

PERFORMANCES DE ALTO RISCO: PRÁTICAS POLÍTICAS DA ANTIGÜIDADE E DO BRASIL DE 1954

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
Manuela Ribeiro Barbosa*

Resumo: A *performance* tem sido utilizada desde a antiguidade para atingir os mais diversos objetivos. Este ensaio dedica-se ao estudo de narrativas literárias de *performances* como prática política. Pretendemos analisar as estratégias e recursos de que se serviram os ‘atores’ e escolhemos como casos emblemáticos as narrativas literárias de Ester, Sólon e da morte de Getúlio Vargas, para nós exemplos de *performance* que só ocorreram mediante a entrega e o risco.

Abstract: Performance has been used since antiquity in order to achieve several objectives. This essay presents an analyses of literary texts about performance as political praxis. We intend to examine strategies and resources that served the ‘actors’ in their performances and therefore we chose as emblematic cases Ester, Solon and Getulio Vargas. They were examples of well succeeded performances, although they meant, in a way, a self sacrifice.

Palavras-Chave: *performance*, política, representação, Ester, Sólon, Getúlio Vargas, atuação.
Key words: performance, politics, representation, Ester, Sólon, Getúlio Vargas, acting.

O ponto de partida de nossas observações são textos literários que descrevem ações de personagens ‘não atores’, em experiências vividas com carga significativa de ‘ficcionalidade’ e ‘teatralidade’. Os desempenhos individuais selecionados, não obstante terem sido ‘atos reais’ na narrativa, constituíram-se como verdadeiras *performances* políticas nas quais o *performer* rompe as fronteiras entre a representação e a apresentação real, entre a verdade e a ficção e expõe-se ao risco

* Universidade Federal de Minas Gerais.

com fins de reorganizar a história.¹

O conceito de *performance* é muito utilizado nos estudos culturais e lingüísticos contemporâneos, entretanto não se pode defini-lo com precisão. Aqui, entendemos *performance* como uma ação programada, preparada e eventualmente ensaiada para ser praticada no limiar do real e do ficcional com fins bem definidos. Durante o processo da *performance* há uma negociação constante entre o *performer* e sua audiência. A ação é construída por ambos em colaboração. Nesse processo, é possível transformar uma intenção particular numa intenção coletiva. Mediante a *captatio benevolentiae* dos ouvintes, o *performer* encontra um espaço público aberto para expressar suas idéias. A negociação se completa quando a audiência adere ao partido do outro como uma escolha pessoal.

Será nessa perspectiva que vamos discutir três narrativas de *performance* que nos chegaram acerca grandes desempenhos de figuras famosas do passado: a narrativa do livro de intrigas palacianas *Ester*², de autor desconhecido, sobre a *performance* da protagonista Ester frente ao imperador persa Artaxerxes; a narrativa de Plutarco, em *Vidas*, sobre uma *performance* de Sólon na ágora de Atenas e a narrativa do suicídio do presidente Getúlio Vargas, a qual chamaremos de *narrativa de uma performance agônica* e que se encontra na obra de Veríssimo, *Incidente em Antares*³. São, portanto, três *performances* realizadas como ato político: duas acontecidas no mundo antigo – Ester e Sólon - e uma no Brasil, no dia 24 de agosto de 1954.

Ao abordar comportamentos de personagens de um passado muito remoto paralelamente ao de Getúlio Vargas, utilizamos um método que pode, à primeira vista, parecer anacrônico: falar das *performances* e das utilizações desse conceito quando ele ainda não havia se estabelecido como tal. Todavia, porque defendemos a idéia de que o ato performático é um ato natural do ser humano e, conseqüentemente, atemporal, insistimos nesse procedimento. O que concerne ao

¹ Cf. CARREIRA, André. Performance teatral e risco físico: construção de vínculos e exploração de margens.

In: CARREIRA, A., VILLAR-QUEIROZ F., GRAMMONT, G., RAVETTI, G. & ROJO, S. Medições Performativas Latino-Americanas. Belo Horizonte: Fale/UFGM, 2003. p. 26.

² Existem duas versões do mesmo texto. Optamos pela versão da narrativa em língua grega porque, nela, a passagem selecionada para estudo é ricamente ampliada. A descrição (física e psicológica) das personagens é sutil, a cena é bem preparada e emocionante. O relato é narrado sem pressa, pormenorizadamente e de maneira fluente. O vocabulário é rico e variado. Os gestos são apresentados de modo dramático adequado para o ambiente tenso em que a história acontece. Para diferenças entre as narrativas gregas e hebraicas, ver AUERBACH, E. A cicatriz de Ulisses. In: Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 1-20.

³ O Livro de Ester é de um autor desconhecido do séc. II a.C.; Plutarco escreveu *Vidas* no séc. I de nossa era e Veríssimo escreveu a primeira edição de *Incidente em Antares* em 1971, época da ditadura militar.

humano não pode jamais ser anacrônico. Estudamos a *performance*, portanto, atemporalmente e dentro do texto literário; é nele que buscamos as características mais evidentes dos atos performáticos, que podem ou não estar condizentes com a verdade histórica. Não estamos preocupados com acontecimentos históricos ou políticos. Interessa-nos somente a construção literária de ‘cenas performáticas’; por elas detectamos facilmente os recursos utilizados pelos protagonistas e os efeitos alcançados pelo ato praticado diante de uma ‘platéia’ sob a perspectiva de um ‘poeta’. Seria discutível, por exemplo, entender o suicídio como um ato performático. Entendemo-lo dessa forma somente porque a nossa abordagem parte de um texto literário que o descreve como tal⁴.

De acordo com as narrativas selecionadas, nenhuma dessas manifestações constituiu-se como um grande espetáculo organizado. Foram atuações isoladas, inseridas no cotidiano, que, pela habilidade dos *performers*, prestaram-se a um objetivo real e imediato; romperam com expectativas, significaram uma solução para um conflito social e político, e, finalmente, mudaram o rumo de um processo histórico. Ressaltamos que esses ‘atores políticos da literatura’, Ester, Sólon e Getúlio, em seus respectivos atos, agiram de forma solitária e, podemos dizer, até mesmo ‘heróica’. Somente o envolvimento pessoal de cada um – que por algum motivo anteviu as angústias de seu meio sócio-político e que correu o risco do ‘ato’⁵ – possibilitou a maximização das tensões histórico-sociais numa espécie de ‘corporificação’ da aflição de um coletivo que esteve, até aquele momento, mantido sob controle por meio de força ou pressão. Dessa forma, Ester infringe uma lei que prevê a punição com pena de morte e faz revogar a lei imposta por Haman contra o seu povo; Sólon, correndo o risco de se tornar um político estigmatizado, subverte o silêncio coletivo e impõe a reinstalação de um debate proibido por lei; Getúlio Vargas alcança, com seu suicídio, a credibilidade para poder declarar vitoriosamente: “À sanha dos meus inimigos deixo o legado da minha morte. Levo o pesar de não ter podido fazer pelos humildes tudo aquilo que desejava”. Daquele que nos é mais próximo, Getúlio Vargas, somos testemunhas de que, com sua *performance*, ainda hoje, entre seus

⁴ Sobre conceito de performance artística, vale conferir o estudo panorâmico de Villar, o qual indica bibliografia atualizada e diversificada. VILLAR, Fernando Pinheiro. *performanceS*. In In: CARREIRA, A., VILLAR-QUEIROZ F., GRAMMONT, G., RAVETTI, G. & ROJO, S. *Media*

⁵ Sugerimos para a reflexão acerca do ‘risco físico’ o já citado estudo de Carreira, p. 21-30.

⁶ Com relação ao título que lhe foi conferido popularmente, Veríssimo faz uma crítica incisiva. Cf. VERÍSSIMO, E. *Incidente em Antares*. 39ª ed. São Paulo: Globo, 1994, p. 85.

⁷ “Getúlio Vargas é considerado um dos mais influentes estadistas brasileiros do séc. XX, foi figura dominante na política do Brasil por 24 anos.” Cf. Grande Enciclopédia Larouse Cultural. São Paulo: Nova Cultural, 1998. “Getúlio Vargas caracterizou-se por ser o governante brasileiro que exerceu o mais extenso mandato presidencial republicano (1930-45). Sua grande penetração política, de orientação nacionalista e populista, permitiu-lhe realizar esta façanha, ainda que jamais fosse poupado da violenta oposição de civis e militares. Durante seu segundo mandato, o envolvimento do chefe de sua guarda pessoal no atentado contra Carlos Lacerda agravou a pressão, entre os militares, por sua renúncia.” Cf. Nova Enciclopédia Ilustrada Folha. vol 2. São Paulo: Empresa Folha da Manhã S/A, 1996.

contemporâneos - e não apenas entre os leitores de Veríssimo - Getúlio continua sendo o controvérsito 'pai dos pobres'⁶, o único político capaz de soluções definitivas⁷.

No entanto, embora agissem isoladamente, entendemos que esses 'atores' foram também 'núcleos de cristalização' de anseios de um grupo particular. A expressão de que nos servimos para explicar nosso pensamento é proveniente de Norbert Elias. Os 'núcleos de cristalização'⁸ são mencionados no desenvolvimento de uma imagem adequada para descrever o processo civilizador⁹.

“O processo que assim emerge lembra, na sua forma – embora não em substância -, processos químicos nos quais um líquido, cujo todo é sujeito a condições de mudança química (como por ex., a cristalização), começa adquirindo forma cristalina em um pequeno núcleo enquanto o resto só gradualmente se cristaliza em torno dele. Nada seria mais errôneo do que considerar o núcleo da cristalização como causa da transformação.”

Assim, apontamos as *performances* a serem estudadas. Todas – como teatro que são – foram capazes de suscitar um estremeamento, uma *commotio* 'espetaculosa' e, segundo os narradores, todas foram ensaiadas e previamente preparadas. O preparo da cena e do espetáculo será nosso objeto de análise.

I. Ester (ANÔNIMO, séc. II a. C. cap. 4-8)

A primeira *performance* a ser analisada será a de Ester, uma jovem hebréia que se torna rainha da Pérsia. O texto que narra sua história, como já afirmamos, é de autor desconhecido e tem o fim do séc. II a.C. como data provável. No relato, exceto pelo rei Artaxerxes, todas as personagens são, ao que tudo indica, fictícias.

Em breve resumo, a história é a seguinte: durante uma festa diplomática, Artaxerxes, imperador da Pérsia, manda buscar sua mulher Astin para exibí-la publicamente. Ela se recusa a comparecer e o imperador sente-se humilhado pela autonomia da esposa e pelo seu descaso

⁸ ELIAS, Norbert. O processo civilizador - uma história dos costumes. Trad. Ruy Jungmann. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1990. p. 124.

⁹ Esclarecemos que Elias não se ocupa do estudo de performance. Nós, porém, utilizamos a imagem criada por ele visto ser expressiva também para explicar como um determinado indivíduo – por estar, grosso modo, no lugar certo e na hora certa – pode ser fundamental para detonar mudanças no ambiente em que vive. Evidentemente, queremos realçar o empenho e as capacidades individuais que os colocaram na posição em que se encontravam e também a maneira pela qual eles o fizeram através da perspectiva do espetáculo. O que nos interessa não é, portanto, o contexto, mas o agente ou, em outras palavras, o ator.

para com a autoridade imperial. Por causa disso, Artaxerxes manda procurar pelo império (127 províncias desde a Índia à Etiópia) outra mulher para si. Ester foi a escolhida dentre muitas. Seu tio e tutor, Mardoqueu, no desenrolar da história, tornar-se-á inimigo de Haman, o ministro do imperador. A inimizade entre os dois homens nasce das honras conferidas a Mardoqueu por causa da denúncia de dois eunucos que tramavam a morte do imperador e, ainda, da recusa de Mardoqueu a se prostrar diante de Haman, o primeiro ministro honrado pelo rei. Ofendido pelo não reconhecimento de seu poder, Haman procura prejudicar Mardoqueu e seu povo. Em sua perseguição, chega a conseguir licença de Artaxerxes para exterminar toda a nação hebraica dispersa pelo império. Mardoqueu, porém, ao tomar conhecimento do fato, exige a intervenção de Ester. A partir daí começa nosso estudo.

Gostaríamos de reafirmar que entendemos ser a *performance* a utilização e programação de recursos de encenação de um ato público ‘encaixado’ no cotidiano. Por isso, aqui neste estudo, a *performance* é um misto de ficção e realidade ou, em outros termos, é programada artificialmente (‘artificialmente’ entendido em seu significado etimológico *artificium* - *ars/arte; facere/fazer*), mas adequada e oportuna para o momento histórico do *performer*¹⁰.

1ª *performance* do Livro de Ester

Mardoqueu rasga suas roupas, veste-se de saco, cobre a cabeça de cinza e caminha pela rua principal da cidade gritando “Suprime-se uma nação inocente”. Feito o percurso e o alarde programados, o tio da esposa predileta do imperador senta-se, solitariamente, à porta do palácio de Artaxerxes - visto não ser permitido entrar no pátio do palácio coberto de saco e cinzas¹¹. A rainha Ester envia-lhe vestes mais dignas, mas ele recusa-se a trocar-se. Ester procura, então, obter informações mais exatas e Mardoqueu revela-lhe - através de Hakhrataios - o que tinha acontecido e entrega-lhe uma cópia do que se tinha promulgado em Susa para o extermínio dos hebreus. Finalmente, em texto proferido publicamente¹² Mardoqueu expressa palavras emotivas e persuasivas:

“Lembra-te dos dias de tua humilde condição, como foste alimentada pela minha mão; pois Haman, que é a segunda personalidade, falou ao rei contra nós para nos fazer

¹⁰ Cf. Abordagem semelhante em TAYLOR, D. *Performing Gender: Las Madres de la Plaza de Mayo*. pp. 276.

¹¹ Cf. Livro de Ester, texto hebraico, cap. 4, 2. “... revestido de saco, ninguém podia transportar a porta real.”

¹² Mardoqueu não se encontra com Ester. Suas palavras são proferidas em público e levadas à rainha por um mensageiro. Cf. Ester, 4, 8 e 13-14.

morror. Invoca o Senhor! Fala ao rei a nosso respeito! Arrebata-nos da morte!”

(...) Não penses que, única no reino, diferentemente de todos os judeus, tu escaparás. Porque se nesta ocasião te fazes de surda, é de outro lugar que haverá socorro e proteção para os judeus, ao passo que tu e tua família, vós sereis aniquilados. Ora, quem sabe se não foi para uma ocasião como esta que chegaste à realiza?”

Temos, na narrativa literária dessa *performance* - secundária no livro - o estabelecimento de um figurino, a programação de uma ação e de um texto a ser proferido. A narrativa inclui o efeito provocado na rainha, a qual é persuadida a tomar defesa dos hebreus.

2ª *performance* do Livro de Ester

Esta segunda *performance*, realizada pela protagonista do livro, pode ser observada em dois momentos: um primeiro momento, quando a rainha veste um figurino de luto: cobre a cabeça de cinzas e imundície, ‘humilha’ o próprio corpo, desalinha os cabelos e assume a postura de penitente para falar com Deus. A atitude de Ester - hebréia que sofre pelo massacre de seu povo - mistura realidade e atos *performáticos*¹³ (o que se pode ver com clareza na narrativa) no intercurso com a divindade. O texto grego, diferentemente do hebreu, que menciona muito sucintamente o episódio Mardoqueu/Ester e limita-se a informar sobre um jejum coletivo de Ester e do povo hebreu, dedica atenção especial à súplica de Ester¹⁴.

Já no segundo momento, que nos interessa mais de perto, a rainha, para realizar seu ato performático decisivo veste um figurino de glória e, a despeito do jejum prolongado, apresenta-se a Artaxerxes suntuosamente vestida.

Frente ao imperador, Ester serve-se, com habilidade, de sua condição de mulher. Explora a diferença, não só de poder, mas, sobretudo, de gênero. Sua representação sustenta-se na fragilidade, na submissão e na beleza. Evidentemente, essa idéia corresponde a um estereótipo de feminino muito rejeitado atualmente¹⁵. Entretanto, esse estereótipo fornece à protagonista os meios para construir sua personagem de forma convincente.

Pensemos sobre a fragilidade: concretamente ela foi preparada pelo jejum que antecedeu à visita a Artaxerxes, porém é muito pouco provável que Ester – esposa esco-

¹³ Esses atos performáticos poderiam ser chamados de rituais. Isso significa que entendemos o ritual como um tipo de performance.

¹⁴ Cf. Ester, 1, 9-22 e 4, 11.

¹⁵ Declaramos nossa opinião a respeito: preferimos admitir que masculino e feminino tenham *phýsis* diferenciadas.

¹⁶ Ester, 4, 16.

lhida para o imperador da Pérsia – tivesse um organismo doentio. Sua fraqueza, portanto, é intencional (pois é oriunda de uma decisão consciente), embora não seja falsa (pois decorre do jejum de três dias¹⁶). Como aparato cênico, Ester elege para si um séquito, seus atores coadjuvantes: duas damas de honra e assim, entra em cena. Exibindo sua fraqueza, a rainha apóia-se em uma das damas, enquanto a outra carrega a cauda de seu vestido. Sua entrada será solene, bela e eloqüente.

Reflitamos agora sobre a submissão. A atitude de apresentar-se ao imperador sem convocação é motivo de pena de morte¹⁷. Todavia, curiosamente, Ester, praticando um ato de rebeldia, mostra-se submissa e impotente diante de Artaxerxes. Se comparamos a atitude da rainha hebréia com aquela praticada pela esposa anterior do imperador, percebemos que ambas, em ações contrárias, desobedecem: Astin diria: ‘Devo ir, mas desobedeço e não vou’. Ester, por seu lado, diria: ‘Não devo ir, mas desobedeço e vou’. Portanto, em termos de gravidade, Ester desobedece da mesma forma que Astin, a esposa que, ao ser convocada, nega sua presença à corte e ao imperador. Porém, se a insubordinação de Ester equipara-se à de Astin, a infração de Ester vem revestida de docilidade. Sua presença em *performance* envolve o imperador - a partir da sua atuação - que adere ao partido oposto. Na solução dessas rebeldias, Artaxerxes dilui a ação de Astin em um caso paradigmático, um problema geral, uma relação de gênero¹⁸. Nessa perspectiva, o imperador manda punir sua mulher Astin a fim de que se faça dela um exemplo para as demais. No caso de Ester, Artaxerxes mostra-se inquieto, perturbado, pessoal e benevolente. Movido pela imagem débil, inofensiva, submissa e bela de Ester, Artaxerxes antecipa a justificação da jovem para evitar a sua punição¹⁹.

“Que há Ester? Sou teu irmão: tem confiança! disse-lhe. Não morrerás; nossa ordem concerne ao comum. Aproxima-te! levantou o cetro de ouro, pousou-o sobre seu pescoço, depois abraçou-a e disse: ‘Fala comigo’.

(...)O rei ficou perturbado e todo o seu séquito a reconfortava.”

Finalmente, resta analisar a utilização da beleza como um elemento integrante da *performance* de Ester. O texto refere-se a ‘veste de glória’ e ‘auge de sua beleza’. Não

¹⁷ Ester 4, 11.

¹⁸ O imperador explica a punição de Astin afirmando que a sua atitude seria seguida pelas demais mulheres do Reino, o que ele considera funesto. O seu agir manifesta a oposição masculino-feminino; nessa condição, a rainha está, como todas as mulheres, sujeita às regras que recaem sobre o gênero. Ester 1, 17-22.

¹⁹ Nesse momento, Artaxerxes deliberadamente diferencia Ester de um gênero comum. Por ser a escolhida, ela está sujeita apenas à vontade do imperador da Pérsia. Essa conquista, conquanto extraordinária, não é gratuita, pois é mérito de Ester identificar um ideal de esposa agradável ao imperador e, a partir de então, apresentar-se-lhe na forma de seus desejos. Ester, 4D, 9-16.

vamos nos estender nesse elemento por considerá-lo óbvio. Ester fez-se bela e a aparência sempre foi um argumento forte. Acrescentamos apenas que a *presentia*, elemento retórico contundente, constitui-se como uma atitude muda e oposta à de Astin (que se recusa a servir-se como objeto de exibição do rei). Ester usa a sua beleza silenciosamente, apenas para o olhar da corte administrativa. Simultaneamente, a muda beleza de Ester expressa com palavras a beleza do imperador:

“... ‘Eu ti vi, senhor, tal como um anjo de Deus e meu coração se perturbou de medo da tua glória; pois és admirável, senhor, e teu rosto é cheio de encantos.’ Mas enquanto falava, ela desmaiou de fraqueza.”

Surpreendentemente, todas as regras foram subvertidas (a aparição não consentida; o galanteio como iniciativa daquela que devia ser admirada e, finalmente, um convite, por parte de Ester, para um banquete oferecido ao imperador, convite que parte de um suposto inferior para um superior). A negociação completa-se quando a submissão do imperador²⁰ é alcançada. O ato performático de Ester estendeu-se em duas noites de banquetes oferecidos a Artaxerxes e Haman. Só posteriormente Ester revela seus pedidos/desejos ao esposo²¹.

Sem dúvida, o teatro/*performance* foi alternativa para o estabelecimento de comportamento político revolucionário. A exibição de Ester – assumida publicamente para um determinado fim (a preservação da nação hebraica) – culminou com a total submissão de seu esposo e a revogação do édito de Haman.

II. Sólon em Plutarco (PLUTARCO, séc. I, Sol. 8, 1-3)

Sólon foi um poeta e estadista grego da chamada época arcaica (séc. VI a.C.). O texto da *Vida de Sólon*, de Plutarco, é um dos principais *testimonia* advindos das notícias relativas à sua importância. A tradição coloca-o entre os ‘sete sábios’²² da lenda. É ele quem enfrenta a sabedoria do soberano oriental Creso da Lídia. Além de encarnar a figura do ‘sábio’ por excelência, Sólon é uma das personalidades políticas que garante a grandeza da antiga Hélade. Sua obra manifesta uma preocupação pela conduta e pelos atos do cidadão. Enquanto poeta, Sólon, freqüentemente, reflete sobre as conseqüências de uma ação política qualquer; mostra intenção de realizar um ordenamento mais justo da pólis pelo equilíbrio do direito

²⁰ Ester, 5, 5.

²¹ Ester, 7, 3.

²² Citamos duas referências: Heródoto, Histórias, Livro I, 29-30.1 e Plutarco, Banquete dos Sete Sábios.

de propriedade e denuncia o abuso do poder e a opressão dos menos favorecidos.

Registros históricos informam-nos que Sólon aboliu a escravidão por dívidas; restituiu a terra dos que tinham sido escravizados por serem devedores; reintegrou aqueles que tinham sido vendidos no estrangeiro como escravos; promulgou leis que regulamentavam o direito de sucessão e o luxo ostensivo dos funerais e matrimônios - elementos essenciais da imagem que os aristocratas construía acerca de si; concedeu a cada cidadão o direito de participar na assembléia popular - único e supremo corpo administrativo-deliberativo; limitou o tamanho das propriedades, reorganizou a agricultura e encorajou a especialização da produção.

Embora aristocrata - Plutarco informa-nos que o estadista pertencia a uma família notável com antecedentes míticos²³ e Aristóteles²⁴ confirma a posição social de sua família. - pode-se perceber claramente que Sólon ultrapassou os limites esperados pela aristocracia e ganhou popularidade ímpar. Dentro desse quadro de prestígio, o acontecimento provocado por essa ‘personagem’, na narrativa de Plutarco, não deixa de ser singular. Fingindo-se de louco, Sólon atua em um limiar perigoso. Caso simule de forma perfeita, ganhará a pecha de insano e perderá credibilidade. A perda de credibilidade, risco fundante de sua atuação, provocará danos irreparáveis para sua carreira política. Ocorre, então, que sua atuação deverá oferecer para o público dados que lhe permitam receber a representação da loucura, inicialmente, como verdadeira e, após negociação praticada durante a *performance*, substituir a recepção inicial para apreciá-la como ‘simulação de loucura’. Parece-nos que a atuação de Sólon foi bem sucedida, pois além de ter sido bem entendido pelos seus concidadãos, os *testimonia* apresentam-no como homem político confiável desempenhando um simulacro de louco: demonstram, portanto, conhecimento de suas estratégias.

Resumidamente a história é a seguinte: Atenas e Mégara disputaram a ilha de Salamina por longos anos devido à sua importância comercial estratégica para os gregos. Depois da perda da supremacia ateniense sobre a ilha, tem-se notícia de um decreto que proibia a retomada das hostilidades de Atenas com Mégara. Nessa ocasião, Sólon, almejando a reconquista da ilha, criará uma *performance* inusitada no panorama da época. Sua intervenção será decisiva e garantir-lhe-á projeção política e social suficiente para uma ascensão ao arcontado.

²³ Sólon teria sido descendente de Codro, rei da Ática cuja linhagem recua até Neleu e Poseidon. Cf. LEÃO, Delfim. Sólon - ética e política. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. 241.

²⁴ ARISTÓTELES. La costituzione degli ateniesi. Milano: Oscar Mondadori, 1991. cap. 5, § 3°.

²⁵ A loucura fingida de Sólon, além de Plutarco, foi transmitida por Diógenes Laércio e Aristóteles. Antecedente mítico desse tipo de performance seria Ulisses. Cf. LEÃO, D., op. cit. p. 261ss.

Pretendemos demonstrar que toda a habilidade em contornar o problema adveio de um ato performático bem sucedido. A estratégia consistiu em fazer espalhar o boato de que ele próprio, Sólon, teria perdido a razão²⁵. Dessa forma, foi possível abrir mão de seu papel político e assumir um outro papel, o de louco, de tolo. Esses papéis estariam, de certo modo, próximos a um outro o qual, na realidade, Sólon também exerce em seu cotidiano, o de poeta²⁶.

Enquanto homem político, mesmo com justa argumentação, era-lhe proibida a menção do conflito. Contudo, na circunstância criada pelo boato, tudo lhe será permitido. Aos loucos, as loucuras. Tendo-se assumido como poeta/louco, Sólon coloca-se à frente de uma plateia para cantar uma elegia²⁷. Na condição de poeta é-lhe permitido a *mimesis*, a fantasia, o riso, o chiste. É-lhe ainda permitido o discurso claramente *performático*. Plutarco registra os passos para a realização da recitação pública. Percebe-se então um cuidadoso preparo: a criação do boato, a composição, em segredo, do texto a ser recitado e a sua prévia memorização.

A performance propriamente dita.

Sólon precipitou-se para a ágora, um gorro na cabeça²⁸. Subiu a pedra dos arautos como se estivesse num palco e fingiu falar de improviso a elegia composta. Note-se que, para a *performance*, programa-se antes de tudo um papel com figurino específico para distinguir o *performer*, de acordo com o costume, como doente ou pessoa inadequada.

Tendo sido cuidada a visualização da cena e o figurino, o ‘segundo passo’, mais de acordo com a prática *performática* dos poetas antigos, será a entoação da elegia. Esse ‘segundo passo’ é de fato um limiar entre a ficção (a loucura de Sólon) e a realidade (a poesia composta pelo poeta estadista). Em um ‘terceiro passo’ que se realiza enquanto Sólon canta, veremos seu encômio sutilmente transformar-se em exortação para o resgate da ilha. Assim arrolados, os passos serão dados da ficção para a realidade e da realidade à realidade ideal.

A caracterização de Sólon como ‘insano’ permitiu-lhe atuar em ‘liberdade intersticial’²⁹, liberdade limiar e, dessa maneira, romper regras sociais e infringir a lei promul-

²⁶ Segundo Platão, no Fedro, o poeta é um ser naturalmente possuído pela loucura poética.

²⁷ A poesia, na Grécia Antiga, era escrita não para ser lida silenciosamente, mas para ser ouvida durante performances.

²⁸ O gorro podia ser uma espécie de barrete que se colocava na cabeça dos doentes para manter o calor do corpo. Cf. Delfim Leão, op. cit. pp. 258-262.

²⁹ Cf. BULIK, L. Entrevista com Michel Maffesoli. In. SANTOS, V. O trágico e seus rastros. Londrina: Ed. UEL, 2002.

gada sem que a platéia – os cidadãos atenienses – percebesse a intenção do ato. Todos ouviram a palavra ‘inocente’ ‘do louco’ - e, porque se envolveram nas mudanças sutis do processo, comoveram-se e aderiram ao partido do *performer*. Os *testimonia* narram que, incitados pelo canto de Sólon, os atenienses revogam a lei que proibia a reivindicação da ilha como território ateniense, retornam à guerra contra Mégara pela posse de Salamina e entregam o comando da ação para Sólon, que reconquista a ilha e candidata-se com sucesso ao arcontado. Ressaltamos, entretanto, que, no percurso performático de Sólon, não foram apenas os papéis que mudaram (de louco para poeta e de poeta para político). Mudou também a recepção da audiência, caso contrário o protagonista teria perdido sua credibilidade.

III. Getúlio Vargas em Erico Veríssimo³⁰

Em nosso contexto de estudo, a narrativa ficcional, permitimo-nos considerar o suicídio de Getúlio como um ato político-performático. O trecho que antecede a narrativa do suicídio é preparatório para a instauração do espaço cênico no romance. A seqüência descritiva dos efeitos do suicídio de Getúlio no povo brasileiro é mantenedora dessa teatralidade instaurada no literário. Os termos e frases relacionadas à encenação teatral que preparam a cena são vários, dentre eles: ‘as fanfarras’ do repórter Esso, a ‘voz bem timbrada’ do seu locutor, a sua ‘entonação dramática’, a ‘dramática reunião’ do Ministério, a declaração com ‘voz firme’ do presidente.

O drama começa com o ‘soar da charanga’ do Repórter Esso e com a ‘voz’ timbrada do locutor. *A performance agônica de Getúlio* é classificada, na narrativa, como um dos momentos mais ‘trágicos’ da vida do Brasil. Os comentários acerca do ato são: a nossa História não é rica em ‘dramas’ pessoais, isso chega a parecer ‘tragédia grega’ (2 vezes), é uma ‘dramática notícia’, ‘o ato’ provocara reações em todo o país, Getúlio ‘apresenta-se’ como um mártir. Vamos detalhar o estudo daquilo que chamamos *performance agônica de Getúlio*.

O ensaio - segundo Quitéria ao telefone com Tibério³¹

Pode-se perceber que o narrador informa acerca de uma espécie de ensaio imaginário sugerido por Dona Quitéria ao telefone em conversa com Tibério logo após a notícia do Repórter Esso: ‘usa a imaginação’, ‘imagina a hora’.

³⁰ VERÍSSIMO, Erico, *Incidente em Antares*. São Paulo: Globo, 1994. p.83-91.

³¹ VERÍSSIMO, Erico, *Incidente em Antares*. São Paulo: Globo, 1994. p. 85-7.

Dentro do diálogo Dona Quitéria sugere também a Tibério uma espécie de 'laboratório' pelo qual teria passado o ator em questão. A personagem feminina propõe que se imagine 'a solidão do homem', o 'Getúlio, homem de vergonha, desiludido porque sofreu um golpe brutal, passou a noite em claro'; 'passeando dum lado para outro, de madrugada, de pijama... sozinho'; 'assinou o pedido de licença'; 'se recolheu aos seus aposentos'; 'vestiu o pijama e ficou sozinho', 'pagou todos, todos os seus pecados...'

Aos poucos vai se construindo uma cena para o leitor, a que antecede imediatamente o suicídio: 'Getúlio sozinho, andando dum lado para outro'; escreve 'o bilhete de despedida'; 'se vestiu... e se deitou... e pegou o revólver... e encostou o cano no peito, à altura do coração'.

O cenário não será negligenciado: 'quarto horrível'; 'coisa mais impessoal e fria deste mundo'; 'nenhum quadro nas paredes'; 'nenhum vaso de flores'.

E, para entendermos melhor o que quer dizer o diretor (no poeta que escreve), o gênero da forma será apontado: parece uma 'tragédia grega'; 'um dos momentos mais trágicos da vida do Brasil'; 'dramas pessoais'.

A direção de Quitéria/Veríssimo é bem firme. O uso da imaginação é bem conduzido através da descrição dos atos do presidente, do uso do espaço cênico imaginário e da indução para entender o ato como uma tragédia grega. Na seqüência de sua fala, Quitéria sugere ainda uma construção mítica da ação.

Os efeitos da *performance* no povo brasileiro - segundo Quitéria ao telefone com Tibério³²

A partir da descrição detalhada dos efeitos do ato performático agônico, pode-se compreender que, como num discurso de mensageiro em tragédias gregas, é grandioso o ato teatral que não se vê. Getúlio não se mata em público³³. O seu ato é tornado público a partir de uma carta testamento, a qual Veríssimo cita em parte. A habilidade do poeta consiste, portanto, em tomar o não visto como fonte de criação para um ato praticado na intimidade de um quarto com fins de tornar-se público apenas pela palavra de outrem. A medida da imaginação de cada um guardará o potencial de persuasão para uma adesão inconteste.

³² VERÍSSIMO, Erico, *Incidente em Antares*. São Paulo: Globo, 1994. p. 87, 90-91.

³³ Há controvérsias sobre o seu 'suposto' suicídio.

Os efeitos:

- em Tibério: ‘dor mesmo não sinto. Mas a notícia me deixou meio sem fôlego’

- no povo em geral: ‘todo mundo ficou abafado’; ‘o Brasil inteiro está reagindo’; ‘uns sentimentais’; ‘Um povo como o nosso adora as meias soluções, as compressas d’água quente. Nada é sério mesmo, neste país. Quando alguém como o Getúlio adota uma solução final, irremediável, todos perdem a cabeça. Não sei se será um bem ou um mal.’; ‘Este é um dos momentos mais trágicos da vida do Brasil. A nossa História não é rica em dramas pessoais’.

- a vingança geral, a ‘volta por cima de um fracassado’: ‘Estão vendo? – disse. – O Getúlio com esta carta varre a sua testada, salva-se como homem e como estadista, encontra uma saída honrosa para uma situação pessoal difícil, apresenta-se como um mártir do povo, candidata-se à História, vinga-se dos inimigos atirando nos ombros e na consciência deles o seu próprio cadáver, e ao mesmo tempo (prestem bem atenção ao que estou dizendo!) ao mesmo tempo entrega a João Goulart e ao PTB um programa político e uma bandeira de guerra. E como têm força essas bandeiras ensanguentadas! Já pensaram, como o Jango vai explorar daqui por diante, em seu proveito, esse testamento? Porque podem dizer o que quiserem do herdeiro político do velho Getúlio, mas burro ele não é. É um zorro que aprendeu as artimanhas de seu mestre e protetor.’

- em Zózimo: ‘sentiu mal quando ouviu o Repórter Esso’. Foi para a cama e tomou um calmante.

- em Dona Briolanja: ‘soltou o pranto’.

Além da descrição do suicídio de Getúlio como um ato performático descrito por um narrador trágico, gostaríamos de registrar a *performance* de Tibério ao ler a carta testamento de Getúlio³⁴. Nessa ocasião, registra-se um preparo da cena com forte tendência à solenização do ato: Tibério tira do bolso um recorte de jornal que reproduzia na íntegra a já famosa “carta testamento” e ‘Vocês leram direito essa carta?’ e informa ‘É um documento infernal. Representa o último e maior golpe político do Homem. Custou-lhe a vida, é verdade, mas foi mais uma vitória do mago de São Borja’. No mesmo jogo de intenção, Tibério exorta os ‘espectadores’ ‘Escutem...’. Em seguida, soleniza a cena de leitura da carta: (...) ‘Pôs os óculos, pigarreou e leu a carta inteira, dando ênfase especial à...’ (...). Encerrando o espetáculo, Tibério Vacariano - silenciosamente - guarda no bolso o recorte de jornal e os óculos.

Sem dúvida, Veríssimo aqui é um diretor de cena com total controle da ação.

³⁴ VERÍSSIMO, Erico, *Incidente em Antares*. São Paulo: Globo, 1994. p. 90.

IV. Conclusão:

Foram apresentadas três narrativas de *performances* das quais uma, a atuação do político brasileiro, guarda até hoje seu impacto. Acreditamos que tais *atos performáticos*, por estarem no limiar do real e do teatral são geradores de força e poder. O envolvimento pessoal, o engajamento com uma causa e o sucesso só são obtidos se houver boa negociação, a qual se constrói com o consentimento de ambas as partes no uso da imaginação, da arte, da verdade e do sonho. Mas gostaríamos de deixar registrado no final de tudo uma análise feliz de Veríssimo:

‘Um povo como o nosso adora as meias soluções, as compressas d’água quente. Nada é sério mesmo, neste país. Quando alguém como o Getúlio adota uma solução final, irremediável, todos perdem a cabeça. Não sei se será um bem ou um mal.’

Julgamos o diagnóstico de Veríssimo muito acertado. É doloroso encarar essa radiografia e perceber a doença.

Mas o trecho do romance brasileiro aqui estudado, serviu, em um crescendo de gravidades *performáticas*, para mostrar a seriedade e ousadia do ato teatral. É claro que o ato de Getúlio, levado às últimas conseqüências, deve, antes, ser classificado como dramático³⁵ e não teatral (ação que se vê). Como afirmamos, a habilidade de Veríssimo fundou-se em constitui-lo como um ‘discurso de mensageiro em tragédias’. Observamos que o mensageiro atua eficazmente no episódio de Mardoqueu/Ester tornando pública a admoestação do tio à sobrinha; que o mensageiro, no episódio de Sólon, é o indefinido que se concretiza na difusão do boato imprescindível à atuação do poeta. Em *Incidente em Antares*, os mensageiros são a única forma de se ter conhecimento do ato. No entanto, tendo sensibilizado toda a nação, o evento promove cada brasileiro a mensageiro de uma versão própria do acontecido. Deixou-se em aberto a solução do público.

Anexos – trechos literários para compreensão do estudo.

1. Livro de Ester

Ester, a rainha, presa de um combate mortal, buscou o refúgio junto do Senhor. Depois de ter tirado suas vestes de glória, ela vestiu vestes de aflição e de luto; em vez dos perfumes de luxo, cobriu a cabeça de cinza e imundícies; humilhou duramente seu corpo, e tudo o que ela omava alegremente, recobriu com seus cabelos emaranhados.

³⁵ Dramático entendido em seu sentido etimológico (ação realizada, concluída).

(..)

Ao fim de três dias, eis o que se sucedeu:

Quando ela parou de rezar, tirou suas vestes de penitente para pôr sua veste de glória. Depois, com todo o seu fausto solene, após ter invocado Deus que vê tudo e que salva, tomou consigo as duas damas de honra.

Apoiou-se numa delas, como se estivesse enfraquecida, enquanto a outra a seguia carregando a cauda de seu vestido. Ela estava toda enrubescida, no auge de sua beleza, tinha o ar sorridente como ma apaixonada, mas o coração trancado de medo.

Depois de ter transposto todas as portas, postou-se Dante do rei. Ele estava sentado no seu trono real, revestido de todos os adornos de suas aparições solenes, todo coberto de ouro e de pedras preciosas: inspirava grande terror.

Ele levantou o rosto inflamado de glória, e, no auge do furor, lançou um olhar.

A rainha prostrou-se no seu estado de fraqueza, mudou de cor e inclinou a cabeça sobre a da dama de honra que a precedia.

Ora, Deus mudou o espírito do rei para conduzi-lo à mansidão. Inquieto, este saltou de seu trono e a tomou em seus braços, até que ela se refizesse. Ele a confortava com palavras apaziguadoras: “Que há, Ester? Sou teu irmão: tem confiança! disse-lhe. Não morrerás; nossa ordem conceme ao comum. Aproxima-te!” Levantou então o cetro de ouro, pouso-o sobre o seu pescoço, depois abraçou-a e disse: “Fala comigo.” Ela lhe respondeu: “Eute vi, Senhor, tal como um anjo de Deus e meu coração se perturbou de medo da tua glória; pois és admirável, Senhor, e teu rosto é cheio de encantos.” Mas enquanto falava, ela desmaiou de fraqueza. O rei ficou perturbado e todo o seu séquito a reconfortava.

O rei, então, lhe disse: “Que desejas, Ester? Qual é o teu pedido? Até a metade do meu Reino, tu o terás.” Mas Ester respondeu: “Para mim, hoje, é um grande dia. Se for do agrado do rei, que ele venha, ele e Haman, ao banquete que organizarei hoje.”

2. (Plutarco, Sol. 8, 1-3). A tradução de Plutarco é de Delfim Leão (Leão, 2001, p. 256).

Ora, quando os Atenienses se cansaram de alimentar uma guerra morosa e desgastante contra os Megarenses por causa da ilha de Salamina, proibiram por lei que alguém voltasse a propor, por escrito ou de viva voz, que a cidade reivindicasse Salamina, sob pena de morte. Então Sólon, sem poder suportar a vergonha e ao ver que muitos jovens apenas aguardavam um sinal para recomeçar a guerra, mas sem se atreverem a tomar a iniciativa por causa da lei, fingiu que tinha perdido a razão, espalhando-se pela cidade, a partir de sua casa, o rumor de que andava fora de si. Entretanto, compôs em segredo uma elegia, aprendeu-a de forma a recitá-la de memória e, de improviso, precipitou-se em direção à ágora, com um pequeno gorro na cabeça. Acorreu uma grande multidão e ele, subindo à pedra dos arautos, entoou a elegia que começa desta forma:

“Eu mesmo vim, como arauto, da adorável Salamina

e compus um canto, sortilégio de palavras, em vez de um discurso.”

Este poema intitula-se Salamina e consta de cem versos elaborados com grande beleza. Assim que terminou o canto, os amigos de Sólon começaram a louvá-lo, ao mesmo tempo que Pisístrato, em especial, incitava os cidadãos e os exortava a obedecerem às suas palavras: eles revogaram a lei e reacenderam a guerra, depois de confiarem o comando a Sólon.

3. Veríssimo, *Incidente em Antares*

De repente soaram as fanfarras do Repórter Esso, e a voz bem timbrada do seu locutor fez-se ouvir, com entonação dramática:

Rio. Urgente. O Sr. Getúlio Vargas acaba de licenciar-se da Presidência da República pelo período de três meses.

“O quê?” – exclamou Tibério. O locutor, porém, não lhe respondeu, continuando:

No decorrer da dramática reunião do Ministério, esta madrugada, o Sr. Getúlio Vargas repeliu a proposta de renúncia que lhe foi transmitida pelo Gen. Zenóbio da Costa, Ministro da Guerra, em nome dos chefes militares. Em certo momento, voltando-se para o gen. Mascarenhas de Moraes, o Presidente declarou com voz firme: “Já que os senhores não decidem, eu vou decidir. Desde que a situação se mantenha calma, eu pedirei uma licença. Entretanto, se os rebeldes vierem até a porta do Palácio do Catete, só me levarão morto”. A notícia da licença do Presidente Getúlio Vargas foi anunciada às quatro horas e quarenta e cinco minutos da manhã de hoje. Assumirá a chefia do governo o Vice-presidente, Sr. João Café Filho.

Tibério andava agora dum lado para outro, diante do rádio, já desatento às palavras do locutor e murmurando: “Não é possível! Licença de três meses? Qual! Isso é sinônimo de renúncia. O Getúlio está liquidado. Ou então tem algum plano diabólico para voltar ao Catete de novo nos braços do povo, contra o Exército, contra tudo!”

(...)

Quando, cerca das oito e meia da manhã, tomou a soar a charanga do Repórter Esso, Tibério teve um sobressalto e correu para junto do rádio, com um mau pressentimento a apertar-lhe o peito, dificultando-lhe a respiração. De novo a voz do locutor:

Rio. Urgente. O Presidente Getúlio Vargas acaba de suicidar-se com um tiro no coração, às oito horas e vinte e cinco minutos, em seus aposentos particulares do Palácio do Catete.

Tibério ficou estonteado. Não conseguiu entender as palavras que a seguir o locutor pronunciou. Deu uma volta

sobre si mesmo, deixando o cigarro cair. Teria ouvido direito? *O Getúlio tinha metido uma bala no coração... Santo Deus! Era o fim do mundo... Sentou-se, afrontado, esforçando-se por escutar o repórter, que continuava a falar... foi encontrado um bilhete do próprio punho do Presidente: “À sanha dos meus inimigos deixo o legado da minha morte. Levo o pesar de não ter podido fazer pelos humildes tudo aquilo que desejava”.*

Lentas lágrimas escorriam pelo rosto do Velho Tibério Vacariano. Saiu a vaguear pela casa e acabou entrando outra vez no seu quarto. A mulher agora estava fechada no quarto de banha, em cuja porta ele bateu. “Que é?” – perguntou ela. “Lanja, o Getúlio se suicidou.” Um grito: “Quê?” E ele: “O Repórter Esso acaba de noticiar que o Dr. Getúlio meteu uma bala de revólver no coração. Está morto”. Curto silêncio. Depois se ouviu um pranto convulsivo vindo de dentro do quarto de banho. Tibério encaminhou-se para a cozinha.

Olhou para a cozinheira e, quase como quem faz uma queixa, disse:

-Dráusia, imagine que desgraça. o Dr. Getúlio se suicidou...

-Não pode ser! – reagiu ela, os olhos já assustados – Não pode ser! Ele não ia nos fazer uma coisa dessas.

-Mas fez. O rádio acaba de dar a notícia. Meteu uma bala no coração às oito e vinte e cinco da manhã. Não faz nem meia hora.

Por alguns instantes a mulata ficou calada. Seus olhos aos poucos se foram enchendo de lágrimas. Depois, com voz quase inaudível, disse:

-O corpo do Dr. Getúlio deve estar ainda quente... – Ficou um instante como que estupefada. – Eu dava tudo na vida pra poder encostar a minha mão na testa dele...

Tibério já lhe tinha voltado as costas para sair da cozinha, quando ouviu Dráusia perguntar a si mesma: “E agora, que vai ser dos pobres?”

(...)

Foi nesse momento que o telefone tilintou. Correu para o aparelho, segurou o fone, levou-o ao ouvido e, sem a agressividade habitual, disse: “Pronto”.

-É o Tibério?

-É...

-Aqui é a Quita. Escutaste a notícia?

-Que barbaridade! Pra mim foi como um coice de mula na boca do estômago. Ainda estou meio tararaca. Pobre país!

-Pobre homem!

- Foi o que ele ganhou por não ter sabido escolher seus amigos.

-(...)

- Quando ouvi a notícia da *licença*, pensei cá comigo: isso não fica assim. Imaginei que o Getúlio ia recuar para dar um bote mais forte na hora oportuna. Te confesso que pensei em tudo, menos em suicídio.

- Isso mostra como a gente nunca chega a conhecer direito as pessoas. Mas Tibé, uma coisa não me sai da cabeça... Este é um dos momentos mais trágicos da vida do Brasil. A nossa História não é rica em dramas pessoais.

-(...)

- É a coisa mais impessoal e fria deste mundo. Nenhum quadro nas paredes. Nenhum vaso de flores. (Só conheço o lugar por fotografias, mas é o quanto basta.) Vê bem, Tibério, usa a imaginação. O Getúlio passou a noite em claro. Assinou o pedido de licença e se recolheu aos seus aposentos, vestiu o pijama e ficou sozinho, Tibé, sozinho, andando dum lado para outro, decerto já compreendendo que não tinha sido licenciado, mas de novo de posto. Pra um homem de vergonha como ele isso deve ter sido uma coisa brutal... E o pior foi a sua desilusão de tudo e de todos. Já imaginaste a hora em que ele escreveu o bilhete de despedida... o momento em que se vestiu... e se deitou... e pegou o revólver... e encostou o cano no peito, à altura do coração...? Para quem teria sido o seu último pensamento?

- Uma barbaridade, Quita...

- Mas o que não me sai mesmo da cabeça é a solidão do Homem... passeando dum lado para outro, de madrugada, de pijama... sozinho naquele quarto horrível... Nessa hora pagou todos, todos os seus pecados...

- Uma coisa bárbara!

- Isso chega a parecer tragédia grega, Tibé.

- O quê?

- Tragédia grega.

- Ah, pois é...

- O homem traído, desmoralizado, sem ninguém... na rua o povo, pra quem ele era uma espécie de Deus, já meio virado contra ele... Tibé, precisas consultar o teu médico.

- Eu? Por que, mulher?

- Pelo telefone a gente percebe que a tua respiração não está nada boa. Sentes alguma dor no peito?

- Dormesmo não sinto. Mas a notícia me deixou meio sem fôlego.

- Todo mundo ficou abafado. O Zózimo se sentiu mal quando ouviu o Repórter Esso. Botei ele na cama e dei-lhe um calmante. Como foi que a Lanja reagiu?

- Soltou o pranto.

- Pois é. Parece que é assim que o Brasil inteiro está reagindo. Somos todos uns sentimentais, Tibé. Um povo como o nosso adora as meias soluções, as compressas d'água quente. Nada é sério mesmo, neste país. Quando alguém como o Getúlio adota uma solução final, irremediável, todos perdem a cabeça. Não sei se será um bem ou um mal. Seja como for, que Deus tenha piedade da alma do Presidente.

- Amém – murmurou Tibério, automaticamente.

(...)

Nessa manhã, passada a emoção das primeiras vinte e quatro horas que se haviam seguido à dramática notícia, Tibério Vacariano podia já analisar a situação com seu olho frio de político. Compareceu como de costume à reunião das dez no laboratório da Farmácia Imaculada Conceição, na qual, como era de se esperar, o assunto exclusivo era o suicídio do Presidente Vargas e as reações que o ato provocara em todo o país.

Tibério tirou do bolso um recorte de jornal que reproduzia na íntegra a já famosa “carta testamento”, da qual Getúlio Vargas entregara uma cópia a João Goulart, logo após assinar o seu pedido de licença.

- Vocês leram direito essa carta? – perguntou o Cel. Vacariano ao chegar à roda. – É um documento infernal. Representa o último e maior golpe político do Homem. Custou-lhe a vida, é verdade, mas foi mais uma vitória do mago de São Borja. Escutem...

Pôs os óculos, pigarreou e leu a carta inteira, dando ênfase especial à seguinte passagem: *Lutei contra a espoliação do Brasil. Lutei contra a espoliação do povo. Tenho lutado de peito aberto. O ódio, as infâmias, a calúnia não abateram o meu ânimo. Eu vos dei a minha vida. Agora ofereço a minha morte. Nada receio. Serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na História.*

Tibério Vacariano tomou a repor no bolso o recorte de jornal e os óculos.

- Estão vendo? – disse. – O Getúlio com esta carta varre a sua testada, salva-se como homem e como estadista, encontra uma saída honrosa para uma situação pessoal difícil, apresenta-se como um mártir do povo, candidata-se à História, vingando os inimigos atirando nos ombros na consciência deles o seu próprio cadáver, e ao mesmo tempo (prestem bem atenção ao que estou dizendo!) ao mesmo tempo entrega a João Goulart e ao PTB um programa político e uma bandeira de guerra. E como têm força essas bandeiras ensanguentadas! Já pensaram, como o Jango vai explorar daqui por diante, em seu proveito,

esse testamento? Porque podem dizer o que quiserem do herdeiro político do velho Getúlio, mas burro ele não é. É um zorro que aprendeu as artimanhas de seu mestre e protetor.

Referências

- ANÔNIMO. Ester. In: *Bíblia – tradução ecumênica*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.
- ARISTÓTELES. *La costituzione degli ateniesi*. Milano: Oscar Mondadori, 1991.
- AUERBACH, E. A cicatriz de Ulisses. In: E. Auerbach. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 1-20.
- BULIK, L. Entrevista com Michel Maffesoli. In: E. dos S. Volnei, E *O trágico e seus rastros*. Londrina: Ed. UEL, 2002.
- CARREIRA, André, VILLAR-QUEIROZ Fernando, GRAMMONT, Guiomar, RAVETTI, Graciela & ROJO, Sara. *Mediações Performativas Latino-Americanas*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2003.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador - uma história dos costumes*. Trad. Ruy Jungmann. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1990.
- GEHRKE, H-J. *Breve storia dell'antichità*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2002.
- KITTO, H. D. F. *Os gregos*. Coimbra: Arménio Amado, 1990.
- LEÃO, Delfim. *Sólon: ética e política*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001.
- PLATÃO. *Fedro*. Lisboa: Edições 70, 1997.
- SNELL, B. *A descoberta do Espírito*. Lisboa: Edições 70, 1992.
- TAYLOR, D. Performing Gender: Las Madres de la Plaza de Mayo. In: *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latino America*. Ed. Diana Taylor and Juan Villegas. Durham, NC: Duke UP, 1994, pp. 275-305.
- VERÍSSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. São Paulo: Globo, 1994.
- Enciclopédias:
- Grande Enciclopédia Larouse Cultural*. São Paulo: Nova Cultural, 1998.
- Nova Enciclopédia Ilustrada Folha*. vol 2. São Paulo: Empresa Folha da Manhã S/A, 1996.