



LHM

## DO HISTÓRICO AO FICCIONAL: UMA LEITURA DE *QUEIMADOS*, DOCUMENTO CÊNICO

Edna da Silva Polese\*<sup>1</sup>

\*Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

e-mail: ednapolese@gmail.com

**Resumo:** A peça teatral *Queimados*, publicada em 1977, por Luiz Guilherme Santos Neves, é proposta pelo próprio autor como documento cênico. Foi embasada no acontecimento histórico ocorrido em 1849 no município da Serra, estado do Espírito Santo, quando um grupo de escravos organizou uma insurreição. Buscaremos nesse artigo apresentar a leitura da obra a partir da teoria de Gyorgy Lukács (2011) sobre o drama histórico na qual o autor discute como a figuração dramática pode ser organizada a partir de um acontecimento histórico datado e quais são as características que particularizam o chamado drama histórico. No gênero dramático capta-se um período relativamente curto e conclusivo, focando exatamente o momento dramático na vida da personagem quando um conjunto de consequências acumuladas se transformam em ação. Ainda é possível, pelo próprio texto no corpo da peça, e no paratexto apresentado pelo autor, sondar como se deu o processo criativo da escrita.

**Palavras-chave:** *Queimados*. drama-histórico. História. Literatura.

### From historical to fictional: a reading of *Queimados*, a scenic document

**Abstract:** The play *Queimados*, published in 1977, by Luiz Guilherme Santos Neves, is proposed by the author himself as a stage document. It was based on the historical event that took place in 1849 in the municipality of Serra, in the state of Espírito Santo, when a group of slaves organized an insurrection. In this article, we will try to present a reading of the work based on Gyorgy Lukács' (2011) theory of historical drama, in which the author discusses how the dramatic figuration can be organized based on a dated historical event and what are the characteristics that particularize the so-called historical drama. In the dramatic genre, a relatively short and conclusive period is captured, focusing exactly on the dramatic moment in the character's life when a set of accumulated consequences are transformed into action. It is also possible, through the text itself in the body of the play, and in the paratext presented by the author, to probe how the creative process of writing took place.

<sup>1</sup> Doutora em Letras (UFPR). Mestrado e graduação na mesma instituição. Professora adjunta de Literatura e Teoria Literária na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Participa do Grupo de Pesquisa Estudos sobre a Ficção Histórica no Brasil da UFPR (CNPq). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6954814492049911>. Orcid: [orcid.org/0000-0002-5184-6749](http://orcid.org/0000-0002-5184-6749).



**Keywords:** *Queimados*. historical drama. History. Literature.

## Introdução

A proximidade entre a história e a literatura provocou, nas últimas décadas do século XX, a criação de novas teorias que buscam discutir e analisar esse tipo de produção. As concepções do clássico estudo de Lukács, *O romance histórico*, ainda permanecem como ponto de partida, pois alguns romances, mesmo da contemporaneidade, privilegiam vários aspectos apontados pelo autor na concepção do texto ficcional. Trabalhos como o de Linda Hutcheon com a *Poética do pós-modernismo* (1991) e Seymour Menton, com a obra *La nueva novela histórica de la America Latina: 1979-1992* (de 1993), são representantes dessas novas linhas de estudo. Incluem-se, ainda, os importantes trabalhos de Celia Fernandez Prieto, *Historia y novela poetica de la novela historica* (1998) e *As coordenadas da viagem no tempo* (2002), de Mauro Cavaliere, que aborda a ficção histórica em vários textos literários portugueses incluindo a épica. Outros nomes alicerçam o modo de compreender essa proximidade entre história e literatura. É o caso do filósofo Paul Ricoeur que apresenta a reflexão entre temporalidade e narratividade nos três tomos de sua obra mais conhecida, *Tempo e narrativa*, (1995), assim como resgata essa reflexão numa de suas últimas contribuições, *A história, a memória, o esquecimento*, de 2010.

Marilene Weinhardt, no artigo *Considerações sobre o romance histórico*, esclarece sobre a concepção de romance histórico defendida por Lukács:

Lukács acentua que o romance histórico não é um gênero ou subgênero, funcionalmente distinto do romance. Sua especificidade, que é a de figurar a grandeza humana na história passada, deve resolver-se nas características gerais da forma romanesca, o que inclui também a possibilidade de apresentar as figuras históricas em momentos historicamente decisivos. A arte do romancista consiste em colocá-las na intriga de modo que essa situação decorra da lógica interna das ações. (Weinhardt, 1994, p. 51)

Sabe-se que a forma romanesca dominou a produção do chamado romance histórico clássico, cujas características são discutidas e teorizadas por Lukács que localiza sua origem em dois momentos: no romance social do século XVII e na nova percepção da história que surge na Europa transformada pela Revolução Francesa. Segundo Lukács, que parte de uma



perspectiva marxista, é o momento em que os acontecimentos históricos convulsionam e renovam as condições de vida de povos inteiros e na vida dos indivíduos. Esses indivíduos, portanto, passam a perceber que a história atua profundamente nas suas vidas e cotidianos<sup>2</sup>. No *O romance histórico*, Lukács dedica um capítulo ao chamado drama histórico, destacando como esse gênero literário se organiza de forma diferenciada do romance e de como o modo dramático se organiza a partir de um período curto e conclusivo, pois o modo como é articulado, desde o modelo clássico aristotélico, os acontecimentos ocorrem num curto espaço de tempo:

E é especialmente característico da figuração dramática que ela não figure a acumulação lenta e gradual das consequências, mas capte em geral um período relativamente curto e conclusivo, o momento dramático da vida em que um conjunto de consequências acumuladas se transforme em ações. (Lukács, 2011, p. 130)

Nessa parte, discute ainda como a produção romanesca, oriunda do épico, configura a totalidade dos objetos, pois o ritmo as possibilidades narrativas promovem isso ao passo que o drama apresentaria a totalidade do movimento, pois devido ao seu formato, promove em algumas ações o todo que precisa ser anunciado. Há uma concentração no agir, há uma focalização nesse conflito que permeia toda a ação humana executada no drama:

O que importa é que, nesses dramas, o conflito é um evento histórico-social decisivo, segundo o conteúdo social que lhe é inerente, e o heróis trazem consigo o vínculo entre a paixão individual e o conteúdo social do conflito, isto é, justamente o vínculo que o caracteriza o “indivíduo histórico-mundial.” (Lukács, p. 133)

Dessa forma, obras ficcionais como *Queimados*, peça teatral, corresponde ao que Lukács pontua como configuração dramática (pois algumas características são comuns mesmo em obras que não contenham o referencial histórico reconhecido) e também como drama histórico pois é embasado em um acontecimento datado e historicamente registrado.

A ideia aqui é a de que tais construções ficcionais expõem de maneira mais significativa o externo da vida humana e causem impactos sociais. As personagens principais agem a partir desse acontecimento que impacta suas vidas e a sociedade que as rodeia. As ações históricas e o modo como são vivenciadas por essas personagens definem suas emoções.

<sup>2</sup> Prefácio da edição de 2011 da autoria de Carlos Eduardo Ornelas Berliel



O autor, Luiz Guilherme Santos Neves, apresenta o título da peça com a informação extra: documento cênico, pois a obra foi embasada no acontecimento histórico ocorrido em 1849 no município da Serra quando um grupo de escravos organizou uma insurreição. A peça e as ações ali executadas pelas personagens, resgatam a memória e história do Brasil em relação ao vergonhoso regime escravocrata: cada cena representa, portanto, uma vivência da vida do escravo e sua história de resistência. O registro histórico, informado pelo autor da peça e fonte de informações, deu-se a partir do texto de Afonso Cláudio, composto em 1927, com o título de *Insurreição do Queimado – episódio da história da província do Espírito Santo*. Todas essas informações extraliterárias direcionam o olhar do leitor para uma produção ficcional construída a partir de um acontecimento histórico datado e que se apresenta de grande importância na vida dos seres humanos envolvidos e na sociedade que os cerca.

Dividida em dois atos (composto de seis e cinco cenas, respectivamente) a peça apresenta primeiramente, em maioria, os diálogos entre os escravos e de como organizaram a revolta devido à uma promessa de liberdade e, num segundo momento, um conjunto de falas que incluem outros personagens – representados pela classe liberta que em discurso de depoimento apresentam o evento da insurreição como criminosa, apoiada, obviamente pela sociedade de época, o comando colonial, a igreja, a coroa portuguesa e a lei.

### As vozes na peça teatral

A representação da personagem teatral, de acordo com Décio de Almeida Prado, se organiza de forma diferenciada à da prosa por, principalmente, ater-se aos diálogos e às rubricas apresentadas pelo autor da peça para dar direcionamento aos acontecimentos. Sabemos desses acontecimentos e do desenrolar do enredo da peça pelas indicações do dramaturgo e pela fala das personagens, onde, aos poucos vai se formando o todo do enredo.

É a partir dos diálogos na peça que o leitor encadeia as informações acerca da trama que está sendo apresentada. Certamente a representação da peça completa o quadro pois é muito mais viável com cenários, figurino e atuação dos atores que o todo do enredo fique organizado de forma plena. Na leitura, portanto, contamos com esse tipo de limitação. E além desse preenchimento necessário por parte do leitor, também a personagem se forma a



partir desses diálogos. Aqui, Prado chama a atenção para três aspectos. Formula ele que para entendermos a personagem do teatro devemos prestar atenção a: “o que é dito sobre a personagem; o que as outras personagens dizem sobre aquela determinada personagem; o que a personagem diz sobre si mesma.” (Prado, 1970, p. 88).

A importância da personagem no texto teatral é diferente do texto em prosa em outro sentido: é a fala da personagem, assim como seus atos, que direcionam a narração, pois no gênero teatro não existe o narrador. Tudo se organiza a partir da personagem: “Em suma, tanto o romance como o teatro falam do homem – mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator.” (Prado, 1970, p. 84).

As observações de Prado acerca do texto teatral e da importância das personagens são primordiais para focarmos o modo de ler desse gênero literário. Retomando o trecho já citado de Lukács, o texto teatral não se organiza de uma forma lenta e gradual, dando ao leitor a possibilidade de compreender o momento de determinada ação ou cena – algo muito característico no gênero romance em que o narrador pode organizar as informações para situar o leitor. No gênero dramático capta-se um período relativamente curto e conclusivo, focando exatamente o momento dramático na vida da personagem quando um conjunto de consequências acumuladas se transformam em ação. Basta pensar nos exemplos clássicos como *Édipo Rei* e *Medeia*, ou exemplos da produção moderna como *A moratória*, de Jorge Andrade, ou *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues. A abertura da peça se organiza a partir dos acontecimentos acumulados que, a partir daquele momento se transformam em ação na vida das personagens levando-as a agir de acordo com esses acontecimentos.

A peça *Queimados* se inicia com o diálogo das personagens discutindo a insurreição. Foca, portanto, o momento dramático vivenciado pelo grupo que planeja há tempos a tentativa de libertação. O clima é de conspiração e apreensão:

(Abrem-se as cortinas. Em cena, encontra-se Elysiário. Revela apreensão. Dele se aproxima Carlos. Daí em diante a cena, que se passa à noite, no meio da mata, desenrola-se reunindo alguns dos principais chefes da insurreição. O clima é de conspiração.)

ELYSIÁRIO – Boas novas?

CARLOS – (Que entra) – Boas novas. O Josino vem mais o Corcunda.

ELYSIÁRIO – E o Chico Prego? E os demais chefes?



CARLOS – O Chico ganhou as bandas do Santa Maria. Foi passar as derradeiras ordens no seio dos cativos nas fazendas daqueles lados. João Pequeno e João da Viúva estão correndo o Queimado e a Serra.

ELYSIÁRIO – Levam recomendação de hora?

CARLOS – Avisei a eles: a hora é a hora da missa. Na manhã do amanhã. O recomendado é chegar antes e formar grupos, sem alvoroço.

ELYSIÁRIO – O combinado é este: não fazer revelação de movimento, passar no despercebido ir chegando cada um no seu calado, no silêncio do passo.  
(Neves, 2021, p. 11)

A peça se inicia, portanto, com o diálogo dos escravos, personagens centrais da peça. A rubrica do autor indica as palavras “apreensão” para referir-se ao modo como a personagem Elysiário se encontra. E, ainda, para o grupo, a expressão de clima de “conspiração”. Encontram-se nervosos, inquietos. Combinam a insurreição diante do clima de desconfiança que foi gerado no grupo que já não acredita que o frei Gregório José Maria de Bene cumprirá a promessa de libertá-los na ocasião da missa que inaugurará a igreja nova, construída com o trabalho árduo dos escravos. Segundo os cativos, o padre prometera a libertação e todos anseiam ardorosamente por esse momento. A cena de abertura representa um momento de tensão a partir de ações acumuladas que levaram aquele grupo humano a esse ponto: o de organização da insurreição, após a desconfiança de que a promessa não se cumprirá.

Confirmando o sentimento de desconfiança sentida pelo grupo de cativos, no momento de anunciar a libertação dos escravos, o padre dirá que houve um mal-entendido e de que não teria poderes diante das autoridades e do poder do reino de Portugal, de praticar tal ação.

As cenas seguintes são de continuidade da discussão entre eles, a afronta ao padre e a tentativa de tomar à força o direito de serem libertos. Serão, naturalmente, derrotados.

As afrontas entre os dois grupos humanos (escravos e libertos) se dá num plano em que o desejo dos cativos e a argumentação de que seria uma promessa feita por um representante da Igreja Católica é fruto de um devaneio, de uma loucura. De algo que não teria nenhum fundamento cabível:

ELYSIÁRIO – Porque o padre não cumpre o prometido?

GREGÓRIO – Nada prometi. Você sabe disso, infeliz. Foi de sua cabeça que nasceu este plano hediondo, essa conjuração pecaminosa.



ELYSIÁRIO – Não, padre. Não foi da minha cabeça. Toda ação tem começo na palavra. Vosmecê disse as palavras, acendeu a ideia. Foi vosmecê que primeiro falou na liberdade; foi vosmecê que condenou, no sermão das missas, o cativo dos povos.

(...)

GREGÓRIO – Esta ideia não tem o menor cabimento, Elysiário, é uma insensatez, uma loucura.

ELISIÁRIO – Não, padre. Loucura mesmo é não atender os cativos lá fora. Escorregar no prometido, apagar as esperanças dos pretos escravos.

GREGÓRIO – Olha, Elysiário, nunca existiu promessa alguma. Procure aceitar a verdade. Tudo não passou de um grande malentendido. Seja compreensivo. Ainda há tempo. Pratique uma boa ação aos olhos de Deus, evitando a morte de muita gente, o sofrimento, a condenação. Pode até haver enforcamento, uma tristeza medonha... Pense nisso, meu filho.

ELYSIÁRIO – (Tornando-se arrogante) – A morte, padre, calha melhor que o cativo... os pretos querem a liberdade, sua obrigação é conceder. (Neves, 2021, p. 32-34)

A fala de Elysiário determina a ação seguinte: a resistência. E da resistência, a morte. Não há retorno. O sonho de liberdade foi almejado, acalentado, tomou força. Fracassados, presos e condenados, caminham para a morte. Percebem que a morte é melhor do que a vida que levam. Caminham heroicamente para o destino que eles mesmo determinaram e são conscientes disso.

São eles, os cativos, as personagens da ação. Agem de acordo com o conflito que se estabelece a partir da organização da insurreição. Segundo Lukács, a personagem do teatro age e se expressa a partir do conflito. Nesse caso, o conflito é bem determinante no texto teatral pois interage com a ação a ser executada e precisa se organizar em cenas e em tempo determinado:

Essa convergência entre personagem em conflito é a base mais determinante do drama. Mas, quanto mais profundamente é concebida, mais imediato é seu efeito. Utilizamos em sua consciência a expressão “atmosfera de necessidade”; com ela, pretendemos caracterizar o modo de ser orgânico, imediato desse encadeamento entre personagem e conflito, que se encontra muito distante de qualquer sofisticação. (Lukács, 2011, p. 152)

Podemos inferir que, segundo Lukács, a convergência entre personagem e conflito é o fato determinante. A personagem fala a partir do conflito. Ela se torna a própria porta voz desse conflito. Talvez seja por isso que o teórico registra a distância com a sofisticação. Por ser a representação do conflito ali vivenciado, sua fala é determinada, mesmo que nos soe deveras estranho perceber que, por exemplo, a personagem Elysiário poderia ser “sensato”,



dentro dos preceitos lógicos apresentados pelo padre, e se salvar. Mas, entregue à situação conflituosa, não pode ser outra coisa que a dimensão do próprio conflito.

Na segunda parte da peça, já derrotados da Insurreição e condenados à morte, as personagens Chico e João dialogam na cadeia, antes da execução.

João relata a Chico que já assistira a um enforcamento e detalha sobre tal forma de pena de morte:

CHICO – Tu já viu enforcamento de negro?

JOÃO – Já. E tu?

CHICO – Não, nunca.

JOÃO – Pois eu vi. Não é ato de conveniência. Junto o povo em derredor como se nada de medonho estivesse acontecendo. O condenado chega no acompanhamento dos guardas, é lida a sentença em voz alta pra conhecimento do povo. Depois, o padre reza o coitado e o carrasco sobe com ele na forca. Vai arrastado ou no empurrão. Não deixam ele parar, nem falar, nem fugir. Não deixam ele rezar. As mãos são amarradas nas costas e ainda amarram os pés num junto só. Por derradeiro, ele fica com a corda no pescoço, no alto da forca, na solidão da espera. Então, de um arranco, o carrasco empurra o corpo do desinfeliz se abraçando conjunto com ele, botando mais peso na corda. Quando corta a corda e acontece o condenado ainda estrebuchar no chão meio vivo e meio morto o carrasco acaba com ele na porretada. Bate na cabeça até o sangue espirrar com os miolos. Tem cachorro que avança nessa hora e lambe o sangue do chão... Mas o pior, irmão, o pior, é o gemido de agonia que o infeliz solta quando a corda dá o apertão na goela. É um ronco espremido que sai pelo ar, de cortar o coração. E tem gente que bate palma nessa hora amaldiçoada. (Neves, 2021, p. 87-88)

A descrição chocante em vez de amedrontá-los faz acender em cada personagem desejos individuais perante a morte: João deseja que houvesse uma Incelência<sup>3</sup> (canto de encomenda fúnebre) em seu nome. Chico Prego confessa ao amigo que após ouvir o relato sobre o enforcamento, deseja morrer em silêncio. Para que o povo não tenha prazer em vê-lo em agonia de morte:

CHICO – (Depois de pensar alguns segundos) – A resposta vou te dizer. Tu vai ficar sabendo porque essa minha vontade nasceu do que tu falou antes, descrevendo a morte dos enforcados. Meu querer, irmão, é morrer em silêncio, sem escapar um ai. É isso: meu gemido de morte ninguém poder ouvir. Não largar ele pra satisfação do povo. Levar ele comigo, trancado na minha goela, seguro nos dentes. Quando a estremeção da corda e o peso do corpo inchar no meu pescoço, juro, irmão, porque essa vai ser a minha vontade final, juro que mesmo no aperto do laço vou botar

<sup>3</sup> O canto cerimonial fúnebre Excelência (Excelências, Encelenças, Incelenças, Insalências, ixelenças, exelença) é entoado na ocasião do velório ou da recomendação do moribundo. No catolicismo popular brasileiro, as "incelências" são um tipo de canto fúnebre de matriz popular, vastamente difundido no interior do Brasil e entoado junto aos moribundos e defuntos. Para saber mais, consultar: SANTANA, Manoel Henrique de Melo. Incelências: o povo canta seus mortos. Revista Incelências, 2011, 2(1), p. 86-96; e CASCUDO, Luis da Camara. Dicionário do folclore brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.





sentido pra me debater em silêncio, penar em silêncio, morrer em silêncio. E caso a pontada da dor venha tão forte e tão doída que nem minha boca, nem meus dentes, nem minha língua mordida e sangrada segurem o gemido final da minha morte, só tu, irmão, só tu, fica sabendo *que Chico Prego gritou pra dentro do corpo, que meu lamento agonizado e terrível rasgou minhas partes internas, inchou minhas veias até o sangue brotar dela mas não varou da boca pra fora pelo caminho da boca.* (Neves, 2021. p. 93. Itálicos nossos)

Diferente das primeiras páginas, em que os diálogos são bem mais curtos e indicam a atividade nervosa da ação, nessas últimas páginas da peça, já entregues a um destino sem salvação, as personagens João e Chico apresentam falas longas, reflexivas. Direccionam para dentro de si a situação conflituosa que vivem e, correspondendo à fala da personagem Elysiário, não veem na morte uma derrota, mas uma saída melhor que a situação de vida em que vivem: a condição de cativos.

A fala final de Chico Prego, quando deseja, no momento da morte, morrer em silêncio, é pesada, pungente. Mas, mais uma vez, a personagem veste em si a completude do conflito e sua fala representa a dimensão profunda do alcance de humanidade que conquistou.

Nesse sentido, a fala da personagem Chico preenche-se de um ideal existencialista, de uma consciência de si perante o mundo e sua realidade. A personagem fala e expressa sua vontade pela manifestação do “eu me penso”, conforme Benedito Nunes em *Hermenêutica e poesia*:

O que significa o *Cogito*, do ponto de vista dessa história do ser? O cogito não é apenas uma afirmação da existência pensamento; eu penso significa também que eu me penso; todo *Cogito* é um *me cogitare*, é um pensar-me, ou seja, o Eu em jogo não é apenas, como queria Kant (A percepção transcendental), o acompanhamento das representações, o pensamento é também a medida da coisa representada, assegurando-me o que se apresenta, e aí entra em consideração o próprio significado de representar como *Vorstellung*, um colocar diante do próprio Eu, que assegura a certeza daquilo que se representa. (Nunes, 1999, p. 129)

O registro de Benedito Nunes em relação à dimensão filosófica contida na poesia, não há como desvencilhar-se do ser diante da palavra. A palavra nomeia, mas parte da significância do ser que a profere.



## Da história para a ficção

Os chamados romances históricos ou, numa terminologia mais recente, ficção histórica, são obras ficcionais que partem de acontecimentos históricos marcado e datados. Em relação à produção da chamada ficção histórica no Brasil, é conhecido o fenômeno de produção da autora Ana Miranda, autora de várias obras interpretadas a partir da teoria do romance histórico e da ficção histórica. Os romances históricos *Boca do Inferno* (1989), *A última quimera* (1995) e *Dias e dias* (2002), respectivamente sobre a vida dos poetas Gregório de Matos, Augusto dos Anjos e Gonçalves Dias, apresentam no corpo do texto ficcional a vida e obra desses autores e perspectiva do momento histórico e social em que viviam. A autora, em várias entrevistas, relatou o processo de criação a partir do estudo sobre a vida desses autores e documentos de fontes diversas para apreender vida e cotidiano histórico de cada um deles. Como registra a professora pesquisadora Eunice de Moraes:

Através da revisitação da memória e do momento literário de cada poeta, há, nos romances de Ana Miranda, uma busca pela refiguração de uma condição nacional reemergente. Assim, no romance *Boca do inferno*, Gregório de Matos, no século XVII, revolta-se com as atitudes subservientes do Brasil em relação a Portugal, vivendo uma relação de amor e ódio com as duas pátrias, mas livre para exercitar ambiguidades e contrastes exasperando a ambas. Na narrativa de *Dias e dias* encontramos Gonçalves Dias, no século XIX, num contexto de luta pela afirmação da identidade brasileira diante da pátria-mãe, para isso é preciso superar a perda e suportar as limitações da gaiola nacionalista. De outro modo, em *A última quimera*, as reflexões sobre o canônico revelam uma crítica ao sistema histórico e literário brasileiro em franco reconhecimento da autonomia da literatura e da comunidade nacional brasileira que discute internamente seu processo de formação. (Moraes, 2013, p. 4)

O trecho nos revela o quanto se organiza o processo de criação do autor, pois necessita capturar o momento histórico e a condição nacional vivenciada pelas personagens à época dos acontecimentos para que o procedimento narrativo se organize. Ainda, é necessário ao autor da obra ficcional coordenar a criação da personagem a partir dessa condição histórica: seus atos e falas, reflexões e atitudes estão condicionados a isso. Percebemos que a teoria de Lukács, ao lidar como a questão do drama histórico, particulariza aquilo que é comum no gênero drama – de que a peça se organiza a partir de acontecimentos acumulados e culmina nas ações finais dessa progressão – mas no drama histórico isso alcança uma importância ímpar.



A peça *Queimados* inspirada no acontecimento histórico ocorrido em 1849, no município da Serra, ES, impôs ao autor estudo do material histórico. No registro textual conhecido como paratexto (título, informações acerca de obra e autor, fonte de informações, ou seja, tudo aquilo que está fora do texto ficcional) Santos Neves informa que a fonte de informações, deu-se a partir do texto de Afonso Cláudio, composto em 1927, com o título de *Insurreição do Queimado – episódio da história da província do Espírito Santo*. Houve, ainda, leitura e estudo de documentos como correspondências e jornais. Ainda sobre o paratexto, há informações sobre organização da capa, a sugestão da expressão documento cênico, a contribuição sobre inserção de poesia e música, curiosidades sobre a encenação e, por fim, a pauta musical organizada pela professora Terezinha Dora A. de Carvalho. Todas essas informações, fora do texto literário, são de suma importância para um entendimento mais aprofundado sobre a peça e do processo de criação do autor. Sobre a apresentação da peça pelo autor:

A peça *Queimados* foi publicada uma única vez em edição datada de 1977 contando com sugestiva capa assinada por Ronaldo Nascimento Alvim.

(...)

Por que o título *Queimados* foi adotado no plural, nem eu sei dizer, tendo em vista que a motivação da peça foi o episódio histórico da Insurreição do Queimado, a revolta de negros escravizados ocorrida na Serra, ES, em 1849. Talvez porque me soasse melhor como um possível e pretensioso chamariz para atrair público se um dia viesse a ser encenada.

A expressão “documento cênico” foi sugerida por Toninho Neves, um dos primeiros a ler o texto. Aceitei-a sem tergiversações, pois neófito era eu na escritura para teatro enquanto Antônio Neves, meu primo, tinha larga experiência teatral tanto quanto isso era possível na Vitória de então. (Neves, 2021, p. 5)

Ainda sobre o processo de criação, ao final da peça, o autor novamente se manifesta, apresentando um esclarecimento acerca da elaboração e processo de escrita:

O presente texto cênico foi elaborado tendo por base o fato histórico ocorrido na freguesia de S. José do Queimado, Serra, Espírito Santo, 1849.

Utilizou-se em sua preparação fundamentalmente a excelente monografia *Insurreição do Queimado – episódio da história da Província do E. Santo*, da autoria de Afonso Cláudio, editada em 1927 pela Tipografia Ypiranga, Petrópolis. Além deste, outros documentos foram também consultados como, por exemplo alguns números do jornal *Correio da Vitória* e correspondências esparsas do Arquivo Público do Estado do E. Santo. De grande valor foi a carta firmada pelo próprio frei Gregório José Maria de Bene e que se contém no Livro 394 do Arquivo Estadual. Esta carta serviu basicamente para a montagem estrutural da cena do “juízo” do frei Gregório com aproveitamento quase integral do seu texto.



Como não podia deixar de ser o autor se permitiu concessões – em cima dos elementos documentais que usou quer na criação ou recriação das personagens quer nas adaptações dos nomes e do próprio enfoque temático. (Neves, p. 101)

Destacamos no texto do autor da peça as informações acerca das fontes históricas consultadas e, mais precisamente, o registro sobre a carta firmada pela personagem histórica Frei Gregório José Maria de Bene e de como tal registro foi necessário para a montagem estrutural da cena do “Julgamento” (Ato II, Cena 1 da peça Queimados) com aproveitamento quase integral do texto da carta, de acordo com o autor. Vamos ao trecho da peça:

(Abre-se o palco. Está presente um juiz. Usa apenas a peruca branca, característica).

JUIZ – Façam entrar Frei Gregório José Maria de Bene (O padre entra, acompanhado do meirinho, o e o juiz dirige-se a ele) – Obrigada, padre, pelo comparecimento. Sente-se.

FRADE – Com quem falo?

JUIZ – Não se preocupe. Com isso. Considere-me um interessado, um curioso, ou até um inquisitor, se preferir. Talvez, um juiz. Está bem? (sic)

FRADE – Não vejo porque não esteja.

JUIZ – Ótimo, assim podemos ir logo ao ponto. Tenho em meu poder este documento. Veja. – (Mostra o padre uma folha de papel) – Está escrito no cabeçalho: “Juramento do padre frei Gregório José Maria de Bene, vigário encomendado da Igreja de São José do Queimado no dia 25 de março de 1849 diante de Jesus Cristo Sacramentado depois da elevação da Sagrada Hóstia”. Reconhece esse documento?

FRADE – Reconheço. Foi escrito e subscrito do meu próprio punho para defesa do nome de um pobre frade incautamente envolvido numa rebelião de negros cativos.

JUIZ – Pois bem, padre. Com base neste documento desejo-lhe fazer algumas perguntas. Posso dar início? (Neves, 2021, p. 62)

Segue uma sequência de questionamentos ao padre acerca da Insurreição: o porquê do seu nome estar envolvido, de que fora uma grandiosa confusão e ilusão arquitetada pelos cativos, de como se deu a construção da Igreja e da cooperação dos escravos cedidos por várias fazendas, de como o padre, por fim, se isenta de qualquer culpa em relação à rebelião. Voltando às palavras do autor da peça, em relação à importância de tais documentos e, principalmente à carta redigida por Frei Gregório, temos a composição do texto da peça: a presença de personagens históricos como o juiz e o frade, a natureza do diálogo estabelecido entre os dois. A criação ou recriação da cena em si conta também com o imaginário criado



pelo autor: os gestos das personagens (mostra a folha de papel), um modo específico expressar uma abertura de fala (“Ótimo, assim podemos ir logo ao ponto”), enfim, preenchimentos que organizam a cena em um todo, com fala, gestos, vestuário que tragam essa cena para um todo de realidade. Mais adiante, há a leitura por parte do Presidente, do Deputado e dos Anunciante 1 e 2, dá-se o resumo das ações, os detalhes do processo e a leitura da sentença aos envolvidos na Insurreição: as penas de açoites e a sentença máxima, morte por enforcamento, dos líderes Elysiário, Carlos, João, Francisco, Chico Prego e João Pequeno. No texto da fala da personagem Anunciante corre o tom de documento, certamente retirado e registrado na íntegra das fontes indicadas pelo autor da peça:

2º ANUNCIANTE:

(...)

Faço saber ainda que são as seguintes as penas cometidas aos condenados e a serem cumpridas em praça aberta à população para servir à execração pública: Elysiário, cativo do Sr. Alvarenga Rangel – morte por enforcamento; Carlos, cativo do padre João Clímaco – morte por enforcamento; João, cativo da viúva Monteiro – morte por enforcamento; Francisco, da alcunha Chico Prego, cativo do coronel Epaminondas Nunes – morte por enforcamento; João, da alcunha de Pequeno, cativo do Sr. Alvarenga Rangel – morte por enforcamento; Josino, cativo do Capitão Rodrigues Velho – condenado ao padecimento de 1.000 açoites; Domingos, da alcunha de Corcunda, cativo do Sr. Antunes do Amaral – pena de 600 açoites; e todos os demais, condenados a 300 açoites. Dado e passado na cidade de Nossa Senhora da Vitória Capital da Província do Espírito Santo aos 2 dias do mês de junho de 1849. (Neves, 2021, p. 86)

O trecho nos permite perceber vários elementos da realidade histórica e da condição social de época: o fato dos cativos serem pessoas que não terem direito a um nome completo (visto que o nome de origem africana era prontamente abolido); na sequência da leitura do nomes há a informação da alcunha de alguns, pois vários tinham um nome em comum; na sequência dos nomes e alcunha (quando havia) há os nomes dos donos, senhores de seus corpos e destinos e aí temos o registro de nome, sobrenome e função social: são senhores, coronéis, padres. Algo absolutamente aceito e normatizado para a época, mas para o conhecimento e leitura da atualidade nos leva à reflexão tão contrária sobre o processo de modernização da história humana de que num passado tão recente, pessoas pertenciam a outras pessoas, como se objeto fossem.

Os dois últimos nomes citados condenados à força (Chico Prego e João) são as personagens que fecharão a cena final da peça – e dialogam em seus últimos momentos de vida na cela, antes do enforcamento. Já foi citado nesse artigo que a fala dessas personagens,



no fechamento da peça, direciona o desejo que eles almejam nos instantes finais. Sem desespero, um deles (João) declara que o último desejo seria a confirmação que receberia uma Incelência (cântico fúnebre de encomenda da alma) enquanto Chico declara ao amigo que deseja morrer em silêncio. O fato de saber, nesses últimos instantes, como é violenta e pavorosa a morte por enforcamento e como geralmente o povo que assiste se regozija dessa cena, Chico deseja recolher para si o seu grito de morte, pertencente somente a ele, configuração do herói moderno e símbolo maior da liberdade.

Mais uma vez, evocamos o processo de criação literária por parte do autor, que dispõe de documentação acerca dos acontecimentos e da leitura do documento que relata a condenação final dos envolvidos — os que serão açoitados, os que serão enforcados — mas, certamente não há como saber o que os condenados pensaram nos momentos finais de suas vidas, antes de serem levados à execução. A construção ficcional por parte do autor desdobra-se no sentido profundo da humanização. Dá as essas personagens a dimensão histórica e existencialista. Daí, também, o ritmo de tragicidade que permeia a peça e reorganiza sujeitos históricos e sua representação. Dá, ainda, a dimensão narrativa, conforme conceitua Walter Benjamin acerca do narrador, do famoso capítulo “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”:

Ora, é no momento da morte que o saber a sabedoria do homem e; sobretudo sua existência vivida — e é dessa substância que são feitas as histórias — assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens — visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso —, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade. (Benjamin, 1985, p. 207-208)

Na construção ficcional, construída pelo autor, dá-se a autoridade da sabedoria humana, representados aqui pelas falas das personagens de João e Chico. Benjamin aponta como a base narrativa pode estar presente no momento derradeiro da morte quando o saber do homem e a existência vivida, assume pela primeira vez uma forma transmissível. A criação do diálogo final entre João e Chico Prego se organiza a partir desse momento extremo, elevando-os à condição de homens cientes de seu existir.



## Considerações finais

Nos textos dos documentos, reverberados nas falas das personagens, referem-se aos cativos como loucos, criminosos, mentirosos, perversos, astutos, pecadores. Aos libertos de época (coronéis, padres, juízes, fazendeiros, etc...) não há um único registro na fala desses que os cativos eram homens e mulheres, sujeitos humanos que almejavam uma vida mais digna. O desejo da vida digna se transforma prontamente em crime se fosse almejada por um cativo.

A peça teatral *Queimados*, publicada na década de 1970, de Santos Neves, reorganiza o olhar do leitor. Alça em primeiro plano a presença e a fala dos cativos. Organiza tais falas de modo que mesmo a leitura das sentenças e a confirmação da sociedade de época não descontrói a dimensão heroica do ato da Insurreição.

A Insurreição passa a simbolizar mais um marco de resistência à escravidão no Brasil. Mais tarde, na Praça Almirante Tamandaré, na Serra, foi erguida a estátua de Chico Prego em 2006. O corpo erguido, assim como o punho, e a expressão de grito no rosto, resumem a imagem da resistência.

O Brasil, ainda de mentalidade escravocrata e colonialista, é palco de lutas constantes para que população de afrodescendentes tenham seus direitos mais básicos assegurados. A literatura é também porta-voz dessa luta. São cada vez mais recorrentes na produção literária no Brasil a presença de obras que enfoquem o passado escravocrata redimensionando os acontecimentos de modo que haja visibilidade, reparação e reflexão.

Texto como a peça *Queimados* não apenas nos convida a visitar um passado escravagista no país, mas nos atenta para a dimensão de sujeitos históricos e heroicos no sentido moderno e profundo do conceito.

## Referências

BENJAMIN, Walter Benjamin. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

LUKACS, Gyorgy. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MORAIS, Eunice. O romance histórico e biográfico de Ana Miranda. **Revista de Letras**. UTFPR – Curitiba. 7V. 15, n. 16 (2013)



NEVES, Luiz Guilherme Santos. **Queimados**: documento cênico. Vitória: Edições Tertúlia Online, 2021.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia**: o pensamento poético. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o romance histórico. **Letras**. Curitiba, n.43, p.49-59, 1994. Editora da UFPR

