

El Gigante Amapolas y sus formidables enemigos; o sea, fastos dramáticos de una guerra memorable

*Nada de más grande y bello en una literatura,
que esta subordinada á la ley de toda poesía
verdaderamente popular y progresiva.*

J. B. Alberdi

4.1

Um “crepúsculo literário”

Num período de constantes mudanças conceituais e marcado pela tentativa de conceber identidades autóctones, desvinculadas do passado colonial, a literatura afigurou como um dos caminhos mais pertinentes na abordagem acerca do que poderia ser considerado *nacional*. Para além de criticarem os mandos e desmandos de Rosas e de discutirem o que seria uma sociedade ideal, os intelectuais da primeira metade do século XIX no Rio da Prata debatiam e buscavam meios de construir e consolidar um *idioma* próprio e, para tal, apostaram nas criações literárias.

Como já foi dito anteriormente, até a primeira metade do oitocentos, os acontecimentos políticos e culturais na Banda Oriental – mesmo após a independência do país – estiveram atrelados aos que tinham lugar em Buenos Aires. Com a guerra civil gerada pelo embate entre *blancos* e *colorados* (estes apoiados por Rosas) na década de 1840. O estudo do debate em torno de uma língua própria, com especificidades locais que, ao mesmo tempo, estivesse vinculada a um movimento maior – Romantismo – é importante para entender a formulação dos projetos de nação que Alberdi e outros intelectuais formularam na época.

Alberdi participou desse debate no período em que esteve em Montevidéu, através da organização do primeiro concurso de narrativas literárias ocorrido

naquela região: o *Certámen Poético*. Ele consiste em uma publicação lançada em 25 de maio de 1841, sob o pretexto da comemoração do aniversário da “*Revolución de Mayo, de los obstáculos que tuvo que vencer y de los beneficios que há producido al continente sudamericano*”¹. O texto de Alberdi publicado por ocasião dessa coleção foi o poema *A Mayo*, posto em verso por Gutiérrez.

O concurso foi responsável pela discussão entre Florencio Varela e Alberdi acerca da adoção do Romantismo como uma solução linguística que conformasse o idioma local e agregasse valores *nacionais*, em detrimento do culto aos cânones e ao Neoclassicismo. A máxima cunhada naquele ano por Varela foi: “*Ninguna literatura americana pudo haber mientras duró la dominación de España; colonia ninguna puede tener una literatura propia*”².

No Brasil, Florencio Varela não é tão estudado quanto os personagens anteriormente apresentados, mas nem por isso foi menos importante nos debates políticos de seu país. Nasceu em Buenos Aires em 1807, e cursou direito na mesma Universidade que Alberdi, algumas turmas antes da dele, dedicando-se sempre à leitura e culto da literatura espanhola e francesa clássicas, que serviam de inspiração a seus poemas. Sua filiação junto aos *unitários* o obrigou a exilar-se em Montevideu, em 1829. O estado de instabilidade política no Rio da Prata, principalmente no tocante a Rosas, retratadas por Alberdi e Sarmiento, é também um ponto central na obra de Varela. Uma vez expatriado, Varela prosseguiu com seus estudos jurídicos e com as narrativas literárias, nas quais predominava o estilo neoclássico, tal qual nos trabalhos de seu irmão, Juan Cruz Varela. No ano

¹ ANTUÑA, José, Chefe Político e de Polícia de Montevideu, *apud*. RODRIGUEZ, José Pereira. Estampa y identificación del Certamen Poético de 1841. In: *Certamen Poético*. Montevideo, 25 de Mayo de 1841. Reimpresión textual realizada por la Comisión Municipal. Montevideu: Imprenta Constitucional de P. P. Olave, 1941, p. 9.

² ALBERDI, Juan Bautista. Informe de la Comisión Clasificadora. In: *Certámen Poético*. Obras Completas de J. B. Alberdi, Tomo II. Buenos Aires: Imp. de La Tribuna Nacional, 1886, p. 70. Foi em função dos debates então suscitados que teve lugar uma polêmica importante para o ensino superior no Uruguai. Por ocasião das normas para acesso ao curso de Filosofia da Universidade de Montevideu, Alberdi publicou um artigo criticando tal processo seletivo, do qual ele estava fazendo parte, ao que o professor Salvador Ruano respondeu em outro artigo, gerando assim o embate que, tal qual as *Cartas Quillotanas*, teve seus textos publicados nos principais periódicos da cidade. Para maiores informações, ver: CLAPS, Manuel. *Primera polémica filosófica en el Uruguay*. Cuadernos Uruguayos de Filosofía, Montevideo, Fac. de Humanidades y Ciencias, Universidad de la República, Tomo II, 1963.

seguinte publicou o poema *Día de Mayo* ressaltando a Revolução de 1810 e saudando o país que lhe cedia asilo³.

Alberdi assinou dois textos sobre o *Certámen*, o *Narracion del acto del 25* e o *El Edital*. O primeiro, como já diz o título, consiste em uma pequena descrição de alguns fatos antecedentes à noite de premiação, a transcrição de um artigo publicado no *El Nacional* e um relato em detalhes, cheio de música e aplausos, o que ocorreu no teatro que recebeu o espetáculo. Há, contudo, uma omissão: de acordo com José Pereira Rodriguez exatamente no dia “narrado” por Alberdi. Montevideú, sitiada, encontrava-se em fogo aberto com navios fundeados na entrada do Rio da Prata, fato que deixou a população em polvorosa. Pode-se dizer que Alberdi não permitiria que nada esmorecesse seus esforços no campo intelectual e literário, nem mesmo balas de canhão. As palavras que encerram o texto atestam seu firme propósito de ignorar o cenário bélico: “*Y todo ese dia, en las calles, en el teatro, en todas as partes sorprenden demonstraciones que los señalan, diciendo: - Aquel es uno de los vencedores en el Certámen*”⁴.

O segundo texto é bem mais complexo. Logo no início, há um agradecimento ao chefe de Polícia montevidiano, o senhor Antuña, por ter encarregado Alberdi da função de preparar essa espécie de prefácio do concurso, a despeito de não figurar entre os membros da comissão avaliadora, composta por Francisco Araucho, Cándido Juanicó, Florencio Varela, Manuel H. y Obes e Juan A. Gelly. *El Edital* é um panfleto em prol do abandono do “pensamento passado” a favor do “novo movimento”, essa dicotomia perpassa todo o texto, apontando que a “nova geração” deveria reinventar as letras como seus pais haviam reinventado a política; essa seria sua missão, de acordo com o autor.

Depois de elogiar as dez obras que se inscreveram no concurso, e ressaltar de que maneira isso poderia contribuir para a construção da “nova literatura”, Alberdi entra em uma interessante questão acerca do *nacionalismo* dessa arte, afirmando que o principal critério de avaliação seria o “*caráter presente de la poesia nacional, ó por mejor decir, americana*”⁵. Ora, se naquele momento já havia um forte movimento na direção de separar e especificar os diferentes

³ Varela também teria composto uma obra para teatro, entretanto, ela não chegou aos nossos dias. DOMINGUEZ, D. Luiz L. (org.) *Escritos Políticos del doctor D. Florencio Varela*. Buenos Aires: Imprenta del Orden, 1859, p. 12.

⁴ ALBERDI, Juan Bautista. *Narracion del acto del 25 en el Coliseo*. In: *Certámen Poetico*. Obras Completas de J. B. Alberdi, Tomo II. Buenos Aires: Imp. de La Tribuna Nacional, 1886, p. 81.

⁵ Id., *El Edital*. In: *Certámen Poetico*. op. cit. p. 55.

pueblos e identidades coexistentes naquela ampla região, que engloba o norte argentino e todo Uruguai, quais seriam os componentes de tal “nacionalidade”?

Perceba-se que ampliar o conceito de “literatura nacional”, tratando-a simplesmente por “americana”, foi a solução que o tucumano exilado encontrou para coligar uma proposta sectária e independente (o “nacional”) ao que ele imaginava como um movimento passível de ser adotado em diversas sociedades. Contudo, não há qualquer preocupação em balizar o que seria considerado americano, há tão somente uma menção que indica a pluralidade desse verbete, quando ele aponta a “literatura atual” como parte “destas Repúblicas”⁶. Essa estratégia, de escrever sobre questões “nacionais” fora de sua pátria, também foi trabalhada em *La Revolución*, Alberdi aproxima as duas margens do Prata em pontos que considera comum, e ao mesmo tempo deixa claro que existem diferenças, que ser tucumano, portenho ou montevideano correspondem a identidades específicas, e isso ele faz não só naquele momento, mas ao longo de sua trajetória.

Ao definir o que seria essa “nova literatura nacional”, Alberdi parece fazer alusão ao movimento romântico. Ele afirma que a “poesia anterior” tratava a Revolução de 1810 como uma “glosa das repúblicas da Grécia e de Roma”. A “liberdade” era palavra de ordem para tudo, menos para as questões idiomáticas e artísticas e, por isso mesmo, era necessário reinventar e arte literária:

*No es pues la guerra la que ha cambiado la faz de nuestra poesía: son los esfuerzos felices del génio de la juventud, que, ayudado de las luces suministradas por el movimiento reciente del pensamiento en Europa, ha sabido cambiar la faz de nuestra literatura, como sus padres cambiaron la de nuestra política.*⁷

Os textos vencedores do concurso, bem como os que Alberdi preparou para a ocasião foram publicados no *El Nacional* e há também um último trabalho ligado ao *Certâmen*, o *Informe de la Comisión Clasificadora de las composiciones que han concurrido al primer certâmen poético de Mayo*, assinado pelos cinco jurados, mas atribuído somente a Varela. Ele é citado por Alberdi, no *El Edital*, que afirma que as características adotadas pelo *Informe* como critérios de avaliação do “novo” não passam de exaltações do que era produzido na época

⁶ Ibid., p. 59.

⁷ Ibid. p. 56 et. seq.

da Revolução. Além disso, o *Informe*, segundo o autor, teria deixado de lado importantes considerações acerca daquela arte.

Varela lamenta a indiferença que o público destinou ao *Certámen* ao enviar somente dez trabalhos a tão inovador concurso. O ponto forte de seu argumento reside na distinção entre a “literatura colonial” e as “literaturas americanas”, estas últimas como sinônimas de uma “literatura independente”, pois elas, as líras americanas, “*solo se pulsaban a llorar oficialmente sobre la tumba del monarca que cerraba los ojos*”. Varela é um pouco mais específico ao utilizar alguns termos como “americano” e “*pueblo*” na medida em que os pluraliza constantemente; ele fala não somente em “repúblicas”, mas em “americanos” e “*pueblos del Plata*”, salientando a existência de distinções, a despeito do objetivo que o concurso tinha em apresentar uma “poesia/literatura nacional”. Para o autor, através desse câmbio no campo linguístico e artístico, o povo poderia saltar da condição de colonizado para a de soberano, uma vez que a “*poesia nacional [es] la hermana gemela de la independencia*”⁸.

Se por um lado Alberdi proclama como ideais as sugestões narrativas e filosóficas apresentadas pelo Romantismo, por outro, ao pontuar as regras vigentes no *Certámen*, Varela faz ode a características que remetem a um movimento iniciado anteriormente, o Neoclassicismo: “*el mecanismo de la versificación, la concisión y cultura del lenguaje, la gala y lozanía del estilo, - dotes que todas las escuelas y sistemas exigen para lo bello*”. Para Varela o novo idioma americano deveria contar com um sistema linguístico rígido, que mantenha a pureza da língua⁹.

Contrário a tais ideias, Alberdi faz uso de seu *Edital* para rebatê-las e afirma que se a poesia nacional era irmã gêmea da Independência,

*ella debe ser niña, porque nuestra independencia, nacida ayer, es niña también, y como niña, fuerza es que la acompañen todas las flaquezas inherentes a la niñez; sostener que asistimos a una aurora social y a un crepúsculo literario, es afirmar que un día de tres siglos se interpone entre las costumbres y las letras.*¹⁰

⁸ A pesar da autoria ser de Varela, este texto figura junto as obras completas de Alberdi. Há também uma cópia editada na supracitada compilação de Luiz Dominguez, porém, tomou-se como referência para esta pesquisa, por razões práticas, a versão encontrada em: ALBERDI, Juan Bautista. Informe de la Comisión Clasificadora de las composiciones que han concurrido al primer certámen poético de Mayo. In: *Certámen Poético*. Obras Completas de J. B. Alberdi, Tomo II. Buenos Aires: Imp. de La Tribuna Nacional, 1886, p. 71

⁹ *Ibid.*, p. 73 – 75.

¹⁰ *Id.*, El Edital. op. cit., p. 65.

A história do *Certámen Poético* de 1841, praticamente não trabalhada pela historiografia de modo geral, abre as portas para mais um aspecto do pensamento intelectual platino. Estava em jogo a problematização de um idioma – castelhano – presente no subcontinente desde 1690, e que fora provocada pela urgência de rever as identidades locais naqueles conflituosos anos de 1840. Além disso, a discussão acerca de uma forma ideal para a língua corrobora minha tese de que o jovem Alberdi estava preocupado em observar os detalhes necessários a uma sociedade que se pretendesse reger por uma ordem republicana.

Contudo, este é um interessante debate que suscita mais questões do que aquelas inicialmente propostas por esta pesquisa, por isso, ele foi tão somente pontuado e não plenamente desenvolvido. Houve a intenção de apresentá-lo, em meio ao trabalho literário de Alberdi, a fim de ressaltar a atenção que ele dedicou à atividade literária em sua juventude.

4.2

“Un héroe de paja”: a comédia do espantinho e sua espada ensanguentada

El Gigante Amapolas y sus formidables enemigos, segunda investida teatral de Alberdi, quando este ainda estava em Montevidéu em 1841, é descrita por diversos críticos como uma sátira política e uma “curiosidade teatral”¹¹. A peça chegou a ser encenada, e ainda o é nos dias de hoje, conforme salienta Beatriz Seibel: “*se ha presentado en distintos contextos históricos con diferentes significados, en salas de teatro independiente, en teatro callejero, en Buenos Aires y en provincias*”¹². Dessa vez Alberdi abandona a seriedade de fontes comprováveis e de personagens históricos, conhecidos de todos, para montar uma

¹¹ ARAUJO, María G. González Díaz de. op. cit., p. 62

¹² SEIBEL, Beatriz. *Antología de obras de teatro argentino: Juan Bautista Alberdi y José Mármol*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2007, p. 30.

comédia repleta de ironias e metáforas. Pouco antes de escrever *El Gigante*, o autor usa as páginas de *La Moda* para o elogio da arte cômica:

*La verdad no existe en nuestro teatro sinó en las representaciones cômicas. Actor histórico cien veces, cada uno de los actores en la comedia saber poner en la escena la verdad que es conocida en el mundo. Sin educación histórica ni literaria, ¿ qué saben nuestros actores lo que es tragedia?*¹³

Trata-se de uma instigante sátira, repleta de elementos que caracterizam as narrativas teatrais contemporâneas, mas, afinal, “*is Amapolas a literary anachronism, philosophically and artistically premature by some one hundred years, or is it merely a nineteenth century play in a twentieth century garb?*”¹⁴. Um dos poucos trabalhos encontrados acerca de *El Gigante* é a crítica literária de Andrea G. Labinger, na qual a peça é inserida na categoria do teatro Romântico Latino-Americano. Apesar de não ser uma análise historiográfica, é curioso observar a ressalva quanto ao anacronismo: um dos fatores que a autora elenca para sustentar sua tese é a temporalidade apresentada pelo texto da peça, considerando que sua leitura pode também ser atual, como a de um clássico. Embora se trate de um texto com cunho político explicitamente, Labinger afirma que “*the abstract treatment of the theme and the universality of its application salvage this work from oblivion into wich so many of its companion pieces have fallen*”¹⁵.

Como o próprio Alberdi aponta no subtítulo, trata-se de uma “pequena peça cômica em um ato”, confeccionada em tom mais lúdico e cheio de metáforas, tal qual *La Revolución*, o texto é rico em proclamações e vivas à “Pátria” e à “Liberdade”. Narra a história de uma batalha que *não* ocorre devido a discórdias e intrigas internas de um exército que não consegue escolher seu comandante para atacar as tropas inimigas. Logo no subtítulo, “*fastos dramaticos*”, encontra-se um paradoxo, uma vez que há total ausência de “fatos” e de “ação” ao longo do texto.

¹³ ALBERDI, Juan Bautista. *La moda*. Obras Completas de J. B. Alberdi, Tomo I. Buenos Aires: Imp. de La Tribuna Nacional, 1886, p. 313.

¹⁴ “Seria *Amapolas* um anacronismo literário, filosófica e artisticamente prematuro por volta de cem anos, ou seria apenas uma peça do século XIX com uma roupagem do século XX?”, minha tradução. LABINGER, Andrea G. *Something Old, Something New: El Gigante Amapolas*. Latin American Theatre Review, Spring 1982, p. 4.

¹⁵ “A abordagem abstrata da temática, bem como sua universalidade fazem com que seu trabalho não figure entre tantos outros que, sendo da mesma época, caíram no esquecimento”, minha tradução. *Ibid.*, p. 3

De acordo com Martin Banham, “*the play was comic and entertaining, it sowed the seeds of the grotesque theatre that was to follow, and it has retained its popularity up to the present*”¹⁶.

A própria dedicatória, feita aos generais Rivera, Bulnes e Ballivian, é considerada por Aldo Armando de Cocca e Beatriz Seibel como uma sátira à campanha do General Lavalle contra Rosas: “*Con los personajes del capitán Mosquito, el teniente Guitarra y el mayor Mentirola, quienes se retiran por temor al Gigante, como lo hiciera Lavalle a las puertas de Buenos Aires*”¹⁷. Tal qual uma advertência de que a vitória das forças governistas tenha tido mais sentido na desorganização do exército opositor, do que precisamente na habilidade das tropas rosistas. Digno de nota é, também a, seleção feita por Alberdi de quatro sentenças como “*epígrafes por prefácio*”, a saber:

*Que me ahorquen si digo algo que no esté lleno de verdad en el fondo. Cansado de hacer concesiones estériles a los hombres públicos, hoy quiero hacerlas a la verdad, que también es princesa del mundo y gusta de homenajes. Para reanimar la fe, para alentar a los que desmayan, para abrir esperanzas de victoria y libertad. A ver si enseñando a conocer la verdad de las cosas sucedidas, se aprende a despreciar el poder quimérico de la opresión.*¹⁸

A despeito de ser uma narrativa com elementos ficcionais (tomados aqui no sentido de “simulacros”) representados na comédia por diversos trocadilhos, a história é, “*en el fondo*”, real, verdadeira. Ao utilizar “fé”, “esperança”, “vitória” e “liberdade”, Alberdi elenca categorias de um porvir heróico, desenha a possibilidade de uma mudança no curso dos acontecimentos históricos. Há ainda dois importantes elementos nesse discurso inicial, o primeiro é o caráter didático explícito: “*A ver si enseñando a conocer la verdad*”, o segundo é o uso de um vocabulário mitológico, “*el poder quimérico*”, fazendo alusão ao monstro de tempos antigos como símbolo da pretensa força do inimigo, em outras palavras, de Juan Manuel Rosas.

O texto começa descrevendo o palco simples e vazio a não ser pelo Gigante à esquerda, empunhando uma espada de latão, suja de sangue. Há um

¹⁶ “A peça era cômica e envolvente, ela plantou as sementes do teatro do absurdo que apareceria depois e mantém sua popularidade até os dias atuais”, minha tradução. BANHAM, Martin. op. cit., p. 33

¹⁷ COCCA, Aldo Armando. *El teatro de Juan Bautista Alberdi*. Buenos Aires : Talía, 1960, p. 36.

¹⁸ ALBERDI, Juan Bautista. *El gigante Amapolas y sus formidables enemigos*. Obras Completas de J. B. Alberdi, Tomo II. Buenos Aires: Imp. de La Tribuna Nacional, 1886, p. 105

soldado, sem nome próprio e que aparece somente no início do texto como Centinela, vinculado ao exército do Gigante. Ouve-se um alarme e Centinela inicia um monólogo no qual amaldiçoa seu posto de guarda, e entre suspiros confessa que a “*recompensa con que por fin de sus días le premia la Patria, es muchas veces, un suplicio ignominioso...*”. Após o que ele se pergunta se realmente tocou o alarme, e conjectura qual dos exércitos teria finalmente ganhando a batalha. Isso demonstra a desorganização daquela tropa, uma vez que o homem de guarda primeiro não percebe o alarme e, depois, é incapaz de decifrá-lo como algo positivo ou negativo.

Ainda sem certeza do que estava acontecendo, Centinela começa a contabilizar a possibilidade da vitória, o que lhe soa estranho, pois sua tropa não teria homens o bastante: “*somos cuatro gatos, estamos maniatados, teniendo a la cabeza un héroe de paja*”. A própria personagem parece ter noção de que o Gigante ali está tão somente para assustar aqueles que tencionam afrontá-lo, sendo algo que efetivamente não poderia derrotar uma tropa inimiga. Antes de sair de cena, Centinela ouve passos e pergunta quem vem, a resposta é: “*!La patria!*”¹⁹. Entra o Tambor de Ordens²⁰ para dar notícias sobre o alarme, seguido de sua esposa, María. Ou seja, o exército do Gigante, tomando-o como uma representação do exército rosista, considera-se como sendo a própria “pátria”, como a única alternativa possível para guiar e governar o povo.

A trama segue com María insistindo para que seu marido abandone seu posto e fuja, pois a julgar pela quantidade de homens do exército inimigo, a luta será terrível, e começa a relatar que havia visto os chefes da outra tropa: *capitán* Mosquito, *teniente* Guitarra, e *mayor* Mentirola. María descreve o exército inimigo, detalhando as cores de suas bandeiras e suas roupas, composto por três divisões, uma a cargo de cada chefe supracitado, com a peculiaridade de não haver um general, pois ninguém quer ser subordinado. Enquanto são descritas armas, soldados e as cores de cada divisão, a platéia vê apenas os três homens, no lado oposto de cenário, fazendo parecer um delírio o discurso da mulher. Esta fala simula um delírio da personagem, como ocorre em diversos momentos do texto, e

¹⁹ ALBERDI, Juan Bautista. *El gigante*, op. cit. p. 107, 108.

²⁰ Soldado posicionado em um lugar estratégico do teatro de operações, munido de um tambor (ou instrumento musical similar) responsável por emitir informações ao restante da tropa, através de determinados códigos sonoros.

indica que toda ação da peça é baseada na projeção e expressão das fantasias individuais de cada personagem²¹.

Há barulho de tiros, sem que fique claro quem está atirando, com qual tipo de armamento e em qual direção. Em seguida entra o personagem chamado simplesmente de Oficial, membro da tropa do Gigante, atado nos pés e nas mãos, ordenando que os soldados peguem as armas. Tambor, responsável por transmitir as ordens, está sem suas baquetas e não pode anunciá-la, os soldados (os três que aparecem na sequencia), dizem que também estão atados e nada podem fazer. Neste ponto é interessante o argumento de Tambor, pois, ele afirma ter perdido suas baquetas com um dos tiros de canhão, que a despeito do barulho, na verdade não ocorreram. Oficial não o desmente, apesar de poder fazê-lo, e ao contrário, pergunta quantos canhões há no exército inimigo, quando seria perfeitamente possível verificar que tais armas não existem, ou não estão aparentes.

Essa discrepância entre a ação no palco e a fala dos personagens, como quando María descreve os inimigos, e agora com a fantástica descrição de Tambor, ocorrem em todo o texto, e atinge caráter tão absurdo que se torna patético, servindo à intenção de Alberdi de entreter o público²². Ao longo das falas, há uma expectativa em relação a um possível combate, fazendo com que a plateia tenha a impressão de que a qualquer momento uma das tropas iniciará o ataque. De início ocorre uma mistificação da figura do Gigante de palha com uma espada de lata, na medida em que ele é tratado como uma figura perigosa e temível, mas isso aos poucos vai sendo ridicularizado, conforme o embate entre as tropas é constantemente adiado.

Após o tumulto que gerou a fala de Tambor, Oficial pede que os soldados prestem atenção às ordens que ele vai dar, e lhe respondem que não poderiam lutar atados como estavam. Surpreendentemente, Oficial diz que eles não precisam combater, pois, para derrotar o inimigo basta ficar parado, ao lado do

²¹ LABINGER, Andrea G. op. cit., p. 5

²² Labinger faz ainda outra leitura de tal contradição entre a ação e a fala, fazendo um paralelo do texto alberdiano com o “Teatro do Absurdo”, de Martin Esslin, ao enumerar uma série de elementos, como: “1. Ação posta como misteriosa, desmotivada e sem sentido ao primeiro suspiro. 2. O teatro composto por situações isoladas, em oposição ao teatro de eventos sequenciais. 3. Falta de objetividade dos personagens. 4. Desintegração da linguagem”, minha tradução. Não há aqui intenção de sugerir uma leitura teleológica de *El Gigante*, no sentido de buscar supostas origens para o teatro europeu do início do século XX. A comparação citada tem por objetivo tão somente apresentar uma possível interpretação do texto trabalhado. Para acompanhar o argumento da autora, ver: LABINGER, Andrea G. op. cit., p. 10.

Gigante. Depois, entoa uma canção ou hino: "*Hijos de la libertad, hombres que jamás habéis conocido cadenas ni ataduras...*", provocando mais uma vez o absurdo, já que seus homens encontravam-se presos. Nesse momento o Gigante é anunciado claramente pelo Oficial como algo que por si só derrotaria o inimigo, sem esforço, somente pelo medo que seu tamanho impõe: "*Permaneced inmóviles como él, y triunfaréis sin duda por el generoso comedimiento de nuestros adversarios, que nunca dan que hacer a sus enemigos*".

Em seu discurso à tropa há mais uma contradição, a atitude que os soldados devem tomar para derrotar o inimigo é não tomar nenhuma atitude e esperar que "*los enemigos de vuestras libertades*" se aproximem para que possam ver o Gigante que os protege. Na fala desse personagem há uma exaltação da "liberdade", que figura como o bem mais precioso que o Gigante os proporciona. A ironia desse trecho, quando Alberdi pretende descrever a *liberdade* vinculada ao Gigante, é que no início dos anos 1840 Rosas já havia instaurado uma forte censura em Buenos Aires.

Por exemplo, ao ralar com um soldado que o questionara, Oficial o chama de "*enemigo de las libertades públicas*"²³, o que pode indicar que ele se referia a "cidadania", uma vez que no contexto ele está afirmando que ficar ali é defender a "*patria*". Vale lembrar que à época Rosas já possuía o título de "Restaurador das Leis", e através de sufrágio, detentor da soma dos poderes públicos. A fala de Alberdi é uma crítica a essas atividades exercidas pelo governador. Alguns dos significados para *ciudadanía* foram apresentados nos capítulos anteriores deste trabalho, o verbete de Oreste Carlos Cansanelo, que traça a história dos termos *ciudadano/Vecino*, contribui para essa discussão e ilustra este vínculo do *ciudadano* como defensor da *patria*: "*La Revolución de Mayo de 1810 introdujo una cuña entre los conceptos de vecino y de ciudadano, porque denominó ciudadano a todos los hombres libres que alistó en los ejércitos*".

Este foi uma das primeiras acepções para a "cidadania" após a Revolução, com o passar dos anos foram sendo acrescentados outros elementos que definiriam um cidadão, como por exemplo "*los hombres libres que, nacidos y*

²³ ALBERDI, Juan Bautista. *El gigante*, op. cit. p. 111. Segundo Labinger: "*The message here is patently absurd: 'las libertades públicas' consist of restriction of freedom and enforced immobility*" ("A mensagem aqui é evidentemente absurda: "as liberdades públicas são referentes a restrição da liberdade e a imobilidade forçada". Minha tradução). LABINGER, Andrea G. op. cit., p. 7

residentes en el territorio de la República, se hallen inscriptos en el Registro Cívico”²⁴. Deve-se pontuar que, haja posto o contexto bélico no qual se encontrava a província de Buenos Aires em virtude das batalhas enfrentadas por Rosas, a questão do alistamento militar era deveras importante, como, por exemplo, no caso da lei de 1825, que obrigava a se alistarem ao exército todos os estrangeiros residentes na província.

Na peça, com a discórdia e a contradição figurando nas tropas do Gigante, entram em cenas as três divisões do exercito inimigo, ou seja, os três indivíduos que as representam: Mosquito, Guitarra e Mentirola. Logo na primeira fala deles começam a discutir porque deveriam eleger, entre si, um líder para a batalha final, e como nenhum deles se propõe a obedecer ao outro, assim fazem uma eleição.

Mentirola nomeia para general em chefe, durante a batalha, Guitarra, este, por sua vez, nomeia o primeiro com o mesmo cargo. Mosquito decide não votar e sair da batalha, dizendo: “*no quiero batallas, ni victorias, ni nada, y me mando a mudar a mi casa. ¡División! ¡Vueltas caras, paso redoblado, marchen!...*”²⁵. Essa é a primeira prova de que o exército opositor é tão desestruturado e confuso quanto o do Gigante. Mentirola e Guitarra decidem que cada um vai comandar a batalha por uma hora, porém, mesmo com tal proposta os dois não conseguem chegar a um acordo. Inconformado, Guitarra afirma que não vai levar seus homens à morte pondo-os no front e também decide abandonar a batalha dizendo: “*Venga lo que venga: no quiero batallas, ni glorias, ni nada... ¡Me voy!...* (Se pone al frente de su división: ordena la retirada y al son de la marcha que bate el enemigo como por burla y escarnio, se retira.)”.

Essa sequencia de desistências é sintomática, no sentido de demonstrar a fragilidade entre as inúmeras “facções” de oposição a Rosas, uma vez que não havia organização ou consenso entre elas, já que havia *unitários* e *federales* juntos no combate ao governador. Os historiadores Rosana Pagani, Nora Souto e Fabio Wasserman apontam os grupos políticos contrários ao regime como “*la constante pero heterogénea y poco articulada oposición*”, e sobre intolerância política, no conflito entre *federales* e *unitarios* comentam: “*quien no era federal, era claramente unitario y enemigo del orden. O, mejor dicho, quien no apoyaba las*

²⁴ CANSANELLO, Oreste Carlos. “Ciudadano/Vecino”. In: GOLDMAN, Noemí (editora). *Lenguaje y revolución*. Buenos Aires: Prometeo, 2008, p. 23 et. seq.

²⁵ ALBERDI, Juan Bautista. *El gigante*, op. cit. p. 113

*políticas promovidas por Rosas era unitario – aunque fuera federal – y, en consecuencia, enemigo del orden o anarquista”*²⁶.

Mesmo alguns daqueles que se consideravam *federales* eram taxados de *unitarios*, a fim de serem reconhecidos e perseguidos. Os autores também pontuam que essa situação perdurou fortemente no primeiro mandato de Rosas (1829 – 1832). Aos poucos, através de manipulações no dispositivo jurídico da província de Buenos Aires, a custa de perseguições, censura e uma forte propaganda política que favorecia o governo através do uso de linguagem simples, em periódicos destinados a pessoas com precária formação intelectual, no segundo mandato (1835 – 1852) foi conquistada alguma hegemonia política, permitindo que se mantivesse no poder²⁷.

Mentirola fala a seus soldados como se Guitarra e Mosquito tivessem cometido uma *“traición inaudita”* e que somente a eles restaria a glória de derrotar o *“canalla Gigante”*. No discurso antes da batalha final Mentirola, agora o general chefe, fala que eles esperaram por 30 meses pela vitória que viria e, na próxima manhã, o sol não os *“saudaria por estar com inveja do brilho de suas armas”*. Essa estratégia de animar a tropa com um discurso motivador beira o ridículo ao ser finalizada sob o argumento de que se o perigoso Gigante decapitar alguém, que seja somente a de quem vai à frente da tropa. Ao ordenar que entrassem em forma e começassem a marchar, um soldado alerta que ninguém quer dar o primeiro passo porque não querem perder suas cabeças.

O humor que Alberdi cria está na fala truncada dos personagens, no modo como eles parecem estancar qualquer possibilidade de ação na trama. Isso ocorre na *fala*, não nas circunstâncias que o autor monta, mas sim no modo como os protagonistas narram uma situação que opera tão somente no campo das possibilidades. A solução que Mentirola encontra para evitar mortes é cutucar o Gigante com uma vara para ver qual será sua reação. Ao ver que o Gigante permanece imóvel, Mentirola diz: *“¡Malo, malísimo!”*

Ou seja, a imobilidade do Gigante é novamente posta como o maior perigo possível a seus adversários; mais uma vez o absurdo. Mentirola diz que a imobilidade é perigosa, e que todos devem fugir. Os soldados de ambos os

²⁶ PAGANI, Rosana; SOUTO, Nora; WASSERMAN Fabio. El ascenso de Rosas al poder y el surgimiento de la Confederación (1827 – 1835). op. cit., p. 286 et. seq.

²⁷ MYERS, Jorge. *Orden y Virtud*. op. cit., p.41.

exércitos fazem chacota de um Gigante imóvel. Se por um lado, os combatentes de Mentirola atestam sua inércia, por outro, os soldados do Gigante ressaltam a covardia de seus inimigos:

Soldado (lo toca): *Como un tronco... Yo sería capaz de apostar a que este Gigante que tanto miedo nos mete es de palo.* (Los soldados del Gigante se mueren de risa. Uno de ellos dice:) Soldado del Gigante: *¡Ya veo que nuestro comandante conocía bien a los mochuelos con quienes las habemos!*²⁸

O combatente da tropa do Gigante deixa claro que o medo e a inércia do inimigo não são surpresa ao tratá-los como “*mochuelos*”, que em linguagem de época, no sentido figurado, significa: “osso; a pior parte de qualquer partilha ou repartimento”²⁹. Na sequência, em uma fala dos Soldados de Mentirola, eles afirmam que a situação é grave e que a Tropa deve formar um conselho. Essa aparente ruptura na hierarquia militar é solucionada pela escalação de oficiais que pudessem compor tal reunião. Na ausência destes, uma vez que os únicos oficiais são os três protagonistas, Mentirola cria um conselho fictício, no qual *imagina* que Mosquito e Guitarra estão presentes. A personagem muda de lugar no palco conforme assume o papel de um e de outro, demonstrando mais uma vez, de maneira lúdica, a falta de um comando unificado e eficiente, por parte das campanhas rosistas. Ao narrar o desfecho ideal para a batalha Mentirola proclama:

*Soy de opinión que debemos retroceder precipitadamente por la razón de que el enemigo no hace nada y nos espera inmóvil: razón clara y palpable por sí misma, que no necesita dilucidarse, porque, señores, la cosa es bien terminante: ¿qué quiere decir esta inmovilidad del enemigo? Quiere decir que está fuerte como un diablo y que nosotros estamos perdidos. ¡Y yo pregunto ahora si el que está perdido tiene otra cosa que hacer, que tomar las de Villa Diego, antes que lo amarren y lo cuelguen! Tal es mi opinión, señores del Consejo*³⁰

Nesse ponto a imobilidade se afigura como pavor, como se o inimigo fosse tão poderoso que nem mesmo se presta ao trabalho de se mover. A tensão no desenrolar da trama é o espelho do que ocorria em Buenos Aires, pois o terror

²⁸ ALBERDI, Juan Bautista. *El gigante*, op. cit. p. 116.

²⁹ VALDEZ, Manuel do Canto e Castro Mascarenhas. *Diccionario Español – Portugués*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1866, p. 118.

³⁰ ALBERDI, Juan Bautista. *El gigante*, op. cit. p. 117

“constituía un aspecto importante de la política de disciplinamiento social y político emprendida por Rosas y, en ese sentido, no era arbitrario ni obedecía a la casualidad o al capricho”³¹. Há nesse ponto da peça uma crítica a mitificação em torno da figura de Rosas, promovida principalmente através da extensa propaganda pró-rosista presente não só na imprensa como também no teatro.

Após seu discurso, Mentirola toma outro lugar no palco e começa a encenar como Guitarra: “*ilustrando este punto, de una importancia decisiva para la vida de la patria, diré que cuando el señor General en Jefe, dice que debemos retroceder precipitadamente, es porque el señor General debe haber pensado bien lo que dice*”³². Ao forjar um debate imaginário, o conselho criado por Mentirola sumula a farsa de uma escolha. Ele existe tão somente para “confirmar” sua decisão, entretanto, como que para esgotar a situação ao máximo, surge uma disputa quando o terceiro dos personagens fictícios se contrapõe a idéia, gerando mais uma contradição na fala. Tal simulacro, envolvendo uma eleição, pode estar associado à prática de Rosas de realizar plebiscitos periodicamente, no intuito de provar a seus opositores que seu governo era legitimado pelos *ciudadanos*. Fazendo-se de Mosquito, Mentirola diz:

*Señores: no callaré mi opinión en una cuestión en que se trata de la vida del país. Creo que las opiniones de los que me han precedido en la palabra, son mortales a la causa de la libertad: yo creo, pues, que lejos de retroceder con celeridad, debemos atropellar como el relámpago, por la sencilla razón de que el enemigo nos espera sin acción ni movimiento, en lo cual se descubre su debilidad*³³

A comédia consiste no gracejo e na insanidade de Mentirola ao falar como se ele e seus companheiros fossem uma só voz, a despeito do conflito de opiniões. Trata-se de um diálogo interno da personagem, e a solução de Alberdi para que o público pudesse compreendê-lo foi a de criar uma estratégia que permitisse a “visualização” disso, fazendo com que o ator se mova pelo palco e mude seus trejeitos, conforme mudam suas “personalidades”. O argumento mais forte do discurso está nos apelos pelo *país*, pela *patria*, e pela *libertad*: esses são os elementos que ao mesmo tempo impulsionam e repulsam o ataque ao Gigante.

³¹ PAGANI, Rosana; SOUTO, Nora; WASSERMAN Fabio. El ascenso de Rosas al poder y el surgimiento de la Confederación (1827 – 1835). op. cit., p. 289

³² ALBERDI, Juan Bautista. *El gigante*, op. cit. p. 117-118

³³ Ibid. p. 118

Mentirola segue “conversando” com seus companheiros imaginários até satisfazer sua vontade inicial e ordena que a tropa bata em retirada, após informar as decisões do “conselho”. Nesse ponto, cabe mais uma vez introduzir a análise literária de Labinger:

The multiple character, la Tropa, works in conjunction with Mentirola's reduplication of character, and in fact provides the stimulus for his monologue. If la Tropa can be portrayed by a single actor – and it seems to be what the author had in mind, since in other places Alberdi identifies true choral speech with the designation “todos” – then it makes perfect sense, or nonsense, as the case may be, for Mentirola to represente other characters beside himself³⁴

Ao perceber a desistência, do outro lado do palco, Oficial e Tambor comemoram sua vitória com vivas a *patria* e a *libertad*. As personagens, de ambos os lados do conflito, reivindicam e manipulam em suas falas os mesmos elementos, a mesma linguagem, as mesmas bandeiras e as mesmas *palabras*. Assim, Alberdi demonstra a fragilidade desses conceitos, uma vez que não estão vinculados a nenhum grupo político específico, mas sim a uma disputa pela construção de um projeto coeso e forte. A crítica em torno do governo de Rosas está também atrelada ao forte debate, que ocorria naquele momento, acerca do tipo de governo ideal e a de que maneira seria possível construir um *país* com *libertad*, conforme foi dito nos capítulos anteriores a este.

Em coro, os partidários do Gigante gritam que sua liberdade foi assegurada por ele. Oficial atribui a covardia dos inimigos a sua própria coragem e, em mais uma fantasia, relata que o inimigo tentou atacar várias vezes, mas que fracassou em todas. Oficial e demais membros da tropa largam as armas e se dispersam enquanto María entra com as baquetas para soar a vitória e chama por Francisquillo (Tambor), a pedir informações sobre a batalha.

Ao promover e sustentar a alcunha de “restaurador das leis”, Rosas fez uso de diversos dispositivos legais para mantê-la, assim como “*para garantizar la sustentabilidad del sistema representativo/electoral, debió concentrar buena parte de las facultades de los otros poderes y suspender ciertas libertades*

³⁴ “O personagem múltiplo, a Tropa, trabalha em conjunto com a duplicação de personagens de Mentirola o que, de fato, confere estímulo para seu monólogo. Se a Tropa pode ser representada por um único ator – e essa parece ser a intenção do autor uma vez que em outros momentos Alberdi especifica as falas em coro com a designação “todos” – isso faz todo sentido, ou não, conforme for o caso, como Mentirola ao representar outros personagens além dele próprio”, minha tradução. LABINGER, Andrea G. op. cit., p. 8

individuales”³⁵. Nesse ponto a imprensa tem papel fundamental na formação da opinião pública bonaerense, centrada na figura do italiano Pedro de Angelis. Na fala de Oficial, membro da tropa do Gigante, é possível perceber o discurso difundido pela propaganda rosista:

*Merecéis las libertades que acabáis de rescatar con vuestros brazos, en el campo de batalla. ¡Y la Patria debe altares, y la posteridad aplausos eternos al grande hombre, que nos ha conducido a la adquisición de tan inmarcesibles y gloriosos laureles!*³⁶

Ao ser questionado sobre a ausência de mortos no campo de batalha, Franc responde que o medo fez o inimigo correr: “*los hemos derrotado sin verlos a la cara siquiera.*”³⁷. A fuga do inimigo pode ser interpretada como a saída da maioria dos opositores de Rosas, que buscaram exílio principalmente na Banda Oriental e no Chile. Nesse ínterim, o aumento da censura à imprensa e a ausência de uma oposição *in loco* fizeram parecer que havia uma espécie de unanimidade em relação à aceitação do regime vigente³⁸.

Ouve-se uma gritaria e após Franc questionar o motivo para tal, María explica que vem da cidade a celebrar a vitória do Gigante e acrescenta ainda que “*el pueblo*” parece incrédulo pelo desfecho após 12 anos de luta, ainda que uma luta a distância. É interessante pontuar a discrepância na medição do tempo para os dois lados combatentes: momentos antes Mentirola afirmara “*Soldados: Desde lo alto de estos tejados, treinta meses os están contemplando*”³⁹. Ou seja, se tomarmos como referência o ano em que a peça foi escrita, 1841, para os *federales* aliados de Rosas e representados por María, Franc e Cia., a batalha ocorre ininterruptamente desde o início do primeiro mandado de Rosas, em 1829. Para a “oposição”, representada por Mentirola e Cia., a luta teve início em 1837, quando os mecanismos de opressão do governo rosista acirraram suas ações e teve início o período de exílio de diversos intelectuais e figuras ligadas a política.

María parece ter percebido na pergunta de Franc, certa hesitação ao saber o motivo da festa. Ela está disposta a reforçar o mito da força e benevolência do

³⁵ SALVATORI, Ricardo. Consolidación del régimen rosista (1835 – 1852). Op cit., p. 328.

³⁶ ALBERDI, Juan Bautista. *El gigante*, op. cit. p. 119

³⁷ Ibid., p. 123

³⁸ SALVATORI, Ricardo. Consolidación del régimen rosista (1835 – 1852). op. cit., p. 329.

³⁹ ALBERDI, Juan Bautista. *El gigante*, op. cit. p. 115

Gigante e, no momento em que enumera as qualidades deste, Alberdi dá margem para deduzir quem inspirou o nome *Amapolas*, através de um trocadilho envolvendo o nome de algumas flores. Em sua fala, fica claro que o Gigante representa a figura de Juan Manoel Rosas. É interessante analisar o próprio título da obra como uma possível alusão a Rosas, uma vez que a tradução para “amapolas” é papoula, a flor.

No dicionário de Valdez, de 1866, a descrição para *Amapolas* é: “f. (bot) Papoula, dormideira, gênero das papaveráceas. *Papaver somniferum, rheas, etc.*”. Todas as partes da papoula são consideradas venenosas, com exceção das sementes maduras e é delas que é retirado o ópio (que em grego, significa ‘suco’). Esta alegoria pode ser interpretada como os efeitos que Rosas provocava na população, como o motivo pelo qual ele se mantinha no poder, como se ele pudesse operar uma espécie de transe no povo. Beatriz Seibel também é favorável a este argumento acerca da paródia no título da peça: “*Es una burla de Rosas, gigante ficticio con el nombre de otra flor, y también de los ejércitos unitarios*”⁴⁰.

Este trecho é um dos mais relevantes da peça, quando Alberdi muda a nomenclatura de um dos protagonistas. Antes o personagem era referido por seu posto no exército do Gigante (“*Tambor de órdenes*”), a partir de então ele passa a usar seu nome civil (*Francicquillo*, ou *Franc*), ao dar início a esse diálogo crucial com María. Tal mudança no texto pode ser interpretada como um indício para o rápido e inesperado desfecho, bem como um marco para o momento no qual a crítica a Rosas torna-se mais explícita na peça. Através deste fragmento é possível traçar um paralelo com algumas questões políticas que ocorriam naquele momento.

Maria: Qué extraño es, pues, que el pueblo le tribute todas esas demostraciones de asombro! Mira, cuando yo venía, los Diputados del cuerpo legislativo, corrían a reunirse para decretar coronas y monumentos en honor del Gigante Amapolas. Las mujeres se ocupaban de tejer guirnaldas de flores; los poetas hacían versos; los músicos canciones en elogio del triunfo debido al genio del Gigante Amapolas. Los agentes diplomáticos de los países extranjeros eran los primeros que venían, con la boca abierta de admiración por el talento sublime con que el Gigante había sabido vencer a sus enemigos; y se disponía a recibirlo con la rodilla en tierra, o de hinojos, como dicen los añejos románticos. Por todas partes no se oye más que: -El Gigante Amapolas es un semi-Dios. El Gigante Amapolas es el genio de la política y de la guerra. El Gigante Amapolas es el valor, el atrevimiento mismo. Hay extranjero que daría sus ojos por conocer al Gigante Amapolas, tanto es el respeto y la admiración que le tienen. Ya se ve:

⁴⁰ VALDEZ, Manuel do Canto e Castro Mascarenhas. op.cit., p. 125. SEIBEL, Beatriz. *Antología de obras de teatro argentino*: Juan Bautista Alberdi y José Mármol. op. cit., p. 29.

los extranjeros como hombres ilustrados e imparciales, son los mejores apreciadores de la capacidad de nuestros grandes hombres. Por eso hay francés que se reputaría dichoso si poseyese un botón de la casaca del Gigante Rosas.

Franc: Amapolas, di.

Maria: No, hijo, lo hice por variar; tanto Amapolas, Amapolas... Franc: Bien, si es por variar, di más bien del Gigante Floripondios; pero del Gigante Rosas, no hay que hablar una palabra... sigue ahora.

Maria: Bien, seguiré... ¿por dónde iba?

Franc: Por eso hay francés...

Maria: Ah, ya sé... Por eso hay francés que se reputaría dichoso si poseyese un botón de la casaca del Gigante Rosas.

Franc: Vuelta Rosas...

María: ¡Ah! Tulipanes...

Franc: Amapolas, mujer...

María: Es verdad, Amapolas.

Franc: Vaya, vuelve.⁴¹

Logo no início da fala, María parece surpresa com aquilo que parece ser uma comemoração exagerada da vitória, uma vez que o poder do Gigante era algo notório: “*Qué extraño es, pues, que el pueblo le tribute todas esas demostraciones de asombro!*”⁴². Há, pois, uma aparente contradição entre a expectativa do triunfo e a verdadeira crença nele, ou seja, o “povo”, e mesmo as tropas, que tanto confiavam no Gigante, agora agem como se a conquista fosse um grande e inesperado acontecimento. Outro ponto interessante reside nas categorias que Alberdi elenca para falar dos setores que, se não apoiavam Rosas, pouco ou nada faziam contra ele: “*el pueblo*”, os “*Diputados del cuerpo legislativo*”, “*Las mujeres*”, “*los poetas*”, “*los músicos*” e finalmente “*Los agentes diplomáticos de los países extranjeros*”. A presença deste último grupo pode remeter a uma situação delicada que Rosas enfrentou em seu primeiro mandato: o bloqueio francês ao porto de Buenos Aires. A analogia entre esse acontecimento e a sátira no texto de Alberdi é clara: “*los extranjeros como hombres ilustrados e imparciales, son los mejores apreciadores de la capacidad de nuestros grandes hombres.*”⁴³

O rei Luis Felipe de Orleans, que ao assumir o trono em virtude da revolução de 1830 reconheceu a independência das repúblicas da América do Sul, à época do bloqueio francês procura aliar-se aos opositores de Rosas a fim de obter as vantagens comerciais frustradas. Por isso, quando Alberdi cita os estrangeiros, pode-se perceber alguma ironia: “*Por eso hay francés que se*

⁴¹ ALBERDI, Juan Bautista. *El gigante*, op. cit. p. 121.

⁴² *Ibid.*, p. 121

⁴³ *Ibid.*, p. 122

reputaría dichoso si poseyese un botón de la casaca del Gigante Rosas”⁴⁴. É interessante observar que esta mesma frase se repete em dois momentos do mesmo diálogo entre María e Franc.

Nesse sentido, a aversão e o conflito com os estrangeiros não se restringiram somente ao campo das relações internacionais. A resposta do governo de Rosas ao bloqueio francês foi a de estimular “um sentimento xenófobo, que afeta particularmente os moços que cultivam ideias francesas”⁴⁵. *El Gigante* foi escrita no exílio, pouco tempo depois de encerrada as atividades na livraria de Marcos Sastre, o que pode corroborar a relação entre a fala de María e o evento com os franceses. Essa experiência no exílio foi fundamental para a produção intelectual daqueles jovens:

*En ese espacio exterior y periférico, la práctica literaria se hace cargo de llenar los vacíos, constituyendo identidades y lugares donde asentarlas. Así, la escritura se convierte en máquina de producción de sentidos que densifican los espacios: son los sentidos de la nacionalidad y de la nación.*⁴⁶

Como vimos, a afirmação de valores locais, ao mesmo tempo em que mesclava elementos tradicionalmente “importados” da Europa desde os tempos de colônia, e o esforço para a construção de uma história “local” e “nacional” eram reivindicações dos jovens pertencentes à *Geração de 1837*. Nas palavras de Jorge Myers, estes personagens representaram “*el primer movimiento intelectual con un propósito de transformación cultural totalizador, centrado en la necesidad de construir una identidad nacional*”⁴⁷.

Ainda em meio à fala de María há mais uma alfinetada: “*El Gigante Amapolas es el genio de la política y de la guerra*”. Como já foi dito, além de intervir na guerra civil da Banda Oriental (1838 – 1851), na qual apoiava Manuel Oribe, Rosas enfrentou, entre meados de 1840 e princípios de 1841, diversas batalhas em uma das inúmeras guerras civis que percorreram o século XIX naquela região, sob o ataque da “Liga do Norte”. Sobre esse episódio Andre Lamas, também exilado em Montevidéu, escreveu: “*las matanzas de Octubre de*

⁴⁴ Ibid., p. 122

⁴⁵ RICUPERO, Bernardo. As nações do romantismo argentino. op. cit, p. 224.

⁴⁶ Pérsico, Adriana. op. cit., s/p.

⁴⁷ MYERS, Jorge. *La revolución en las ideas: la generación romantica de 1837 en la cultura y en la política argentinas*. op. cit.; p. 383.

1840 y Abril de 1841 no tienen precedente, ni aun remotísima analogía, en los días de mayor anarquía y desquicio de Buenos Aires”⁴⁸.

Outro ponto interessante desse trecho diz respeito à censura. O fato de o teatro se configurar como importante instrumento do governo na propaganda rosista, não o eximia da censura imposta à imprensa. A sátira de Alberdi é bastante explícita como uma crítica a Rosas, porém, como que para escapar de uma possível reprimenda, o autor utiliza a comédia e a ironia na fala de Franc: “*pero del Gigante Rosas, no hay que hablar una palabra...*”⁴⁹

Após esse diálogo, Franc percebe que o inimigo está se preparando para atacar novamente e se preocupa, pois estão sozinhos enquanto o restante da tropa festeja na cidade. María pergunta se poderia, mesmo sendo mulher, assistir a batalha, e Franc responde:

*¿A estas batallas, a las batallas del Gigante? Sí; pueden asistir, no digo las mujeres, los niños también y los enfermos, los cojos y mancos... Para lo que se hace en ellas... Todo el trabajo consiste en estar quietos... Aquí todo lo hace el enemigo... Mira, ahora le ves venir en triunfo; pues dentro de un rato, lo verás en retirada... El mismo se proclama vencedor y derrotado...*⁵⁰

De certa forma, Alberdi confere um tom enigmático à fala da personagem, quando afirma que “*El mismo se proclama vencedor y derrotado...*”⁵¹, pois, parece estar se referindo ao inimigo do Gigante, mas ao mesmo tempo, pode-se interpretar essa terceira pessoa do singular como sendo o próprio Gigante, mantendo assim o ar contraditório presente em outros diálogos e jogos de cena ao longo da peça. Seguindo a “ação”, Franc prepara uma estratégia com María, para que “combatam” o inimigo, ou seja, esperar para comemorar. Enquanto isso, do outro lado do palco Mosquito, Guitarra e Mentirola retornam com suas tropas.

Ao chegarem um Soldado alerta que o Gigante está sozinho e diz que é a melhor hora para atacar. Mosquito não consegue acreditar que a vitória possa ser tão simples e discorda quando este afirma que ao lado do Gigante estão somente um tambor e um soldado que parece uma mulher. Mais uma vez há uma quebra de

⁴⁸ LAMAS, André. *Apuntes Históricas sobre las agreciones del dictador argentino D. Juan Manuel Rosas contra la independencia contra la República Oriental del Uruguay*. op. cit., p. 36

⁴⁹ ALBERDI, Juan Bautista. *El gigante*, op. cit. p. 122

⁵⁰ *Ibid.*, p. 124

⁵¹ *Ibid.*, p. 124

hierarquia, uma vez que Soldado, inconformado com a resposta de seu chefe, o questiona. Ao ser indagado sobre o que vê, Mosquito responde que se trata de uma enorme quantidade de soldados ao lado do Gigante, com pesada artilharia. Guitarra e Mentirola também imaginam um imponente exército a enfrentar. A graça de tal diálogo é que parece que eles estão delirando:

*Para pelear así vale más no pelear. ¿Qué necesidad hay de aventurar la suerte de la empresa que se ha confiado a nuestra prudencia? ¿Hay que diferir el combate para mejor oportunidad? ¿Quién nos corre? ¿Quién nos obliga a pelear? ¿No tenemos franca la retirada, gracias a Dios, y somos muy dueños de retirarnos cuantas veces nos dé la gana?*⁵²

Mentirola afirma que não motivos para que lutem contra tamanha força, e enquanto os três generais discutem sobre a fantasia de uma imensa tropa inimiga e a pretensa força do Gigante, um motim é organizado entre as tropas. Sargento explica que a tropa irá enfrentar o Gigante de papel e que não quer mais se deter diante da covardia deles: “*no queremos obedecer a ningún mandato medroso. Bastantes veces, hemos huido inútilmente*”⁵³. É possível pensar que Alberdi teve a intenção de transmitir uma mensagem dizendo que Rosas não é o monstro inatingível que pode parecer e que há possibilidade de tirá-lo do poder. Aqui, os três generais parecem parte de uma oposição que nada consegue fazer para articular-se e derrubar o “tirano”.

Sargento prossegue: “*lo que hay al frente es un héroe de papel, mujeres en vez de soldados, perros rabiosos en vez de leones, y hombres atados de pies y manos.*”⁵⁴. Após esse discurso, no qual também comunica que foi eleito general pela Tropa, Mentirola, Guitarra e Mosquito saem de cena. Sargento organiza o batalhão, frisa que apenas seis passos os separam da vitória, marcha até o Gigante, o derruba e o despedaça. Franc larga seus instrumentos e María começa a chorar.

El Gigante Amapolas, ao contrário de *La Revolución*, é um texto repleto de personagens representando pessoas comuns, que são conduzidas por um governante que não conhecem de fato. A história tem seu fim subitamente, quando um simples soldado observa que o Gigante não era mais que uma espécie

⁵² Ibid., p. 126

⁵³ Ibid., p. 126 et. seq.

⁵⁴ Ibid., p. 127

de espantinho, algo com uma aparência sólida e poderosa, contudo, podendo ser facilmente desmembrado. Ele se aproxima do Gigante e, com um golpe rápido, o derruba no chão.

Após esse ato “heroico” Todos gritam: “¡Viva el Libertador de la República, el glorioso sargento Peñálvez!”⁵⁵. Note-se que o coro “Todos” não indica ou especifica quem está falando. Não é simplesmente a tropa inimiga que atacou o Gigante, a impressão que fica é a de que todo o elenco, mesmo aqueles que antes estavam ao lado do Gigante ficaram impressionados com a real fragilidade do Gigante e com o absurdo de tal situação e por isso fizeram coro às proclamas.

Nesse sentido, libertar a “República” significa reconduzi-la, tira-la das mãos de um “tirano” e conduzi-la a quem possa respeitar a “liberdade” dos “cidadãos”. Retomando um pouco a discussão dos capítulos anteriores, a “república” foi sendo aceita, paulatinamente, como forma de governo representativo. Os que eram a favor da Revolução de 1810 usavam o argumento de que Fernando VII era um “tirano”, e como a idéia revolucionária era reinventar uma forma de governo às recém-independentes províncias da Região do Rio da Prata, buscava-se uma imagem contrária à antiga, uma oposição a monarquia: a *república*.

Embora os ideais igualitários do artiguismo ganhassem cada vez mais espaço na cena política, o que se temia com um governo republicano e representativo era a barbárie e a anarquia. Assim, historicamente, a “república” foi sendo constituída através de governantes de punho forte. Nos anos 1830 já havia uma definição um pouco mais firme, elencando a defesa da “liberdade”, proteção da propriedade, divisão de poderes, proteção da propriedade e eleições de representantes⁵⁶.

A crítica de Alberdi em relação às políticas de Rosas consistia no fato de ele não respeitar alguns desses princípios, agindo de maneira despótica e, por isso, seria necessário “libertar” “*el pueblo*” para que então a “*patria*” e a “*república*” pudessem ser livres. Após todos os trocadilhos, ironia, humor e sátira, Alberdi finaliza o texto de maneira bastante objetiva, com a fala do soldado que derrotara o Gigante:

⁵⁵ *Ibidi.*, p. 128.

⁵⁶ DI MEGLIO, Gabriel. “República”. *op. cit.*, p. 153.

*No, señores yo no soy grande ni glorioso, porque ninguna gloria hay en ser vencedor de gigantes de paja. Yo he tenido el buen sentido del pueblo, y el valor insignificante de ejecutar una operación que se dejaba comprender de todo el mundo. Si los generales y hombres de estado que nos han dirigido hasta aquí, hubiesen comprendido lo que comprendía la generalidad más común, hace mucho tiempo que habríamos llegado al término de nuestras fatigas. ¡Compañeros! La patria ha sido libertada, sin que hayan intervenido libertadores. Saludad las revoluciones anónimas: ¡ellas son los verdaderos triunfos de la libertad!*⁵⁷

Nessa última fala de Sargento fica nítida a mensagem que o autor quis deixar: há a possibilidade de pessoas comuns (“*el pueblo*”), e não necessariamente apenas a elite letrada, se posicionarem diante de governos que não os agradassem. Ao mesmo tempo, segue também uma crítica aos governantes (“*generales y hombres de estado*”), pois eles pareciam não perceber algo óbvio: a “ordem republicana” mantida por Rosas não era a “ideal”. Quanto ao “libertador”, Sargento parece ser o ideal porque, uma vez desprendido do exército de Mentirola, não mais representava determinado grupo ou facção, representando o que seriam as “*revoluciones anónimas*”.

Hoje, sabe-se que as mudanças propostas e imaginadas na peça levariam ainda muitos anos para ocorrer e que o autor, então militante dessa linguagem tão peculiar do teatro, abandonou esse estilo. Alberdi dedicou o restante de sua vida à produção de artigos, ensaios, biografias, críticas e outras formas de textos políticos, com um intuito que ele quis deixar bastante claro: escrever sobre a história de seu país e provocar, senão mudanças práticas, ao menos reflexões.

4.3

“Sin acción ni movimiento”: o ‘drama’ em Alberdi

Agora que as duas principais fontes desta análise foram apresentadas, cabe uma última reflexão, um pouco mais epistemológica, acerca do significado da dramaturgia no texto alberdiano. Ao longo de suas narrativas literárias, Alberdi

⁵⁷ ALBERDI, Juan Bautista. *El gigante*, op. cit. p. 128.

lança mão de uma linguagem simbólica para abordar acontecimentos históricos. Tais símbolos estão presentes na caracterização e na impositação da fala de determinados personagens e até mesmo no cenário, como, por exemplo, em *El Gigante*, quando ele descreve o palco antes de iniciar a “ação”. Diferente de *La Revolución*, a peça foi escrita para ser encenada, por isso foi utilizado o recurso da sátira e da *ficción* (farsa) para que não fosse censurada. Alberdi sabia que de qualquer modo ela seria *lida*, e não à toa foi publicada no *El Nacional*.

Anos mais tarde, exilado na Europa Alberdi escreve, em 1867, *Del Gobierno en Sud-América según las miras de su revolución fundamental*, ensaio no qual encontra-se um apontamento que aborda a escolha de uma linguagem literária para abordar questões políticas:

*Los símbolos son una necesidad de la naturaleza impresionable del hombre de todas las edades y regiones. A ese idioma pintoresco y poético de los símbolos pertenecen las armas o escudos, las banderas, los cantos, las palabras simbólicas, los monumentos, los datos célebres, las conmemoraciones, sus héroes legendarios.*⁵⁸

Mas, o que Alberdi pretende significar ao usar de maneira tão taxativa a palavra “símbolo”? Ao longo desta pesquisa foram utilizados dicionários de época, a fim de ilustrar alguns apontamentos, ainda que não consistam no principal corpo de fontes. Cabe, então, apresentar o significado de alguns vocábulos. Uma pista pode estar em um verbete da época:

SÍMBOLO: m. simbolo; nota, signal ou divisa que dá a conhecer alguma cousa. *Symbolum, i*: - simbolo, o credo, os artigos da crença christã, attribuidos aos apóstolos. *Symbolum apostolorum*: simbolo, figura, imagem, signal allusivo, emblemático ou allegorico que significa objecto physico ou moral, tendo com elle alguma relação natural ou convencional; *Symbolum, i*: - (fig) simbolo, divisa, enigma ou sentença breve e obscura, que significa alguma cousa oculta, e é peculiar e caracteristica de alguem.⁵⁹

Os *símbolos* na narrativa de Alberdi figuram como uma maneira de se fazer entender através de uma linguagem popular, usando elementos culturais bastante específicos, tais quais determinadas expressões linguísticas, ou as cores de uma bandeira, ou ainda as roupas de um personagem. Esta interpretação, que

⁵⁸ ALBERDI, Juan Bautista. *Del Gobierno en Sud-América segun las miras de su revolución fundamental*. op. cit., p. 40.

⁵⁹ VALDEZ, Manuel do Canto e Castro Mascarenhas. op. cit., p. 770.

perpassa todo este trabalho, dá margem para a possibilidade de compreender a publicação das peças teatrais de Alberdi como um *ato de fala*. Isto dito no sentido de que o autor pode ter escolhido os *símbolos*, o *drama* e a *farsa* com o intuito de provocar uma ação política, conferindo um novo desenho às suas palavras, embutindo um tom menos erudito a seu discurso e direcionando-o a um público específico: “*el pueblo*”.

Um dos fatores que podem explicar o abandono de Alberdi em relação aos textos político-literários, encontra-se em um trecho, escrito anos mais tarde, sobre as interpretações acerca da Revolução de Maio e o período que antecedeu a batalha de Monte Caseros, Alberdi afirma que “*acostumbrado á la fabula, nuestro pueblo no quiere cambiarla por la historia. Toma la verdad como insulto. No quiere que sus guerreros seam hombre, sino héroes y semi-dioses*”⁶⁰. Assim, pode-se inferir que o jovem Alberdi pretendeu de fato utilizar uma linguagem simbólica para tratar da Revolução e do governo de Rosas, porém, na maturidade percebeu que não só o “*pueblo*” necessitava de tal artifício, como esta seria a única via de cognição possível. Ele parece não conceber tal *estado das artes* e por isso, talvez, tenha insistido em publicar tão somente críticas e ensaios políticos.

Contudo, não se deve interpretar o que Alberdi escreveu na maturidade simplesmente como uma explicação, negação, ou mera justificativa, a seus escritos da juventude, pois não há uma relação direta entre esses dois extremos do autor, no sentido de não serem interpretados aqui como “causa e efeito”. De fato, os escritos do exílio, principalmente nos anos 1860 e 1870, consistem em uma parte fundamental para tecer a análise de sua trajetória intelectual, entretanto, não oferecem, por si só, um esclarecimento acerca do significado e das motivações dos textos produzidos nos anos 1830 e 1840.

Conforme já foi dito, um dos caminhos para tais respostas reside na consulta aos léxicos usados à época em que Alberdi escreveu. Ainda que a língua corrente na Buenos Aires do início do século XIX não fosse exatamente a mesma na Madrid do mesmo período, por conta de apropriações e acréscimos embutidos pela cultura local, o idioma espanhol – que, mais tarde, americanizado tornou-se castelhano – em seu uso formal, era o mesmo. Um exemplo disso é a tentativa de apresentar alguma conformação linguística entre o idioma usado na Europa e na

⁶⁰ ALBERDI, Juan Bautista. op. cit., p. 45

América, com a publicação em Lisboa, no ano de 1866, do *Diccionario Español – Português*, pela *Imprenta Nacional*⁶¹ – o que também pode significar algum interesse por parte dos governos português e espanhol em corroborar a ausência de discrepância no idioma.

Este dicionário se propõe a tratar o idioma corrente nas “*provincias españolas y americanas*”, bem como a mesclar a linguagem antiga e moderna, e pode elucidar alguns pontos, a começar pelo mais intrigante elemento: o *drama*. No verbete Drama do supracitado dicionário a descrição é:

composição em verso ou prosa destinada para o teatro, e representando uma acção trágica ou comica. *Drama artis*: drama; em uma acepção moderna, e menos extensa, é uma espécie particular de peça de teatro, que não é nem tragédia regular, nem comédia, nem tragi-comédia.⁶²

Há aqui um cuidado em interpretar o drama, não como algo emocional, no sentido de representar uma narrativa na qual o autor exponha suas paixões, mas sim à luz da maneira como os homens de meados do século XIX significavam essa palavra. Dentre tais acepções, a descrição de Hegel do que seria uma composição dramática pode ser interessante para ajudar a compreender o estilo narrativo do jovem Alberdi:

A necessidade do drama em geral é a exposição de ações e relações humanas atuais para a consciência em exteriorização, desse modo linguística, das personagens que interpretam a ação. Mas o agir dramático não se limita à simples execução tranqüila de uma finalidade determinada, e sim repousa pura e simplesmente sobre circunstâncias, paixões e caracteres colidentes, e desse modo, conduz a ações e reações que, por seu lado, tornam novamente necessário um acordo da luta e da cisão. O que vemos, por isso, diante de nós, são os fins individualizados nos caracteres vivos e nas situações ricas de conflito, fins que se mostram e se afirmam, intervêm e se determinam mutuamente - tudo no instante de uma exteriorização recíproca – bem como o resultado final fundamentado em si de toda esta maquinaria humana em seu querer e realizar, cujos movimentos, contudo, se entrecruzam e se solucionam em respeito.⁶³

⁶¹ Logo em sua folha de rosto fica latente a preocupação em demonstrar que, de alguma forma, o idioma é o mesmo em ambos continentes: “*El primero que se ha publicado con las voces, frases, refranes y locuciones usadas en España y Américas Españolas, en el lenguaje comum antiguo y moderno. Las ciencias y artes de medicina, veterinaria, quimica, mineralogia, história natural y botânica; comércio y nautica. Con algunos nombres propios, y asi las voces particulares de las Provincias Españolas y Americanas, etc. Compuesto sobre los mejores diccionarios de las dos naciones por Manuel do Canto e Castro Mascarenhas Valdez, Hidalgo Caballero de la Casa Real.*”

⁶² VALDEZ, Manuel do Canto e Castro Mascarenhas . op. cit., p. 220

⁶³ HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética, volume IV*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 201.

Ou seja, tanto em Hegel, pensador que influenciou deveras o pensamento alberdiano, quanto no verbete de meados do século XIX, o *drama* constitui uma determinada forma de ação, ou melhor, trata-se de uma maneira específica de narrar as ações do homem no mundo, conferindo uma dinâmica específica à “maquinaria humana em seu querer e realizar”. Para além do campo semântico e dos usos de Alberdi para este verbete, o *drama* serviu também como meio de interpretar e narrar o desenrolar revolucionário, não só para Alberdi como também para outros membros da Geração de 1837. Nas palavras de Natalio Botana, comparando a revolução platina com a norte-americana: “entre ambas experiencias, yacía la revolución del sur, pura violenta agónica, guerra sin términ, drama reconcentrado”⁶⁴.

Na língua espanhola, o *drama* teve seu significado atrelado especificamente a uma forma de ação ao longo de todo o século XIX, como é possível verificar através dos dicionários da época. Em 1837, em publicação da Real Academia Española, o verbete aparece como: “*composicion poética en que se representa una accion por las personas que el poeta introduce, sin que este hable ó aparezca*”⁶⁵. Mais tarde, em 1852, a ligação com o teatro é enfatizada ao ser acrescentado ao verbete: “*es nombre comun á la comedia, la tragedia y á cualquiera otra fábula escénica, y modernamente se distingue tambien con el solo nombre de drama el que participa del género cómico y el trágico*”⁶⁶. Ainda que essa narrativa dramática possa, para Hegel, ocorrer através da prosa, o teatro é a melhor forma de conceber e projetar tais ações e um ponto crucial em tal desenvolvimento é a *ficção*, ou seja, a possibilidade de utilizar um simulacro para expressar o que a censura proibiria, se dito abertamente.

Alguns verbetes seguem sem alterações dos anos 1810 a 1840, mas após 1850 vão sendo acrescentados significados que aos poucos, além de agregar sentido, transformam paulatinamente a acepção da palavra. Por exemplo, no dicionário da Real Academia Española, nas edições de 1780 e 1843, *ficcion* aponta o mesmo significado, sugerindo algo falso: “*simulacion con que se*

⁶⁴ BOTANA, Natalio R. *La tradición republicana*. op. cit. p. 257

⁶⁵ Dicionario de la Lengua Castellana por La Academia Española, 1837, p. 283. Disponível em: <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>. Acessado em 06/07/2011.

⁶⁶ *Ibid.*, edição de 1852, p. 265.

pretende encubrir la verdad, ó hacer creer lo que no es cierto.”⁶⁷ Tomada nesse sentido, principalmente no tocante a “simulação”, a produção teatral de Alberdi encontra-se repleta de ironias, paradoxos e paródias: instrumentos para fugir da censura, entreter o público e passar suas mensagens da maneira mais simples e direta. Já de acordo com o dicionário de Valdez, de 1866, a descrição do verbete *ficção* é: “Ficção, simulação, fingimento. *Fictio onts*: - ficção, invenção poética: - (fam) gesto, carantonha”⁶⁸. Seguindo o léxico da Real Academia Española é a partir dos anos 1850 que *ficcion* ganha um sentido mais parecido com as acepções atuais, quando é acrescentado a seu verbete a expressão “*invencion poética*”⁶⁹.

El Gigante Amapolas y sus formidables enemigos; o sea, fastos dramáticos de una guerra memorable surgiu dois anos após a primeira empreitada de Alberdi na linguagem teatral. Tal qual em *La Revolución de Mayo*, há um caráter didático bastante explícito e um dos aspectos que demonstra isto é a própria estrutura da narrativa, pois, de modo geral, textos publicados em um periódico sob a forma de peça teatral sugerem uma divulgação diferenciada de seu conteúdo. Na medida em que sua leitura, encenada, oferece a possibilidade de que as falas dos atores confirmem ao texto maior ou menor seriedade, ou meramente despertar maior interesse em relação ao tema abordado. É interessante enfatizar a especificidade do estilo narrativo de tais obras, bem como o fato de que elas foram elaboradas, intencionalmente, em linguagem simples para melhor divulgá-las, e para facilitar sua compreensão.

Alberdi não mais retomou o *drama*. Após deixar a Banda Oriental aventurou-se ainda na literatura algumas vezes, quase sempre através de contos ou poemas: *A Mayo* (1843), quando retorna de sua primeira viagem à Europa, *Veinte dias en Génova*, uma coleção de “poemas em prosa” (1843), *Tobias ó la cárcel á la vela*, onde relata a viagem entre o Rio de Janeiro e Valparaíso, e finalmente o conto *Luz del dia o peregrinacion de la Verdad em América* (1874). A literatura produzida pelos intelectuais da *Geração de 1837*, englobando contos, peças teatrais, e crônicas, era de cunho extremamente político, no sentido de concentrar-se em críticas a medidas governamentais, bem como em querelas ideológicas.

⁶⁷ Ibid., edição de 1837, p. 348.

⁶⁸ VALDEZ, Manuel do Canto e Castro Mascarenhas . op. cit., p. p. 550.

⁶⁹ Diccionario de la Lengua Castellana por La Academia Española, edição de 1852, p. 326

O teatro foi um importante mecanismo de divulgação de programas políticos à porção não letrada da sociedade rio-platense, configurando-se num nicho de debates, considerando que algumas peças eram encenadas umas em resposta a outras, grosso modo, governo *versus* oposição. Isso pode ser observado em diversos aspectos, como o fato de o conteúdo panfletário dos textos que tinham com objetivo não somente chamar a atenção do público a determinadas críticas feitas ao governo vigente (fosse utilizando a figura de Rosas ou Oribe como “tiranos”), ou no caso das peças rosistas a exaltação daquele sistema, mas também, havia a pretensão de *educar* aqueles espectadores ⁷⁰.

⁷⁰ Para maiores informações ver: BATTICUORE, G *Resonancias Románticas*. op. cit., e também: SAZ, Augustín del. *Teatro Social Hispanoamericano*. op. cit.