



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
GRADUAÇÃO DE NÍVEL SUPERIOR EM HISTÓRIA**

PEDRO GABRIEL TEIXEIRA LEITE

**O REBELDE APAIXONADO: TÚPAC AMARU II E O MODELO
LATINO-AMERICANO DE HERÓI NO IMAGINÁRIO COLETIVO DOS
ANOS 1960-1970.**

BRASÍLIA, DEZEMBRO DE 2019.



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
GRADUAÇÃO DE NÍVEL SUPERIOR EM HISTÓRIA

Pedro Gabriel Teixeira Leite

O Rebelde Apaixonado: Túpac Amaru II e o modelo latino-americano de herói
no imaginário coletivo dos anos 1960-1970.

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à
Universidade de Brasília como parte dos
requisitos necessários para a obtenção do Grau
de Licenciatura em História. Sob a orientação do
professor Dr.º Daniel Barbosa Andrade de Faria.

Brasília – DF
Dezembro de 2019

LEITE, Pedro Gabriel Teixeira.

O REBELDE APAIXONADO: TÚPAC AMARU II E O MODELO LATINO-AMERICANO DE HERÓI NO IMAGINÁRIO COLETIVO DOS ANOS 1960-1970, p.70..

Monografia – Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História, 2019.

Orientador Dr.º Daniel Barbosa Andrade de Faria.

1. REBELDE APAIXONADO, 2. TÚPAC AMARU II, 3. IMAGINÁRIO COLETIVO, 4. MITOLOGIA POLÍTICA, 5. AMÉRICA LATINA.

CDU

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
GRADUAÇÃO DE NÍVEL SUPERIOR EM HISTÓRIA

Monografia apresentada ao Departamento de História – HIS, Instituto de Ciências Humanas – IH, da Universidade de Brasília – UnB, como parte das exigências para a obtenção do grau de Licenciatura em História.

O Rebelde Apaixonado: Túpac Amaru II e o Modelo Latino-Americano De Herói no Imaginário Coletivo dos anos 1960-1970.

Pedro Gabriel Teixeira Leite

Brasília-DF, 11 de dezembro de 2019

BANCA EXAMINADORA:

Avaliado por:

Orientador: Prof.º Dr.º Daniel Barbosa Andrade de Faria (HIS/UnB)

Banca Examinadora: Prof.º Dr.º Carlos Eduardo Vidigal (HIS/UnB)

Banca Examinadora: Prof.º Dr.º Mateus Gamba Torres (HIS/UnB)

Suplente:

Dedicado à memória de Túpac Amaru II, se não fosse por sua luta este trabalho não existiria.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente é preciso agradecer a minha companheira, Mylena Rodrigues, por ter estado comigo todos os dias, dando suporte e assistência emocional. Sem ela eu não teria conseguido concluir esse trabalho.

Agradeço também a minha família, isto é, as três mulheres que são a sustentação da minha vida. Minha avó, Filomena Teixeira, pelas tardes infintas que a deixei só enquanto estudava; minha mãe, Sônia de Fátima, pela sua compreensão e ajuda, e acima de tudo pelo seu perdão para com a minha ausência nos afazeres domiciliares; e minha irmã Ana Terra, que mesmo longe sempre teve palavras afáveis para me aconselhar, e foi inclusive a responsável por conseguir meu primeiro estágio, sem o qual, este trabalho não seria o que é.

Agradeço aos amigos, por tornarem a vida mais leve, mesmo quando nos sufoca o peso das obrigações. Àqueles de longa data, Victor Santos, irmão das horas incertas, Victor Matheus, responsável pela oportunidade de uma viagem à Colômbia, o que despertou ainda mais meu interesse pela América Latina, e o casal de amigos Matheus Rabetti e Isabela França pelas horas seguidas que me ouviram falar do meu tema de estudo, e sempre me apoiaram. Àqueles que fiz ao longo da graduação, cujas conversas me foram esclarecedoras, Vinicius Prado, Carolina Alves Ribeiro, Marcelo Peixoto, Rafael Souto, Geovanne Soares, Matheus Machado, e, por fim, meu agradecimento especial aqueles que puderam ler a monografia e deram sugestões pertinentes Arthur Gomes e Jefferson Sampaio.

Agradeço ao meu orientador Daniel Barbosa, pois imprescindível foram as suas orientações, conselhos, sugestões, indicações, conversas, e toda a ajuda, assim como, talvez o mais importante, a paciência para com minhas dúvidas e intransigências. Mais do que professor, ele foi um amigo.

A toda equipe do Arquivo Nacional (Coreg) que me ajudou nas pesquisas relativas ao processo censório da peça: Carlos Marx Freitas, Raynes Adiron Castro, Juraci Canabarro Cordeiro, Rita Zan, Maria Esperança, Vilma de Fátima Braz e Giselle Stei Raserá.

Por último, mas não menos importante, meu agradecimento àquele que sustém em si toda a Existência, e do qual nele todos nós somos um.

“Cuando la historia no se puede escribir con la pluma, entonces debe escribirse con el fusil.” – Farabundo Martí

RESUMO

A presente monografia tem por objetivo estudar o fenômeno político, aqui denominado de *Rebelde Apaixonado*, em uma de suas manifestações, isto é, na figura de Túpac Amaru II, assim como ela se apresenta no imaginário coletivo dos anos 1960-1970. A tese levantada aqui, portanto, é a de que este *Rebelde Apaixonado* é, de acordo com um conceito de Gilbert Durand, uma “constelação mitológica”, que está inegavelmente imbricada com a história da América Latina, desde as independências do século XIX até os dias de hoje, tendo seus momentos de maior ou menor efervescência. Esta constelação de figuras históricas, que possuem um mesmo espírito ou ideal, está sob o domínio de um mesmo tema, a saber, a rebeldia. Como não havia condições de analisar este fenômeno político vinculado ao imaginário coletivo de forma geral, devido às limitações próprias do presente trabalho, a opção, então, foi fazer um estudo de caso. Para tanto, é analisado o roteiro da peça *Túpac Amaru* do dramaturgo argentino Osvaldo Dragún, traduzida por Fernando Peixoto e publicada no formato de um pequeno livro, pela editora Hucitec em 1980. Além disso, foram utilizados os processos de censura da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) que proibiram a peça de ser encenada em 1977. Desta maneira para se atingir o objetivo proposto foram elaborados três capítulos que conversam com os atos da peça de Osvaldo Dragún, e com os processos da DCDP. São eles: O Inca Rebelde: onde Túpac é descrito como aquele que contesta a ordem, e se rebela contra o regime opressor; O Mártir Imortal: destaca-se o processo em que ele é capturado, e mesmo vencido se torna um mártir de uma ideia imortal; e por fim, O Guerrilheiro Subversivo: onde a figura de Túpac Amaru é percebida de maneira muito semelhante com a dos guerrilheiros “subversivos” contemporâneos às censuras. Ainda há muito a ser estudado, e esta monografia não deseja ser de forma alguma um estudo conclusivo, mas sim um convite para novas perspectivas. No entanto, o que é possível apreender foi que este fenômeno do Rebelde Apaixonado está vinculado ao imaginário coletivo e manifesta-se por meio de um mito político que está inegavelmente imbricado com a história da América Latina. Por sua vez, então, este mito pode ser entendido como uma espécie de *espírito* ou forte ideal político que paira sobre o continente, e periodicamente encarna-se em figuras históricas que, atendendo às demandas do tempo em que estão sendo construídas, tornam-se heróis, ou seja, figuras exemplares a serem seguidas.

Palavras chave: 1. Rebelde Apaixonado, 2. Túpac Amaru II, 3. Imaginário coletivo, 4. Mitologia política, 5. América Latina.

ABSTRACT

The present monograph aims to study the political phenomenon, here called the Passionate Rebel, in one of its manifestations, that is, in the figure of Túpac Amaru II, as it is presented in the collective imagination of the years 1960-1970. The thesis built here, therefore, is that this Passionate Rebel is, according to Gilbert Durand's concept, a "mythological constellation" that is undeniably intertwined with the history of Latin America from the nineteenth century independence to the today, having their moments of greater or less effervescence. This constellation of historical figures having the same spirit or ideal is under the same theme, namely rebellion. As we were unable to analyze this political phenomenon linked to the collective imagination in general, due to the limitations of the present work, the option was to make a case study. We had an extremely wide view of the phenomenon, and we chose a single figure to exemplify its logic, context, and manifestation. Therefore, we analyzed the script of the play Túpac Amaru by Argentine playwright Osvaldo Dragún, translated by Fernando Peixoto and published in the form of a small book, by the publisher Hucitec in 1980. In addition, we used the censorship processes of the Public Diversity Censorship Division (PDCD) that banned the play from being staged in 1977 to glimpse how the figure of Túpac Amaru manifested itself in the collective imagination. Thus, in order to achieve the proposed objective, three chapters were elaborated that talk with the acts of Osvaldo Dragún's play, and with the PDCD processes. They are: The Rebel Inca: where Túpac is described as the one who challenges the order, and rebels against the oppressive regime; The Immortal Martyr: The process in which he is captured, and even defeated, becomes a martyr for an immortal idea; and finally, The Subversive Guerrilla: where the figure of Túpac Amaru is perceived very similarly to that of the "subversive" guerrillas contemporary to the censors. Much remains to be studied, and this monograph is by no means a conclusive study, but an invitation to new perspectives. However, what is possible to apprehend was that this phenomenon of the Passionate Rebel is linked to the collective imagination and manifests itself through a political myth that is undeniably intertwined with the history of Latin America. In turn, then, this myth can be understood as a kind of spirit or strong political ideal that hangs over the continent, and periodically incarnates itself in historical figures who, meeting the demands of the time in which they are being built, become heroes, in other words, exemplary figures to follow.

Keywords: 1. Passionate Rebel, 2. Túpac Amaru II, 3. Collective imagination, 4. Political mythology, 5. Latin America.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1. O INCA REBELDE	15
1.1 UMA VISÃO PANORÂMICA	15
1.2 O PRIMEIRO ATO DA PEÇA DE DRAGÚN	20
CAPÍTULO 2. O MÁRTIR IMORTAL	30
2.1 O SEGUNDO ATO DA PEÇA DE DRAGÚN	30
2.2 O TERCEIRO ATO DA PEÇA DE DRAGÚN	40
CAPÍTULO 3. O GUERRILHEIRO SUBVERSIVO	47
3.1 OS PARECERES DOS CENSORES DA DCDP	47
3.1.1 O PARECER DE MARIA APARECIDA DE ROSIS PORTUGAL COELHO	48
3.1.2 O PARECER DE DIRCE CAMARGO DE ABREU	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS OU O MITO E SEU HERÓI	60
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	65

INTRODUÇÃO

Nunca soube ao certo o que me atraiu para a peça *Túpac Amaru* do dramaturgo argentino Osvaldo Dragún. Era o ano de 2015 e eu estagiava no Arquivo Nacional de Brasília, em um projeto patrocinado pelo BNDES, cujo objetivo era disponibilizar ao público os arquivos de dois antigos órgãos repressores da Ditadura Militar, o Serviço Nacional de Informações (SNI), e a Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP). Para tal os arquivos deveriam ser antes higienizados, identificados, numerados e, por fim, digitalizados. Estas funções cabiam, então, à equipe de estagiários da qual eu fazia parte. Tínhamos uma meta diária de caixas para higienizar e numerar e, portanto, pouquíssimo tempo nos sobrava para analisarmos os documentos, ato que inclusive era desaconselhado, devido à celeridade que o projeto deveria ter para finalizar no prazo de dois anos. Mesmo assim, ao pôr as mãos nos documentos do processo censório da peça em questão, não pude não cair na tentação de lê-los.

Foi um caminho sem volta. A peça que conta os últimos dias, julgamento e condenação do líder indígena Túpac Amaru II, que encabeçou a maior rebelião anticolonial das Américas, ocorrida no antigo Vice-Reino do Peru, assim como os pareceres dos censores que opinaram pela interdição da mesma, capturaram meu interesse de forma veemente. Na época eu nada sabia sobre Túpac Amaru, mas o fato de ele ter vivido no Peru, um dramaturgo argentino escrever sobre sua vida, um diretor brasileiro traduzir a peça por achá-la pertinente para seus dias, e a censura ver a peça como algo extremamente perigoso e contrário aos interesses nacionais chamavam minha atenção. Um ano depois tive uma aula sobre Túpac Amaru e a Grande Rebelião na disciplina História da América 1, com o professor Carlos Vidigal. Lemos um capítulo dedicado ao Inca Rebelde do livro *La Rebelión permanente: Las revoluciones sociales en América Latina*¹ do escritor chileno Fernando Mires. Lembro-me do meu entusiasmo no dia, e da conversa que tive com Vidigal ao final da aula. Falei-lhe dos arquivos da DCDP que havia descoberto e do meu interesse em estudar esta figura, ele me aconselhou então a escrever um artigo sobre Túpac Amaru.

Pedi permissão junto ao Arquivo Nacional para analisar os documentos com calma, e a obtive, apesar de eles ainda não estarem disponíveis para a consulta pública. Passei então alguns dias no horário contrário ao meu estágio analisando o roteiro da peça, e os pareceres

¹ MIRES, Fernando. **La rebelión permanente: las revoluciones sociales en América Latina**. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989, 449p.

dos censores. Escrevi um artigo defendendo a hipótese de que Túpac Amaru era uma figura de peso na construção identitária latino-americana, mesmo sendo tão pouco conhecido nos dias atuais.

Os anos se passaram e com eles pude ir amadurecendo os meus conhecimentos. Fiquei desejando, então, fazer um trabalho mais dedicado e que fizesse jus à força poética da peça. Sabia, no entanto, desde o princípio que não queria fazer um trabalho de história da América colonial, pois o meu objetivo não era analisar a Grande Rebelião, nem estudar a vida em si de Túpac Amaru. É certo que esbarraremos nestas questões, e precisaremos dedicar algumas linhas a elas, contudo a questão factual, por mais pertinente que seja a este trabalho, não é o objeto de nosso estudo. O leitor também poderá se questionar: por que uma abordagem que analisasse de forma mais profunda o universo censório não foi privilegiada? É então que precisamos acentuar que a monografia em tela não é um trabalho sobre censura. Por mais que dela falemos, e que os pareceres da DCDP sejam fundamentais para a afirmação de nossa tese, ainda sim não é a censura o objeto de nosso estudo.

Um trabalho como este, acima de tudo, é um exercício de reconhecer suas próprias limitações. É saber que, por mais que você ainda tenha muito a dizer ou pesquisar, o trabalho exige que você delimite suas fronteiras e reconheça suas devidas proporções. Assim sendo, este é um trabalho que é feito fazendo-se escolhas, e algumas coisas importantes acabam ficando para trás, relegadas a um segundo plano, à espera de outras oportunidades.

Pois bem, o objeto de estudo é um fenômeno político que está vinculado ao imaginário coletivo. Este fenômeno manifesta-se no imaginário por meio de um mito político que está inegavelmente imbricado com a história da América Latina. Por sua vez, então, este mito pode ser entendido como uma espécie de *espírito*² que paira sobre o continente, e periodicamente encarna-se em figuras históricas que, atendendo às demandas do tempo em que estão sendo construídas, tornam-se heróis, ou seja, figuras exemplares a serem seguidas. A este mito chamamos de Rebelde Apaixonado.

Um escritor fundamental para o nosso estudo foi o historiador francês Raoul Girardet. Em seu livro *Mitos e Mitologias Políticas*³, ele trabalha com quatro “constelações mitológicas” que no seu entender conduziram a história das ideias políticas e o imaginário

² Não no sentido sobrenatural do termo, mas sim no sentido de um forte ideal que povoa o imaginário político e coletivo.

³ GIRARDET, Raoul. **Mitos e mitologias políticas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, 201p.

coletivo da Europa. São elas: a Conspiração, o Salvador, a Idade de Ouro e a Unidade. Para ele todos estes mitos pautaram os grandes debates políticos dos séculos XIX e XX. Mas estes mitos por mais que se manifestem para além do ideário político francês, quando a questão não é a Europa eles, infelizmente, pouco nos dizem respeito.

Na verdade, podemos ouvir ecos destes mitos ao redor de todo o mundo, principalmente entre os países que herdaram uma herança católica e messiânica, onde eternas conspirações habitam os porões do poder, e constantemente necessitamos de um salvador que nos livre delas. Porém quão mais longe estamos da Europa, mais estes mitos se tornam ineficazes ou não suficientes o bastante para entendermos o imaginário social e político de outras sociedades. Raoul Girardet se cala, por exemplo, quanto às paixões políticas que enervam a história latino-americana. Ficamos, desta maneira, ainda sem conseguirmos compreender o imaginário coletivo que cerca o ideário político da América Latina. É então que o Rebelde Apaixonado surge como uma possibilidade de análise da mitologia política latino-americana. Dialogando com Girardet este mito seria, então, uma quinta “constelação mitológica” que se manifesta na América Latina, estando muito em voga nos anos 1960-1970.

Afinal o objetivo desse trabalho é tentar compreender um determinado período da história latino-americana, em que o mito do Rebelde Apaixonado será fundamental para lançarmos luz sobre este período. Mas bem, o que Túpac Amaru II tem a ver com tudo isso? Ora, a figura de Túpac Amaru é uma encarnação deste mito e, portanto, a chave para que nós possamos compreendê-lo. É que ao longo desses anos estudando a figura de Túpac quanto mais eu tentava analisá-la de forma microcós mica, mais ela me mostrava uma visão macroscópica do universo em que está inserida. Este macrocosmo é América Latina. Aqui então, fizemos um trabalho de análise da figura de Túpac Amaru, pautando nossa lógica em como sua figura é uma manifestação deste mito político do Rebelde Apaixonado, cujas linhas que se seguem explicarão melhor o que é, e suas principais características.

Para tanto, então, nos debruçamos sobre o roteiro da peça de Osvaldo Dragún, traduzida por Fernando Peixoto e publicada no formato de um pequeno livro, pela editora Hucitec em 1980. Nos dois primeiros capítulos faremos uma análise da peça, destacado como Túpac Amaru aparece, ou seja, no primeiro ato ele é o Inca Rebelde, aquele que se rebela contra o regime opressor pegando em armas para combatê-lo, já no segundo e terceiro ato da peça ressalta-se o processo em que ele se torna um mártir imortal. E, por fim, no capítulo três discorreremos sobre os pareceres dos censores da DCDP, vendo como a figura de Túpac

Amaru é percebida de maneira muito semelhante com a dos guerrilheiros “subversivos” contemporâneos aos censores. Por fim deixamos as palavras de Girardet como um aviso prévio de nossas limitações:

De resto, nesse paradoxal empreendimento que consiste em transcrever o irracional na linguagem do inteligível, não dissimulamos o quanto se arriscam a parecer incertos, parciais e incompletos os resultados de semelhante investigação. A realidade mítica é tal que escapará sempre, por alguns de seus aspectos, à mais sutil como a mais rigorosa das análises.⁴

⁴ Ibid., p. 23.

CAPÍTULO 1. O INCA REBELDE

1.1 UMA VISÃO PANORÂMICA

Como nascem os heróis? Normalmente sob sangue, sonho e suor. Mas, para além disso, os heróis são imagens, isto é, representações construídas pelo conjunto da sociedade – ou uma parcela dela – de homens e mulheres que apesar de no passado terem sido de carne e osso, com suas alegrias e tristezas particulares, constituem no presente um mito e, como tal, passam a ser figuras exemplares e modelos a serem seguidos. Estas figuras, portanto, pouco nos dizem sobre aqueles homens que sorriram e choraram, medo e esperança tiveram. Na verdade, tais figuras muito mais nos dizem sobre o contexto em que foram construídas, sonhadas, temidas, vividas e idealizadas. François Laplantine e Liana Trindade, em seu pequeno livro *O que é imaginário* nos dizem:

Imagens são construções baseadas nas informações obtidas pelas experiências visuais anteriores. Nós produzimos imagens porque as informações envolvidas em nosso pensamento são sempre de natureza perceptiva. Imagens não são coisas concretas mas são criadas como parte do ato de pensar. Assim a imagem que temos de um objeto não é o próprio objeto, mas uma faceta do que nós sabemos sobre esse objeto externo. (...) Por exemplo, **a imagem que fazemos de uma pessoa que conhecemos na atualidade ou no passado de nossa existência, não corresponde ao que ela é para si, ou para outrem que também a tenha conhecido, pois sempre é uma imagem marcada pelos sentimentos e experiências que tivemos em relação a ela.** Atribuímos a essa pessoa qualidades físicas ou morais que, embora ela possa em parte possuir, são aumentadas ou denegridas, mutáveis, transformadas e plenas de significados que lhe fornecemos no percurso de nossas experiências e lembranças vividas e concebidas nos encontros e desencontros que com ela estabelecemos. (Grifo nosso)⁵

A História, como disciplina das ciências humanas, tem por dever o estudo da experiência humana no tempo, devido a isto ela tem por afã compreender como determinado tempo lapidou a humanidade formando assim quem éramos, e, conseqüentemente, o que somos. Mas o inverso também, ou seja, como a humanidade lapidou o tempo para fazer dele a habitação de sua existência, onde houvesse espaço para a realização de seus desejos, ou a manifestação de suas frustrações de forma tal que, não que os fatos não sejam importantes, porém, mais nos interessa como a humanidade sentiu e deu sentido aos dias que viveu.

Tendo isto em vista, a importância de estudarmos um mito político que se manifeste nestas figuras, ou seja, nessas imagens construídas pela sociedade, está justamente no

⁵ LAPLANTINE; TRINDADE, 1997, p. 6.

entendimento de que o mito é um diagnóstico dessa lapidação de que falávamos a pouco. Afinal, como escreveu o pensador peruano José Carlos Mariátegui:

O mito move o homem na história. Sem um mito, a existência do homem não tem nenhum sentido histórico. A história é feita por homens possuídos e iluminados por uma crença superior, por uma esperança super-humana; os demais homens são o coro anônimo do drama.⁶

Estudar um mito é vislumbrar a sociedade que o criou, entender o porquê de ela o ter criado, assim como as causas e as consequências que ele exerceu nos homens e mulheres que viveram a sua criação, é abrir a porta para uma possível compreensão daquele *sentir e dar sentido à existência*, que nada mais é do que a história humana.

Pois bem, um entre esses heróis que esteve muito presente no imaginário latino-americano dos anos 1960-1970 foi Túpac Amaru II. Se antes esquecido ou pouco lembrando para além das cercanias de Cuzco – apesar de já em 1961 dar nome ao grupo uruguaio de guerrilha urbana Movimento de Libertação Nacional-Tupamaros –, Túpac Amaru II viu mais uma vez sua figura ascender aos céus do Peru e, conseqüentemente, de toda a América Latina durante o governo do general Juan Velasco Alvarado (1968-1975). Assim nos fala o historiador inglês Eric Hobsbawm: “O regime militar [de Juan Velasco] é agressivamente pró-indígena, tão dado a idealizar os incas quando o México oficial idealiza os astecas, mas como melhor razão, e com a sorte de possuir um herói cultural adequado no grande rebelde Túpac Amaru”⁷.

Mas, afinal, quem foi Túpac Amaru II? Batizado José Gabriel Condorcanqui Noguera, porém mais conhecido como José Gabriel Túpac Amaru, foi o líder que ao lado de sua esposa Micaela Bastidas conduziu a Grande Rebelião, como comumente veio a se chamar a maior rebelião indígena e anti-colonial na história das Américas. Iniciada no dia 4 de novembro de 1780, mesmo após a morte dos seus líderes em 18 de maio de 1781, perdurou até 1783 sob o comando de Diego Cristóbal, primo de Túpac, e Julián Apaza, este mais conhecido como Túpac Katari e quem comandou a parte aimará⁸ da insurreição andina alastrando assim a Grande Rebelião para vários dos atuais países da América do Sul, como Equador, Bolívia, Chile e Argentina. Assim nos introduz à Túpac Amaru, Fernando Mires:

⁶ MARIÁTEGUI, 1991a p. 10.

⁷ HOBBSAWM, 2017 p. 389

⁸ Aimará é uma etnia ameríndia, que conta atualmente com cerca de dois milhões de indivíduos, sendo que a maioria habita a Bolívia e o sul do Peru. Na época da Grande Rebelião, esta etnia era bem mais populosa, sendo Túpac Katari o líder deles, enquanto Túpac Amaru e Diego Cristóbal conduziam o lado quéchua da rebelião, esta também uma etnia ameríndia com cerca de dez milhões de indivíduos atualmente.

Hoje, Túpac Amaru II é uma lenda, e muitos latino-americanos o consideram um símbolo. Mas, curiosamente, e ao contrário de muitos outros heróis lendários, o Inca Rebelde foi também uma lenda para o seu próprio tempo, pois muitos levantes sociais do continente se viam como parte da rebelião de Túpac Amaru, nome cuja somente a evocação já parecia ter um sentido mágico. E se a lenda existiu e existe, é porque havia e há razões que a fizeram e a fazem possível. (tradução nossa.)⁹

José Gabriel se autodenominou Túpac Amaru II, como uma forma de legitimar sua pretensão de ser o novo Inca, ou seja, o representante máximo dos indígenas do Vice-Reino do Peru frente ao rei espanhol Carlos III. E o fez porque apesar de ter sido Atahualpa o último a ostentar o cargo de *Sapa Inca*, título de governante supremo do *Tawantinsuyu* que, aliás, se desintegrou após sua morte, a nobreza incaica ainda resistiu aos espanhóis. Manco Capac da dinastia Huascarista, após fugir de Cuzco, fundou Vilcabamba, o último refúgio dos incas. Lá por trinta e três anos viveram e reinaram.

O último Inca de Vilcabamba, decapitado pelos espanhóis em 1572, se chamava Serpente de Fogo, ou melhor, *Túpac Amaru* na língua quíchua. Este Túpac Amaru foi o pai, ao que tudo indica, de Juana Pilcohuaco, bisavó de José Gabriel que, exatamente por isso, reivindicou para si o nome de seu ancestral. Anunciando, desta maneira, um possível regresso de um mundo que há muito tempo se perdera.

Atualmente há um número considerável de historiadores que se dedicam a pesquisar a vida de Túpac Amaru II e a Grande Rebelião, mas nos anos 1950 este número era bem pequeno. Entre os pioneiros a fazer uma pesquisa mais criteriosa e dedicada ao Inca Rebelde está Boneslao Lewin, o historiador polonês que em 1957 lançou o seguinte livro em Buenos Aires, onde se radicou: *La rebelión de Túpac Amaru y las orígenes de la emancipación americana*. Tal livro ganhou grande destaque entre o público argentino, e é até hoje um dos trabalhos mais completos sobre Túpac Amaru e a rebelião que o mesmo encabeçou.

Entre seus leitores, muito provavelmente, estava Osvaldo Dragún, dramaturgo argentino cujas obras são marcadas pela preocupação latente em discutir a realidade sócio-política argentina e latino-americana. Osvaldo Dragún foi um dos responsáveis pela criação do Teatro Aberto, movimento argentino que se contrapôs à ditadura militar (1976-1983) imperante em seu país, resistindo à opressão de forma cultural. Foi também

⁹ MIREs, Fernando. 1989, p.15. (Hoy Túpac Amaru II es toda una leyenda, y muchos latinoamericanos lo consideran un símbolo. Pero curiosamente, y a diferencia de otros muchos héroes legendarios, el Inca Rebelde fue también una leyenda para su propio tiempo, pues muchos levantamientos sociales del continente se entendieron como parte constitutiva de la rebelión de Túpac Amaru, nombre cuya sola evocación parecía tener un sentido mágico. Y si la leyenda existió y existe es porque hubo y hay razones que la hicieron y la hacen posible.)

diretor do Teatro Popular Independente Fray Mocho, “importante teatro argentino de orientação marxista voltado para a experimentação e pesquisa de uma dramaturgia moderna (...) que alcançou grande ressonância popular.”¹⁰

Oswaldo Dragún lançou também em Buenos Aires, no mesmo ano em que Boneslao Lewin, *Túpac Amaru, pieza en tres actos*. Assim como o historiador polonês, o dramaturgo argentino debruçou-se sobre a vida do Inca Rebelde, muito provavelmente após a leitura do livro de Boneslao que, inclusive, não era a primeira obra sua dedicada a Túpac, na verdade ainda em 1943 ele já havia publicado *Túpac Amaru, el rebelde: su época, sus luchas y su influencia en el continente*. A arte encontrava assim a história, com a diferença de que o livro daquela era muito mais sucinto do que o dessa. Com pouco menos de cinquenta páginas, a peça teatral de Dragún trata apenas do julgamento, condenação e morte de Túpac Amaru. Em compensação, a poesia da peça, sua força e poder reflexivo são de grande envergadura.

Vinte anos depois, em 1977, Fernando Peixoto¹¹ traduziu para o português a peça de Oswaldo Dragún a fim de montá-la em São Paulo sob o respaldo da produtora *Difusão* que, apesar de ter sido criada pouco tempo antes, possuía entre seus integrantes nomes de grande renome nacional e internacional como Ruy Guerra – importante dramaturgo e cineasta luso-brasileiro que escreveu junto com Chico Buarque *Calabar: o Elogio da Traição*, cujo diretor foi inclusive Fernando Peixoto – e Gianfrancesco Guarnieri – ator e dramaturgo ítalo-brasileiro de destaque na história do teatro brasileiro, sendo o autor de *Eles não usam black-tie*, peça de forte simbologia e importância. Mas bem, Peixoto nos conta um pouco sobre as circunstâncias que cercaram este feito no livro-depoimento *Fernando Peixoto em cena aberta*:

Em 1977 vem *Mortos sem Sepultura*, texto de Jean-Paul Sartre, para dar continuidade ao debate ideológico e político proposto por *Ponto de Partida*. Nessa época havia uma produtora que estava se firmando em São Paulo, a Difusão, de Sérgio Motta. Essa produtora reuniu Guarnieri, Ruy Guerra, Marcus Vinicius e outros. Propus o texto de Oswaldo Dragún, *Túpac Amaru*, que havia traduzido um ano antes. Narrava os últimos dias, tortura e assassinato do líder inca. Mas foi proibido pela censura. Propus então *Mortos sem Sepultura*, do Sartre. Era a

¹⁰ Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/f/fray-mocho>. Consultado em 19/06/2019 às 02:05.

¹¹ Fernando Amaral dos Guimarães Peixoto (1937-2012) foi um dramaturgo, ator, escritor, tradutor e diretor teatral de renome no Brasil. Autor de várias obras vinculadas às concepções brechtianas, foi membro do comitê central do PCB. Dirigiu “*Um Grito Parado no Ar*”, peça do dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri de importância na história de resistência cultural à ditadura militar. Fernando Peixoto esteve vinculado ao Teatro Oficina até 1970, a partir daí passa a integrar o Teatro de Arena de São Paulo, onde participou das excursões internacionais das peças, “*Arena conta Zumbi*”, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, e *Arena Conta Bolívar*, também de Boal. Atuando assim em peças fundamentais na história da dramaturgia brasileira. E não só atuando, mas dirigindo também como é o caso das peças antológicas, “*Murro em Ponta de Faca*” e “*Ponto de Partida*”, que lhe deu o Prêmio Molière da Air France em 1973.

possibilidade de discutir a tortura, mas com ação desenvolvida na França, ocupada pelos nazistas.¹²

Assassinado sob tortura nos porões da ditadura, Vladimir Herzog – que além de jornalista era dramaturgo – não só conhecia como era amigo íntimo de Guarnieri e Peixoto. Sua morte, portanto, afetou bastante a ambos e foi “o ponto de inspiração de Guarnieri para escrever em 1976 *‘Ponto de Partida’*”.¹³ Como explicado na citação acima, tanto Peixoto quanto Guarnieri desejavam para o ano de 1977 trabalhar com um peça que dialogasse com “*Ponto de Partida*”, porém tratando da questão da tortura com maior ênfase. *Túpac Amaru* era, desta maneira, a peça perfeita. Mas, como era de se esperar, a peça foi censurada pela ditadura, proibindo-se sua encenação. Peixoto chegou a recorrer da decisão da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) em 1978. A peça, então, foi enviada a Brasília e reexaminada, sendo liberada, sem cortes, para maiores de dezesseis anos. Contudo, apesar da liberação, a peça ficou retida na Superintendência Regional de São Paulo da DCDP e nunca foi encenada.¹⁴ Fernando Peixoto prosseguiu dirigindo peças valiosas e *Túpac Amaru* ficou esquecido nos arquivos da DCDP. Isto é, até o acharmos e o trazermos à tona.

Por que a peça foi censurada? Este questionamento é uma das problemáticas fundamentais de nosso trabalho. Por que Fernando Peixoto teve que recorrer a um escritor europeu para trabalhar a questão da tortura? Por que a resistência francesa ao nazismo é vista como aceitável pelos olhos dos censores, e a latino-americana ao colonialismo espanhol não? Por que uma peça sobre o julgamento e condenação de um líder inca é vista como subversiva, devendo ser proibida, enquanto a história da condenação à morte da famosa heroína francesa, encenada na peça “*O Processo de Joana d’Arc*”, não encontrou, além do comum, grandes empecilhos à sua exibição?

A estas perguntas vamos buscar as respostas no estudo dos relatórios, ou melhor, dos pareceres dos censores. Sabemos que a peça ao ser enviada a DCDP era analisada por três censores, bastando que dois deles concordassem com a censura para a peça ser interdita. E foi justamente o que aconteceu com a peça *Túpac Amaru*, analisada pelos censores Maria Aparecida de Rosis Portugal Coelho, Dirce Camargo de Abreu e Hugo Alberico Santoro. Como Maria Aparecida e Dirce Camargo em seus pareceres foram favoráveis à proibição –

¹² BALBI, Marília. 2009. p. 100.

¹³ Ibid. p. 106.

¹⁴ Pelo menos não em São Paulo. O único lugar no Brasil onde ela foi encenada, até onde pudemos investigar, foi em Pernambuco com o título de *O Inca* sob a direção de Luiz Mendonça, provavelmente em 1979. Além disso, obviamente ela foi encenada em Buenos Aires, onde estreou no dia 06 de junho de 1957 no teatro Fray Mocho.

apesar do laudo de Hugo Alberico sugerir a liberação para maiores de dezesseis anos –, a peça foi interdita até a consideração final do diretor da DCDP que à época era Rogério Nunes. Este, por sua vez, confirmou a proibição da peça “*por infringir a legislação censória em vigor*” no dia 28 de setembro de 1977.

Os laudos desses censores, em especial aqueles que foram favoráveis à proibição da peça, isto é, o da Maria Aparecida e o da Dirce Camargo são, portanto, sob uma perspectiva do imaginário coletivo fundamentais para entendermos a tese que o presente trabalho propõe. A de que há na América Latina um fenômeno de mitologia política que se manifesta sob o signo do *Rebelde Apaixonado*. Este rebelde romântico seria, então, uma espécie de modelo de herói latino-americano que povoa o imaginário coletivo até os dias de hoje, porém estando muito mais em voga durante a efervescência revolucionária e contra-revolucionária dos anos 1960-1970. Logo, o fato de a peça *Túpac Amaru* ter sido censurada sugere, do ponto de vista da repressão, uma percepção política sobre este mesmo fenômeno. Por conseguinte, a monografia em tela por suas limitações próprias não teria condições de analisar este fenômeno de forma ampla e geral, sendo, então, apenas um estudo de caso deste.

Doravante, para melhor analisarmos este caso, nos debruçaremos primeiro sobre a peça de Osvaldo Dragún, e, posteriormente, sobre os pareceres dos censores da DCDP.

1.2 O PRIMEIRO ATO DA PEÇA DE DRAGÚN

Por que os sinos tocam? Quando não nos horários pré-determinados, ou seja, às seis, às doze e às dezoito horas, normalmente eles tocam para notificar a comunidade daquela igreja de algum acontecimento de relevada importância. Pois bem, é ao som dos sinos da catedral de Cuzco que a peça de Dragún começa. “Os sinos ressoam triste e lentamente. A tarde cai pouco a pouco. Areche está no balcão, olhando para fora.”¹⁵ “Morreu alguém muito importante, Ilustríssima?” Pergunta Areche ao bispo Moscoso, que lhe responde: “O Senhor Visitador sabe que não”, e Areche sentencia: “Eu não suporto este barulho de sinos, parece um enterro...”

A peça de Dragún é composta por dezessete personagens. Desses, cinco são coadjuvantes. Dos doze, seis são importantes: José Antonio de Areche, Visitador-Geral da Espanha; Túpac Amaru, cacique de Tungasuca; Juan Antonio Moscoso, bispo de Cuzco; Ignacio Flores, comandante do exército espanhol que derrota Túpac; Cabrera, filho do

¹⁵ DRAGÚN, 1980. p. 5.

corregedor; e Micaela Bastidas, esposa de Túpac Amaru. Destes, três são fundamentais, Areche, Túpac e Micaela. Sendo a confrontação de Areche com o Inca Rebelde e com a sua mulher durante o julgamento, que a ambos condenam, o eixo problema e o motor da peça. Porém, apesar do nome indicar que é Túpac Amaru o personagem principal, afinal sem ele não haveria a Grande Rebelião, o protagonista, isto é, aquele de quem mais nos é informado sobre os sentimentos e aflições é Areche. Portanto, é sintomático quando o Visitador-Geral se incomoda tanto com os sinos da catedral.

Na verdade, o que Dragún constrói no personagem de Areche é uma simbiose com a imagem da Espanha. O Visitador-Geral vê a si mesmo como uma encarnação da metrópole colonial. É-nos informado, então, no final do 1º quadro que Areche está doente. Dragún não especifica qual doença é, mas como ele é atacado por espasmos repentinos e violentos, parece-nos que ele sofre de crises epiléticas. O 1º quadro termina com Areche acometido de um ataque que o deixa arquejante, e com a cabeça caída sobre o peito ele balbucia: “Estamos muito doentes, Espanha... Mas ainda vamos dar muito trabalho!”¹⁶ Mais adiante na peça, um médico faz uma sangria a contragosto em Areche. Sangra o Visitador-Geral, sangra a Espanha colonial, como se fosse necessário que houvesse derramamento de sangue entre o povo andino, para que a metrópole permanecesse bem. A doença de Areche é, na verdade, a doença da Espanha que arqueja trôpega vítima de violentos espasmos do povo que se subleva?

Assim sendo, se os sinos tocam como se fossem um enterro, quem está para morrer? Areche, a Espanha ou ambos? A dominação colonial ou, para muito além disso, a subjugação estrangeira e o imperialismo ianque? Dragún não diz explicitamente, mas as respostas podem ser lidas nas entrelinhas.

Ainda analisando o personagem Areche, notamos que ele por várias vezes aparece tomando uma xícara de chocolate. O que tal ato simboliza? Sabemos que o chocolate provém do cacau, fruto originário da América e majoritariamente produzido na América do Sul, é interessante então que seja um escravo indígena a servir o Visitador-Geral. Por que não são as mãos que produzem, as mesmas que consomem? Por que são, todavia, as que servem aquele que nada produziu? “Eu gosto muito de chocolate. Tem o sabor doce e agradável que somente as coisas belas possuem. Em Madri ainda existem coisas belas. Mas neste maldito país.”¹⁷ “Você devia beber chocolate, filho. Isso te ensinaria a esperar!”¹⁸ Declarações como estas são

¹⁶ Ibid., p. 14.

¹⁷ Ibid., p. 6.

¹⁸ Ibid., p. 24.

pertinentes, uma vez que demonstram claramente como Areche encarna a exploração imperialista, seja da Espanha ou de qualquer outro país. Se o sabor agradável do chocolate lembra Areche das coisas belas que há em Madri, é porque na terra em que estão as raízes do cacau há miséria e fome. Ao passo que, se o chocolate ensina a ter paciência, é porque a exploração demanda tempo e contínuos intentos. Eduardo Galeano assim nos fala de forma enfática sobre o cacau:

[...] o cacau trouxe consigo a monocultura e a queimada das matas, a ditadura da cotação internacional e a penúria sem trégua dos trabalhadores. [...] os peões quebravam as bagas a golpes de facão e recolhiam as sementes nos carros para que os burros as conduzissem até o lugar da fermentação, e então era preciso derrubar cada vez mais árvores, abrir mais clareiras, conquistar novas terras a golpes de machado e tiros de fuzil. [...] Os grandes consumidores de cacau – Estados Unidos, Inglaterra, Alemanha Federal, Holanda, França –, para comer chocolate barato, instigam a competição entre o cacau africano e o produzido no Brasil e no Equador. E dispendo como dispõem dos preços, provocam períodos de depressão que atiram nas estradas os trabalhadores que o cacau expulsa. Os desempregados procuram árvores, debaixo das quais podem dormir, e bananas verdes para enganar o estômago: por certo não comem os finos chocolates europeus que o Brasil, terceiro produtor mundial de cacau, incrivelmente importa da França e da Suíça.¹⁹

As palavras de Galeano parecem confluir com as de Milton Nascimento e Fernando Brant, na música *San Vicente* do antológico álbum *Clube da Esquina*, lançado em 1972: “Coração americano/Acordei de um sonho estranho/Um gosto, vidro e corte/Um sabor de chocolate/No corpo e na cidade/Um sabor de vida e morte/Coração americano/Um sabor de vidro e corte.” Se a América Latina tem um saboroso gosto de chocolate, com que Areche se delicia, certamente os latino-americanos não experimentam tal sabor, restando-nos apenas o vazio da taça de vidro que nos corta. A música, além disso, também termina ao som de sinos, seria então um sinal do mesmo presságio que atemoriza o espírito de Areche, ou seja, a morte por vir da tirania?

Bem, dito isto sobre o personagem de Areche, e sem nos prolongarmos mais do que o devido em divagações, sigamos agora com a leitura da peça, destacando algumas partes importantes. A primeira delas se encontra no seguinte diálogo do 1º ato, que se passa em 17 de novembro de 1780, poucos dias depois de iniciada a rebelião de Túpac:

Areche: O Rei da Espanha incluirá a seu leal filho Sahuaraura em suas orações.
Sahuaraura: Entretanto eu vejo, com pesar, que meu pai, o Rei, esquece seus melhores filhos. E, em troca, concede títulos honoríficos aos que só pensam em traiçoa-lo... [...] **Areche (Violento):** Quem está pensando em traição... quem? Meu amigo sabe que nós sempre recompensamos generosamente os seus serviços...

¹⁹ GALEANO, Eduardo. 2010. p. 135-137.

Sahuaraura: Mas o título de Inca foi dado a um demônio que ameaça destruir a religião e com ela o governo de sua Majestade, o Rei da Espanha!²⁰

Ora, tal trecho nos mostra claramente o sentimento de paternidade de uma sociedade organicista onde, no período colonial, o rei não é apenas o monarca dirigente do Estado, mas o pai dos seus súditos, como melhor explica Zanatta:

Reino universalista regido pela missão global de expandir a cristandade, o império espanhol idealizou a si mesmo em perfeita sintonia com o imaginário religioso que o inflamava: como um imenso organismo que refletia a ordem divina na harmonia entre suas partes. Uma ordem cuja unidade política e espiritual tinha o rei como fiador, coração pulsante e ponto de referência único daquele organismo, titular da lei e protetor da igreja.²¹

Portanto, estar nas orações do rei é uma grandiosíssima honra. Mas o foco da questão não é este, e sim a disputa pelo título de *Inca*, ou seja, título de representante máximo dos ameríndios do Vice-Reino do Peru ante o rei espanhol. Sahuaraura se ressentia que o título tenha sido dado a Túpac Amaru assim como as oligarquias se ressentem, quando o imperialismo concede favores a uma em detrimento da outra. Pois é preciso sempre lembrar-nos que a peça de Dragún foi escrita no século XX, portanto, apesar dela narrar um evento da história colonial, o vocabulário político utilizado permanece sendo do século XX, afinal se transportamos o discurso do cacique inca para os anos 1960-1970, podemos ver uma clara analogia para com a burguesia nacional dos países latino-americanos que mesmo após a independência dos impérios ibéricos, ainda se vendem aos interesses estrangeiros. Como defendem alguns, a colônia permanece vivendo na república, ainda que transviada de democracia. Assim nos diz Florestan Fernandes:

O que aconteceu na América Latina, em escala universal, foi o que os estamentos dominantes e privilegiados preferiram optar pela linha mais fácil de seus interesses e vantagens, dando prioridade total às soluções econômicas montadas no período colonial com todas as suas aberrações. Fizeram o célebre negócio dos “40 dinheiros” com referência às respectivas nações em eclosão histórica, articulando-se à Inglaterra ou a outros países para compartilhar com esses centros a exploração de seus próprios povos. [...] Em seu horizonte intelectual, econômico e político, as elites desses estamentos não viam, coletivamente, a *Nação independente* como saída histórica. Esta foi lançada para um futuro remoto e entrou-se a construir um mundo capitalista neocolonial [...].²²

Ainda na fala de Sahuaraura é interessante percebermos que ele chama Túpac Amaru de *demônio*, mistificando a imagem de Túpac exatamente como nos fala François Laplantine e Liana Trindade na primeira citação deste capítulo, transformando-o assim não mais em um homem com suas razões e convicções, mas em uma entidade das trevas, corrupta e maligna.

²⁰ DRAGÚN, op. cit., p.8.

²¹ ZANATTA, 2017 p. 26.

²² FERNANDES, 1981 p. 92.

Enfim, teremos mais tempo para essa abordagem no capítulo três. Sigamos agora, lendo outros trechos importantes:

Areche: Comandante Flores, quais são as reais possibilidades de uma grande rebelião dos incas? **Flores:** Nenhuma. Devem ser grupos de mendigos que querem apenas roubar... **Areche:** Mas estão liderados pelo cacique Túpac Amaru. **Flores:** Sua excelência me permite que eu duvide disso. Túpac Amaru é um homem rico. Por que embarcaria numa aventura tão estúpida?²³

Este trecho nos salta aos olhos porque tanto Túpac Amaru quanto Che Guevara provinham de famílias com relativa abundância financeira. E por que cito Che aqui? Porque Che encarna perfeitamente o mito político que estamos estudando, isto é, a figura de heroísmo e modelo a ser seguido presente no Rebelde Apaixonado. Com efeito, este mito político, apesar de possuir ecos no século XVIII, encontra suas raízes de fato no século XIX, quando a partir das independências se fez necessário um discurso pautado em figuras do passado que de alguma forma contestaram a ordem vigente, se rebelaram contra a metrópole e o fizeram movidos por uma paixão que precederia o surgimento do nacionalismo. Esse discurso vai encontrar seu zênite a partir do século XX, principalmente após a Revolução Cubana de 1959 quando os movimentos de esquerda passaram a pregar a necessidade de uma “nova” ou “segunda” independência. Dentro desse raciocínio a figura de Che Guevara será o apogeu deste discurso, o ápice da encarnação do Rebelde Apaixonado, uma vez que sua efigie emblematicamente construída pelas lentes de Alberto Korda ganha o mundo e passa a ser estampada em milhares de camisetas, *outdoors* e cartazes. Claro, tal feito é difícil de se imaginar senão em mundo moderno e globalizado. Mas a questão é que, dadas as suas devidas proporções, esta mitificação que ocorre em Che não é um fato isolado na história latino-americana, na verdade, o *Guerrillero Heroico* de Korda e todo o capital simbólico que o cerca é a foz de um rio, que tem a sua nascente muito antes. Neste rio, nascente e foz estão interligadas por um fio condutor que nada mais é do que o imaginário coletivo. Túpac Amaru, portanto, pode ser uma das primeiras figuras a encarnar este mito que desemboca em Che. Assim sendo, não vemos alternativa senão a de recorrer, de tempos em tempos, à figura de Guevara para lançarmos luz à imagem de Túpac Amaru.

Mas dando prosseguimento ao que falávamos, tanto Túpac Amaru quanto Che Guevara viveram os primeiros anos de suas vidas sem grandes preocupações sociais, mas em um determinado momento abriram seus olhos para a opressão e a miséria, passando então a

²³ DRAGÚN, op. cit., p.9.

dedicar os restos dos seus dias à luta contra estas e, por fim, morreram assassinados sem nenhuma glória, honra ou fortuna; mártires de suas próprias decisões e princípios.

O que levou José Gabriel e Ernesto Guevara a abandonarem suas casas abastadas de pequeno-burgueses e abraçarem a rebeldia de suas causas? O que os levou a contestarem a ordem, se ambos se fartavam com ela? E, mais ainda, o que tal renúncia causava no imaginário social dos anos 1960-1970? Quando analisarmos os pareceres dos censores da DCDP veremos isto mais de perto, porém, desde já sabemos que tais personagens figuravam no imaginário coletivo como exemplos de rebeldia. Afinal a convicção com que deram suas vidas à causa que defendiam era uma poderosa semente de uma paixão fervorosa, que, caso se abatesse sobre o coração dos jovens, causava grande desespero naqueles responsáveis pela manutenção da ordem e do *establishment*.

Exatamente porque a resposta para o questionamento de Flores, ou seja, o que levaria um homem relativamente rico a cometer a estupidez de se contrapor ao império espanhol, de acordo com o raciocínio que estamos construindo aqui, é que ele estava apaixonado²⁴. E a sua paixão era pela Abya Yala²⁵. Afinal de contas o “homem novo” pregado por Che, aquele purificado pela revolução, nada mais é do que o *Rebelde Apaixonado*. Rebelde, assim como Túpac Amaru, que após uma catarse abandona as comodidades de uma vida abastada e suas pretensões burguesas para dedicar-se à sua paixão pela América Latina.

O Rebelde Apaixonado é, assim, aquele que se rebela contra a ordem imposta, questionando a validade do *status quo* operante na sociedade e tornando seus discursos e/ou a sua vida uma possibilidade de sublevação e um exemplo de subversão. Por isso são, obviamente, figuras de rebeldia que povoam o imaginário social. Mas não uma rebeldia juvenil sem causa, esses rebeldes são, antes de qualquer coisa, apaixonados, isto é, sofrem de um sentimento intenso e profundo de grande interesse, atração e entusiasmo para com os destinos da Abya Yala.

²⁴ De acordo com <https://www.dicio.com.br/paixao/> (acessado em 01/10/2019 às 17h55min): **Paixão**, substantivo feminino, sentimento intenso que possui a capacidade de alterar o comportamento, o pensamento, etc; amor, ódio ou desejo demonstrado de maneira extrema. Atração intensa por algo ou alguém. Excesso de entusiasmo ou emoção.

²⁵ De acordo com <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/abya-yala> (acessado em 01/10/2019 às 18h05min): Abya Yala na língua do povo Kuna significa “Terra madura”, “Terra Viva” ou “Terra em florescimento” e é sinônimo de América. O povo Kuna é originário da Serra Nevada no norte da Colômbia tendo habitado a região do Golfo de Urabá e das montanhas de Darien e vive atualmente na costa caribenha do Panamá na Comarca de Kuna Yala (San Blas). [...] a expressão Abya Yala vem sendo cada vez mais usada pelos povos originários do continente objetivando construir um sentimento de unidade e pertencimento.

Tal paixão seria, então, contagiosa? Há aqueles que acreditam que sim, porém mais tarde falaremos destes. Voltemos à peça de Dragún, mas trabalhando ainda com a problemática do rebelde, afinal não são poucas as vezes em que o dramaturgo argentino chama Túpac de rebelde. No começo do 2º quadro, Areche diz para o comandante Flores: “Quanto mais medo o povo tiver diante do *rebelde*, com mais furor esse mesmo povo defenderá Cuzco!”²⁶ Aqui, mais uma vez aparece-nos a mitificação de Túpac Amaru, no entanto, diferente da outra citada, aqui o referencial da imagem que se está construindo sobre Túpac não provém das *trevas*, mas é uma imagem de contestador da ordem, de desobediência. Esta imagem precisa vir acompanhada de medo, de terror, de desconfiança, e é exatamente isso que Areche deseja quando deixa que as emoções em Cuzco fervilhem. Ele precisa deixar os cusquenhos cegos pelo medo para que não vejam que, segundo a narrativa de Dragún, aquele que marcha até eles, mesmo que encharcado de sangue, traz consigo a liberdade!

A peça de Dragún é dividida em três atos, a saber, prelúdio, julgamento de Túpac e Micaela e, por fim, a condenação de ambos; os dois últimos atos contam com apenas um quadro, enquanto o prelúdio conta com dois quadros. Em um determinado momento, um artista anônimo coloca um boneco de cerâmica com a imagem de Túpac Amaru na porta do palácio do Visitador-Geral, ao que ele decide: “todos os índios que fazem cerâmica em Cuzco serão enforcados. (*Olha a cerâmica.*) É um bom trabalho! Pena que esta época não seja apropriada para os artistas...”²⁷ Obviamente isto é uma clara referência à produção artística que estivesse engajada politicamente, ainda mais durante as ditaduras da América do Sul, onde principalmente a música e a dramaturgia estavam sob os olhos constantemente atentos e repressores da censura. Mas citamos esta passagem aqui porque durante todo o 2º quadro, Areche faz uma metáfora com o boneco. Confrontando o Comandante Flores sobre sua lealdade ele diz:

Areche: [...] (*Apanha a pequena estátua de Túpac Amaru.*) Este é Túpac Amaru... Um corpo inteiro, Senhor Comandante, um organismo. Uma cabeça e um coração apoiados sobre duas pernas que devem conduzi-lo adiante. Pois bem, eu destrocei uma perna! (*Arranca uma perna da estátua.*)... os índios que lutam ao nosso lado! Ele já está manco, mas não está vencido. Nós devemos arrancar agora a outra perna, Senhor Comandante! Então ele será nosso!²⁸

Areche está se referindo aos *criollos*, uma vez que o primeiro quadro trata – juntamente com a chegada a Cuzco das primeiras informações sobre a rebelião de Túpac –

²⁶ Ibid., p. 15.

²⁷ Loc. Cit.

²⁸ Ibid., p. 17-18.

exatamente sobre esta cooptação dos caciques incas que, assim como Sahuaraura, preferiram lutar ao lado dos realistas, seja por não reconhecer a autoridade de Condorcanqui, ter interesses conflitantes com ele ou ainda simplesmente por ambicionar o título de Inca que ele ostentava. Assim, já com uma perna destruída, o segundo quadro mostra Areche destruindo a outra perna do boneco, ou seja, a possível lealdade de alguns *criollos* à rebelião de Túpac Amaru.

Os *criollos* são, portanto, representados pelo personagem Felipe Roldán, um rico e acomodado senhor de Cuzco. Areche consegue infiltrar um dos seus homens na residência do rico *criollo*, uma vez nela este ganha a confiança de Roldán e passa a participar dos seus saraus, onde os *criollos* discutem autores iluministas, a maioria deles proibidos pelo Santo Ofício da Igreja Católica. Possuir um livro naquela época que estivesse no *Index*²⁹ era o suficiente para ser condenado à morte. Cabrera, o homem de Areche infiltrado na residência de Roldán, furta, então, um livro de Montesquieu e o leva ao Visitador-Geral, para que assim Areche pudesse ter Roldán em suas mãos. Porém o verdadeiro interesse do Visitador não é a fidelidade do *criollo* à religião católica, e sim sua fidelidade à monarquia espanhola, pois Areche sabia que um representante de Túpac Amaru havia se encontrado várias vezes com Roldán, e este namorava abraçar a causa do Inca Rebelde. Intimidado, portanto, à presença do Visitador-Geral, e informado de que Areche está ciente de seu interesse em trair a Coroa, o *criollo* diz:

Roldán: Se mandarem me fuzilar por razões políticas, todos os *criollos* de Cuzco ficarão contra os Senhores! **Areche:** Ah, mas eu não pretendo mandar fuzilar o Senhor por razões políticas! Na sua casa foi encontrado este livro! (*Mostra o livro.*) Montesquieu, Senhor Roldán! [...] O Santo Ofício condena o Senhor por heresia. O Senhor será fuzilado porque é um inimigo da religião católica!³⁰

Porém, como o objetivo de Areche não é matar Roldán, mas sim fazê-lo capitular à sua causa e assim usar sua influência e recursos para defender Cuzco da investida de Túpac Amaru, ele começa a questionar Roldán em um ponto onde, talvez, os *criollos* e indígenas mais divergiam:

Areche: Mas, diabo, acho que o Senhor não é a pessoa inteligente que eu imaginava! Por acaso o senhor não está sabendo que Túpac Amaru está tomando as fazendas e repartindo a terra entre os seus incas? [...] O Senhor possui uma belíssima

²⁹ O *Index Librorum Prohibitorum* foi uma lista de publicações proibidas pela Igreja Católica. A primeira versão do Index foi promulgada pelo Papa Paulo IV em 1559, e a última edição em 1948, sendo o Index abolido pela Igreja Católica somente em 1966 pelo Papa Paulo VI. Nessa lista estavam livros que iam contra os dogmas da Igreja e que continham conteúdos tidos como impróprios. Uma referência sutil as proibições da censura pode, desta forma, ser sentida.

³⁰ DRAGÚN, op. cit., p.21.

propriedade, muitas terras... [...] Não posso imaginar tanta beleza em poder deste bando de esfomeado. O Senhor pode, Senhor Roldán? Ou nem sequer pensou nisso?
Roldán: Sim... eu já pensei! Não deixei de pensar nisso nem um só dia!³¹

Assim, Areche faz capitular Roldán.

Bem, há muitos estudos sobre a Grande Rebelião encabeçada por Condorcanqui, no entanto pouco se sabe sobre as verdadeiras intenções de José Gabriel. Talvez isto se deva ao fato de que a sua figura, ao viajar no tempo, adquiriu muitas imagens, isto é, representações imersas em símbolos, significados e signos, onde pequenos detalhes em sua efígie são o suficiente para transformá-lo em um personagem completamente diferente. Por exemplo, o Túpac Amaru de *sombrero* e o Túpac Amaru sem *sombrero*, porém com o colar incaico do deus sol *Inti*, possuem objetivos diferentes e, muita das vezes, propósitos antagônicos. Falamos isto porque ainda que haja indícios, não há nenhuma comprovação contundente de qual grito bradava Condorcanqui e seu exército. Muitos defendem que era algo como “*independência ou morte*”, mas poderia ser algo mais saudosista, como: “*eu sou descendente do último Inca, tenho, portanto, como dever proteger o meu povo, e como direito restaurar o Tawantinsuyu*”, ou poderia ser algo mais simplista e elitista de disputa de poder como: “*abaixo os criollos, viva o rei!*”. As teorias mais aceitas são as duas primeiras, ou uma mescla de ambas, todavia a terceira não é rejeitada, simplesmente por não haver provas suficientes para descartá-la.

Abordamos esse tema aqui porque apesar de Túpac Amaru ter tido apoio no começo de sua empreitada de uma parte dos *criollos*, este apoio foi massivamente minguando a partir do momento em que a rebelião foi manifestando seu caráter indígena e, diriam alguns, de justiça social. Isto, finalmente, entra na questão que atormenta Roldán, porque apoiar Condorcanqui significa estar refém de propósitos políticos que não são os mesmos que almejam os *criollos*, como no exemplo dado pela peça, a tomada de terras rurais pelos revoltosos.

Os *criollos* sabiam que o apoio indígena era fundamental para a emancipação, mas eles queriam que fossem eles a encabeça-la e não o contrário. Afinal não podiam correr o risco de se submeterem a uma agenda política que não os favorecesse. Leiamos algumas palavras de Eric Hobsbawm, para um esclarecimento melhor do que estamos a discutir aqui:

Não é impossível detectar elementos potencialmente nacionalistas em alguns porta-vozes da defesa da autonomia da elite crioula, em especial onde era possível

³¹ Ibid., p. 21-22.

elaborar, como na Nova Espanha, o mito de que os crioulos e mestiços representavam, em certo sentido, uma tradição não hispânica e autóctone, embora sem dúvida cristianizada, ou seja, uma continuidade com os impérios pré-colombianos. O forte tom asteca, do nacionalismo mexicano moderno é resultado dessa “invenção da tradição” no séculos XVII e XVIII. **Contudo, esse nacionalismo potencial era limitado pela desconfiança aguda dos crioulos em relação às massas americanas e pelo temor de suas revoluções sociais, dramaticamente exemplificadas por Túpac Amaru, na década de 1780, e Toussaint Louverture na década de 1790.** Com efeito, como mostra Anderson [Benedict Anderson em *Comunidades imaginadas*], o nacionalismo crioulo foi, em grande parte, dirigido contra a política aparentemente pró-indígena da Coroa, e à latino-americana se contrapôs o apoio das comunidades indígenas ao poder colonial espanhol. (Grifo nosso)³²

A cena de Areche confrontando Roldán é uma imagem clara para o espectador de que os interesses das classes dominantes nunca serão os mesmos das classes dominadas. Por mais atraente que possa parecer a Roldán não ter mais um rei espanhol para obedecer, a simples ideia de perder as suas terras o faz retroceder. Ademais é incrível como a peça de Dragún, escrita em 1957, parece antever o futuro do Peru, pois o *slogan* de Juan Velasco Alvarado ao anunciar a reforma agrária no dia 24 de junho de 1969 foi justamente “*Túpac Amaru lo prometió / Velasco lo cumplió*”.

Mas, dando continuidade à peça, assim termina o primeiro ato:

Areche: Ah, Don Felipe!... (*Roldán se volta para Areche.*) Eu tomei a decisão de dar uma recompensa de vinte mil pesos a quem delatar Túpac Amaru. Espero que o Senhor possa colaborar com uma parcela desta soma... (*Roldán olha-o e sai sem falar.*) **Moscoso:** Impedimos que uma alma fosse ganha pelo inferno! **Areche:** (*Apanha a pequena estátua de Túpac Amaru.*) Agora, já podemos arrancar a outra perna, Ilustríssima. (*Arranca.*) E as mãos, também, já abandonaram o rebelde... vinte mil pesos é muito dinheiro... E o que podem fazer sozinhos, uma cabeça e um coração?³³

³² HOBBSAWM, 2017, p. 474.

³³ DRAGÚN, op. cit., p.22.

CAPÍTULO 2. O MÁRTIR IMORTAL

2.1 O SEGUNDO ATO DA PEÇA DE DRAGÚN

Agora que já analisamos o primeiro ato da peça, e pudemos vislumbrar o Inca Rebelde com toda a simbologia que ele carrega, está na hora de analisarmos o mártir da Grande Rebelião. Aquele que, com seu sacrifício, tornou-se símbolo da emancipação peruana. Os próximos dois atos da peça, então, tratam respectivamente destes temas, ou seja, o julgamento e a posterior condenação de Túpac Amaru e sua esposa, Micaela Bastidas.

Pois bem, o segundo ato é o mais rico, poético e cheio de nuances da peça de Dragún. Apesar de o espaço temporal entre os atos ser de apenas seis meses “o Visitador envelheceu muito e parece bastante doente”³⁴. Qual é a causa deste envelhecimento súbito? Não sabemos, mas parece que a presença de Túpac Amaru, aprisionado em um porão onde é constantemente torturado, causa um envelhecimento angustiante e cáustico aos que lhe rodeiam. Pois não é somente Areche que envelhece, o Comandante Flores, aquele que mais tem contato com o Inca Rebelde, também.

Moscoso: Onde está o Comandante Flores? **Areche:** Está na cela de Túpac Amaru. (*Moscoso olha sem compreender.*) O senhor está surpreso? Desde que Túpac Amaru foi preso, o Comandante Flores não deixa de ir visitá-lo na cela... [...] (*Entra Flores. Parece bem mais velho. E como esta velhice não corresponde à sua idade, Flores não é um ancião tranquilo. Ao contrário, perdeu a tranquilidade. Às vezes se exalta. Em outras, permanece calado, olhos baixos. E há momentos em que seu olhar ultrapassa o balcão e escapa aos distantes picos dos Andes.*)³⁵

O que este envelhecimento revela, senão um estado de espírito alarmado? Afinal a presença de Túpac Amaru não traz aos seus algozes a calma da vitória, nem o regozijo de saber-se estar certo, pelo contrário ela é um claro incômodo, como um espelho que revela o fracasso de seus opressores, pois Túpac parece transcender ao seu julgamento. Torturado no porão do palácio do Visitador-Geral – fato que o espectador da peça, caso ela tivesse sido encenada em 1977, facilmente faria ligação com os “porões” da ditadura militar, onde tantos eram torturados –, Condorcanqui para o desespero de Cabrera não grita. “Por que ele não grita? Torcem o corpo dele inteiro, e ele não grita! Eu não consigo dormir pensando...” diz Cabrera atordoado, porque, como já dito, Túpac assim como um espelho, ao ser forte o suficiente para resistir às torturas inimagináveis sem gritar, reflete a fraqueza de Cabrera.

³⁴ Ibid., p. 24.

³⁵ Ibid., p. 26.

Areche assinala isso perfeitamente ao dizer: “Pensando que você sim, você gritou quando eles nos atacaram?”³⁶

Antes do julgamento propriamente dito, Areche faz algumas reflexões bastante interessantes. Ressaltemos algumas delas aqui: “O que me interessa não é o sangue dos escravos. É o que eles pensam! Isso é que é o importante. Saber como é que eles pensam. E aí, fazer com que estes pensamentos virem pedras.”³⁷ Ora tal frase ecoaria poderosamente no contexto político-social dos anos 1960-1970 da América Latina, onde a população estava, em sua grande maioria, sob o poderio sombrio de leis como a Lei da Segurança Nacional imperante no Brasil. Havia no imaginário social dos dirigentes do Estado, um inimigo interno perigosíssimo. Inserido no nosso meio esse inimigo anda como a gente, fala como a gente, se veste como a gente, ou seja, ele pode ser qualquer um. Portanto, devido à sua difícil identificação é preciso sempre estar atento, tudo ouvir, tudo ver, tudo analisar com cuidado. Como a fala do general-ditador argentino Jorge Rafael Videla, exemplifica: “*Un terrorista no es sólo quien mata con un arma o coloca una bomba, sino aquel que alienta a otras personas, a través de ideas que son contrarias a nuestra civilización occidental y cristiana.*”³⁸

A Lei da Segurança Nacional³⁹ – Decreto-Lei nº 314, de 13 de Março de 1967 e Decreto-Lei nº 898, de 29 de Setembro de 1969 – quando analisada de perto mostra esse medo do inimigo interno pairando no imaginário coletivo de forma patente. Apesar de haver artigos claramente destinados a grupos armados e guerrilheiros, como o artigo 23⁴⁰, 24⁴¹ e 25⁴², a lei na verdade se referia a toda a população, pois como diz o artigo 1º “toda pessoa natural ou jurídica é responsável pela segurança nacional, nos limites definidos em lei”.

³⁶ Ibid., p. 24.

³⁷ Ibid., p. 24.

³⁸ https://es.wikiquote.org/wiki/Jorge_Rafael_Videla consultado em 10/10/2019 às 17h15min.

³⁹ Disponível em:

<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-314-13-marco-1967-366980-publicacaooriginal-1-pe.html>

<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-314-13-marco-1967-366980-publicacaooriginal-1-pe.html>

⁴⁰ Art. 23. Tentar subverter a ordem ou estrutura político-social vigente no Brasil, com o fim de estabelecer ditadura de classe, de partido político, de grupo ou indivíduo. Pena: reclusão, de 8 a 20 anos.

⁴¹ Art. 24. Promover insurreição armada ou tentar mudar, por meio violento, a Constituição, no todo ou em parte, ou a forma de governo por ela adotada. Pena: reclusão, de 12 a 30 anos. *Parágrafo único.* Se, da prática do ato, resultar morte: Pena: prisão perpétua, em grau mínimo, e morte, em grau máximo.

⁴² Art. 25. Praticar atos destinados a provocar guerra revolucionária ou subversiva: Pena: reclusão, de 5 a 15 anos. *Parágrafo único.* Se, em virtude deles, a guerra sobrevém: Pena: prisão perpétua, em grau mínimo, e morte, em grau máximo.

Assim, a Lei de Segurança Nacional e as palavras de Areche parecem convergir em seus propósitos. O artigo 3º nos diz:

Art. 3º A segurança nacional compreende, essencialmente, medidas destinadas à preservação da segurança externa e interna, inclusive a prevenção e repressão da guerra psicológica adversa e da guerra revolucionária ou subversiva.

§ 1º A segurança interna, integrada na segurança nacional, diz respeito às ameaças ou pressões antagônicas, de qualquer origem, fôrma ou natureza, que se manifestem ou produzam efeito no país.

§ 2º A guerra psicológica adversa é o emprêgo da propaganda, da contra-propaganda e de ações nos campos político, econômico, psicossocial e militar, com a finalidade de influenciar ou provocar opiniões, emoções, atitudes e comportamentos de grupos estrangeiros, inimigos, neutros ou amigos, contra a consecução dos objetivos nacionais.

§ 3º A guerra revolucionária é o conflito interno, geralmente inspirado em uma ideologia, ou auxiliado do exterior, que visa à conquista subversiva do poder pelo controle progressivo da Nação.

Fica claro então que todos os âmbitos estão em jogo, seja o político, o econômico, ou o psicossocial, isto é, a lei não se refere apenas àqueles que pegam em armas para combater o poder estabelecido, mas sim a qualquer pessoa ou entidade, incluída aí dramaturgos, atores, e teatros que provoquem opiniões, emoções ou comportamento na população visando à conquista supostamente subversiva do poder. Por isso, o papel da DCDP é tão importante, pois o subversivo, como nos falou o ditador Jorge Videla, não é apenas aquele que mata com uma arma, mas pode muito bem ser um ator que ao encenar uma peça cause sentimentos de revolta e sublevação nos espectadores. Nisto o Serviço Nacional de Informações (SNI) com sua rede de espionagem e troca de informações, e a DCDP que a tudo decidia quanto ao que os brasileiros poderiam ver, ouvir, ler e expressar casaram-se durante a ditadura militar a fim de concretizar as palavras de Areche: “Saber como é que eles pensam. E aí, fazer com que estes pensamentos virem pedras!”.

Pois bem, sigamos com a nossa leitura. Antes do julgamento de Micaela e de Túpac Amaru, Areche ainda faz outras duas reflexões oportunas. A primeira delas trata da vida ser como um jogo, vejamos: “De repente fiquei achando que era tudo um jogo. Nós aqui falando do tempo, esse idiota ajoelhado, me torturando, e lá no porão, um verdadeiro torturado, que aguarda a hora de morrer... De repente tive a impressão de que tudo não passava de um jogo.”⁴³ O idiota é o médico que faz uma sangria em Areche, já citado aqui, e o verdadeiro torturado é, obviamente, Túpac Amaru. Além disso, como se percebe o tema da tortura passa

⁴³ DRAGÚN, op. cit., p.25

a ser bem presente. Contudo a que jogo, o Visitador-Geral se refere? A um jogo de cartas marcadas? Areche parece estar falando do destino, como se as *moiras* ainda estivessem a tecer os fios da vida, e, desta forma, ele está apenas cumprindo a parte que lhe cabe em um fatalismo irreversível. Ele quer fugir do protagonismo que exerceu na captura de Túpac Amaru, tentando justificar a si mesmo por uma decisão equivocada, como se dissesse “não havia outra alternativa, foi tudo um jogo”. Em outro momento ele irá dizer: “De repente imaginei que estava flutuando no tempo, num dia qualquer, sem data e sem hora! Ah, que medo eu tenho desses dias, Cabrera!”⁴⁴ Ou seja, Areche oblitera a sua imagem, numa fuga do protagonismo exercido, como se não fossem os homens e mulheres que escrevessem a História, mas, como uma entidade transcendente, ela que os possuísse.

Logo em seguida a essa reflexão, ele fala: “Uma vez em Madri, vi um ator gordo que, no final do ato de uma peça, dizia: ‘Eu me sinto tão feliz!’ E naquele exato momento, a peruca da cabeça dele caiu... Eu me sinto tão feliz, Senhor Medina, tão feliz!”⁴⁵ Tal felicidade se deve à derrota de Túpac Amaru e sua captura, mas o que representa a peruca? A vitória de Areche aparenta ter um gosto agri-doce, pois em seu momento de maior regozijo o Visitador-Geral pressente que ela não será duradoura. Como o riso do ator que precede a queda da peruca, Areche sente que seu momento de vitória e de maior felicidade precede uma derrota final e absoluta. Como supracitado Areche é, na peça, a encarnação da Espanha colonial. Dragún faz, portanto, uma analogia com o fim do poderio espanhol, uma vez que Condorcanqui é visto por muitos como o ensaísta dos movimentos emancipacionistas, isto é, aquele que primeiro se rebelou contra o domínio espanhol, sendo, então, a semente da independência. Desta forma, a felicidade do Visitador-Geral contém em si um prenúncio do fim do poderio colonial.

Contudo, podemos ir um pouco mais longe. Como fica claro ao longo da leitura, José Antonio de Areche é, na verdade, o protagonista da peça de Osvaldo Dragún. Ousamos dizer que Túpac Amaru e sua rebelião são apenas o contexto em que está inserido o personagem principal. E isto porque se olharmos para a peça não apenas como um escrito literário, mas também como um documento cheio de historicidade – isto é, um documento que contém em si uma história própria que vai muito além dos fatos do século XVIII que sua narrativa conta, sendo na verdade fruto do século XX e de todo o contexto em que vivia o autor – perceberemos que o que o dramaturgo argentino fez no personagem de Areche foi construir

⁴⁴ Ibid., p.38.

⁴⁵ Ibid., p. 25.

nele a simbologia da dominação, dos regimes autoritários e opressores. Seja durante o século XVIII, ou durante as ditaduras militares da América do Sul, a opressão converge nos mesmos males que tanto Túpac quanto os grupos guerrilheiros de esquerda se propuseram a combater até a morte. Assim sendo, Areche é, na verdade, a Opressão que mesmo vencendo aqui ou acolá, está com os dias contados. A Opressão é a protagonista da peça, e todo o enredo caminha para um desfecho em que, por mais que ela tenha rido outrora – assim como o ator gordo que se sentia tão feliz e nesse exato momento deixou a peruca cair causando gargalhadas na plateia – agora quem irá rir são os oprimidos, afinal quem ri por último, ri melhor.

Finalmente, então, o julgamento se inicia. Começando por Micaela Bastidas, mulher de Túpac Amaru e seu lugar-tenente na Grande Rebelião. O personagem de Micaela, na peça de Dragún, aparenta ser, desde o princípio, uma mulher forte, firme e decidida. Em momento algum ela demonstra arrependimento pelos atos cometidos, pelo contrário, convicta das ações que encabeçou ela não desmente suas acusações, nem se sente coagida ante seus acusadores, longe disso, com a cabeça erguida ela os confronta.

Linares: És culpada, mas ainda não foste condenada. Este é um tribunal imparcial, aqui não serão inventadas acusações. **Micaela:** Sim, é verdade. Mas, e o coroação, Senhor Fiscal? O seu coração também é imparcial? Bate por Micaela Bastidas, da mesma forma que bate pelos corregedores? As suas mãos, Senhor Fiscal, elas acariciam as minhas mãos da mesma forma como acariciam este selo do Rei? ⁴⁶

Claramente Micaela não se deixa enganar, sem pestanejar, ela escancara a lealdade de Mata Linares e seu coração comprometido com o rei espanhol e seus interesses. Micaela não é incauta, não é vítima de uma injustiça sem que a perceba. Não, totalmente atenta a cada palavra ela sabe que seu julgamento não é imparcial, sabe que a sua condenação antecedeu a sua captura. Há uma parte, um pouco extensa, porém extremamente rica que consideramos válido colocar aqui, justamente por mostrar todo o protagonismo exercido por Micaela.

Linares: E por que fizeste isso? **Micaela:** *(Olhando-o.)* Porque de repente cheguei a pensar que eu era Deus... **Moscoso:** *(Levanta-se impulsivamente.)* Blasfêmia! **Areche:** *(Pela primeira vez desde que Micaela começou a falar, levanta-se dominado pela tensão.)* O que é que estás dizendo? **Micaela:** Eu precisei decidir. Muitas vezes tive que decidir. Matar ou não matar. E matei. Lutar ou me retirar para as montanhas, para viver em paz. E lutei. E quando os meus índios precisaram de alguém que dissesse a eles o que fazer, e somente Deus poderia dizer isto, eu chamei Nicolás Villa e disse a ele: vai falar isso, porque é bom. E ele falou. Eu tinha que decidir. Tudo dependia somente de mim mesma. E cada vez que eu decidia, eu me sentia grande como as minhas montanhas. E pensava: isto é ser Deus. **Areche:** *(Exaltado)* És uma escrava. Entendeste? O teu pescoço e as tuas mãos ainda levam

⁴⁶ Ibid., p. 28

as marcas das correntes que a Espanha colou nos incas. És uma escrava e não podes decidir nada. Todas as tuas decisões foram mentiras. Mentiste aos outros e mentiste a ti mesma. **Micaela:** Mas nós fomos felizes, Senhor Visitador. Tivemos que escolher entre a nossa mentira e a sua verdade. E não foi difícil. Porque a nossa mentira era ser livre, e a sua verdade era a prisão e a escravidão. **Areche:** Livre! Agora deves morrer escrava... **Micaela:** Eu sei. Quando fiz cinco anos a minha mãe me disse que algum dia eu ia ter que morrer. Eu escolhi a minha morte. Não sei quanta gente pode fazer isso. Mas eu acho que são poucos. **Areche:** Mas vais morrer, Micaela. E tudo o que foste, tudo o que mentiste, tudo morrerá contigo. [...] Estás arrependida? **Micaela:** (*Surpresa pela pergunta.*) Não! Não! Porque fui eu que decidi. E se eu, podendo decidir outra coisa decidi isto, não tenho porque me arrepender.⁴⁷

Talvez a cena mais significativa de toda a peça de Dragún, este trecho riquíssimo deixa claro como quem domina o julgamento é, na verdade, Micaela Bastidas e não os seus acusadores. Muito mais do que um simples papel coadjuvante ao lado de seu marido, Micaela demonstra explicitamente como foi protagonista da própria vida, não estando em momento algum às margens do curso da História, pelo contrário, dominando-a através de suas decisões escreveu assim sua própria história. Em momento algum ela demonstra ter sido refém das decisões do seu marido, ou tido um papel secundário na história da rebelião. Em verdade, ela é o completo contraponto a Areche, que foge dos seus atos, que tenta dizer que tudo foi um jogo, que tudo estava predestinado. Micaela não, ela tem plena convicção de que seu caminho estava livre de toda e qualquer predestinação, e que quem determinou por qual direção seguiria seus passos foi ninguém mais senão ela mesma.

É interessante que o Visitador-Geral fique totalmente transtornado. Ele é incapaz de compreender como Micaela, que não passa de uma escrava em sua concepção, conseguiu ser autônoma o suficiente para decidir os caminhos da sua própria vida. Areche pensa poder amedrontá-la com a morte, porém ele não percebe que a morte foi uma decisão da própria Micaela e não dos seus algozes. Quando decidira pela luta Micaela Bastidas já havia ponderado a possibilidade da morte e, mesmo assim, ela escolheu se rebelar. Portanto, a morte foi uma escolha sua, e não daqueles que a condenam. Por isso, ela não se arrepende. Ela foi senhora de si, e Dragún utiliza-se da personagem para falar algo veemente aos espectadores, isto é, que a morte não é maior do que a felicidade de lutar pela liberdade.

Bem, aqui é preciso dizer que Micaela personagem de Osvaldo Dragún, possui muitas diferenças para com a Micaela Bastidas de carne e osso assassinada em 18 de maio de 1781. Contudo, é interessante que Dragún coloque o papel de Micaela de forma tão enfática na peça, porque ele parece estar em sintonia com uma nova corrente historiográfica, extremamente

⁴⁷ Ibid., p. 29-30.

recente, que tem revisado os papéis dados às mulheres nas emancipações latino-americanas. Mais do que um papel coadjuvante de auxílio aos homens, as mulheres latino-americanas, como nos diz Cláudia Luna, professora integrante da Rede de Estudos Andinos e do Centro de Estudios de La Mujer en la Historia de América Latina (CEMHAL-Peru), foram “ativistas e articuladoras políticas, atuaram nos campos de batalha ou nos bastidores, o que lhes valeu escárnio, torturas, prisão, exílio e morte.”⁴⁸ (LUNA, 2016). Falando de Micaela Bastidas, Luna assim nos diz:

Micaela Bastidas foi uma mulher de poder, uma líder que dirige, ao lado do marido, José Gabriel Túpac Amaru, as lutas insurrecionais contra a Coroa espanhola, no altiplano andino. A historiadora peruana Sara Beatriz Guardia questiona por que “a história continua apresentando-a como uma simples colaboradora”, já que, argumenta, “através de numerosos documentos está demonstrado que pertenceu à Junta Revolucionária e cumpriu funções militares e políticas no governo de Tungasuca” (2002, p. 115 – tradução nossa).⁴⁹

Por esse protagonismo atípico na mentalidade patriarcal, a Micaela de Dragún será condenada. Linares, assim diz: “Não esperes clemência por seres mulher, já que não te comportastes como uma mulher.”⁵⁰

Após o julgamento de Micaela Bastidas, chega então a vez de Túpac Amaru. Ele se apresenta ao tribunal praticamente cego devido às torturas recebidas, mancando e em horrível estado. Contudo, assim como sua esposa, ele não mede palavras para confrontar seus acusadores. Já no início do julgamento quando questionado porque se recusara a ter um defensor, Túpac responde: “Ninguém defende quem está caído. Porque eu quis fazer isto, hoje me condenam.”⁵¹ Aqui é preciso dizer que, se até então, a figura de Túpac Amaru como a concebeu o dramaturgo argentino, não deixa nítidas suas concepções políticas, a partir de agora é explicitado seu caráter à esquerda do espectro político.

Obviamente Osvaldo Dragún debruçou-se sobre a vida do inca rebelde para escrever sua peça, uma vez que a maioria dos personagens existiu de fato, e atuam na peça de forma muito semelhante a como agiram na realidade. Portanto, muito provavelmente, Dragún leu as obras de Boleslao Lewin, Daniel Valcárcel, entre outros, e mediante os múltiplos usos da figura de Túpac, optou por aquela mais atrelada às concepções comunistas.

⁴⁸ LUNA, 2016, p. 37

⁴⁹ Ibid. p. 40

⁵⁰ DRAGÚN, op. cit., p.31.

⁵¹ Ibid., p. 31.

Raúl Asencio, importante pesquisador vinculado ao IEP (*Instituto de Estudios Peruanos*), em seu livro mais recente *El apóstol de los andes: El culto a Túpac Amaru en Cusco durante la revolución velasquista (1968-1975)*⁵², trabalha justamente com as diversas figuras de Condorcanqui, e como elas são utilizadas para diferentes propósitos. Ele elenca pelo menos cinco figuras que orbitam a imagem do personagem histórico Túpac Amaru: 1) Herói regional; antes de qualquer coisa Túpac é um herói de Cuzco, utilizado muita das vezes pelos cusquenhos como forma de se contraporem a hegemonia de Lima. 2) Herói nacional e precursor da independência; figura muito utilizada durante o regime de Velasco. 3) Restaurador incaico; aquele que desejava restaurar o *Tawantinsuyu*. 4) Revolucionário social; figura extremamente preocupada com o bem-estar dos ameríndios, é imbricada de concepções comunistas, visto como um camponês “obrigado” a se rebelar contra seus senhores, expressando quase sempre uma contradição de classe. 5) Herói latino-americano, ou até mesmo pan-americano; figura utilizada pela Organização dos Estados Americanos (OEA) como símbolo da luta americana pela independência, figurando em diversos cartazes comemorativos do Dia das Américas.

Todas estas figuras resultam de discursos que habitam um campo de disputa sobre os usos do passado, todas desejando apropriar-se do capital simbólico que possui Túpac Amaru. Porém, grande parte dos historiadores, entre eles Hobsbawm, parece concordar que a figura que mais se aproxima de José Gabriel é a do revolucionário social, sendo a Grande Rebelião mais do que uma simples luta anticolonial, e sim, em certa medida, uma revolução frustrada. Sendo Túpac Amaru II, então, o defensor dos oprimidos, aquele que lutou pelos caídos.

Por mais que haja documentos comprovando que por diversas vezes Condorcanqui recorreu às instâncias cabíveis a fim de acabar com a *encomienda* e a *mita*, o importante aqui é como Dragún utiliza-se do contexto social-político dos anos 1960-1970 para construir as falas de Túpac. Fica patente como Dragún enxerga José Gabriel como um rebelde, que apesar de assassinado há quase duzentos anos, ainda diz muito sobre o seu tempo presente, sendo, portanto, um modelo a ser representado e seguido.

O julgamento de Túpac Amaru é mais breve, porém mais dramático do que o julgamento de sua esposa. Algumas partes são bem interessantes, como quando o bispo Moscoso pergunta a Túpac se ele não se arrepende de ter posto fogo em uma igreja, ao que ele diz que não porque os soldados lá se refugiaram: “**Moscoso:** Não sabes que as igrejas foram

⁵² ASENSIO, 2017.

colocadas na terra para servir a Deus? **Túpac**: Os incas também foram. E a sua ilustríssima não disse nada enquanto os incas eram destruídos nas minas e nas fazendas”.⁵³ Além disso, Dragún permite uma certa humanidade ao personagem de Túpac que diz em um determinado momento: “Eu temo a morte, Senhor Bispo, eu tenho medo sim...”. Ou seja, mais do que um herói distante, ele sente medo como todas as pessoas.

Porém, sem mais delongas, a sentença de Túpac Amaru é decidida. Como já esperado, ele é condenado à morte, no entanto o que é extremamente surpreendente é a reação de Areche. Pois este, até então calado, ao ouvir a sentença repentinamente exclama: “Morte? E nós vamos ganhar o que com isso? Eu poderia matá-lo mil vezes... mas este julgamento nos demonstra que o que precisamos destruir são as suas ideias, para que nada mais reste deste homem!”⁵⁴ Deste modo, Areche parece pressentir, e teme isto desesperadamente, de que no final das contas os ideais de Túpac Amaru prevalecerão. Por isso o Visitador-Geral almeja mais do que só a morte de Túpac. Ele sabe que a sua morte não será o suficiente, ele precisa destruir os ideais do inca rebelde, fazê-los virarem cinza, para que eles não se propaguem. Parece-nos que Areche deseja uma condenação à Condorcanqui semelhante a te Winston, no clássico livro *1984* de George Orwell. Mais do que uma simples morte, Winston ao cair nas mãos do *Partido* vai passar por um profundo, terrível, e sombrio processo de renúncia, onde seu ser é completamente obliterado, e após diversas seções de tortura conduzidas por O’Brien ele é, por fim, capitulado. Areche, como símbolo da opressão, se desespera ao ver que os ideais dos oprimidos, mesmo após a morte de seus representantes, permanecem vivos.

Este dilema: “a raposa condena a armadilha, e não a si mesma”⁵⁵, que assombra Areche é um discurso bem comum na política, seja no século XVIII ou nos dias de hoje. Para darmos um exemplo da atualidade, o ex-presidente Lula pouco antes de ser preso em abril de 2018 não repetiu a frase, atribuída a Che Guevara, de que “os poderosos podem matar uma, duas ou três rosas, mas jamais conseguirão deter a primavera”? Claro, isto não passa de um chavão, mas que apesar disso pode conter em si significados pertinentes. Ora o próprio Luís Inácio, no mesmo dia citado, não disse que se tornaria milhões, tal como as palavras de Ferreira Gullar, no seu poema dedicado a Che, *Dentro da Noite Veloz*, em que diz “a vida muda o morto em multidão”⁵⁶ Podemos seguir o rastro desse raciocínio por um tempo indeterminado, o que não é o objetivo aqui, mas outro poeta, desta vez o peruano Alejandro

⁵³ DRAGÚN, op. cit. 32.

⁵⁴ Ibid., p. 33.

⁵⁵ Verso do poema “Provérbios do Inferno” do poeta inglês William Blake (1757-1827).

⁵⁶ GULLAR, 1991, p. 193.

Romualdo, parece sintetizar o que estamos dizendo. Em seu mais famoso poema, *Canto coral a Túpac Amaru, que es la libertad*, o poeta narra a execução do Inca Rebelde, recorrendo a um forte estribilho que repetidamente diz “*¡y no podrán matarlo!*”. A mensagem presente em todas estas vozes, portanto, aparenta dizer: 1) a morte do mártir condena seus assassinos e não ela mesma. 2) de nada adianta seu assassinato porque morta, a pessoa se torna um símbolo, uma ideia imortal. 3) uma vez tornada ideia ela não tem mais corpo, não podendo mais ser atingida pelo violência do Estado ou do Poder, onde quer que ele esteja.

Outra reflexão que podemos fazer é que em sua condenação Túpac Amaru carrega consigo algo de Cristo. O próprio Alejandro Romualdo em seu poema supracitado, na última estrofe diz: “*Al tercer día de los sufrimientos,/cuando se crea todo consumado,/gritando ¡libertad! sobre la tierra,/ha de volver.//Y no podrán matarlo.*” Veja, assim como Jesus ressuscitou ao terceiro dia Túpac Amaru ressuscitará também, e gritando “liberdade” não poderão mais detê-lo pois ele se tornará milhões. Raúl Asensio, pesquisador já citado, explica que o culto tupamarista durante o regime de general Velasco foi marcado por uma forte impregnação religiosa, onde o martírio de Túpac Amaru é recorrentemente assimilado com o martírio de Cristo, inclusive a maneira como se festeja a vida do Inca Rebelde nos anos 1960-1970 é marcada pela forma como se celebra Jesus⁵⁷.

Além disso, a situação de Areche se mostra um tanto quanto paradoxal. Porque de acordo com a lógica da mitologia política que estamos a estudar aqui, nós sabemos que a condenação à morte por um poder injusto é parte constitutiva da criação do Herói. Assim, será saber disto um dos motivos que assola a alma de Areche? Afinal, o Visitador-Geral não recorreu anteriormente à crença de que seus atos foram predeterminados? Pois bem, e se ao condenar Túpac Amaru ele estivesse cumprindo seu papel no destino, mas não o de simplesmente derrotar Túpac, e sim o de fazer de Túpac Amaru um mito indestrutível? Seria plausível então o seu desespero repentino.

Enfim, totalmente enfurecido Areche ordena que Túpac Amaru fique de joelhos para que não se esqueça que não passa de um escravo, e manda um criado ameríndio beber uma xícara de chocolate e cuspir na cara de Túpac. O criado não consegue fazer tal ultraje, deixando a xícara cair no chão ao que, exasperado, Cabrera vai até ele e o golpeia com sua espada. Então, a última cena do ato se realiza: o criado ferido cai nos braços de Túpac Amaru que, enquanto ouve sua sentença de morte e sob o olhar atônito de Areche que nada entende,

⁵⁷ ASENSIO, op. cit.

diz ao criado: “Nós somos os vencedores... Nós vencemos...”. Ora, o espanto de Areche é no mínimo compreensível, pois como pode Túpac ser o vencedor? Essa cena dramática certamente marcaria o espectador, e a mensagem de Dragún parece então, desta maneira, estar bem clara, ou seja, quanto mais o ideal da liberdade é golpeado, mais perto da vitória ele fica.

2.2 O TERCEIRO ATO DA PEÇA DE DRAGÚN

O terceiro ato então se inicia, é o mais breve dos três e durante todo o ato um pregoeiro caminha pelas ruas da antiga capital do Império Inca, anunciando: “Hoje, 18 de maio de 1781, será executado a sentença contra o traidor Túpac Amaru e sua mulher, Micaela Bastidas. Oh dia de glória para Cuzco”. Enquanto isso uma tempestade se anuncia, relâmpagos rasgam os céus, trovões tremem a terra. Tal tempestade parece estar em sintonia com o relato oficial de uma testemunha ocular que assim descreveu o dia da execução do Inca Rebelde:

Neste dia compareceu [à praça] um grande número de gente, mas ninguém gritou nem levantou uma voz (...). Sucedem algumas coisas que parece que o diabo as trama e dispõe, para confirmar os índios em seus presságios e superstições. Digo isto porque, tendo feito um tempo muito seco, e dias muito serenos, aquele amanheceu tão nublado que não se viu a cara do sol, ameaçando chover em todas as partes; e, à hora das doze, em que estavam os cavalos estirando o índio, levantou um tremendo vendaval, e atrás dele um aguaceiro que fez com que toda a gente, e ainda os guardas, se retirasse a toda pressa. Isto levou os índios a dizer que o céu e os elementos sentiram a morte do Inca, que os espanhóis inumanos e ímpios estavam matando com tanta crueldade.⁵⁸

É interessante que neste relato, Túpac Amaru foi executado exatamente na mesma hora de Jesus Cristo, ou seja, às doze horas, quando de acordo com os evangelhos toda a Terra foi tomada por uma escuridão completa que durou três horas (cf. Mt 27:45). Se este relato é condizente com a realidade ou não, não sabemos. Mas de todo modo, a ideia principal do relato que a peça de Dragún parece reforçar é a de que forças maiores, seja Deus, a Natureza ou a História, proclamam dessa forma seu completo descontentamento com a execução.

O terceiro ato tem dois locais de ação, o escritório de Areche e a cela de Túpac Amaru, ligados entre si e separados apenas por uma parede. Quando a luz de um cenário se acende, a do outro se apaga. “Na penumbra, Areche está recostado em sua poltrona. Na cela, Túpac Amaru está sentado e algemado.” Ora, a contraposição entre opressor e oprimido vai ficando cada vez mais clara. E uma cena, em especial, é bastante intrigante. Ignacio Flores,

⁵⁸ Apud. GERAB; RESENDE, 1987. p. 40 - 41.

comandante do exército realista que derrota Túpac Amaru, como já citado, desde que captura o inca rebelde passa a ir visitá-lo na cela todos os dias. Será isto, um indício de arrependimento? A última visita de Flores pode nos dizer algo sobre isto:

Túpac: És tu, sombra? **Flores:** Não, não sou... **Túpac:** (*Interrompendo-o*) Sim, és uma sombra! Há três dias que só a tua sombra me fala com essa voz. Se tens mãos, e não puseram algemas nelas, me dá de beber... (*Flores alcança água para Túpac. Ele bebe.*) Sombra, antes eu já não bebi água dada pelas tuas mãos? [...] Estás tremendo, por que? **Flores:** Logo eles vão vir buscar você e tudo vai terminar... **Túpac:** Não, nada vai terminar com a minha morte! Desde o princípio eu sabia que ia morrer. **Flores:** (*Aproximando-se dele.*) E por que foi que você continuou? **Tupac:** Porque os meus índios precisavam de alguém que morresse por eles. **Flores:** Mas agora eles se esquecem de você! Aceitaram o perdão, e estão te esperando na praça para te insultar e jogar pedras. **Túpac:** São fracos e sempre foram escravos. Mas algum dia eles se lembrarão de que, por um momento, eles foram livres... [...] **Flores:** Como a vida é estranha! Faz com que alguns homens sejam fortes na desgraça e outros fracos na glória... (*Ouve-se um distante rufo de tambores.*) Vão vir buscar você em seguida... (*Sai lentamente.*)⁵⁹

Flores transforma-se em uma sombra diante de um homem senhor do seu destino? Parece-nos que o comandante Flores percebe que Túpac Amaru lutou por aquilo que acreditava, doando-se a uma causa de corpo e alma, ao ponto de sacrificar sua vida por ela. E este sacrifício só prova ainda mais o valor e a justiça de tal causa. Enquanto isso, quem foi Flores senão a sombra dos propósitos de um rei distante, que nada sabe dele, de sua terra – afinal ele é *criollo* –, de suas dores e alegrias? Dragún mostra assim um Túpac Amaru decidido, confiante de si, que sabia que a sua luta não se restringia ao seu tempo presente, mas o transpassava, eternizando-se na memória daqueles que sofrem a opressão. Túpac encarna o espírito da Liberdade, de quem sabe que “nada vai terminar com a minha morte”, assim ele é uma oferenda às chamas sagradas que ardem perpetuamente pela liberdade, pois mesmo que no presente os oprimidos não enxerguem aqueles que lutam por eles, um dia se lembrarão que foram livres.

Desta maneira, um homem na desgraça é mais forte do que aqueles envolvidos em glórias vãs e passageiras. Um espectador que assistisse à peça, caso ela fosse encenada em 1977, entenderia a mensagem e facilmente faria ligações com o contexto de seus dias. Como, por exemplo, os guerrilheiros mortos pelo Estado, que num primeiro olhar parece apenas um desperdício de vidas jovens a uma causa derrotada, que nem sequer chama a atenção das massas populares, mas são na verdade um recado para a História, do preço pago pela liberdade e, mais importante ainda, que a causa da liberdade não pode ser destruída, ou seja,

⁵⁹ DRAGÚN, op. cit., p. 40-41.

que a violência exercida pelo Estado não tem o poder de destruir a causa, apenas atingir as pessoas.

Após a visita do comandante Flores, chega à cela de Túpac Amaru sua última visita. E, para a sua surpresa, quem toca seu corpo ferido é a sua esposa Micaela Bastidas. Leiamos algumas passagens desse encontro derradeiro:

Túpac: Que tipo de homem eu sou, Micaela? Eu deveria odiá-los. Eu quis tirá-los das trevas e eles me combateram... e apesar disso eu vou morrer por eles! **Micaela:** Eles te esperaram muito tempo e não podia ser de outra maneira. É esta a tua vitória! Alguns não compreenderam, mas logo vão compreender. **Túpac:** É, logo vão compreender sim... e cada vez que forem castigados, eles vão abraçar a nossa memória... *(Ficam em silêncio.)* Então, é verdade que estás aqui... [...] Micaela, eles se recusaram a me confessar! Aham que podem impedir o meu caminho até Deus. Mas tu e eu vamos percorrer esse caminho juntos, de mãos dadas. **Micaela:** Sim, meu amor. Tu e eu, de mãos dadas. *(Dão as mãos.)* **Túpac:** Micaela... eu faço de ti o meu Deus. *(Se ajoelha. Ela fica de pé, segurando a mão de Túpac.)* Micaela... **Micaela:** O que é? **Túpac:** Desde o princípio eu sabia que ia morrer, mas continuei, sem me importar com a morte dos outros. Isso é pecado? **Micaela:** Não sei. **Túpac:** Desde o princípio nós tivemos que decidir coisas de mais e nós éramos homens. Foi pecado decidir? **Micaela:** Estás feliz, meu amor? **Túpac:** Estou... sim, estou feliz! **Micaela:** Então não foi pecado. **Túpac:** *(Fala em voz baixa, como rezando.)* Amém... *(Começa a escutar-se um suave rufo de tambor. O rufo aumenta e o carcereiro grita.)* **Carcereiro:** Vão cortar a tua língua, índio, vão cortar a tua língua! **Túpac:** Canta para eu dormir, Micaela, canta! **Micaela:** *(Começa a cantar suavemente.)* “Quando perde o seu amor, a triste pomba apaixonada...” *(Sua voz se quebra num soluço.)* **Túpac:** Não. Micaela, não! O que vai ser de mim, se eu te ouvir gritar? **Micaela:** Não vais me ouvir gritar. *(Recomeça suavemente o canto.)* “Quando perde o seu amor, a triste pomba apaixonada.” *(Ela está de pé. Ele, ajoelhado. O rufo de tambor prossegue lentamente. Sua voz se perde com a luz.)*⁶⁰

Túpac Amaru nessa cena aparenta uma maior fragilidade, demonstra dúvidas quanto ao discurso que acabara de dar ao comandante Flores, e cabe a Micaela encher-lhe de confiança e certeza. Micaela então, passa a lembrar Túpac do que consiste a sua vitória, que esta não se restringe ao tempo presente, pelo contrário, o transpassa. Tal cena, portanto, nos parece um recurso dramático, onde Dragún cria uma situação que permite aos personagens explicar para o espectador o sentido moral da obra. Isto reforça ainda mais um objetivo “didático” da peça, com um explícito viés político.

Condorcanqui, então, tendo isso em vista, expressa: “cada vez que forem castigados, eles vão abraçar a nossa memória!”. Os personagens de Dragún parecem ter uma significativa clareza, quanto à importância do papel que desempenharão na memória daqueles por quem combateram. Muito provavelmente, a Micaela e o Túpac Amaru de carne e osso, não tinham tal clareza. Afinal, naquele momento haviam sido amargamente derrotados, e nada os garantia

⁶⁰ Ibid., p. 42-43.

que seus nomes entrariam para a história, ou que a sua luta perpetuaria na memória coletiva dos ameríndios. Todavia Dragún sabiamente constrói um Túpac que, mesmo na dúvida, é capaz de encher de certezas os contemporâneos do dramaturgo argentino que possivelmente viessem a assistir a peça.

José Gabriel, como é sabido, era um homem religioso. Uma de suas cartas mais significativas a Micaela Bastidas demonstra sua tristeza ao saber que o bispo de Cuzco o excomungou, fato que foi decisivo inclusive para a derrota do inca, uma vez que, numa sociedade completamente católica, a excomunhão, mais do que um simples ato religioso, representava, na verdade, a morte social do indivíduo. Além disso, todo aquele que se juntava à rebelião era excomungado também. Dragún parece ter conhecimento disso, pois mostra Condorcanqui temendo a morte sem a extrema-unção. Todavia é aí que Micaela desempenha talvez o seu papel mais importante na peça, ela se torna aquilo que havia dito a Areche ter pensando por um instante ser. Frente a Túpac Amaru II, este ajoelhado diante dela, Micaela torna-se deus, a quem Condorcanqui se confessa. E, mais uma vez, Dragún coloca em seus lábios as impactantes palavras de que mais importante do que a derrota sofrida é a felicidade sentida de saber-se ter lutado pela causa certa.

Com Túpac Amaru ajoelhado e sua cabeça nas mãos de Micaela, enquanto ela canta sua triste canção e luta contra um choro que se prende à sua garganta, a cena se encerra e a luz do cenário de Túpac se apaga para se ascender a de Areche. Ficamos surpresos ao perceber que esta é a última cena de Micaela e Túpac Amaru, não há nenhuma menção à morte do inca rebelde, nada na peça que fale dos quatro cavalos que tentaram esquarteja-lo, do assassinato de Hipólito, seu filho mais velho, e de Micaela, execuções que Túpac teve que assistir antes de sofrer seu suplício. Simplesmente nada. Ficamos com o canto de Micaela que vai suavemente diminuindo, até a luz se acender no cenário do Visitador-Geral e vemos Areche aterrorizado com a tempestade que assola Cuzco. Em um determinado momento ele fala: “Ah, se eu pudesse mandar aprisionar esta maldita tempestade!”⁶¹. Em efeito, Areche percebe que a tempestade está se personificando, mais do que somente um fenômeno da natureza, a tempestade parece lentamente se tornar uma entidade que afugenta os índios da praça onde Túpac será executado. Vejamos:

Medina: Eu acho que nós devíamos adiar a execução por algumas horas... **Areche:** (*Furioso.*): Não! **Medina:** Senhor Visitador, esta tempestade infernal... **Areche:** A tempestade que vá para o diabo! [...] Vai e se coloque à frente de todos os soldados

⁶¹ Ibid., p. 39.

de Cuzco. Reviste casa por casa! Quero todos os índios da cidade na praça, acorrentados! [...] Não haverá adiantamento! Todos os índios estarão na praça, acorrentados e vão ficar sabendo que ELE foi morto. E vão ficar sabendo que são o que são, escravos! Não haverá adiantamento! Não haverá adiantamento! [...] (*Seu corpo amolece.*) Meu Deus parece que estou flutuando! (*Volta-se violentamente para onde estava Medina e Mata Linares.*) Senhor Ouvidor!... Senhor Fiscal!... (*Não os vê.*) Estou sozinho... me deixaram sozinho... (*Vai até a janela.*) Maldita tempestade, parece que tem forma humana! Meu Deus, não me deixes morrer sozinho e sem confissão!⁶²

Areche está bem mais doente, e a tempestade o deixa em tal nível de histeria por roubar dele o controle da situação, afugentando os índios e deixando a execução em pé de ser adiada que, caído em sua poltrona e sentindo que a vida lhe esvai, ele chega a delirar:

Areche: Eles estão com medo e me abandonaram... Espanha, me enviaste aqui para morrer no meio dos fantasmas! Meu Deus, não me deixes morrer aqui! Eu estou sozinho... Eu estive sempre sozinho, desde que cheguei a esta terra maldita... Eu não devia ter mandado te matar, índio! Você foi o único que sempre me fez companhia... Eu não devia ter mandado te matar! Eu devia ter tomado a tua mão e passeado contigo pelo mundo.

Sozinho e sentindo a morte lhe tragar aos poucos, Areche se arrepende de ter mandado matar o inca rebelde! Seu delírio soa semelhante às alucinações de Winston, em *1984* de George Orwell. Pois mesmo sob tortura, Orwell assim nos diz sobre os sentimentos de Winston para com O'Brien, seu torturador: "Reavivara-se em seu íntimo o velho sentimento de que no fundo não importava se O'Brien era amigo ou inimigo. O'Brien era alguém com quem se podia conversar. Talvez fosse mais importante ser compreendido do que amado."⁶³ Quão profundas e funestas não podem ser tais palavras.

Além disso, este trecho de Areche desejando ter tomado Túpac pela mão e passeado com ele pelo mundo é extremamente interessante para nosso estudo. Pois nos mostra algumas coisas, como o fato da peça não estar preocupada em ser uma reprodução fiel dos fatos. Pois esta escolha por um final em que Areche delira tem a ver com a proposta estético-política da peça e não com a história da Grande Rebelião em si.

Mas, então, finalmente a peça chega ao fim.

Linares: Senhor Visitador... Foi impossível jogar as cinzas do Inca nas águas do rio Huatanay!... A tempestade dispersou as cinzas... (*Detém-se. Olha Cabrera e, surpreso pela expressão deste, aproxima-se de Areche.*) Senhor Visitador... Senhor Visitador... **Cabrera:** O Senhor Visitador-Geral... está morto. (*Enquanto os sinos redobram, o pano cai lentamente.*)⁶⁴

⁶² Ibid., p. 44-46.

⁶³ ORWELL, 2018, p.296.

⁶⁴ DRAGÚN, op. cit., p.47.

A última cena da peça nos faz refletir sobre algumas questões interessantes. A primeira delas é que a tempestade dispersa as cinzas, como se a tempestade de fato fosse uma entidade personificada que toma as cinzas de Túpac Amaru para si, espalhando-a por toda a terra andina, eternizando-o como uma semente em todos os lugares. Assim Túpac Amaru II parece não ter sido morto, na verdade, parece imortalizar-se enquanto Areche morre sozinho, sem confissão, ou seja, aquilo que desejou para Túpac acaba acontecendo com ele mesmo. Outra coisa importante de notarmos é que a peça se encerra exatamente como começa, com os sinos da catedral tocando. Na primeira cena Areche reclama do barulho dos sinos, por eles perturbarem o seu espírito e lhe parecer um enterro. Seria um prenúncio? Areche teria previsto ou sentido a própria morte, como se todos os opressores estivessem fadados ao mesmo fim?

A morte de Areche, então, na última cena da peça parece deixar uma mensagem clara, visto que o Visitador-Geral José Antonio de Areche Zornoza, morreu em paz na Espanha e somente em 1789. Osvaldo Dragún, muito provavelmente sabia disso, uma vez que, como demonstrado, estudou para escrever a peça. Portanto, decidir acabar com a peça com a morte de Areche, enquanto nada se fala sobre a morte de Túpac Amaru, não é uma decisão ao acaso, pelo contrário ela traz consigo uma poderosa mensagem aos espectadores. E que mensagem seria esta? Ora, a de que enquanto os algozes morrem e são esquecidos, afinal ninguém se lembra deles, os mártires se tornam heróis imortais a povoar eternamente o imaginário coletivo.

Afinal, caso Dragún optasse por mostrar as terríveis cenas do suplício de Túpac Amaru, isto daria a peça um final bem mais trágico, terrível mesmo, encharcado de uma violência sem limites. Talvez um final desse tipo, trágico a este ponto não combinasse bem com a mensagem didática da peça, isto é, a de que a causa pela qual se luta vai triunfar no final. Essas cenas terríveis mostram um Estado capaz de exercer um poder bem mais vivo e violento, contrariando assim a imagem de um poder decadente e cínico que a peça parece querer mostrar.

Além disso, é extremamente pertinente o fato de que a peça de Dragún se inicia e finaliza com Areche. Sem dúvidas, ele é o protagonista da peça. Porque mais do que o Visitador-Geral, ele é a figura da Opressão. Areche é o opressor por excelência, nele encarnam-se todos os opressores, sejam eles o do século XVIII ou do século XX.

Dragún escolheu as configurações das cenas de forma muito sagaz, pois se calando quanto à execução de Condorcanqui e Micaela Bastidas, omitindo suas mortes dolorosas e vergonhosas, e colocando em seus lugares a morte de Areche, ele nos deixa com a impressão de que o vencedor é mesmo o inca rebelde. Na verdade o que o dramaturgo argentino quer mostrar é a derrota da Opressão, é como ela cava sua própria vala desde o princípio. Se fosse preciso dizer qual o enredo e o tema principal da peça, por mais que ela trate de Túpac Amaru II e da Grande Rebelião, ela é, na verdade, a história de como a Opressão é derrotada e os oprimidos eternizados no tempo. Fernando Peixoto, o tradutor da peça de Dragún, parece endossar esta ideia, no pequeno texto da orelha do livro, ele diz:

Túpac Amaru é uma análise objetiva da luta popular contra o imperialismo. Um texto extremamente teatral, escrito com inteligência e humor. Não apenas o estudo de um instante decisivo de libertação nacional, transpondo para a cena o julgamento e as últimas horas de Túpac Amaru, hoje herói nacional no Peru, chefe da revolta inca contra os espanhóis em 1780: é atual porque diseca, com sensibilidade e lucidez, através de um revelador painel histórico, o confronto entre opressores e oprimidos.⁶⁵

Este texto de Fernando Peixoto reforça a importância da peça *Túpac Amaru*, do dramaturgo argentino Osvaldo Dragún, para a finalidade do estudo que estamos propondo aqui, ou seja, José Gabriel construído como um personagem a partir da figura de heroísmo que povoa o imaginário coletivo sendo, portanto, um modelo e exemplo a ser seguido. Exemplo de rebeldia extremamente fundamental para a contestação da ordem violentamente imposta pelas ditaduras militares da América do Sul. O inca derrotado, condenado e terrivelmente assassinado, mas que apesar disto se immortaliza mediante as memórias construídas de sua luta é a perfeita efígie do Rebelde Apaixonado.

Mas bem, tendo percorrido toda a peça, vamos agora analisar os pareceres dos censores da DCDP para melhor entendermos como este personagem habita o imaginário coletivo dos anos 1960-1970.

⁶⁵ Ibid., [orelha do livro]

CAPÍTULO 3. O GUERRILHEIRO SUBVERSIVO

3.1 OS PARECERES DOS CENSORES DA DCDP

O decreto nº 20.493 de 24 de janeiro de 1946, assinado pelo então presidente da república, José Linhares, apenas uma semana antes de Eurico Gaspar Dutra assumir a presidência, buscava preencher uma lacuna deixada pelo fim do Estado Novo. Neste regime autoritário centralizado na figura de Getúlio Vargas, a censura estava subordinada ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), porém com o fim do Estado Novo o DIP foi extinto. A censura, contudo, permaneceu ativa sob a incumbência do Departamento Nacional de Informações (DNI), até o dia supracitado. Assim nos diz a pesquisadora e professora do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina, Miliandre Garcia de Souza:

Em meados dos anos 1940, com a pressão dos movimentos sociais, o esvaziamento do Estado Novo e a deposição de Getúlio Vargas, o sucessor presidencial, José Linhares, restaurou a liberdade de manifestação do pensamento por meio da radiodifusão e efetuou mudanças no campo da censura, entre as quais a criação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) que respondia pela censura prévia das diversões públicas e manifestações artísticas e demarcava a separação definitiva entre a censura da imprensa e censura de peças teatrais, filmes, letras musicais, programas de rádio e televisão, ainda que tais esferas apresentassem similaridades e se intercomunicassem com frequência, chegando às vezes a se confundir.⁶⁶

É justamente o decreto nº 20.493 que cria o Serviço de Censura de Diversões Públicas, vigente de 1946 até a constituição de 1988, sendo revogado mesmo apenas em 1991 com o decreto nº 11 de 18 de janeiro.

Dessa forma, a censura de diversões públicas não foi criada na ditadura militar para atender às demandas da época, mas redefinida por lideranças do governo conforme determinações políticas. Assim, a *re-significação* da censura e a centralização do serviço responderam às necessidades conjunturais dos governos militares de assumir o controle nacional da produção artística que transgredisse preceito ético-moral ou que vinculasse mensagem político-ideológica.⁶⁷

Ou seja, durante 42 anos foi com o respaldo deste decreto que muitas peças teatrais tiveram seu direito à encenação interdito. Pois como deixa claro Miliandre Garcia, apesar de a censura de diversões públicas não ter sido criada pela ditadura militar de 1964-1985, foi atendendo às suas demandas que ela foi completamente reformulada. De fato, durante o intervalo entre as ditaduras varguista e a militar, a censura esteve muito mais vinculada a

⁶⁶ SOUZA, 2010, p. 237

⁶⁷ Loc. Cit.

preceitos éticos da moral e dos bons costumes, enquanto que no regime militar ela passa por uma guinada brusca vinculando-se, a partir de então, mais a uma vigilância política. Como nos diz Miliandre:

A partir da instrumentalização da lei nº. 5.536 e do respaldo jurídico do AI-5, em fins de 1968, o serviço censório inverteu as estatísticas de proibição das peças teatrais. No campo do teatro, a proibição por questão política sobrepôs-se à alegação moral. Em 1968 e 1969, respectivamente, 14 e 27 peças teatrais sofreram interdição censória porque apresentavam conteúdo político e 7 e 13 porque evidenciavam aspecto moral.⁶⁸

É, portanto, por motivos políticos que a peça *Túpac Amaru* do dramaturgo argentino Osvaldo Dragún será interdita, isto graças aos pareceres das técnicas de censura favoráveis à proibição, a saber, Maria Aparecida de Rosis Portugal Coelho e Dirce Camargo de Abreu. Analisemos agora seus pareceres.

3.1.1 O PARECER DE MARIA APARECIDA DE ROSIS PORTUGAL COELHO

Assim inicia seu parecer a técnica de censura Maria Aparecida: “O texto teatral em apreço, de autoria de Osvaldo Dragún com tradução de Fernando Peixoto, não oferece condições de liberação por conter mensagem contrária a Segurança Nacional.”⁶⁹ Bem, já demos uma breve olhada na lei de Segurança Nacional, agora buscaremos entender o porquê da história do Inca Rebelde, assim como a narrou Dragún, pode ser tão perigosa assim na leitura desta censora.

É sabido que o SNI acompanhava de perto os movimentos de Fernando Peixoto – tradutor da peça e quem a dirigiria caso fosse liberada pela DCDP –, pois abertamente comunista e filiado ao PCB (Partido Comunista Brasileiro) possui dezenas de dossiês do SNI com seu nome no SIAN (Sistema de Informações do Arquivo Nacional). Um em específico trata justamente da peça *Túpac Amaru*, é o dossiê de informação nº 1480/119 de 18 de março de 1977, onde o assunto é Fernando Peixoto “ator e teatrólogo marxista”, a classificação é confidencial e a razão do documento é “atividades [de] elemento comunista – teatro”. Diz o dossiê:

FERNANDO PEIXOTO, ator e teatrólogo marxista confesso, que nos últimos anos vem se destacando como diretor, anuncia que irá dirigir a peça "TUPAC AMARU",

⁶⁸ Ibid., p. 239.

⁶⁹ Parecer da TC do SCDP/SR/SP Maria Aparecida de Rosis Portugal Coelho. São Paulo, 04 jul. 1977. In: Processo de censura da peça *Tupac Amaru*, de Osvaldo Dragum. Arquivo Nacional, Fundo DCDP, BR DFANBSB NS.CPR.TEA.PTE

de OSWALDO DRAGUN, teatrólogo argentino também marxista, cujo texto está em estudo no Serviço de Censura do SRDPF/SP.⁷⁰

O dossiê ainda mostra algumas das outras atividades registradas que constam com o nome de Fernando Peixoto, como, por exemplo, sua assinatura no manifesto de apoio à União Nacional dos Estudantes (UNE) em 1967, e anexas ao documento duas pequenas matérias do jornal *Diário de São Paulo*, ambas do dia 07 de janeiro de 1977. A primeira com o título, “Fernando Peixoto procura atores”, fala justamente da intenção de Peixoto em montar a peça *Tupac Amaru*, e que para tal estaria à procura de atores, sendo que “os interessados deverão comparecer hoje a partir das 15h ao Teatro da Aliança Francesa – rua General Jardim, 182.” Já a segunda, de título “Os bens de Tupac Amaru são do povo”, relata que os bens de Condorcanqui haviam sido confiscados e quase foram a leilão, quando o Tribunal Agrário baixou uma sentença acabando com o litígio e determinando que os bens do cacique de Tungasuca passassem a pertencer à comunidade de Tinta, onde viveu José Gabriel. É muito interessante que o jornal tenha escrito esta matéria no mesmo dia em que anuncia o interesse de Fernando Peixoto em dirigir a peça de Dragún, assim como é interessante o fato de o agente do SNI ter colado os dois recortes do jornal juntos no dossiê, e, mais pertinente ainda, que tenha sublinhado na matéria o fato de *Tupac Amaru* ter servido de inspiração para o nome do grupo guerrilheiro uruguaio Tupamaros.

É curioso que o único parecer favorável à liberação da peça de Dragún, o parecer de Hugo Alberico Santoro, seja do dia 03 de março de 1977, isto é, quinze dias antes do dossiê do SNI informando as autoridades competentes de que Fernando Peixoto, comunista “confesso”, estava buscando atores para a montagem da peça. Os outros dois pareceres, o de Maria Aparecida e o de Dirce Camargo são posteriores ao dossiê, respectivamente 04 de julho e 09 de maio. Hoje já sabemos que fluía muito bem a comunicação entre os órgãos da repressão, uma vez que as trocas de informação eram rápidas e eficientes, ainda mais no fim dos anos 1970, mesmo assim não é possível afirmar que o SNI tenha induzido o Serviço de Censura de Diversões Públicas, da Superintendência Regional de São Paulo (SCDP/SR/SP) a censurar a peça. Contudo, o que podemos afirmar sem hesitar é que numa situação desse tipo havia trocas de informações entre os serviços. Como quem era o autor, tradutor ou diretor e se haviam prontuários com seus nomes. Tais informações eram previamente consultadas e extremamente levadas em consideração para fundamentar o parecer de um censor.

⁷⁰ Arquivo Nacional, Fundo SNI, BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.77101327.

Porém, independentemente de as técnicas de censura terem sido ou não persuadidas pelo SNI a serem favoráveis à proibição da peça, o que realmente nos importa é quais justificativas as censoras encontraram para dar razão aos seus pareceres, justificativas essas que estarão vinculadas ao imaginário social de seu tempo, onde a figura de Túpac Amaru irá repercutir, por causa do caráter do Estado opressor, de forma contundentemente negativa.

Além disso, é fundamental ressaltarmos que por mais que tenha ocorrido ou não essa persuasão por parte do SNI, certamente esta não foi a única motivação para a interdição da peça, uma vez que o próprio texto de Dragún remete a aspectos fortes do imaginário político da época. Ou seja, mesmo que Fernando Peixoto não tivesse esses registros, a peça ainda assim, muito provavelmente, seria proibida. Por isso repetimos a importância de destacar os argumentos usados pelas censoras para justificar a interdição, uma vez que, como ficará claro, não foi apenas uma “perseguição” ao diretor individualmente, e sim uma interdição pautada em um forte incômodo causado por determinado conteúdo.

Pois bem, a primeira justificativa então que Maria Aparecida encontra, trata-se justamente da referência que o nome de Condorcanqui faz ao grupo guerrilheiro Tupamaros, cuja localização a censora coloca na Argentina, por descuido ou simplesmente total desconhecimento. Depois ela passa a fazer um pequeno resumo da peça, dando ênfase ao fato da rebelião de Túpac Amaru tomar fazendas e repartir a terra entre seus seguidores. Ela chama a guerra desencadeada pela rebelião de guerrilha, mostra a importância exercida pela Igreja Católica no combate à causa do Inca Rebelde, e sintetiza o intuito da peça ao falar da ênfase “que o autor dá, no sentido de que a morte não supera uma ideologia, o homem morre, mas suas ideias ficam, persistem e o que é mais importante para eles, elas proliferam.”

A técnica de censura, portanto, entendeu perfeitamente qual era a mensagem da peça. Seu voto pela interdição da mesma, nos mostra justamente a força do imaginário coletivo em torno desta figura do mito político do Rebelde Apaixonado. Este mito, portanto, não pairava só no imaginário daqueles que fossem de esquerda e compartilhavam desse ideal de sublevação, rebeldia e contestação da ordem. Não, pairava também entre a direita e de forma generalizada nas ditaduras militares da América do Sul, que viam esse mesmo ideal como uma ameaça à Segurança Nacional. Fica claro como a censora enxerga Túpac Amaru à esquerda do espectro político, relacionando sua causa, então, não a um movimento emancipacionista, mas sim a uma ideologia subversiva onde, deste modo, Túpac Amaru não se diferencia muito dos guerrilheiros contemporâneos da censora.

A prova mais forte disso que estamos a dizer, é que ela compara Túpac Amaru a Lamarca, o capitão do exército que desertou para ingressar na luta armada contra a ditadura, sendo assassinado em 1971. Bem, esta comparação é, no mínimo, intrigante. Pois sabemos que a figura de Túpac Amaru, assim como a descreveu Dragún, possui um maior apego à imagem de um revolucionário social que não podemos afirmar, apesar dos indícios, que Condorcanqui tinha. Contudo, compará-lo ao Lamarca? Túpac Amaru viveu no século XVIII, na época colonial, foi um combatente contra o poderio da metrópole espanhola, um ensaísta da independência, herói nacional do Peru, em que seria comparável a Lamarca? Em enfeito, se Maria Aparecida quisesse compará-lo com algum brasileiro, o mais assertivo seria compará-lo a Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, pois eram contemporâneos, lutaram por causas relativamente semelhantes, e morreram ambos sob martírio.

Contudo essa relação feita pela censora apenas reforça a nossa tese, ou seja, que o Rebelde Apaixonado é um mito político latino-americano, que pode ser encarnado em diferentes figuras históricas. Ainda mais quando suas biografias têm elementos factuais do mito que são, basicamente, a rebelião contra o poder estabelecido e a morte violenta e injusta causada pelo mesmo poder. Lamarca, portanto, se encaixa perfeitamente. Muito provavelmente sem tomar consciência disso, a censora recorreu ao imaginário político e coletivo em que estava inserida e, assim, ao dar suas justificativas para a interdição da peça demonstrou como este mito é pertinente à sua época e sociedade. A figura do rebelde subversivo e contestador da ordem, apaixonado por uma causa maior e que tem inerente a si um forte poder de sublevar as massas é uma figura constante no imaginário social dos anos 1960-1970, ele possui multifaces e multi-nomes, mas um único objetivo: a revolução socialista, que paira sobre a Nação sendo um perigo constante a Segurança Nacional.

Túpac Amaru, desde modo, não é muito diferente de Lamarca. Apesar da guerra do Inca Rebelde ter sido uma guerra convencional, com poucas características que a assemelhe a uma guerrilha de fato – não tendo, inclusive, Dragún em nenhum momento entrado nesta questão –, a censora não mostra nenhuma timidez ao chamar Túpac e Micaela de guerrilheiros. Isto porque o conceito de *guerrilheiros* deixara de representar aquele que emprega uma guerra de guerrilhas, passando a ser uma palavra com um capital simbólico muito maior. Na verdade, o guerrilheiro é este rebelde apaixonado, comprometido com uma causa maior que sua própria vida que muitas das vezes tornar-se uma figura heroica ao morrer

sob martírio. José Gabriel e Carlos Lamarca são, portanto, comparáveis, afinal podem ser entendidos como encarnações do mesmo mito.

Maria Aparecida parece encontrar-se em um paradoxo. Ela sabe que a peça de Dragún fala, em sua essência, contra a Opressão, e que Túpac Amaru é uma forte figura com poder imaginativo e contagioso, pois luta por uma causa maior que sua própria vida, ou seja, a Liberdade. Justificar, então, a censura simplesmente por a peça escancarar essa opressão e, mesmo tendo o Inca Rebelde sido derrotado, mostrar sua vitória sobre ela, é confessar que o regime que a governa e para quem trabalha é opressor. É preciso, portanto, recorrer a outra justificativa.

Maria Aparecida recorre, então, à figura da traição. Túpac Amaru traiu a Coroa espanhola, pois se utilizou do título de Inca dado de bom grado a ele pelo rei para se sublevar contra este, assim como Lamarca “que traiu a farda e a patente militar, para abraçar esta vida, ao lado de sua amante Iara”. Lamarca traiu o exército, Túpac o rei. Assim, a lógica que Maria Aparecida encontra para a interdição da peça, é que esta não trata de uma luta contra a Opressão simplesmente, mas sim um incentivo à traição.⁷¹ Afinal que vida é esta, a que a censora se refere? Uma vida cheia de significado, entregue à luta contra a Opressão até o derradeiro fim do sacrifício no altar da Liberdade? Certamente não! Aqui seu imaginário se revela mais uma vez, pois ela se refere à inútil vida dos traidores, daqueles subversivos que largam o conforto de suas casas, e os braços de suas esposas para se entregar a fútil e tenebrosa vida de roubos, sequestros e assassinatos. Túpac Amaru e Carlos Lamarca neste raciocínio se casam, pois são ambos rebeldes que não respeitam as instituições e combatem a ordem estabelecida.

Maria Aparecida termina, então, o seu parecer com as seguintes palavras: “Assim, por considerar, que, o presente texto contraria os interesses nacionais e atenta contra a Segurança do nosso país, opino por sua interdição com base no artigo 41, letras D e G do Decreto

⁷¹ Talvez por isso, a peça escolhida por Fernando Peixoto para substituir *Túpac Amaru*, ou seja, *Mortos sem Sepultura*, de Jean-Paul Sartre não tenha encontrado os empecilhos que a peça de Dragún encontrou? É uma possibilidade, mas para afirmarmos isto seria necessário analisar também, e com cuidado, o texto de Sartre. O que sabemos é que a luta de resistência francesa ao nazismo expresso nesta peça em questão, assim como o julgamento e a condenação de Joana d’Arc, expresso na peça de Bertolt Brecht, são narrativas que não apresentaram grande periculosidade aos olhos da censura. Desta maneira, o que fica evidente é um certo prestígio que os autores europeus possuem nos processos censórios frente aos latino-americanos que, como veremos mais adiante, nas palavras da própria censora Dirce Camargo parecem possuir inerentes a si um cunho revolucionário. Assim, *Túpac Amaru*, pelo simples fato de ser escrito por um dramaturgo argentino já traz consigo significantes de peso no imaginário coletivo dos censores, como, por exemplo, revolução e guerrilha. Ficando, portanto, mais ainda prováveis a interdição.

‘20.493/46’”. Claro, encenar uma peça em que um homem comparável a Lamarca, um dos mais perigosos e combativos guerrilheiros do Brasil, se apresenta de forma heroica e exemplar é atentar contra a segurança da Nação. Mas vejamos o que diz as letras D e G do artigo 41 do decreto supracitada:

Art. 41. Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica: d). fôr [sic] capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes; g). ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse [sic] nacionais;⁷²

Maria Aparecida, por fim, ao dizer que a peça é capaz de provocar incitamento contra a ditadura militar e ferir os interesses nacionais corrobora com a tese do presente trabalho, ou seja, a de que há um *Rebelde Apaixonado* pairando no imaginário coletivo deste período. Rebelde encarnado em Túpac Amaru, figura que, se por uns é amado, por outros é temido e odiado. Assim como a maioria dos mitos que enervam as nossas paixões políticas.

3.1.2 O PARECER DE DIRCE CAMARGO DE ABREU

Escrito no dia 09 de maio de 1977, o parecer de Dirce Camargo é extenso, complexo e cheio de conceitos filosóficos. Dividido em três partes (texto, apreciação e conclusão), ela faz uma análise completa da obra para chegar, por fim, às argumentações que a motivaram a pedir a interdição da peça. Devido às limitações próprias do presente trabalho não teremos como fazer uma análise minuciosa de seu parecer, mas seguiremos seu raciocínio, destacando sua lógica e suas justificativas, assim como, talvez o mais importante, o imaginário político e coletivo que cercam tais justificativas.

Pois bem, na parte denominada texto é interessante que ela fale do comandante Flores utilizando as palavras “subjugado ao exercício da Ordem”⁷³. Ora, sabemos que numa situação como esta as palavras nos dizem muito, afinal a escolha por tais palavras não é ao acaso, cada palavra traz consigo um referencial simbólico que nos conta sobre o raciocínio seguido pela técnica. Então, por que “subjugado”? Flores em determinados momentos não se mostra satisfeito com a missão que lhe foi outorgada, e após a prisão de Túpac Amaru passa por uma introspecção profunda, dando claros indícios de arrependimento. Porém em momento algum esteve subjugado. Esta palavra, portanto, nos mostra como a perspectiva da técnica está refém

⁷²

Disponível

em

<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html> Acessado em 01/11/2019 às 23h30min.

⁷³ Parecer da TC do SCDP/SR/SP Dirce Camargo de Abreu. São Paulo, 09 maio 1977. In: Processo de censura da peça *Tupac Amaru*, de Oswaldo Dragum. Arquivo Nacional, Fundo DCDP, BR DFANBSB NS.CPR.TEA.PTE

a uma lógica de dominação, onde um regime autoritário subjuga aqueles que trabalham para ele. A escolha desta palavra seria então o reflexo, dentro da ótica da psicanálise, de como se sente a própria censora? Afinal Flores está subjogado em nome da Ordem, aqui com letra maiúscula, mostrando uma personificação do poder. Em efeito, ao longo do seu parecer a técnica recorre várias vezes ao uso da letra maiúscula para sinalizar palavras ou conceitos que transpassam sua simples etimologia, estando muito mais no âmbito do imaginário e do contexto político em que está inserida.

A técnica de censura continua, então, seu parecer chamando a rebelião de Túpac Amaru de “Movimento Revolucionário”, e o próprio Túpac de “Líder Máximo da Revolução”, aqui fica claro como a sua leitura da peça está condicionada ao seu tempo histórico. Claro, não negamos que a peça de Dragún esteja imbricada de uma moral que dialoga com os grupos de esquerda latino-americanos, e que mais do que simplesmente contar a história da Grande Rebelião ela faz analogias com o contexto dos anos 1960-1970, sendo na verdade uma narrativa da luta entre opressores e oprimidos. Contudo, Dragún permanece na maior parte da narrativa utilizando-se de uma linguagem que se refere ao século XVIII, o texto, por exemplo, não usa a palavra *revolução* em momento algum. Afinal tal palavra com o significado que possui hoje, só vai se popularizar após a Revolução Francesa de 1789, ou seja, quase dez anos depois da rebelião de Túpac ser frustrada. Assim, da mesma maneira como Maria Aparecida compara Túpac a Lamarca, enxergando o Inca Rebelde exatamente como ela enxergava os guerrilheiros de sua época, Dirce Camargo parece seguir o mesmo raciocínio.

Falando de Micaela Bastidas a técnica de censura diz que Micaela “vê na Revolução a salvação de seu povo, mesmo sob o preço da sua própria”, é então que mais uma vez nos questionamos: qual revolução? Sabemos que para um grande número de historiadores, entre eles Hobsbawm, a rebelião de Túpac Amaru foi uma revolução social frustrada, nos moldes da Revolução Haitiana encabeçada por Toussaint Louverture e Jacques Dessalines. Dificilmente, no entanto, a censora teria conhecimento desses pressupostos historiográficos. Enfim, não querendo cair em anacronismos, muito menos numa *correção* à censura, buscando apenas entender sua lógica, é importante situarmos a censora em sua época. O já citado historiador Loris Zanatta assim nos fala dos anos 1960-1970: “a revolução se tornou a palavra-chave da época, invocada por todos para legitimar o próprio pensamento e a própria ação, o horizonte para o qual a região inteira parecia dever orientar-se.”⁷⁴

⁷⁴ ZANATTA. op. cit., p. 172.

Ou seja, Dirce Camargo está inserida em um tempo onde o fantasma da revolução paira permanentemente, deste modo, ela vê Micaela Bastidas como uma guerrilheira que está disposta a morrer pela Revolução – com r maiúsculo – mostrando que o modelo latino-americano de herói no imaginário coletivo dos anos 1960-1970, encarna-se nestas figuras, sejam elas masculinas ou femininas, de rebeldia apaixonada que está disposta a ir até o último sacrifício. Por isso estas figuras, que facilmente podem ser tomadas por jovens idealistas como exemplos a serem seguidos, são tão perigosas aos olhos dos detentores do poder.

Ainda na parte que ela denomina “texto”, lemos: “Os diálogos são adversos, conclusivos e irreversíveis, sente-se o choque das ideias do Poder/Direito. Direito da Força e da Força do Direito.” Aqui a técnica de censura entra em uma questão filosófica que para ela o texto de Dragún trabalha, isto é, o confronto entre o direito que o Poder tem de exercer a sua força contra aqueles que a ele se opõem, e a força que possuem aqueles que lutam por um direito congênito a todos os seres humanos, como a liberdade. É interessante percebermos que neste ponto, a leitura da censora não é muito diferente da que fizemos, ou seja, que o texto de Dragún mostra uma luta maior e simbólica que transpassa o tempo da Grande Rebelião, sendo na verdade um discurso artístico-político da luta pela liberdade de um continente dominado e dependente. Contudo, a censora parece crer que o mais importante é o direito da força que o poder possui, pois, como veremos, de acordo com a sua lógica a ordem precisa ser mantida a todo custo. Sem dúvida tal raciocínio está pautado na justificativa da Lei de Segurança Nacional, isto é, que o Estado tem a prerrogativa de proteger a si mesmo contra aqueles que pretendem mudar a ordem constitucional, nem que para isso tenha que recorrer ao terror e a tortura.

Já na parte denominada apreciação, Dirce Camargo nos fala: “Tupac Amaru realmente existiu, está presente na História. A estória de Dragún, contudo, desfigura as datas. Atualiza-as.” Mais uma vez percebemos como a censora enxerga a peça como uma luta contra a opressão, contudo o fato de ela dizer que a peça atualiza os eventos ocorridos no século XVIII, dialogando assim com o seu tempo presente, e mesmo assim opinar pela interdição da peça é a clara demonstração de que ela vê o regime militar como de fato autoritário e opressor, que cerceia as liberdades individuais. Quanto a isso não há nenhuma ingenuidade da parte dela, ela não vê a ditadura militar como um regime democrático. A leitura do seu parecer demonstra que ela enxerga a ditadura – ainda que má – como algo necessário. A peça

de Dragún então ao escancarar o direito que o homem tem a se rebelar quando sua liberdade é cerceada, o regime é opressor, e a justiça falha, encaixa-se perfeitamente ao seu tempo, e, justamente por conter tal mensagem, deve ser proibida.

Prosseguindo com a leitura do parecer fica latente o preconceito e a visão estereotipada que a censora tem para com os países da América Latina. Em suas próprias palavras: “Podemos sentir as raízes da sublevação em algumas republiquetas da América Latina, onde os problemas oriundos da Obra estão presente em suas plenitudes (...)”. Onde estavam fixados os olhos da censora? Este discurso, de chamar os países vizinhos de *republiquetas* parece remeter-se ao século XIX, onde num Brasil Imperial vinculado a uma lógica conservadora, agrária e aristocrática os restantes dos países da América Ibérica são desgovernados e caóticos. Dirce parece ter os seus olhos voltados para a Europa, ou para o “irmão do norte”, onde sob suas sombras os países da América Latina não passam de um amontoado de pequenas repúblicas confusas onde a sublevação encontra suas raízes.

Ela finaliza sua apreciação dizendo que o “conteúdo, tema e mensagem são paralelos: Revolta e incitação à Rebelião quando o homem está oprimido e massacrado por Forças e Poderes Externos (...)”. Destaca-se aos nossos olhos, o uso recorrente às letras maiúsculas, ainda mais em um texto datilografado. Como dito anteriormente a censora recorre a isto para dar uma maior ênfase, deste modo as palavras revolta e rebelião destacam-se na leitura como algo pertinente na peça, mas não somente isto, tais palavras em letra maiúscula possuem o poder de marcar o leitor com todo um referencial histórico e simbólico cercado pelo imaginário coletivo. Assim Túpac Amaru desprende-se de um isolamento temporal ao século XVIII e passa a ser presente, como uma figura de revolta e rebelião que carrega consigo uma forte mensagem de contestação, mensagem esta que, na lógica da repressão, precisa ser urgentemente contida.

Por fim chega a parte do seu parecer denominada conclusão em que Dirce Camargo elenca três motivos pelos quais opina pela interdição da peça. Vejamos:

I – A Obra é de origem latina, por conseguinte, o cunho é revolucionário como quase acontece com a maioria dos literatos sul-americanos (vide: Marquez, Castellana, Neruda). A mensagem proposta é de revolta. Revolta à qualquer Instituição que transgrida um Direito Real, mesmo que puramente suposto;

Ora é no mínimo intrigante que a primeira justificativa da censora, seja uma justificativa “étnica”, como se fosse algo inerente aos latino-americanos o empenho revolucionário. Desta maneira, a técnica mostra mais uma vez sua visão estereotipada para

com o continente, e seu parecer é um exemplo claro do desprestígio que os autores latino-americanos possuem frente os autores europeus, por exemplo.⁷⁵ Contudo é pertinente que sua visão de América Latina esteja tão cercada assim pelo fantasma da revolução socialista. Na verdade, é possível dizer que a censora enxerga os povos latino-americanos como uma unidade que possui uma identidade comum, embasada em pressupostos sociais de rebeldia, contestação e *espírito* revolucionário. Em efeito, a censora reconhece a Opressão que transpassa praticamente todo o continente por meio dos regimes autoritários e ditatoriais, e sinaliza que a peça traz uma mensagem de revolta contra esses regimes, que transgridem um direito real, a saber, a liberdade. Gabriel Garcia Márquez, Rosario Castellanos e Pablo Neruda são então, dentro desta lógica, arautos através de seus poemas e livros de um herói ou paladino que não possui um único rosto, mas na verdade é um *espírito* que paira sobre toda a América Latina, e de tempos em tempos encarna-se em uma figura de rebeldia apaixonada.

II – TUPAC AMARU, serviu como origem à Seita Revolucionária, adepta da Luta Armada sob os moldes chineses, TUPAMAROS, que tem sua sede originária no Uruguai onde prevalece o Mito Inca em cartazes e revistas, antes da proibição de Bordaberry que assumiu o Poder, eliminando as bases de operação tupamara;

A segunda justificativa da técnica de censura parece-nos, dentro da sua lógica, a mais óbvia. Ou seja, a peça de Dragún enaltece um homem que serviu como inspiração para o nome de um grupo guerrilheiro, em quê seria bom aprovar tal texto? Mas o interessante, e que pode passar despercebido, é o fato de ela falar do mito incaico. Não sabemos até que ponto o mito do retorno do Filho do Sol e da restauração do *Tawantinsuyu* pairava sobre o imaginário social do Uruguai nos anos em questão. O que sabemos é que esta utopia, com um claro viés messiânico, parece ser bastante pertinente no Peru.⁷⁶ Inclusive há alguns, entre aqueles que estudam o movimento encabeçado por Túpac Amaru, que enxergam a Grande Rebelião como uma manifestação desta utopia. Mas o importante disto para o nosso trabalho é como a figura de Túpac, de acordo com as informações da censora, está presente no imaginário coletivo da América Latina. Isto é, impresso em cartazes e revistas a imagem de Rebelde Apaixonado presente em Túpac parece confluir para o mesmo mito político que encarna a figura de Che.

III – No Brasil, onde vivemos momentos políticos difíceis, onde o fator econômico repercute desfavoravelmente afetando todas as áreas, inclusive a Política, qual o lucro psicológico que traria a encenação de tal obra? Como reagiria o jovem, normalmente idealista sob um enfoque estranho as nossas diretrizes institucionais? É necessário que ideias proliferem e produzam efeitos positivos, nunca semeiem dúvidas ou reações negativas, insufladoras de castração pessoal. Considerados estes meios, opino pela não Liberação da Obra, não pelo contexto, mas sim pelo potencial

⁷⁵ Ver nota 71.

⁷⁶ Ver livro **Buscando un inca: identidad y utopia en los Andes** do escritor peruano Alberto Flores Galindo.

energético que ela contém, que de alguma forma faria ir pelos ares qualquer disposição assumida pelas nossas autoridades e representantes, neste caso sairia vencedora a Coletividade, a Ordem Pública e A Paz Social brasileiras.

Por fim, chegamos à última justificativa de Dirce Camargo para a interdição da peça. É intrigante que ela apele para o psicológico dos possíveis espectadores da peça, para ressaltar como o texto de Dragún é capaz de enervar nossas paixões políticas. Em efeito, a censora situa o Brasil em um cenário politicamente adverso, onde o “milagre econômico” parece já ter virado cinza e que, portanto, o texto da peça apenas torna a convivência social ainda mais dramática. E porque? Ora, porque o jovem idealista ao assistir a peça teria acesso a diretrizes que não são aquelas propagadas pela ditadura militar, como a rebeldia, a contestação da ordem, o valor da luta armada, o ideal socialista da divisão das terras, etc. Além disso, seria inspirado a crer que os ideais da luta socialista são imortais, que por mais que o Estado prenda os “terroristas”, torture-os e acabe por matá-los, ao fazê-lo na verdade ele está apenas immortalizando os mártires de um ideal que mesmo derrotado hoje, vencerá no porvir.

É interessante que Dirce Camargo opine pela interdição, não pelo contexto da peça, ou seja, a Grande Rebelião encabeçada por Túpac Amaru II, mas sim pelo seu poder energético. Ela é enfática ao dizer: “É necessário que ideias proliferem e produzam efeitos positivos, nunca semeiem dúvidas ou reações negativas (...)” A peça de Dragún, obviamente, segue no contra fluxo deste raciocínio, uma vez que o seu intuito político-artístico é justamente causar dúvidas, inquietação e inspirar o espectador a se rebelar, ainda que somente no seu íntimo, contra os regimes opressores. Nisto está o seu poder energético “que de alguma forma faria ir pelos ares qualquer disposição assumida pelas nossas autoridades e representantes (...)”

Bem, terminado a breve análise dos pareceres contrários é importante ainda comentarmos o único parecer favorável dos três, isto é, o parecer de Hugo Alberico Santoro⁷⁷, escrito no dia 03 de março de 1977. Foi o primeiro parecer a ser produzido, e o técnico opinou pela liberação da peça sem cortes para maiores de dezesseis anos. Já debatemos aqui a possibilidade do SNI ter interferido nas opiniões dos técnicos, pois o dossiê que discutimos é de quinze dias após o parecer de Hugo. Outra possibilidade, menos provável, mas que talvez justifique o voto pela liberação, é que este censor diferente de suas colegas não se deu ao trabalho de pesquisar a vida do autor e tradutor da peça, e desta forma não foi capaz, ou não teve o interesse de fazer uma leitura da peça atenta aos pressupostos que estivessem a esquerda do espectro político e estivessem vinculadas a conceitos socialistas, ou de rebeldia.

⁷⁷ Parecer do TC do SCDP/SR/SP Hugo Alberico Santoro. São Paulo, 03 mar 1977. In: Processo de censura da peça *Tupac Amaru*, de Oswaldo Dragum. Arquivo Nacional, Fundo DCDP, BR DFANBSB NS.CPR.TEA.PTE.

De toda maneira, o parecer de Hugo Alberico nos mostra como a leitura das peças, e o trabalho da censura não era algo uniforme, mas possuía suas diversas subjetividades, e uma liberdade para várias interpretações distintas quanto as leis em vigor e que sustentavam o trabalho censório, como a lei 20.493 /46.

Enfim, chegamos ao limite da fronteira que uma monografia como esta nos possibilita chegar. E aqui gostaríamos, brevemente, de ressaltar algumas questões. A primeira delas é como o imaginário coletivo dos anos 1960-1970 está imerso neste espelho que reflete constantemente o medo de uma revolução socialista, que pode vir à tona a qualquer momento. Dentro desta síndrome a figura do Rebelde Apaixonado manifesta-se como um fenômeno político recorrente, onde, envolto no mito político, personagens históricos como Túpac Amaru tem suas imagens construídas, ou melhor, reformuladas para desta maneira atender as demandas que o tempo dos seus “construtores” exige. Um exemplo claro disso que estamos falando é o uso exaustivo da imagem de Túpac pelo governo do general Juan Velasco.

Em segundo plano, acreditamos que os pareceres das censoras reforçam nossa tese, pois mostram sob uma perspectiva dos órgãos repressores uma mesma percepção para com a figura de Túpac Amaru, ou seja, de que ele encarna o Rebelde Apaixonado. Este rebelde, mito político que parece de alguma maneira está imbricado com a história da América Latina, é uma poderosa força energética, pois sua biografia de a) luta contra um regime opressor, b) morte injusta sob suplício que o martiriza, c) seu renascimento como uma ideia imortal, possuem todos os ingredientes para sublevar as massas. Nisto José Carlos Mariátegui, Georges Sorel e Raoul Girardet parecem concordar, afinal como disse o pensador peruano: “O mito move o homem na história”⁷⁸.

⁷⁸ MARIÁTEGUI, op. cit., loc. cit.

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU O MITO E SEU HERÓI

A boca fala daquilo que os pés pisam. Assim sendo não poderia fugir dos fantasmas que assolam a América Latina. Esses são dias em que a história parece que se acelera. Enquanto escrevo, bolivianos pró-Evo morrem debaixo da violência policial e militar de uma Força Armada claramente alinhada com os interesses imperialistas, e com os interesses de uma burguesia nacional reacionária, racista e fundamentalista. Acuado por militares Evo Morales, o primeiro indígena a assumir a presidência da Bolívia, renunciou no dia 10 de novembro de 2019⁷⁹. Desde então as ruas de La Paz e outras importantes cidades foram tomadas por seus apoiadores carregando a whipala, bandeira que simboliza todos os povos andinos. E, num único dia, nove dos seus integrantes foram assassinados⁸⁰.

No Chile, o presidente Sebastián Piñera finalmente reconheceu que houve abuso de força por parte dos policiais. Isto após um mês de manifestações violentamente reprimidas, que já contam com mais de vinte mortos, e duzentas pessoas com perda total ou parcial da visão devido ao uso desproporcional de balas de borracha ou de efeito moral⁸¹. Com a capital Santiago tendo confrontos diários, semelhante a um cenário de guerra, com o exército nas ruas, toque de recolher, indícios de violência desmedida, tortura e até casos de estupro por parte dos agentes do Estado⁸², a bandeira do povo indígena Mapuche na Praça Itália em meio a um milhão de manifestantes, tremula orgulhosa em um céu de chamas.⁸³ Alguns dizem que uma revolução está em curso no Chile, ainda é cedo para uma afirmação deste nível, mas o que podemos perceber é um cenário com várias características de uma insurreição popular, onde o governo se vê forçado a ceder espaço, ao ponto de no dia 11 de novembro comunicar

⁷⁹ Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2019/11/10/evo-morales-renuncia-a-presidencia-da-bolivia.ghtml> acessado em 20/11/2019 acessado em 20/11/19 às 20h: 35m.

⁸⁰ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/a-noite-mais-escura-de-cochabamba-como-morreram-os-nove-manifestantes-pr-o-evo-morales-24086932> acessado em 20/11/19 às 20h: 40m.

⁸¹ Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2019/11/18/interna_internacional.1102030/presidente-do-chile-reconhece-abusos-cometidos-por-policia-local-em-pr.shtml acessado em 22/11/19 às 20h: 45m

⁸² Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2019/10/25/grupos-feministas-denunciam-estupro-e-violencia-sexual-em-protesto-no-chile.htm> acessado em 22/11/19 às 21h.

⁸³ Disponível em: <https://revistaforum.com.br/global/foto-epica-de-protesto-no-chile-com-bandeira-mapuche-viraliza-nas-redes/> acessado em 22/11/19 às 21h: 04m.

que em 90 dias convocará um plebiscito para saber se a população deseja uma nova constituição ou não; a vigente no país é filha da ditadura de Augusto Pinochet (1973-1990).

Durante a primeira quinzena de outubro foi o Equador que viveu ondas de manifestações após o presidente Lenín Moreno “anunciar o fim dos subsídios aos combustíveis, em uma tentativa de conter o déficit fiscal equatoriano seguindo as receitas do mercado financeiro internacional”⁸⁴. Depois que o governo recuou e anunciou que irá rever o pacote de austeridade, revogando os ajustes econômicos, as manifestações foram aos poucos mitigando. O contrário, no entanto, parece ocorrer na Colômbia. Até então pacífica ante o caos imperante nos países vizinhos, manifestações começam a ocorrer em Bogotá e outras cidades, deixando já três mortos⁸⁵. Isto sem falarmos do Peru, Haiti, Honduras e Nicarágua.

De certa maneira, os protestos parecem ser um sintoma mundial, ocorrendo em Hong Kong, Barcelona, Líbano, Irã e Iraque. Contudo, na América Latina ocorrem de forma mais veemente, semelhante e generalizada. Será o sinal de que o *Zeitgeist* almeja uma nova “primavera”? E o que isto tem a ver com o tema do presente trabalho? É preciso então dizer que a história, como disciplina acadêmica, por mais que se debruce sobre o passado busca sempre compreender o presente. E, nas palavras do filósofo Gadamer: “Compreender é operar uma mediação entre o presente e o passado, é desenvolver em si mesmo toda a série contínua de perspectivas na qual o passado se apresenta e se dirige a nós”⁸⁶. Buscando justamente esta mediação, entre o presente e o passado, é que este trabalho nasceu. Ou seja, o que este trabalho seria senão uma tentativa de compreender um determinado período da América Latina?

Labirinto de “mentiras”, a América a quem chamamos de latina, parece ainda hoje produzir naqueles que a estudam a mesma vertigem que assolava os primeiros cronistas do continente, que viam na América Latina ao mesmo tempo o paraíso e o inferno. Neste sentido a Abya Yala, ainda permanece sendo o Novo Mundo, pois aqui ainda existe algo de “mágico” na realidade, o encantamento, outrora perdido no Velho Mundo cada vez mais tecnicista e desenvolvimentista, ainda parece ser possível aqui. Para melhor entendermos o que estamos a

84

Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/10/10/estado-de-excecao-protestos-e-repressao-o-que-esta-acontecendo-no-equador/> acessado em 24/11/19 às 21h25m.

85

Disponível em: https://g1.globo.com/mundo/noticia/2019/11/22/tres-pessoas-morrem-na-colombia-em-protestos_ghtml acessado em 24/11/19 às 21h45m.

⁸⁶ GADAMER, 1998, p. 71.

falar, é preciso mais uma vez nos debruçarmos sobre o texto “*El hombre y el mito*” do pensador peruano José Carlos Mariátegui. E isto porque, Mariátegui parece captar a essência da sociedade burguesa e, desta maneira, compreender perfeitamente a necessidade que as classes oprimidas, o proletariado, o campesinato, e as massas como um todo têm de possuir um mito. Vejamos:

Todas as pesquisas da inteligência contemporânea sobre a crise mundial deságuam nesta unânime conclusão: a civilização burguesa sofre da ausência de um mito, de uma fé, de uma esperança. (...) Entretanto, nem a Razão nem a Ciência podem ser um mito. Nem a Razão nem a Ciência podem satisfazer toda a necessidade de infinito que há no homem. A própria Razão encarregou-se de demonstrar aos homens que ela não lhes basta. Que unicamente o Mito possui a preciosa virtude de preencher seu eu profundo. (...) O que mais nítida e claramente diferencia, nesta época, a burguesia e o proletariado é o mito. A burguesia já não tem mito algum. Tornou-se incrédula, cética e niilista. O mito liberal renascentista envelheceu demasiadamente. O proletariado tem um mito: a revolução social. Em direção a esse mito move-se com uma fé veemente e ativa. A burguesia nega; o proletariado afirma. A inteligência burguesa entretém-se numa crítica racionalista do método, da teoria e da técnica dos revolucionários. Que incompreensão! A força dos revolucionários não está na sua ciência; está na sua fé, na sua paixão, na sua vontade. É uma força religiosa, mística, espiritual. É a força do Mito.⁸⁷

Nossos avós perderam a fé na Religião, nossos pais perderam a fé na Razão, em que creremos nós? O texto de Mariátegui parece dialogar justamente com esta pergunta ao mostrar como a burguesia após a 1ª Guerra Mundial tornou-se incrédula, cética e niilista. O proletariado, se de fato almeja alcançar a Revolução, não pode cair neste mesmo precipício. Ele precisa de algo que o mova, de algo que lhe encha de uma fé invencível. As massas carecem de um potencial energético que, utilizando as palavras da censora Dirce Camargo, faça “ir pelos ares qualquer disposição assumida pelas nossas autoridades e representantes”. Esta fé inabalável, esta força energética é o que, senão, o mito? O filósofo e historiador polonês Bronislaw Baczko, já disse: “O mito político, no sentido especificamente soreliano do termo, é uma forma particular da consciência coletiva. Resume-se em uma ideia-força, que é simultaneamente uma palavra de ordem da luta de massas e a imagem simbólica dessa luta e seu significado.”⁸⁸ O mito reorganiza as massas, contendo em si o capital simbólico necessário para dar significado à sua luta. Raoul Girardet parece também concordar com Georges Sorel, quanto à importância do mito. Ele escreveu: “O mito é essencialmente apreendido em sua função de animação criadora (...) segundo a própria fórmula de Sorel, ele é apelo ao movimento, incitação à ação e aparece em definitivo como um estimulador de energias de excepcional potência.”⁸⁹

⁸⁷ MARIÁTEGUI, op. cit., loc. cit.

⁸⁸ BACZKO, 1985, p. 351.

⁸⁹ GIRARDET, 1987, p. 13.

Seguindo este raciocínio, o que o presente trabalhou ousou dizer foi: a América Latina possui um mito, um mito político que anima suas massas, ou pelo menos animou veementemente nas duas primeiras décadas após a Revolução Cubana, a saber, o Rebelde Apaixonado, afinal “a força dos revolucionários não está na sua ciência; está na sua fé, na sua paixão, na sua vontade”.

Raoul Girardet em *Mitos e mitologias políticas* nos diz que os mitos políticos de nossa sociedade contemporânea não se diferenciam muito dos grandes mitos sagrados das sociedades tradicionais afinal “qual teria sido o destino de um marxismo destituído de todo apelo profético e de toda visão messiânica, reduzido exclusivamente aos dados de um sistema conceitual e de um método de análise?”⁹⁰ Girardet, no livro em questão, utiliza-se de um conceito de Gilbert Durand chamado “constelações mitológicas”, isto é, “conjuntos de construções míticas sob o domínio de um mesmo tema, reunidas em torno de um núcleo central”⁹¹ para conduzir o seu trabalho, o que acredito ser um conceito pertinente para a presente monografia.

O Rebelde Apaixonado não deixa de ser uma destas “constelações mitológicas” que está inegavelmente imbricada com a história da América Latina, desde as independências do século XIX até os dias de hoje, tendo seus momentos de maior ou menor efervescência. Esta constelação de figuras históricas, que possuem um mesmo espírito ou ideal, está sob o domínio de um mesmo tema, a saber, a rebeldia. E reúnem-se em torno de um núcleo central que poderíamos sintetizar em três aspectos, primeiro a contestação da ordem e a luta contra um regime opressor, são, portanto, subversivos; depois a morte injusta, visto como sacrifício para a causa, o que os torna mártires, e, por fim, o renascimento como ideia imortal que pode sublevar as massas.

Este é o mito, mas muitos são os seus heróis. Contudo, não teríamos condições de analisar todos eles, nem de abordarmos este fenômeno político vinculado ao imaginário coletivo de forma geral, devido às limitações próprias do presente trabalho. A opção, então, foi fazer um estudo de caso, um trabalho praticamente de “pinça”. Tínhamos uma visão extremamente ampla do fenômeno, e escolhemos uma única figura para exemplificar sua lógica, contexto e manifestação.

⁹⁰ Ibid. p. 11.

⁹¹ Ibid. p. 19-20.

Neste sentido, Túpac Amaru II é um herói figurado na lógica deste mito, uma de suas “encarnações”. Vale lembrar que herói é um personagem exemplar, um inspirador e modelo a ser seguido. Mas é, antes de qualquer coisa, uma construção histórica, isto é, envolto em motivos sociais, políticos e culturais. O herói atende a uma demanda específica do tempo em que se está a construí-lo. Detentor de uma efígie, que muitas das vezes não condiz com seu rosto humano devorado pelo tempo, o herói pouco nos diz a respeito dos dias em que viveu sobre a terra, na verdade mais nos fala sobre a sociedade que o amou e o odiou, que o temeu e o admirou. Afinal, o herói vinculado a um mito sempre terá inerente a si este paradoxo de convergir em sua figura significações opostas, ou como diria Girardet uma “dialética dos contrários”.

Por isso talvez o leitor sinta falta de uma abordagem que contasse mais sobre Túpac Amaru, sua vida, sua luta e sua morte. Todavia este não era o nosso objetivo. Queríamos analisar Túpac como uma construção mítica, pautada no imaginário coletivo dos anos 1960-1970, em que o espectro da revolução socialista pairava sobre a sociedade, seja por aqueles que a almejavam, seja por aqueles que a combatiam. Por isso recorreremos à peça, porque ela mostra um Túpac Amaru que atende às necessidades dessas décadas, ou seja, um homem destemido, que lutava pelos caídos, que contestava a ordem, que enfrentou corajosamente os detentores do poder, que mesmo capturado não abaixou a cabeça, e que morreu por fim vencendo a opressão, pois tornou-se para além de um simples homem, em uma ideia imortal.

Fica-se devendo também uma análise melhor do universo censório, e não apenas da peça em questão, mas de todo um estudo de como funcionava a censura, como eram formados os técnicos, como eram treinados a pensar, assim como as complexidades do funcionamento da DCDP. Mais uma vez, porém, é preciso que se diga que este não é um trabalho sobre a censura. Contudo, utilizamos dos pareceres, porque eles demonstram uma percepção deste mito político muito semelhante com a que defendemos aqui. Sua análise, portanto, reforça nossa tese e nos mostra quão profundo é o iceberg, de que observamos apenas a ponta da superfície.

Ainda há muito a ser estudo, e esta monografia não deseja ser de forma alguma um estudo conclusivo, mas sim um convite para novas perspectivas. De fato, este *romantismo revolucionário* para usarmos o termo de Michael Lowy, ainda tem muito para contribuir na compreensão da história da América Latina, onde a razão ainda disputa seu espaço com a

paixão. Agora, se esta utopia revolucionária romântica desempenhará um papel importante no presente, não sabemos. Coloquemos nossos olhos atentos, então, nas manifestações populares que estremecem o nosso “hoje”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes:

DRAGÚN, Osvaldo. **Túpac Amaru**. São Paulo: Editora Hucitec, 1980.

Parecer da TC do SCDP/SR/SP Maria Aparecida de Rosis Portugal Coelho. São Paulo, 04 jul. 1977. In: Processo de censura da peça *Tupac Amará*, de Osvaldo Dragum. Arquivo Nacional, Fundo DCDP, BR DFANBSB NS.CPR.TEA.PTE

Parecer da TC do SCDP/SR/SP Dirce Camargo de Abreu. São Paulo, 09 maio 1977. In: Processo de censura da peça *Tupac Amará*, de Osvaldo Dragum. Arquivo Nacional, Fundo DCDP, BR DFANBSB NS.CPR.TEA.PTE

Parecer do TC do SCDP/SR/SP Hugo Alberico Santoro. São Paulo, 03 mar 1977. In: Processo de censura da peça *Tupac Amará*, de Osvaldo Dragum. Arquivo Nacional, Fundo DCDP, BR DFANBSB NS.CPR.TEA.PTE.

Bibliografia:

ANAZ, Sílvio Antonio Luiz et al. **Noções do imaginário: perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin**. Revista Nexi. ISSN 2237-8383, n. 3, 2014.

ANGELO, Tiago. Estado de exceção, protestos e repressão: o que está acontecendo no Equador? **Brasil de Fato**. São Paulo. 10 de out. 2019. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2019/10/10/estado-de-excecao-protestos-e-repressao-o-que-esta-acontecendo-no-equador/>>. Acesso em 24 de novembro de 2019 às 21h25.

ASENSIO, Raúl H. **El apóstol de los andes: El culto a Túpac Amaru en Cusco durante la revolución velasquista (1968-1975)**. Lima: IEP, 2017.

BACZKO, Bronislaw. **A imaginação social** In: Leach, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BALBI, Marília. **Fernando Peixoto: em cena aberta**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

BRASIL, Câmara dos Deputados. Decreto-Lei nº 314, de 13 de Março de 1967 – Publicação Original. Disponível em:

<<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-314-13-marco-1967-366980-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 01 de novembro de 2019 às 23h30.

BRASIL, Câmara dos Deputados. Decreto nº 20.493, de 24 de Janeiro de 1946 – Publicação Original. Disponível em:

<<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em 01 de novembro 2019 às 23h30.

BRUIT, Héctor H. **A invenção da América Latina**. Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores e Professores de História das Américas (ANPHLAC), v. 5, 2000.

_____. **América Latina: quinhentos anos entre a resistência e a revolução**. Revista Brasileira de História, v. 10, n. 20, p. 147-171, 1991.

CASTAÑEDA. Jorge G. **Che Guevara: A vida em vermelho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DE OLIVEIRA, Eliane Braga; DE RESENDE, Maria Esperança. **A censura de diversões públicas no Brasil durante o regime militar**. Dimensões, n. 12, 2001.

DICIO, Dicionário Online de Português. Paixão. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/paixao/>>. Acesso em: 01 de outubro de 2019 às 17h55.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ESPIG, Márcia Janete. **O conceito de imaginário: reflexões acerca de sua utilização pela história (The Concept of Imaginary: Reflection on its Use by History)**. TEXTURA-Revista de Educação e Letras, v. 5, n. 9, 2003.

EVO Morales renuncia a presidência da Bolívia. **O Portal de Notícias da Globo**. Disponível em:

<<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2019/11/10/evo-morales-renuncia-a-presidencia-da-bolivia.ghtml> acessado em 20/11/2019>. Acesso em 20 de novembro de 2019 às 20h35.

FARRET, Rafael Leporace; PINTO, Simone Rodrigues. **América Latina: da construção do nome à consolidação da ideia**. Topoi (Rio de Janeiro), v. 12, n. 23, p. 30-42, 2011.

FERNANDES, Florestan. **Poder e contrapoder na América Latina**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

FICO, Carlos. **“Prezada Censura”: cartas ao regime militar**. Topoi (Rio de Janeiro), v. 3, n. 5, p. 251-286, 2002.

FOTO épica de protesto no Chile com bandeira Mapuche viraliza nas redes. **Revista Fórum**. 26 de out. 2019. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/global/foto-epica-de-protesto-no-chile-com-bandeira-mapuche-viraliza-nas-redes/>>. Acesso em: 22 de novembro 2019 às 21h04.

GADAMER, Hans Georg. **O problema da consciência histórica**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2010.

GALINDO, Alberto Flores. **Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes**. Lima: Editorial Horizonte, 1994.

_____. **La nación como utopía: Tupac Amaru 1780**. Debates en Sociología, n. 1, p. 139-153, 1977.

GERAB, Kátia; RESENDE, Maria Angélica Campos. **A Rebelião de Túpac Amaru - luta e resistência no Peru do século XVIII**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

GIRARDET, Raoul. **Mitos e mitologias políticas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GULLAR, Ferreira. **Toda Poesia (1950-1987)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

HOBSBAWM, Eric. **Viva la revolución: a era das utopias na América Latina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

JORGE Rafael Videla. **Wikiquote**. 2018. Disponível em: <https://es.wikiquote.org/wiki/Jorge_Rafael_Videla>. Acesso em 10 de outubro de 2019 às 17h15.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

LEWIN, Boleslao. **Túpac Amaru, el rebelde: su época, sus luchas y su influencia en el continente**. Buenos Aires: Editora Claridad, 1943.

LEWIN, Boleslao. **La rebelión de Túpac Amaru y los orígenes de la emancipación americana**. Buenos Aires, Editora Hachette, 1957.

LÖWY, Michael. **Mística revolucionária: José Carlos Mariátegui e a religião**. Estudos Avançados, v. 19, n. 55, p. 105-116, 2005.

LÖWY, Michael; SAYERE, Robert. **Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

LUNA, Cláudia. **Tensões interculturais e lutas anticolonias na sociedade andina: autodiscurso e representação de Micaela Bastidas**. Projeto História, São Paulo, n. 57, pp. 37-59, Set.-Dez. 2016.

MAGALHÃES, Wallace Lucas. **O imaginário social como um campo de disputas: um diálogo entre Baczko e Bourdieu**. Albuquerque: revista de história, v. 8, n. 16, 2017.

MARCIANO, Márcio. Fray Mocho. **Enciclopédia Latino-Americano**. Disponível em: <<http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/f/fray-mocho>>. Acesso em: 19 de junho de 2019 às 02h05.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **El hombre y el mito**. In Textos básicos. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1991.

MARTÍ, José. **Nossa América**. Prefeitura de Niterói, 1992.

MIRES, Fernando. **La rebelión permanente: las revoluciones sociales en América Latina**. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989.

O’GORMAN, Edmundo. **A invenção da América: reflexões a respeito da estrutura histórica do Novo Mundo e do sentido do seu devir**. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

PERICÁS, Luiz Bernardo. **Che Guevera: e a luta revolucionária na Bolívia**. São Paulo: Xamã, 2008.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. Abaya Yala. **Enciclopédia Latino-Americano**. Disponível em: <<http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/abya-yala>>. Acesso em: 01 de outubro de 2019 às 18h05.

POUND, Ezra. **Abc da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1997.

PRESIDENTE do Chile reconhece abusos cometidos por polícia local em protestos. **O Estadão**. São Paulo. 18 de nov. 2019. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2019/11/18/interna_internacional,1102030/presidente-do-chile-reconhece-abusos-cometidos-por-policia-local-em-pr.shtml>. Acesso em: 22 de novembro de 2019 às 20h45.

RODRIGUEZ, André. A noite mais escura de Cochabamba: como morreram os nove manifestantes pró Evo Morales. **O Globo**. Rio de Janeiro. 18 de nov. 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/mundo/a-noite-mais-escura-de-cochabamba-como-morreram-os-nove-manifestantes-pro-evo-morales-24086932>>. Acesso em 20 de novembro de 2019 às 20h40.

ROSA, Luciana. Grupos feministas denunciam estupro e violência sexual em protesto no Chile. **Universa**. 25 de out. 2019. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2019/10/25/grupos-feministas-denunciam-estupro-e-violencia-sexual-em-protesto-no-chile.htm>>. Acesso em 22 de novembro de 2019 às 21h.

SOUZA, Miliandre Garcia de. **“Ou vocês mudam ou acabam”**: aspectos políticos da censura teatral (1964-1985). *in* Topoi, v. 11, n. 21, jul.-dez. 2010.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

TRÊS pessoas morrem na Colômbia em protestos. **O Portal de Notícias da Globo**. 22 de nov. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2019/11/22/tres-pessoas-morrem-na-colombia-em-protestos.ghtml>>. Acesso em 24 de novembro de 2019 às 21h45.

ZANATTA, Loris. **Uma breve história da América Latina**. São Paulo: Cultrix, 2017.