhores das Gerais: novos inconfidentes e o golpe militar de 1964.** Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1986.

então, com os conceitos de “comemoracionismo” e de “representificação” (CATROGA 1996;2005). Por “comemoracionismo” entendemos os festejos cívicos “instituídos”, que tem por partida não as memórias coletivas ou as intenções cívicas, mas a ação do Estado. Nas palavras do autor:

“toda a festa cívica (e não somente as comemorações) é uma evocação historicista porque, através do rito, reactualiza a história para vincar o caos e **justificar a necessidade de se fundar um novo cosmo social**. Portanto, a sua função última tinha a ver com uma funcionalidade próxima da religiosa: unificar e religar os indivíduos [...]. E quando essa reprodução passou a ser gerida pelo poder político estabelecido, a comemoração transformou-se em cerimonial e em espetáculo (Jean Duvignaud, 1956), isto é, em representação **gizada mais para ser vista e ouvida do que para ser participada.**”²

Podemos apreender, então, que por mais que a força das evocações do Estado fossem mais visíveis, com festejos públicos, as comemorações dos feriados e os discursos de autoridades, também as esquerdas disputam o símbolo e propunham outras memórias para extrair dessa mesma narrativa. Pois, a disputa da narrativa e a comemoração desse mito permite que “os indivíduos se sintam como sujeitos sociais e cívicos, isto é, como cidadãos coparticipantes de uma colectividade espiritual que os envolvia, apelava e mobilizava, chamada povo.”³ Logo, era essa “religação” e unidade que o herói nacional podia possibilitar, tanto à direita como às esquerdas.

Já o conceito de “representificação” nos é bastante útil, pois ele busca compreender as evocações como representações de um passado em um dado tempo-presente, porém partindo das necessidades e premissas do tempo-presente que operou tal rememoração. Segundo CATROGA (1996) as comemorações cívicas mobilizam a memória “chamando-a a desempenhar a mesma função pedagógica que era atribuída a toda a literatura histórica. Daí que, também nelas, a morte (o passado) fosse utilizada pela vida (o presente e o futuro).”⁴ Ou ainda, nas palavras de CORDEIRO (2015):

“O retorno ao passado proposto pelos rituais cívicos em geral possui os pés profundamente fincados no presente. A exaltação patriótica, a reafirmação do pacto social, as **leituras do passado se fazem de determinada forma** e não de outra, e adquirem sentido **tendo em vista questões colocadas pelo tempo**

² CATROGA, Fernando. **Ritualizações da História** in: História da História em Portugal sécs. XIX-XX, Volume II, de TORGAL, Luís Reis, AMADO, José Maria e CATROGA, Fernando. Lisboa, Círculo de Leitores, 1996. p 314. [Grifos nossos].

³ CATROGA, Fernando. **Nação, Mito e Rito; Religião Civil e Comemoracionismo** (EUA, França e Portugal). Fortaleza: NUDOC-UFC/Museu do Ceará, 2005. p.93.

⁴ CATROGA, Fernando. **Ritualizações da História**. Lisboa, Círculo de Leitores, 1996. p 107.

presente”⁵.

São esses “pés fincados no presente” que determinam a forma a partir da qual compreendemos então por “representificação”: uma evocação ao passado que tem por objetivo representar segundo as demandas do tempo-presente a mitologia rememorada. Tal noção se faz importante pois podemos observar na produção artística brasileira a utilização desse artifício, subterfúgio que passou a ser ainda mais constante com o acirramento da censura imposta pelo Estado. Com a crescente dificuldade em debater ou criticar o tempo presente, a volta ao passado, com a construção de um sistema analógico, com as intenções voltadas para o tempo presente passa a ser cada vez mais operada. Tal fenômeno se dá, destaque, não apenas com a figura de Tiradentes, mas com diversos dos eventos e mitos da história nacional, como João Cândido (“Mestre Sala dos Mares”⁶), Zumbi dos Palmares (em “Arena Conta Zumbi”⁷, e diversas canções de Jorge Ben⁸), a Ocupação Holandesa (como na canção “Guararapes”⁹, de Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro e em “Calabar”¹⁰ de Chico Buarque e Paulo Ponte).

Ao nos propormos a analisar as produções artísticas, do campo da canção, que evocavam Tiradentes, elencamos por fontes em diversas músicas e discos, em trilha sonora de minissérie televisiva e algumas peças teatrais. De todo esse material catalogado, em diversos casos podemos apreender o ambiente censório vigente no período, seja nas mensagens herméticas, nos recursos de apelo ao passado, pelo uso das analogias, ou, como em muitas vezes ocorria, nas regravações de canções célebres de momentos anteriores ao Regime, e com isso já fixadas no imaginário e no cancionário nacional e, principalmente já aprovadas pela censura, como é o caso das diversas regravações de “Exaltação a Tiradentes”¹¹. Diversas são as marcas, nessas produções, das tensas correlações que o ambiente censório impunha. Deparamos-nos também, no

⁵CORDEIRO, Janaina Martins. **A ditadura em tempos de Milagre**. Comemoração, orgulho e consentimento. Editora FGV, Rio de Janeiro, 2015 p. 61. [Grifo nosso].

⁶ “Mestre Sala dos Mares”, João Bosco e Aldir Blanc. LP Caça à raposa, RCA Victor, 1975.

⁷ “Arena Conta Zumbi”, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, 1965.

⁸ “Zumbi”, Jorge Ben. LP Tábua de Esmeralda, Philips, 1974.

⁹ “Guararapes”, Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro. LP Dori Caymmi, 1980.

¹⁰ “Calabar – O elogio da Traição”, Chico Buarque e Ruy Guerra. Civilização Brasileira, 1994.

¹¹ “Exaltação à Tiradentes”, Mano Décio da Viola, Estanislau Silva e Penteado. Gravado nos discos: Mano Décio; “Mano Décio da Viola – Capítulo Maior da História do Samba” (Tapeçar, 1974) ; “O Legendário Mano Décio da Viola” (Polydor, 1976); “G.R.E.S Acadêmicos do Salgueiro apresentam: Os Maiores Sambas-Enredo de Todos os Tempos”, na voz de Elis Regina, (Philips, 1971) e “Maria Creuza e os grandes mestres do samba” (RCA, 1975).

desenvolvimento da pesquisa, com alguns dos processos e relatórios de censura que versavam sobre essas produções ou sobre seus autores. Chico Buarque, João Bosco, Gonzaguinha, Mário Lago, Augusto Boal e tantos outros eram “elementos ativos” acompanhado pelos censores do Estado.

Ocorre, porém, que ao longo desse trabalho de pesquisa e catalogação, nessas diversas produções analisadas, e dos casos de entraves ou negociações com a Censura, chamou-nos atenção que uma única obra, em meio a todo o repertório que se referiu a Tiradentes ao qual tivemos acesso, sofreu o veto total da censura, integral e completa, de seu texto e montagem. De todo o repertório que arregimentamos, apenas “Foru 4 Tiradentes na Conjuração Baiana”, de Mário Lago em 1977, sofreu tamanho silenciamento.

Faz-se preciso que atentemos, em primeiro momento, para a importância que tem Mário Lago (1911-2002) no panorama cultural brasileiro. Grande ator, dramaturgo, letrista e radialista, Mário Lago figura com um dos maiores expoentes da produção artística brasileira, em especial ao pensarmos os intelectuais ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Em sua longa trajetória, trabalhou na Rádio Nacional, dirigiu e atuou em diversos espetáculos e chegou mesmo a trabalhar para a Rede Globo de televisão (em um período que a emissora captou uma geração intelectuais e artistas membros do Partido Comunista).

A trajetória de militância e luta do autor perpassa uma grande parte da vida política republicana brasileira no século XX. Seu engajamento desde a juventude fez com que fosse uma personagem conhecida, e comumente vigiada, por diversos governos. Sua militância e atividade política lhe renderam prisões tanto no Estado Novo varguista, quanto na Ditadura Civil-Militar. Porém mesmo no governo de Dutra, com o PCB sendo posto na ilegalidade, Mário Lago foi preso. Durante o Regime ditatorial mais recente foi preso em duas ocasiões tanto na 1964 e 1969. Por diversas vezes encontramos relatórios produzidos pelo serviço de inteligência ou pelos departamentos de polícia que dão conta do monitoramento das atividades políticas e sociais do autor.

É com esse intelectual-engajado que nos deparamos ao estudarmos sua produção de 1977, com o roteiro de “Foru 4 Tiradentes na Conjuração Baiana”. A montagem que propunha Mário Lago tinha por cenário e tempo histórico os eventos da Conjuração

Baiana. Os quatro sentenciados baianos, como o próprio título sugerem, são associados ao heroísmo de Tiradentes. Nessa proposta de montagem cênico-musical, de caráter histórico, e até um tanto épico, o autor apresentaria não apenas sua versão para dado evento da História do Brasil, como discutiria, como veremos, os agentes que “atuam” nos acontecimentos históricos e, com isso, levantaria questionamentos sobre quais figuras são elevadas ao panteão de heróis nacionais. Ocorre, porém que o discurso, tanto no conteúdo como na forma, tanto na visão político-social, como na proposta da dramaturgia e da produção cultural gestada, foi interrompido e abortado pela imposição da censura. A montagem pensada e proposta por Mário Lago foi impedida de ser apresentada e ter contato com o público.

Ao nos defrontarmos com o caso de uma peça proibida, e nos acercarmos das fontes que dão conta desse “evento”, ou mesmo desse “não-evento”, uma vez que a peça jamais foi encenada, encontramos-nos, à primeira vista, face a um dilema, um desafio para a pesquisa em História. Se pensarmos que um dos “gargalos” dos estudos em história cultural é, justamente, a questão da “recepção”, e de como o público-plateia compreende e assimila o discurso artístico, como analisar então uma obra que nunca foi apresentada a público algum?¹² Como encetar uma análise histórica do que “poderia ter sido”, ou ainda do que “não-foi”?

O desafio de propor uma pesquisa histórica pautada em documentos que relatam um não-evento pareceu intransponível, quando chegamos até tal fonte. Como pensar a historicidade de um fato - uma obra que não foi veiculada, que não ocorreu. Se a história versa sobre os eventos do passado, e se ao tratarmos de canções e peças musicais, analisamos diversos discursos e suas formatações, tanto em nível de conteúdo como de forma, fazemos tais operações buscando compreender, e questionar, tais produções, como fazer então história, e tecer reflexões historiográficas. O desafio que se apresentou, ao termos acesso ao roteiro da peça e ao arquivo dos pareceres e relatórios que integram o trâmite burocrático da censura era o de como trabalhar uma peça que em sua totalidade foi vetada.

¹² Cabe aqui a ressalva que, mesmo não tendo sido montada até hoje, “Foru 4 Tiradentes na Conjuração Baiana” ganhou o registro de sua trilha musical em 2015 em CD lançado pelo selo Acari records, com os textos de Mário Lago e música de Dori Caymmi.

Para suplantar essas questões, foi preciso operar com alguns conceitos que dessem conta de documentos semelhantes aos que tínhamos coletado. Com isso nos aproximamos das produções historiográficas que auxiliassem na análise dos documentos censórios, dos órgãos oficiais que coordenavam os processos de investigação e censura. Ao nos acercarmos desses documentos burocráticos, dos relatórios e pareceres que compunham o processo de censura da peça, pudemos então adotar a abordagem do “método indiciário” proposta por GINZBURG (1989;2006).

Atentamos em como o autor analisa os processos da Inquisição na Europa, para buscar compreender tanto os investigados e interrogados, como também os inquisidores e seus métodos e mecanismos operacionais e burocráticos no exercício dessa inquisição-censura. Pudemos então nos utilizar desse mecanismo para pensarmos “Foru 4 Tiradentes na Conjuração Baiana”, por meio das leituras da documentação gerada no trâmite burocrático da Censura Federal. Analisamos assim as requisições, os pareceres e os ofícios que integram o processo censório da peça e com isso podemos apresentar questões que dizem respeito não exatamente à peça e seu conteúdo, mas às impressões, interpretações e reações que os agentes públicos registraram sobre tal caso. Tais questões tornam-se possíveis ao promovermos essas outras aproximações que compõem o contexto do não-evento.

Ao analisarmos a “contrapelo” os documentos da censura, tal qual o autor italiano faz com os autos inquisitoriais, podemos buscar compreender as práticas aceitas e os desvios, o permitido e o proibido nessas situações. Ao entendermos como os indiciados, investigados ou censurados eram compreendidos pelos censores-inquisidores, podemos notar como as ameaças, ou infrações, eram compreendidas e documentadas pelos órgãos de repressão, suas “justificativas” legais-institucionais. Com isso, temos a possibilidade de apreender na leitura dessas fontes os mecanismos de funcionamento da censura e as razões pelas quais aconteceu o veto da obra. Abre-se então a possibilidade de “fazer-falar”, de entre-escutar um audível som que irrompe do silêncio imposto. Pois foi ao questionarmos as razões que levaram, em meio à toda a produção arrolada no cancionário sobre Tiradentes, e a despeito das produções parcialmente ou integralmente liberadas, à interdição total apenas da proposta de Mário Lago. Pensamos então que tão importante quanto compreender a proposta da peça, é tentar também observar a

imposição de tamanha proibição. Como veremos, é pela análise desse conjunto de obras, atentando às semelhanças e, nesse caso específico, focando ainda mais nas diferenças, que poderemos questionar, e dar locução, ao ato censório que instaurou o silêncio.

Podemos então “fazer falar” esse silenciamento, ao questionarmos os documentos que dão conta desse “não-evento”, uma vez que a burocracia que fez da peça um empenho natimorto. Pois mesmo com o silenciamento imposto, podemos alcançar os ruídos e as marcas deixadas e registradas, pelo processo censório que proferiu tal sentença. Podemos, assim, pensar que tal qual aponta RUDINESCO (2006), temos a oportunidade de problematizar o documento e o arquivo, buscando assim apreender o que os mesmos somados às práticas de armazenamento e salvaguarda nos permitem inferir. Tal possibilidade é de tal modo real e verídica, que é justo numa ironia, do extremo oposto da intenção do ato censório, que foi justamente a burocratização e o próprio processo censório que tornaram possível ao pesquisador o acesso à obra censurada.

Frustrando a intenção de relegar ao esquecimento a peça de Mário Lago, é justamente no processo censório que encontramos o registro integral do roteiro de Mário Lago. Diferente das peças de Boal, como "Arena conta Zumbi", que fora publicada na revista da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), ou mesmo do roteiro de "Arena Conta Tiradentes", publicado em livro¹³ trazendo, à guisa de prefácio e introdução, textos de Boal comentando a peça e debatendo sua proposta artística e teatral, “Foru 4 Tiradentes na Conjuração Baiana”, além de não ter sua encenação permitida, também não contou com seu roteiro editado ou veiculado devido à censura que lhe foi imposta.

Porém, a despeito e na contramão de tal veto, foi ao atender à burocracia dos processos de censura que a SBAT, sediada no Rio de Janeiro, encaminhou para o Diretor do Departamento de Censura Federal, da Política Federal, em Brasília, em três cópias, o roteiro integral da peça de Mário Lago. E é justamente essa cópia, triplicada, que consta em anexo ao processo de censura da peça, hoje digitalizado no Arquivo Nacional.

¹³ “Arena Conta Tiradentes”, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, 1967.

Por certo não acreditamos, nem estamos propondo tal interpretação, que o referido registro, quase que acidental, supra ou diminua em alguma medida a violência do bastante eficaz ato censório imposto à obra, que privou a peça de qualquer encenação e produção. Como que por uma ironia, é justo no ato que impõe o silêncio que fica salvaguardado o discurso proposto, e vetado, da peça. Tal qual Ginzburg aponta que as documentações do processo inquisitório permitem acessar o pensamento “herético” de Menocchio, os documentos da censura de Mário Lago, nos possibilitaram acessar o texto que fora tão rigorosamente proibido e interditado.

Atentando para a proposta teatral, ao lermos o roteiro de “Foru 4 Tiradentes na Conjuração Baiana”, observamos uma narrativa que versa sobre a conspiração, preparação, eclosão e supressão do movimento da Conjuração Baiana de 1798. Apresentando o caráter revolucionário da revolta e seus anseios por liberdade (tanto na esfera da independência política, como na igualdade de direitos entre as classes e as raças), a peça exalta os quatro mártires da conjura e seu movimento de base popular. Por mais que também constem Capital Hermógenes (como representação militar) e mesmo Cipriano Barata (em alusão às classes abastadas ilustradas), o foco central da ação protagônica repousa nos quatro personagens, negros, populares e pertencentes às classes menos favorecidas.

Para além das figuras principais, os grupos de coadjuvantes se dividem entre o povo que “veste sempre a alva dos condenados, corda ao pescoço (mortalha dos sonhos da independência)” e os reinóis sempre de “malha preta, sem quaisquer elementos que estabeleçam distinções de categorias (uniformidade da mentalidade do colonizador)”. São criados então dois polos entre os condenados e vencidos, sentenciados à forca, e as classes dominantes, as aristocracias e suas mentalidades de colonizador.

A peça começa com um desafio de viola, no qual repentistas apresentam o “mote” que será tratado no espetáculo. Eles relembram as lutas empreendidas pela independência no Brasil, sempre reafirmando que “Foru quatro Tiradentes na Conjuração Baiana”. Depois dessa abertura, toda a ambiência se dá nos eventos do século XVIII. As tensões entre os colonos e os reinóis estão nas relações que denotavam jugo ao qual os brasileiros eram submetidos e eram apresentadas logo no começo da peça, como quando temos a canção “Você pode”. Em uma cena em que o povo baiano

se diverte e dança em uma festa na rua, dançando uma embolada, os reinóis chegam dançando um “vira”. Há um leve embate entre os ritmos, porém a embolada cessa e os reinóis e alguns poucos bajuladores continuam dançando o “vira”¹⁴. Na letra que os reinóis executam vemos a apresentação do cenário do cerceamento da liberdade e da forte perseguição e a punição os infratores “Você pode tudo... entretanto, todavia, mas, porém, contudo...” e “quem a El-Rei desobedece merece castigo, vai pra forca sem perdão” e “diz o código, e quem mija fora do penico tem na forca seu castigo”. As riquezas nacionais pertencem à Coroa, e o privilégio social aos reinóis, afirma em suma o restante da letra. Porém tais tensões são apresentadas como fomentadoras de uma ambiência de crescente insatisfação e reação popular, como vemos no decorrer da peça, quando a revolta é planejada e debatida nas reuniões dos conjurados. Encontramos então as canções “Vai, isso vai” e “Número um é o primeiro”. A primeira, bem curta sentença:

“Vai, isso vai, isso vai. Vai por bem ou vai por mal. Que é para o bem de todos. Vai, isso vai, isso vai. Que a razão do povo é a razão geral. As nossas vozes juntas são como vendaval. Ouve-se ao longe, bem longe, do carrasco a hora final.
Vai, isso vai, isso vai. Vai por bem ou vai por mal”.

A canção, uma verdadeira conclamação à tomada da ação, é entoada em grupo, com a soma das vozes que juntas formam o poderoso “vendaval” que é a “razão do povo”. Em ritmos rápido, por meio do coletivo de vozes e pela sua fórmula de repetições entre o refrão “vai, isso vai”, acreditamos encontrar uma alusão, ou inspiração, em “*Ça ira*”, canção popular da Revolução Francesa, um dos mais radicais cânticos que, entre as repetições do refrão “*ça ira*” pregava o enforcamento dos poderosos e dos aristocratas nos eventos desencadeados pós-queda da Bastilha; “*Ah, ça ira, ça ira, ça ira. Les aristocrates à la lanterne! Ah, ça ira, ça ira, ça ira! Les aristocrates ont les pendra*”.

Já em “Número um é o primeiro”, a adesão ao movimento popular e, conseqüentemente, seu crescimento são exaltados pela soma dos indivíduos, das pessoas simples, do anônimos, que unidos formam a “multidão” que se insurge na luta pela sua liberdade; “eu dou dois, eu mais dois, nós somos quatro, mais quatro, somamos

¹⁴ “Vira” é um gênero musical folclórico típico português.

oito. Mias oito tamos indo sempre alto. Mil mais mil, soma dois mil. Com mais dois mil, soma quatro” [...] “E a gente sempre aumentando. Quem a gente já abraçou, outros abraçam mais longe. São tantos que nem se sabe toda essa gente vem de onde.”

Tais críticas e denúncias aos desmandos e abuso do Estado e as conclamações à revolta popular são reatualizadas para o período da Ditadura. O elemento português é figurado pelo Regime enquanto os conjurados revoltosos representam as oposições ao governo militar. Tal qual ocorre diversas vezes com Tiradentes, seus quatro pares baianos também aparecem como heróis insurgentes. Tanto o alferes das Minas Gerais, como os insurgentes baianos são apresentados na peça ligados pelas lutas e a “sorte” compartilhada, os ideais de liberdade e as sentenças que os levaram ao martírio em nome de seus ideais.

Ocorre, porém, que o texto aponta, também, uma importante diferença entre o caso baiano e o caso mineiro. Após tornada conhecida a sentença capital dos quatro conjurados, vemos o seguinte diálogo entre as personagens do Vice-Rei do Brasil e seu imediato Aires:

“Aires: - Ai que lástima. Foram tão lindas as festas que vossência ordenou quando do enforcamento de Tiradentes” Os te-deum, os fogos de artifício... Por que não se repetir o espetáculo? O povo precisa dessas coisas.

[...]

Vice – No caso dos mineiros era preciso dar um exemplo. Agora se trata de evitar o exemplo, percebes? Se o povo começa a saber que são cada vez mais numerosos os movimentos separatistas, que já por todo o país focos de luta por liberdade e independência... Já imaginastes, meu bom Aires?

[...]

Vice – Que a coisa morra mesmo por lá. Ao fim e ao cabo são quatro mulatos. Talvez nem a história venha a falar neles.”¹⁵

Ao questionar o governante sobre a execução pública dos condenados, Aires abre margem para que, pela fala do Vice-Rei, o texto apresente a diferença principal entre os dois eventos. Enquanto a execução de Tiradentes fora um ato público que buscava “dar o exemplo”, por meio da pedagogia do medo e do horror, fazendo com que o calvário do insurgente se desse no Rio de Janeiro, no caso dos baianos era preciso silenciar,

¹⁵Roteiro de “Foru 4 Tiradentes”, processo de censura. Arquivo Nacional. [grifos constantes nos originais].

abafar, “evitar o exemplo”. Notamos ainda a denúncia, tanto no passado como no tempo-presente, da censura e da tentativa de controlar a narrativa, de evitar que o povo “comece a saber que são mais numerosos os movimentos [...] que já por todo o país lutam por liberdade”. Vemos então que, para além de exterminar os populares que lutavam pela liberdade, o Estado ainda é apontado como o ente que suprime, por meio da força e da censura, a narrativa e o registro de tais eventos.

Destaca-se então a segunda grande diferença entre o caso de Joaquim José e os de João de Deus, Lucas Dantas, Luís Gonzaga e Manuel Faustino, a questão não só da classe, como da cor da pele, pois o próprio personagem do Vice-Rei tem esperanças que a narrativa que dê conta dos quatro condenados, que o acontecimento “morra por lá mesmo. Ao fim e ao cabo são quatro mulatos. Talvez nem a história venha a falar neles”. Mário Lago aponta então que o mito de Tiradentes, o “totem cívico”, era um homem branco, alferes de cavalaria, que mesmo não pertencendo as camadas mais abastadas, ainda assim não constava nas fileiras dos miseráveis e, menos ainda, daqueles submetidos à escravidão.

Mesmo que sem a intenção direta de deslegitimar a figura de Tiradentes, a peça questiona quem são os “eleitos” ao olimpo republicano, quais heróis povoam esse panteão nacional, e quais suas lutas e narrativas. Ao desafiar a historiografia proposta pelo Regime, Lago aponta que as elites, tanto coloniais como republicanas, não esperam que “nem a história venha falar” dos “quatro mulatos”.

Ao apresentar outros possíveis heróis para esse panteão pátrio, tão grandes e dignos quanto o herói-forjado pela República, a peça não apenas trabalha um conceito de heroísmo mais popular e radical, como também dilui a figura e a concentração da “agência” da figura do herói ao equiparar ao maior dos heróis nacionais pelos menos outros quatro de tão grande envergadura.

Já nos estudos de CARVALHO (1990), sobre a edificação do mito de Tiradentes vemos apontamentos de que a escolha pela imagem de Tiradentes significa a recusa de tantos outros preteridos como Frei Caneca, os farroupilhas ou mesmo qualquer personagem negro, como Zumbi dos Palmares. Porém a crítica de Mário Lago vai além, e ressalta não apenas os preteridos, como a concentração de poder dada a figura do herói nas narrativas do passado.

A peça para além de levantar a questão de classe e de raça, questiona quem são os heróis dignos do panteão nacional e apresenta como possibilidades de mitos-pátrios diversas outras figuras populares. Ao reivindicar o heroísmo e o reconhecimento ao ato de diversos e múltiplos agentes, relegados e esquecidos pelas narrativas oficiais, vemos que “Foru 4 Tiradentes na Conjuração Baiana” na verdade propõe a desmistificação do mito e a compreensão do povo como agente real dos processos de mudança no curso da História. Ao evocar os libertos, os que lutaram pela abolição, os negros, todos pelo signo dos esquecidos e apagados da história, vemos que a intenção almejada é a de diluir a agência e pujança do Herói na narrativa e dotar de heroísmo não apenas os eleitos ou ungidos. Se pensarmos na canção composta por Aldir Blanc e João Bosco, que exalta João Cândido, podemos compreender então o movimento de tentativa de dar “glória a todas as lutas inglórias através da nossa história”. Ao buscar reabilitar esses sujeitos e povoar de novas figuras o panteão dos heróis nacionais, vemos o resgate de personagens que foram vencidos e silenciados e que, tal qual o almirante negro, tem “por monumento as pedras pisadas do Cais”.

Notamos, então, ao analisarmos a peça, que a despeito das semelhanças com as demais obras que evocaram Tiradentes, foram as diferenças que a levaram ao veto censório. Acreditamos que é justo na singularidade do debate proposto pela peça que encontramos o limite imposto pelo Regime. Se pensarmos as demais evocações, lembraremos que existiram outras produções que também propuseram o debate, a crítica e denunciaram o Regime utilizando-se da narrativa de Tiradentes. Canções como “Alferes”¹⁶, “Ouro Preto”¹⁷ e “Tema dos Inconfidentes”¹⁸, ou mesmo a radical montagem de Boal em “Arena Conta Tiradentes” são exemplos claros. A proximidade entre todas essas obras, e suas semelhanças, é que tratavam da disputa do mito-político de Tiradentes, forjavam narrativas para o herói arregimentando, a depender da necessidade, os signos que compõem a “constelação” de sentido desse mito (GIRARDT, 1987). Vemos aqui que por mais políticas e engajadas que fossem tais produções, todas

¹⁶ “Alferes”, João Bosco e Aldir Blanc. LP “João Bosco”, RCA Victor, 1973.

¹⁷ “Ouro Preto”, Francisco Mário e Fernando Rios. LP “Terra”, selo Libertas, 1979.

¹⁸ “Tema dos Inconfidentes”, Chico Buarque e Cecília Meireles. LP “Chico Buarque nº4”, Philips, 1970.

elas passaram pela censura e obtiveram aprovação para execução e veiculação. Em algum sentido elas “ousavam o permitido”¹⁹

Já na proposta de “Foru 4 Tiradentes na Conjuração Baiana”, Mário Lago atravessa esse limite, ao pôr lado a lado com Tiradentes outros possíveis heróis nacionais. Ao questionar os alçados ao olimpo cívico, o autor denuncia não apenas o caráter elitista dos aceitos naquele espaço e categoria, como também a visão excludente do processo histórico que seleciona os personagens do passado que povoam as narrativas da história nacional.

Ao buscar elementos populares, negros, das classes menos favorecidas, Mário Lago apresenta como herói o povo brasileiro, os anônimos que compõem o coletivo, capilarizando assim o heroísmo e, ao mesmo tempo, ampliando os sujeitos que podem ser agentes dos processos. Não por acaso o “foram”, do título da obra, é transmutado em “foru”, adequando-se assim à oralidade do linguajar popular, que foge à regra da norma culta.

Os pareceres e relatórios de censura que determinam a censura da peça o fazem pois a consideram “politicamente inoportuna para o momento”.²⁰ Segundo o exame censório: “O senhor Mário Lago além de utilizar o tema, introduziu cantadores que “lembram trechos de desafios célebres que se imortalizaram na literatura de cordel” e que, utilizando-se da temática histórica e do repente que narra uma história ao seu ouvinte, tais cantos teriam estrofes “permissíveis de conotação político/críticas”. Logo, notamos que o “inoportuno” era o questionamento das narrativas oficiais, assim como a evocação do poder, e da narrativa, popular. Pois seja no nível do linguajar (com a corruptela de “foram”, por exemplo) ou na forma como o conteúdo é transmitido (tendo por base os cantadores de desafios e repentes), a proposta de Mário Lago apresenta um protagonismo dos populares na agência histórica, confrontando assim as narrativas que têm por personagem principal os “eleitos”.

Temos aqui a oportunidade de encerrar apresentando uma das questões que permeou constantemente a pesquisa que empreendemos, que é a função que a figura do herói pode significar na narrativa da história, seja como um conservador ou um símbolo

¹⁹ Referência ao verso “ousando só o permitido”, de Ednardo na canção “Bomba Z”.

²⁰ Processo de Censura de “Foru 4 Tiradentes na Conjuração Baiana”.

mobilizador. Enquanto nas evocações oficiais os apelos são feitos aos “grandes vultos do passado”, aos eleitos e ungidos sem os quais os fatos não teriam ocorrido, em diversas das menções operadas pelas oposições ao Regime, a figura do herói é tida como um “catalisador” de um processo coletivo, uma personagem que une e agrega uma multidão e que, com isso, efetua o ato heroico compartilhado. Logo, por um lado o herói pode ser o único responsável pela agência da história, tal qual um messias ou um eleito, e com isso exime os demais da ação. Por outro lado podemos notar, nas evocações feitas pelos dissidentes ao Regime, que o herói passa a ser trabalhado como uma figura do passado que, ao ser evocado nos discursos do tempo-presente, pode justamente compartilhar essa agência ao evidenciar que são os coletivos, os vencidos e aqueles a quem as elites esperam que “nem a história venha a falar deles” que tem o poder de fazer sua própria história. Como sentencia a composição de Tavinho Moura e Fernando Brant “meu povo é meu herói, ele é a força que a força não pode calar”.²¹

FONTES:

“**Alferes**”, João Bosco e Aldir Blanc, LP “João Bosco”, RCA Victor, 1973.

“**Arena Conta Tiradentes**”, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, Sagarana, 1967

“**Arena Conta Zumbi**”, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, 1965.

“**Calabar: O elogio da Traição**”, Chico Buarque e Ruy Guerra, Civilização Brasileira, 1994.

“**Exaltação à Tiradentes**”, Mano Décio da Viola, Penteadó e Estanislau Silva. Samba do Império Serrano no carnaval de 1949. Registrado no LP Mano Décio da Viola. Capítulo maior da história do Samba, selo Tapcar, 1974.

“**Foru 4 Tiradentes na Conjuração Baiana**”, Mário Lago, 1977. Arquivo Nacional.

“**Foru 4 Tiradentes na Conjuração Baiana**”, Dori Caymmi e Mário Lago, CD, Acari Records, 2015.

“**Guararapes**”, Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro, LP Dori Caymmi, 1980.

“**Heróis da liberdade**”, Silas de Oliveira, Mano Décio e M. Ferreira. Samba do Império Serrano no carnaval de 1969. Registrado no LP Mano Décio da Viola. Capítulo maior da história do Samba, selo Tapcar, 1974.

“**Jesus e Tiradentes**”, repente registrado por Cesanildo Lima.

“**Mestre Sala dos Mares**”, João Bosco e Aldir Blanc. LP Caça à raposa, RCA Victor, 1975.

²¹ “Nosso herói” de Tavinho Moura e Fernando Brant, interpretada por Lô Borges em 1984.

“**Nosso herói**”, Tavinho Moura e Fernando Brant. Interpretada por Lô Borges no LP “Joaquim José da Silva Xavier – Tiradentes, Nosso herói”, Barclay 1984.

“**Ouro Preto**”, Francisco Mário e Fernando Rios, LP “Terra”, selo Libertas, 1979.

“**Parecer de Censura de “Foru 4 Tiradentes na Conjuração Baiana**”, BRASIL, Polícia Federal, 1977.

“**Sonhos Brasis**”, Gonzaguinha, LP Grávido, EMI, 1984.

“**Tema dos Inconfidentes**”, Chico Buarque e Cecília Meireles, LP Chico Buarque nº4, Philips, 1970.

“**Zumbi**”, Jorge Ben. LP Tábua de Esmeralda, Philips, 1974.

BIBLIOGRAFIA:

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CATROGA, Fernando;

___ **Ritualizações da História in: História da História em Portugal sécs. XIX-XX**, Volume II, de TORGAL, Luís Reis, AMADO, José Maria e CATROGA, Fernando. Lisboa, Círculo de Leitores, 1996.

___ **Nação, Mito e Rito**. Religião Civil e Comemoracionismo (EUA, França e Portugal). Fortaleza: NUDOC-UFC/Museu do Ceará, 2005.

CORDEIRO, Janaina Martins. **A ditadura em tempos de milagre: comemorações, orgulho e consentimento**. Rio de Janeiro: FGV, 2015.

DE CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense, 2015.

GINZBURG, Carlo;

___ **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia as Letras, 1989.

___ **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

GIRARDET, Raoul. **Mitos e Mitologias Políticas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o "perigo vermelho": o anticomunismo no Brasil, 1917-1964**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A análise e o arquivo**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2006.

STARLING, Heloisa. **Os senhores das Gerais: novos inconfidentes e o golpe militar de 1964**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1986.