

Mnemosine Revista

Volume 8, n.1, jan/mar 2017

ISSN:2237.3217

DOSSIÊ HISTÓRIA E LINGUAGENS



ARTE E SOCIEDADE

Mnemosine Revista

Volume 8, n.1, jan/mar 2017

MNEMOSINE REVISTA / Programa de Pós-Graduação em História. Centro de
Humanidades

Universidade Federal de Campina Grande. n. 1 (2017). Campina Grande: CH /
UFCG, 2017-Trienal

ISSN 2237-3217

1. História I. Universidade Federal de Campina Grande. Centro de Humanidades.
Programa de Pós-Graduação em História

CDD 900

Rua Aprígio Veloso, 822, Bodocongó
58.439-900 – Campina Grande – PB – Brasil
e-mail: menmosinerevista@gmail.com

Equipe de Realização:

Edição de Texto: Noemia Dayana de Oliveira

Arte: Lays Anorina Barbosa de Carvalho

Mnemosine Revista

Volume 8, n.1, jan/mar 2017

MNEMOSINE REVISTA

Volume 8 – Número 1 – Jan/Mar 2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE

Reitor: Prof. Dr. Vicemário Simões Filho

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Coordenadora Administrativa: Prof^a. Dr^a. Marinalva Vilar de Lima

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Coordenador: Prof. Dr. Gervácio Batista Aranha

COMITÊ EDITORIAL

Prof. Dr. João Marcos Leitão Santos – Editor

Prof. Dr. José Otávio Aguiar – Editor Adjunto

CONSELHO EDITORIAL

Dr. Antônio Gomes Ferreira,

Faculdade de Educação, Universidade de Coimbra, PORTUGAL

Dr. Cristian Wick,

*Lecturer for European and Atlantic History, University of the West Indies,
TRINIDAD E TOBAGO*

Dr^a. Elizeth Payne Iglesias,

Escola de História/CIHAC, Universidad de Costa Rica, COSTA RICA

Dr. Gervácio Batista Aranha,

*Decano da Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Campina Grande,
BRASIL*

Dr. Iranilson Burití de Oliveira,

Professor de História, Universidade Federal de Campina Grande, BRASIL

Jean-Frédéric Schaub,

L'Ecole Des Hautes Etudes en Sciences Sociales

Dr. Joanildo A. Burity,

Pesquisador Sênior, Fundação Joaquim Nabuco, BRASIL

Dr^a. Juciene Ricarte Apolinário,

Professora de História, Universidade Federal de Campina Grande, BRASIL

Dr. Martin N. Dreher,

Professor Emérito de História, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Dr. Paulo D. Siepierski,

Professor Titular de História, Universidade Federal Rural de Pernambuco, BRASIL

Dr. Ronald P. Morgan,

Professor of History, Abilene Christian University, Abilene/TX, UNITED STATES

CONSELHO CONSULTIVO

Alarcon Agra do Ó,

Professor de História, Universidade Federal de Campina Grande, BRASIL

André Figueiredo Rodrigues,

Professor de História, Universidade Estadual Paulista/Assis, São Paulo, BRASIL

Ângela Maria Vieira Domingues,

Professora de História na Universidade Nova de Lisboa, PORTUGAL

Antonio Carlos Jucá de Sampaio,

Professor de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, BRASIL

Antônio Clarindo Barbosa de Souza,

Professor de História, Universidade Federal de Campina Grande, BRASIL

Antônio Torres Montenegro,

Professor de História, Universidade Federal de Pernambuco, BRASIL

Carla Mary S. Oliveira,

Professora de História, Universidade Federal da Paraíba, BRASIL

Dilton Cândido Santos Maynard,

Professor de História, Universidade Federal de Sergipe, BRASIL

Durval Muniz de Albuquerque Junior,

Professor de História, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, BRASIL

Edson Silva,

Professor de História, Universidade Federal de Pernambuco, BRASIL

Eduardo França Paiva,

Professor de História, Universidade Federal de Minas Gerais, BRASIL

Elizabeth Christina de Andrade Lima,

Professor de História, Universidade Federal de Campina Grande, BRASIL

Geraldo Silva Filho,

Professor de História, Universidade Federal de Tocantins, BRASIL

Marcos Fábio Freire Montysuma,

Professor do Programa Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, BRASIL

Marinalva Vilar de Lima,

Professora de História, Universidade Federal de Campina Grande, BRASIL

Mary Catherine Karasch,

Teacher of History, Oakland University, Rochester/MI UNITED STATES

Patrícia Cristina Aragão Araújo,

Professora de História, Universidade Estadual da Paraíba, BRASIL

Regina Célia Gonçalves,

Professora de História, Universidade Federal da Paraíba, BRASIL

Regina Coelli Gomes Nascimento,

Professora de História, Universidade Federal de Campina Grande, BRASIL

Rodrigo Ceballos,

Professor de História, Universidade Federal de Campina Grande, BRASIL

Severino Cabral Filho,

Professor de História, Universidade Federal de Campina Grande, BRASIL

Silvia Hunold Lara,

Professor de História, Universidade Estadual de Campinas, BRASIL

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 5

ARTIGOS DO DOSSIÊ

HAPPY BIRTHDAY, 'SGT. PEPPER': AS COMEMORAÇÕES DE ANIVERSÁRIO DO MAIS EMBLEMÁTICO ÁLBUM DOS BEATLES

Christiano Rangel dos Santos..... 10

ANÁLISE DO ESPETÁCULO TEATRAL: A ENCENAÇÃO DE GOTA D'ÁGUA NOS ANOS DE 1970 NO BRASIL

Dolores Puga Alves de Sousa..... 28

MIRADOLINA – DA ESTALAJADEIRA DE GOLDINI À FAVORITA DO BAIRRO DO VIANINHA: ADAPTAÇÃO TELEVISÃO DE UM CLÁSSICO DO TEATRO ITALIANO DA DÉCADA DE 1970

André Luis Bertelli Duarte..... 58

RUTH ESCOBAR E O INÍCIO DOS ANOS 1960 NO BRASIL: A ATRIZ LUSO-BRASILEIRA FRENTE AOS DESAFIOS DO ENGAJAMENTO TEATRAL

Rodrigo Freitas Costa..... 79

[IN]CONVENÇÕES REPRESENTACIONAIS EM *NAVALHA NA CARNE* (1967/1969) DE PLÍNIO MARCOS: PERFORMANCES DA CONTRAVIOLENÇA

Robson Pereira da Silva 94

ESTILHAÕES, DIÁSPORA E DESTERRITORIALIZAÇÃO: VIVÊNCIAS JUVENIS NOS SUPEROITOS *POR ENQUANTO* (1973) E *TUPI NIQUIM* (1974)

Edwar de Alencar Castelo Branco e Fábio Leonardo Castelo Branco Brito 111

A PAIXÃO DE BRIAN – UMA BREVE ANÁLISE DO FILME "A VIDA DE BRIAN" SOB O VIÉS DA "PAIXÃO DE CRISTO"

Tami Coelho Ocar..... 127

A RESSURREIÇÃO DE LÁZARO NAS TELAS DO CINEMA

Lair Amaro dos Santos Faria 146

QUANDO (NÃO) HÁ INTERESSE PELA "RAINHA DA BITÍNIA". RECEPÇÕES ANTIGAS E MODERNAS DA VIRILIDADE DE JÚLIO CÉSAR

Victor Henrique da Silva Menezes 160

LOS VASOS "HABLAN": LAS MUJERES EM IMÁGENS. MISMIDAD Y TRENDAD EM LA FICCIÓN GENÉRICA

María Cecilia Comlobani 190

IMAGENS DAS REALEZAS DO IMPÉRIO ABSOLUTISTA PORTUGUÊS: UM ESTUDO DA RELAÇÃO ENTRE O PODER POLÍTICO DA COROA E AS PINTURAS DOS MONARCAS PORTUGUESES (1706-1826)

Rodrigo Henrique Araújo da Costa 204

LUZES E TREVAS: A MORAL ILUSTRADA NAS IMAGENS DE WILLIAN HOGARTH NA INGLATERRA DO SÉCULO XVIII

Laila Luna Liano de Leon 218

DA CARNE AO ALABASTRO: FORMAS DE MOSTRAR O CORPO A PARTIR DA TUMBA DE ALICE LA POLE (INGLATERRA, SÉC. XV)

Amanda Basilio Santos..... 238

UM DISCIPULADO COIGUAL. REPENSANDO A CATEGORIA DE A*DELFOIV GUNAI'KA

Juliana B. Cavalvanti 253

A VOZ QUE GRITA NO DESERTO: JOÃO BATISTA HISTÓRICO E SEU MOVIMENTO

Vítor Luiz Silva de Almeida 267

IRINEU DE LYON E A GNOSE PALEOCRISTÃ: O USO DO DISCURSO PERFORMÁTICO EM *ADVERSUS HAERESES* – SÉCULO II EC

Nathalie Drumond Alves do Amaral 287

O SINCRETISMO CULTURAL NAS AVENTURAS DE PEDRO MALASARTES

Talitta Tatiane Martins Freitas 303

A DESCOBERTA DAS ESTÓRIAS COMO SUPERAÇÃO: PINGO-DE-OURO E DITO

Mayara de Andrade Calqui 321

PARA ALÉM DO VELHO MUNDO: PROBLEMÁTICAS DA DRAMATURGIA COMPARADA NO BRASIL

Alexandre Francisco Solano 332

O MEDIEVO E A FUNÇÃO DAS IMAGENS NA LITURGIA: UMA BREVE TRADUÇÃO CULTURAL DO CULTO DE SÃO FRANCISCO NA COMUNIDADE EM NOVA ASSIS EM CAPANEMA DO PARÁ

Leonardo de Souza Câmara e Roberta Alexandrina Silva 349

ARTIGOS DE FLUXO

QUADRO DA NATUREZA E FIGURAÇÃO DAS MINAS DO OUTRO, NA VILA RICA DE RUGENDAS

Francisco Eduardo de Andrade 370

HISTÓRIA E LINGUAGENS, ARTE E SOCIEDADE Apresentação

Carl Schorske, em seu belíssimo livro *Pensando com a História*, apresenta aos seus leitores as particularidades de Clio, musa da História, a qual tece o seu tecido com os fios colhidos em outras disciplinas, formando um mosaico único que chamamos de narrativa histórica. Segundo o autor, a habilidade maior desta musa está em saber trançar os materiais colhidos e os conceitos adotados, que não necessariamente foram plantados ou criados por ela, em um tear do tempo que de fato é seu, construído a partir de perspectivas particulares, próprias do seu ofício.

Pensar a história como um campo interdisciplinar não é apenas admitir a possibilidade de se utilizar objetos e conceitos de outras áreas para a construção do conhecimento histórico. Ao contrário, é partir do pressuposto de que o historiador pode estabelecer canais de comunicação a partir das especificidades do seu ofício, fazendo perguntas e estabelecendo interlocuções que o diferencie dos sociólogos, dramaturgos, cineastas, críticos, etc. Sendo assim, eleger um objeto artístico como fonte de uma dada pesquisa requer, por parte dos pesquisadores, o enfrentamento dos desafios teórico-metodológicos inerentes a um espaço de conhecimento que se encontra nas fronteiras entre saberes específicos. Cabe, tal como proposto por Carl Schorcke, tornar "significativas e frutíferas" essas relações,

construindo uma trama que permita o enfrentamento de novas e instigantes questões.

Tal reflexão diz muito sobre os trabalhos que serão apresentados nesse dossiê, haja vista que o elemento que os unem é justamente esse olhar múltiplo para o campo historiográfico, compreendendo os homens (tanto os estudados, como os que os estudam) como seres multifacetados, entremeados em diferentes teias de relações, as quais podem (ao menos parcialmente) ser apreendidas a partir das linguagens artísticas outrora construídas por eles. Sob esse prisma, a ideia chave para a compreensão dos mesmos é o de interdisciplinaridade, pensada aqui não apenas como teoria, mas como uma segunda pele que reveste desde a escolha dos temas até a urdidura dos textos.

Neste sentido, o diálogo entre História e Arte pressupõe não apenas encarar o estudo das linguagens e da ficção (em qualquer recorte temporal e espacial) como objetos de pesquisa para o historiador, como também a constante compreensão e desafio do próprio fazer histórico e sua escrita como variantes de perspectivas representacionais, simbólicas, de formação e de contatos com determinados grupos sociais e de estudo. Por outro lado, uma problemática que se apresenta é se debruçar sobre questões da especificidade da análise da obra-de-arte, seja ela cinema, teatro, música, literatura ou artes visuais. Ao prender-se em uma visão mais "panorâmica" da história da arte, as ideias e as diversas obras são estudadas como pontos abstratos

que, em conjunto quantitativo, formam o número de produções ao longo da história.

Analisar dessa maneira não significa perder a ligação que elas compõem entre si, mas, sobretudo, compreender suas peculiaridades e as singularidades de seus autores naquele determinado momento de produção. Dessa forma, buscou-se trabalhos que conciliassem, independente da região ou período da pesquisa, esse contato entre o interno e o externo da obra (suas características estéticas e sociais), unindo texto e contexto – para utilizar um termo de Antonio Candido.

Sob esse prisma, parte-se do pressuposto de que a História é um campo múltiplo, que acolhe uma infinidade de possibilidade de temas, bem como de perspectivas teórico-metodológicas. E é justamente essa diversidade e interdisciplinaridade, bem como o rigor intelectual e interpretativo, as marcas que este dossiê busca trazer aos seus leitores. Por isso, para além do eixo principal “História e Linguagens”, tem-se aqui algo mais amplo que é a relação entre cultura e homem, em diferentes temporalidades e espaços.

Em um dossiê que se apresenta com uma amplitude de temas na área das linguagens e da cultura humana em seus artigos, ainda se destaca, em meio aos estudos teatrais, cinematográficos e imagéticos de maneira geral, a valorização precisamente da imagem em si mesma, para além do próprio texto. Em seu ensaio *Mundo Imagem*, a ativista e escritora americana Susan Sontag nos diz algo realmente muito impactante: o

mundo não é texto, é imagem! A colocação da autora choca de imediato, pois ela é diametralmente oposta a proposta de uma sociedade que se entende essencialmente como letrada e que muito valoriza o conhecimento escrito. Esses elementos são centrais numa concepção iluminista e evolucionista para o que se entende como “moderno”, em contrapartida para o “primitivo” e “não racional” que privilegiaria o oral.

Apesar desse “mito” da modernidade, ao observarmos em longuíssima duração diferentes agentes e grupos sociais, o que se percebe é um constante uso e/ou apropriação de imagens para a produção de discursos político-sociais, religiosos e culturais, e esse é um dos principais elementos de contribuição dos artigos aqui propostos, enriquecidos com discussões também sobre música, literatura, entre outros. Nesse ínterim, justamente para abrir o dossiê, propõe-se a disposição do artigo “*Happy Birthday, 'Sgt. Pepper'*”: as comemorações de aniversário do mais emblemático álbum dos Beatles”, que constrói análises sobre a relação entre música e recepção a partir da problematização da memória musical e da indústria cultural do país através da análise da imprensa brasileira sobre as comemorações desse álbum dos Beatles.

Dialogando teatro, encenação, ator e literatura dramática, Dolores Puga Alves de Sousa, André Luis Bertelli Duarte e Rodrigo de Freitas Costa formam uma tríade de discussões historiográficas acerca do universo

teatral e televisivo da década de 1960 e 1970 no Brasil. Com o artigo "Análise do espetáculo teatral: a encenação de *Gota D'água* nos anos de 1970 no Brasil", Dolores Puga avalia as premissas do diretor Giani Ratto, sua trajetória, ideias estéticas e políticas para esse momento histórico no país. Em "*Mirandolina* – da Estalajadeira de Goldoni à Favorita do Bairro de Vianinha: adaptação televisiva de um clássico italiano da década de 1970", André Duarte analisa as historicidades tanto do texto original *Mirandolina*, de Carlo Goldoni na Veneza dos anos de 1753, quanto às adaptações na TV de Oduvaldo Vianna Filho para o Brasil de 1970. Já no artigo "Ruth Escobar e o início dos anos 1960 no Brasil: a atriz luso-brasileira frente aos desafios do engajamento teatral", Rodrigo de Freitas Costa propõe um debate acerca do teatro engajado nacional a partir da avaliação da trajetória profissional da atriz luso-brasileira Ruth Escobar.

Na leva de análises cinematográficas, têm-se o diálogo tanto entre cinema e teatro, quanto de cinema e religiosidade. O dossiê apresenta, assim, um colóquio entre produções fílmicas brasileiras dos anos de 1960 e 1970. Inicia com o texto "[In]convenções representacionais em *Navalha da Carne* (1967/1969) de Plínio Marcos: Performances da Contraviolência", de Robson Pereira da Silva, que discute o texto teatral de 1967 *Navalha da Carne*, de Plínio Marcos, e sua adaptação cinematográfica realizada pelo diretor Braz Chediak, em 1969, compreendendo o Brasil dos anos de 1960 para a década posterior com as análises do chamado "milagre

econômico" e o estado de exceção. Já Fábio Leonardo Castelo Branco Brito e Edwar de Alencar Castelo Branco apresentam o texto "Estilhaços, diáspora e desterritorialização: vivências juvenis nos super oitos *Por enquanto* (1973) e *Tupi Niquim* (1974)", abordando análises fílmicas de Carlos Galvão sobre as vivências de jovens teresinenses no Rio de Janeiro nos primeiros anos da década de 1970, os quais compartilharam experiências com o poeta e letrista piauiense Torquato Neto em um processo de desterritorialização geográfica e afetiva.

No quesito cinema e religião, o dossiê apresenta o viés cômico da vida de Cristo, pelo olhar do grupo Monte Pyton e sua obra de 1979, no texto "A Paixão de Brian – uma breve análise do filme *A Vida de Brian* sob o viés da *Paixão de Cristo*", de Tami Coelho Ocar, o qual analisa o estudo de Jesus histórico e suas representações. Complementando esse viés, Lair Amaro dos Santos Faria propõe um debate entre várias produções fílmicas que retratam a narrativa da ressurreição de Lázaro, exclusiva do evangelho de João, pelo artigo "A ressurreição de Lázaro nas telas do cinema", abordando a diferença significativa entre os públicos do evangelho e da cinematografia.

Na linha de diálogo entre cinema e televisão, Victor Henrique da Silva Menezes ainda enriquece o dossiê com seu texto "Quando (não) há interesse pela 'Rainha da Bitínia'. Recepções antigas e modernas da virilidade de Júlio César", que, embora não trabalhe com a perspectiva religiosa, explora

análises da antiguidade e suas recepções fílmicas, problematizando as imagens criadas da figura de Júlio César nas películas e abordando questões acerca da virilidade e do masculino.

Em contrapartida, fomentando análises da perspectiva religiosa na imagem feminina, Juliana Batista Cavalcanti – em seu texto “Um Discipulado CoIgual. Repensando a Categoria de *a*delfoiVgunai'ka*” –, analisa a função das mulheres no movimento cristão e sua atuação missionária nos paleocristianismos, levantando críticas sobre os silenciamentos da temática pela forma como se estabeleceram as traduções para o português. Em diálogo com análises da imagem feminina, María Cecilia Colombani explora, em seu texto “Los vasos “hablan”: lãs mujeres enimágenes. Mismidad y Otredadenlaficción genérica”, a representação da mulher nos vasos de cerâmica do período arcaico e clássico gregos, problematizando a relação do “mesmo” e do “outro” em uma dada cultura.

Ainda na relação historiográfica com a imagem, o dossiê apresenta artigos no diálogo imagem/poder e imagem/moralidade nas artes visuais, a partir de análises de Portugal e Inglaterra entre os séculos XVIII e XIX. Assim se fundamenta o texto de Rodrigo Henrique Araújo da Costa, “Imagens das realezas do Império absolutista português: um estudo da relação entre o poder político da Coroa e as pinturas dos monarcas portugueses (1706-1826)”, que problematiza a questão das propagandas monárquicas a partir da avaliação

das figuras retratísticas oficiais dos reis portugueses, nas pinturas, em comparação às trajetórias das nobrezas reais. E, da mesma forma, se configura o texto de Laila Luna Liano intitulado “Luzes e trevas: a moral ilustrada nas imagens de William Hogarth na Inglaterra do século XVIII”, o qual aborda as obras do pintor e gravador inglês William Hogarth (1697-1764) e o pensamento de moral nele suscitado.

O dossiê ainda apresenta outra análise sobre as terras britânicas, no entanto do século XV, abordando a relação entre imagem e morte. No texto “Da Carne ao Alabastro: formas de mostrar o corpo a partir da tumba de Alice de La Pole (Inglaterra, séc. XV)”, Amanda Basilio Santos explora as representações mortuárias a partir da iconografia presente na tumba transi da Duquesa de Suffolk, Alice de la Pole. A imagem ainda está presente em diálogo com a religiosidade no artigo “O medieval e a função das imagens na liturgia: uma breve tradução cultural do culto de São Francisco da comunidade Nova Assis em Capanema do Pará”, de Leonardo de Souza Câmara e Roberta Alexandrina Silva. Nesse texto, propõe-se fazer uma tradução cultural do culto de São Francisco por meio dos objetos litúrgicos na romaria à comunidade Nova Assis em Capanema do Pará em diálogo com o culto ao santo no medieval. Além disso, a perspectiva religiosa é mais uma vez abordada no texto “A Voz Que Grita no Deserto: João Batista Histórico e Seu Movimento”, de Vítor Luiz Silva de Almeida, no qual se analisa criticamente a trajetória de João (cognominado Batista) e seus

seguidores inseridos nos movimentos e agrupamentos sociais de resistência na Palestina romana do século I.

Para finalizar a apresentação, o dossiê se fundamenta de artigos que exploram a literatura em suas diversas relações: seja pela perspectiva religiosa em conjunto com sua recepção, seja pela análise literária em conto ou pela estrutura e teoria literária. Em seu texto "Ireneu de Lyon e a Gnose Paleocristã: o uso do discurso performático em *Adversus Haereses* - século II EC", Nathalie Drumond Alves do Amaral problematiza a pluralidade de interpretações sobre os ensinamentos de Jesus de Nazaré na realidade do paleocristianismo do século II, analisando o empenho discursivo como os do bispo Ireneu de Lyon, da região da Gália em sua obra *Adversus Haereses*.

Ao mesmo tempo, em seu texto "O sincretismo cultural nas aventuras de Pedro Malasartes",

Talitta Tatiane Martins Freitas propõe uma reflexão acerca do arquétipo do anti-herói e malandro, por meio da figura de Pedro Malasartes do folclore presente em seus contos. No texto "A descoberta das estórias como superação: Pingo-de-Ouro e Dito", Mayara de Andrade Calqui parte de uma perspectiva psicanalítica das perdas afetivas e do luto nas estórias de Guimarães Rosa. Fechando o dossiê, no texto "Para além do velho mundo: problemáticas da dramaturgia comparada no Brasil", Alexandre Francisco Solano explora o debate da formação da Literatura Comparada no mundo e, posteriormente, na América Latina, para apontar dificuldades e caminhos encontrados na comparação entre obras literárias e apresentações teatrais.

Os temas são ricos e múltiplos. Convidamos a todos a desfrutar desta proposta de enlace entre História, Linguagens, Arte e Sociedade. Tenham todos uma boa leitura!

Dr^a. Talitta Tatiane Martins Freitas

Professora substituta no curso de História da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS/CPCX).

Integrante do NEHAC - Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura. Pesquisadora CNPq do grupo de pesquisa "História Cultural".

M^a. Dolores Puga Alves de Sousa

Professora Adjunta do curso de História da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS/CPCX).

Doutoranda em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ/PPGHC).

Pesquisadora CNPq do grupo de pesquisa "História, Cultura e Sociedade" e do grupo "Universo Dialógico - Grupo de Pesquisa em Cultura, Política e Diversidade".

M^a. Juliana Batista Cavalcanti Miranda Tavares

Doutoranda em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ/PPGHC).

Pesquisadora e Coordenadora da Coordenadoria Cristianismos do LHER - Laboratório de História das Experiências Religiosas (IH-UFRJ).

Happy Birthday, 'Sgt. Pepper': as comemorações de aniversário do mais emblemático álbum dos Beatles

Ms. Christiano Rangel dos Santos
Doutorando em História / UFF
christiano.rs@gmail.com

Resumo:

A partir de 1987, a cada década, aconteceram grandes comemorações de aniversário que festejaram o lançamento do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), dos Beatles. Shows, programas de tevê, documentários e livros foram produzidos para homenagear a obra. No Brasil, as celebrações ocorreram sobretudo na imprensa escrita, que dedicou muitas matérias ao disco, homenageando fervorosamente seus 20, 30 e 40 anos. Editado originalmente em formato *long-playing* (LP), ele se notabilizou não apenas pela ousadia musical, usando inúmeros recursos tecnológicos e sinfônicos, mas também por vários fatores extramusicais, como estampar na capa uma imagem enigmática que contribuiu para sua mitificação. O trabalho é o mais incensado do grupo, sendo listado com frequência em listas de "melhores discos de todos os tempos". Este artigo intenta examinar essas três comemorações na imprensa nacional, visando compreender a relação dos brasileiros com os Beatles ensejada por *Sgt. Pepper* e como a imprensa lida com a memória musical.

Palavras-chave: Beatles, Música popular, Indústria cultural

Abstract:

From 1987, in each decade there were great anniversary celebration on the release of the album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) by the Beatles. Shows, TV programs, documentaries and books were produced to honor the work. In Brazil, celebrations took place mainly

in the written press which dedicated many reports to the album, honoring the 20, 30 and 40 year so release. Originally written in a long-playing (LP) format, it excelled not only in musical audacity using countless technological and symphonic resources but also by various extra musical factors such as the cover with an enigmatic image that contributed to its mythification. The work is the most praise do the group, being frequently listed in the "best record so fall time" lists. This article tries to examine these three celebrations in the national press, aiming to understand the relationship of the Brazilians with the Beatles brought by *Sgt. Pepper* and the way the press deals with musical memory.

Keywords: Beatles, Popular music, Cultural industry

Formado em 1960, o grupo inglês Beatles se manteve junto por breves dez anos. O anúncio de seu fim, em 1970, foi mera formalidade; ele havia se desfeito no ano anterior, tendo produzido um significativo volume de gravações: 12 álbuns, vários compactos e muito material extra que veio a ser lançado nas décadas seguintes. Após o término do quarteto, seus integrantes, John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Ringo Starr, nunca mais se reuniram, mas deixaram um legado musical sem precedentes na história da música popular.¹ Nenhum artista da música conseguiu exercer até hoje tamanha influência como os Beatles, que se mantêm como detentores de grande parte dos principais recordes obtidos no âmbito da indústria fonográfica, além de continuarem a ser listados, com frequência, entre os mais vendidos.

Regravações das músicas do grupo por outros artistas, a

¹ Todos os discos do grupo foram gravados com essa formação. John Lennon, Paul McCartney e George Harrison tocavam juntos antes, mas de maneira mais informal e com o grupo tendo outros nomes. Em 1960, passaram a trabalhar profissionalmente e batizaram o grupo com o nome Beatles. A entrada de Ringo Starr ocorreu em 1962, quando foi escolhido para ocupar o posto de baterista, antes preenchido por Pet Best.

existência de um incalculável número de bandas cover, comemorações de aniversário dos álbuns, do nascimento ou morte de seus integrantes, documentários, programas de tevê e o incessante relançamento em edições comuns e especiais das gravações e da filmografia registrada para divulgar os discos, tudo isso alimenta o enorme culto aos Beatles.

E uma das principais formas de cultuar os Beatles é por meio das comemorações de aniversário dos discos lançados pelo grupo. Seu mais incensado álbum, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), é o mais festejado. Considerado por muitos críticos musicais e especialistas a melhor obra gravada por eles, esse trabalho é especialmente celebrado a cada decênio de seu lançamento.

A imprensa escrita brasileira comemorou de maneira efusiva os 20, 30 e 40 anos desse álbum, por meio de grandes matérias que abordam desde sua história até o legado que deixou. A notória influência dos Beatles na música nacional, facilmente percebida em movimentos como o da Jovem Guarda, o Tropicalismo e o Clube da Esquina, propicia o interesse pelo tema, o que a indústria cultural sabe muito bem explorar.

O conjunto de matérias dedicadas a *Sgt. Pepper* é rico por trazer muitos dados históricos, relatos de artistas e intelectuais brasileiros sobre como concebem o

álbum, as disputas em torno do legado dos Beatles e como ele é reavaliado ao longo do tempo.

Analisar essas três comemorações de aniversário permite ampliar a compreensão sobre a relação dos brasileiros com os Beatles — por meio dessa obra — e como a imprensa lida com a memória musical, sendo este o objetivo do presente artigo.

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club

Band: o álbum

Em 1º de junho de 1967 foi lançado *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, o oitavo álbum dos Beatles. Como em todo lançamento de disco do grupo, era esperada grande repercussão. Mas dessa vez o álbum não seguia o padrão estético e sonoro dos anteriores, o que gerou um impacto diferente e rendeu muitas discussões na tentativa de compreendê-lo — missão pouco simples, visto que a capa (figura 1) parecia não ter sido concebida para ser uma mera ilustração do disco, trazendo informações difíceis de serem decifradas e que certamente tinham profunda relação com as músicas que, por sua vez, eram bastante abstratas. Isso, num contexto marcado pelo auge da contracultura, da disseminação do uso de drogas e pelas fortes reações contra a Guerra do Vietnã, dava margem para inúmeras interpretações sobre o significado do álbum, o que posteriormente contribuiu para sua mitificação.

Figura 1 – Capa de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*



Fonte: EMI (1967)

Nesse momento, o apreço dos Beatles pelas drogas era bastante conhecido e, logo, duas canções foram interpretadas como alusivas às drogas. "A day in the life" foi proibida de tocar na rádio inglesa BBC, enquanto "Lucy in the sky with Diamonds" foi associada ao LSD (dietilamida do ácido lisérgico) devido às letras iniciais das palavras que compõem o título (MUGGIATI, 1997: 101).² E por mais que eles tenham se esforçado para negar a relação das canções com as drogas, considerando seus precedentes, não foram muito convincentes em suas explicações, visto que são claras as influências de experiências psicodélicas dos autores na concepção de várias canções do álbum.³

A produção do álbum superou largamente os custos normais de gravação de um disco e

de tempo de estúdio para a época, totalizando 100 mil dólares e 700 horas, chegando a usar uma orquestra com 41 músicos. (MUGGIATI, 1997: 100) Com *Sgt. Pepper*, os Beatles apostaram em usar o estúdio como instrumento, utilizando recursos eletrônicos diversos e inúmeros truques de gravação, inserindo citações, colagens, sons de animais, tornando as músicas mais densas e experimentais. A responsabilidade pela viabilização da profusão de ideias para o disco coube ao produtor e maestro George Martin. Tarefa difícil, pois os recursos de gravação então disponíveis eram limitados para tamanha ousadia, a começar por ter que captar um volume impressionante de informação musical em apenas quatro canais de som.⁴ Mas os Beatles, sustentados pelo status que

² O álbum completo tem as seguintes faixas: 1 – Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band; 2 – With a little help from my friends; 3 – Lucy in the sky with diamonds; 4 – Getting better; 5 – Fixing a hole; 6 – She's leaving home; 7 – Being for the benefit for Mr. Kite; 8 – Within you without you; 9 – When I'm sixty four; 10 – Lovely Rita; 11 – Good morning good morning; 12 – Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band; 13 – A day in the life.

³ A relação dos Beatles com as drogas é abordada em várias partes da primeira biografia oficial do grupo, escrita por Hunter Davies em 1968, na qual os integrantes falam abertamente sobre o assunto. (Ver: DAVIES, 2015.) Esse envolvimento com as drogas não é revelado no livro; ele já era conhecido e abordado pela imprensa e por publicações especializadas em música. As explicações sobre as canções, que negam que elas façam referência às drogas, são relativamente críveis. John Lennon, autor de "Lucy in the sky with Diamonds", sempre afirmou que a música não tem a ver com o LSD. Essa é a versão dos autores, que pode ser conferida em: (TURNER, 2009.)

⁴ Para se ter uma ideia, atualmente é comum nas gravações o uso de mesas de som com 90 canais ou mais.

atingiram, tinham tempo e dinheiro para a empreitada, podendo explorar ao máximo as possibilidades no bem equipado estúdio *Abbey Road* e contando com um competente apoio técnico.

O álbum foi concebido para que passasse a ideia de que seus autores eram uma banda fictícia, a Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (Banda do Clube dos Corações Solitários do Sargento Pimenta), o que se expressa na capa e nas músicas. Os integrantes da banda, portanto, não seriam os Beatles, mas seus alter egos, o que é representado na capa com eles aparecendo duas vezes: em forma de bonecos de cera vestidos de terno e fotografados com uniformes militares coloridos. Outro aspecto da concepção do álbum é que ele foi trabalhado para ser percebido como um show ao vivo, como demonstra a primeira faixa do disco, na qual se ouvem ruídos que sugerem ser uma orquestra afinando os instrumentos e o som do público que se manifesta durante a canção. Logo nessa primeira música, a banda fictícia se identifica, anunciando nos versos do refrão que se trata da Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. A faixa-título volta a ser tocada novamente numa versão mais curta e pesada, sendo, a princípio, a canção que fecha o show, mas há uma extra, a última do álbum, "A day in the life".(FENERICK; MARQUIONI, 2008.)

O disco aproxima o popular e o erudito ao usar técnicas das vanguardas musicais, dialogando com nomes como John Cage e Pierre Boulez. E não se pode dizer que o álbum é conceitual porque nele não há unidade temática, um tema

central, e as canções, em sua maior parte, não têm relação umas com as outras. Mas em um único sentido é possível vislumbrar algo de conceitual no disco: no fato de ter sido feito para ser compreendido não como um disco dos Beatles, mas de seus alter egos, que se expressam por meio de uma banda fictícia. "Assim, 'Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band' e os Beatles, ao mesmo tempo brincam, deboçam e reafirmam de maneira contumaz a noção de 'obra de autor' de um artista (de um compositor)".(FENERICK; MARQUIONI, 2008: 6).⁵

De autoria de um respeitado artista plástico da pop art, Peter Blake, a capa colaborou para fomentar muitas discussões a respeito do disco. Além dos Beatles e seus alter egos, ela estampa 62 personalidades do mundo artístico, intelectual e científico: entre elas, além de cinco gurus indianos, figuram nomes como Marlon Brando (ator), Edgar Allan Poe (escritor), Fred Astaire (ator), Bob Dylan (cantor), Aldous Huxley (escritor), Marilyn Monroe (atriz), Karl Marx (filósofo), Albert Einstein (físico) e Issy Bonn (comediante). Todos estão numa cerimônia de funeral em volta de uma sepultura, estando sobre ela "pés de maconha"⁶ e o nome dos Beatles escrito com flores. A imagem logo suscitou a indagação sobre quem estaria enterrado ali. Os especuladores de plantão logo afirmaram que seria Paul McCartney, uma vez que era o único que na contracapa aparecia de costas na foto que retratava os quatro integrantes. E mais: cogitava-se que o Paul que continuava vivo não

⁵ Os autores citam como exemplos de álbuns conceituais os lançados pelos grupos The Who, *Thommy* (1969), e Pink Floyd, *The Wall* (1979), que possuem uma unidade temática.

⁶ George Martin, maestro e produtor do disco, afirma em seu livro que, embora parecessem maconha, "as verdinhas" que aparecem na capa eram uma planta que tem o nome latino de *Peperomia*. Ver: (MARTIN, 1995: 144).

passava de uma sócia do músico⁷ — argumento que não teve muito fôlego, ainda que nunca tenha desaparecido totalmente.

Essa capa é tão emblemática que muitos assumem que se ligam mais nela do que nas músicas, como é o caso dos cantores brasileiros Zé Ramalho e Tony Campello. (CAMPELLO, 2007; RAMALHO, 2000) Aliás, Ramalho chegou a prestar uma homenagem à capa, parodiando-a no seu disco *Nação Nordestina* (BMG, 2000), substituindo as personalidades originais por artistas e intelectuais nordestinos que admira. Tal homenagem não o impediu de assumir que seu álbum preferido da banda é outro, o *White Album* (1968).

Se a profusão de signos e as mensagens nem sempre facilmente decifráveis continuaram a ser motivo de debate, a importância de *Sgt. Pepper* para a música pop é amplamente aceita, pois colaborou para que o rock deixasse de ser visto de forma pejorativa e não mais como uma música simplória e de mau gosto, como era concebido por muitos intelectuais. Foi alçado ao status de arte. Suas experimentações e a incorporação de uma musicalidade mais complexa provocou grande admiração, levando os Beatles a serem mais aceitos no universo da música erudita, do blues e do jazz. O grupo passou a adentrar territórios onde não chegava, mesmo com a enorme popularidade que

possuía. O ano de 1967 foi um marco para o rock, pois a busca por novas musicalidades e experimentações não foi algo exclusivo do quarteto de Liverpool. Vários discos lançados naquele ano caminhavam nessa direção, como os de Jimmy Hendrix, Cream, Pink Floyd, Mothers of Invention (de Frank Zappa), The Doors e Jefferson Airplane. (HEYLIN, 2007: Cap. 12.) Nenhum deles com o mesmo impacto de *Sgt. Pepper* e nem com semelhante apuro no uso da tecnologia.

Não apenas artistas de outras partes do mundo sofreram a influência de *Sgt. Pepper*. Sua recepção no Brasil foi marcante e contribuiu para o estabelecimento de uma nova fase da música brasileira.

O Brasil na rota do Sargento Pimenta

Em junho de 2007, mês em que *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* completou 40 anos, a revista *Bizz* (COMO SGT... 2007.) dedicou uma matéria de capa para celebrar a data especial. Coletou 32 depoimentos de artistas brasileiros sobre a experiência deles com o disco. A capa da publicação (figura 2) foi sugestiva. Parodiou a capa original, colocando personalidades brasileiras no lugar das escolhidas pelos Beatles, figurando nela artistas da música como Rita Lee, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Ronnie Von, Arnaldo Baptista, Jorge Ben, Erasmo Carlos e Lenny Gordin.

⁷ Esse tipo de suposição é abordado em: (COUTO, 2008: 23).

Figura 2 – Capa da revista *Bizz* em homenagem a *Sgt. Pepper*



Fonte: Bizz (COMO SGT... 2007.)

O título da matéria é "Como 'Sgt. Pepper' bateu no Brasil" e, logo no subtítulo, o álbum é definido como o "melhor disco do mundo". Pela importância dos artistas retratados é possível se ter uma ideia da penetração dos Beatles no Brasil, que é de longa data.

A Jovem Guarda tinha como principal fonte de inspiração os Beatles. Copiava desde os terninhos e as franjinhas até a sonoridade do grupo, gravando inclusive inúmeras versões em português do repertório dos ingleses. Roberto Carlos, seu nome de maior destaque, não por acaso era conhecido como o "rei do iê-iê-iê", termo pejorativo usado para fazer referência a uma música tida como descartável e de pouco valor

artístico, como era concebido o rock no Brasil na década de 1960 por intelectuais e setores da imprensa.⁸ Tanto o "rei" brasileiro como seus colegas de Jovem Guarda simpatizavam especialmente com as canções dançantes e as baladas românticas do repertório do quarteto.⁹

Mas *Sgt. Pepper* era experimental demais para essa turma, e quem realmente se interessou pelo disco foram os artistas ligados ao Tropicalismo, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e os Mutantes. Aliás, Caetano nunca escondeu que somente se interessou pelos Beatles a partir desse álbum. Em depoimento para a revista *Bizz*, ele fala sobre o

⁸ O termo iê-iê-iê, segundo Paulo César de Araújo, era usado no Brasil nos anos 1960 para fazer referência ao rock. Trata-se de um "aportuguesamento da expressão 'yeah, yeah, yeah' que os Beatles popularizaram em canções como 'She loves you' e 'It won't be long'". O uso da expressão ficou circunscrito aos anos 1960, sendo abandonado a partir da década seguinte. (Cf. ARAÚJO, 2007: 210)

⁹ Essa influência que a Jovem Guarda sofria pode ser vista em (ALMEIDA; et al., 2010: 17; ARAÚJO, 2007: 218; MELLO, 2003: 172; NAPOLITANO, 2001: 200-201).

significado do disco no panorama da música brasileira da década de 1960:

Gil já vinha falando dos Beatles, sobretudo por causa de "Strawberry fields forever". Nessa época, demonstrar interesse pelos Beatles ou por qualquer coisa do rock era um pecado contra a nacionalidade, o socialismo e o bom gosto. Havia uma dicotomia entre *Jovem Guarda* e o *Fino da Bossa*, entre iê-iê-iê e MPB. O tropicalismo se opôs a essa divisão. O que ouvi no *Sgt. Pepper* foi imaginação e liberdade (VELOSO, 2007, p. 17.)

A música que encabeçou o movimento que eclodiu entre 1967 e 1968, que ficou conhecido como "Tropicalismo", foi muito influenciada pelos Beatles e particularmente por *Sgt. Pepper*, que ampliou os horizontes da música pop, abrindo-se para muitas possibilidades de experimentação e inovação, para o diálogo entre a música popular e erudita. Nessa época havia no Brasil um acirrado debate estético-ideológico, prevalecendo o ufanismo musical em torno de discussões do que deveria ser a música brasileira e com a qual os tropicalistas vão se chocar, defendendo uma musicalidade de franco diálogo com a música internacional, rompendo as fronteiras entre erudito e o popular, além de não ter resistência à música dita "cafona". Em 1968, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Mutantes, Nara Leão, Torquato Neto e Rogério Duprat lançam o LP *Tropicália ou Panis et circenses* (PolyGram, 1968), um disco fortemente influenciado por *Sgt. Pepper*, com a capa fazendo referência à do álbum dos Beatles, com efeitos sonoros diversos, citações e outros tipos de

experimentação.¹⁰

O apreço dos brasileiros por essa obra dos Beatles não se encerrou na sua repercussão imediata. Nos anos posteriores ela continuou sendo cultuada, com grandes comemorações celebrando seus 20, 30 e 40 anos. Ao analisar como a imprensa escrita concebeu esses três momentos é possível observar que, embora tenha lugar garantido no panteão da música popular, a posição desse álbum dentro do repertório discográfico do grupo tem se tornado objeto de disputa. Muitos acreditam que há uma superestimação de *Sgt. Pepper* e que considerá-lo como o melhor álbum do grupo é injusto com sua própria discografia. E faz certo tempo que, em algumas listas sobre os melhores discos da história da música popular, o disco tem sido superado por dois outros da banda, o *Revolver* (1966) e o *White Album* (1968).

A celebração de aniversário do *Sgt. Pepper* na imprensa escrita brasileira: a festa dos 20, 30 e 40 anos

Os Beatles sempre tiveram espaço na imprensa escrita brasileira. Estão, sem dúvida, entre os artistas da música mais abordados por ela. E impressiona o número de matérias específicas ou que citam *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Ainda que nas datas que celebram o aniversário de lançamento do álbum seja quando mais se fala dele, é comum ser objeto de discussão fora desses períodos.

As grandes celebrações de aniversário de *Sgt. Pepper* passaram a ocorrer a partir de 1987, quando as

¹⁰ Esse período da música brasileira e o papel do Tropicalismo podem ser conferidos em: (NAPOLITANO; 2007: 81-138; NAVES, 2004: 47-57; CAMPOS, 1974).

companhias fonográficas trabalhavam fortemente na popularização do *compact disc* (CD), o novo suporte fonográfico adotado pela indústria. Elas visavam não apenas novos consumidores, mas também convencer quem já possuía o álbum no formato LP a comprar o CD¹¹ e, claro, adotando estratégia semelhante com discos de outros artistas. Para tanto, investiram pesado no marketing dos relançamentos, e nada mais oportuno do que comemorar as datas de aniversário do surgimento das obras. Entretanto, seria forçoso dizer que elas inventaram isso, pois celebrações promovidas por fãs já existiam antes. As empresas fonográficas souberam aproveitar bem esse comportamento e mapearam quais os discos pelos quais os apreciadores mantinham maior interesse e incentivaram ainda mais esse tipo de consumo.

A imprensa no Brasil e no mundo aproveitou as ocasiões para discutir a importância dos discos, fazendo disso um procedimento de rotina. Como o número de relançamentos da indústria é grande, ela se viu na situação de ter que selecionar quais discos deveria discutir (e divulgar), incumbindo-se da missão de apontar, dentro de um amplo leque de escolhas, quais os mais relevantes. Os critérios que usou, com frequência, são questionados, além de ser acusada de fazer o jogo da indústria, estando excessivamente suscetível à máquina promocional das gravadoras.

A primeira grande celebração de aniversário do *Sgt. Pepper* ocorreu em 1987, quando o lançamento do disco completou 20

anos. Exatamente no dia 1º de junho, data de aniversário do álbum, três dos quatro maiores jornais impressos brasileiros — *Folha de S. Paulo*, *O Globo* e o *Jornal do Brasil* — produziram grandes matérias sobre a obra. O assunto ganhou matéria de capa nesses dois últimos e a do *Jornal do Brasil* fazia parte de uma especial de cinco páginas.

Integra a estratégia da indústria tentar influenciar a opinião de jornalistas e críticos musicais. Para isso distribui *releases* com informações sobre seu produto. No caso específico do *Sgt. Pepper* é praxe concebê-lo como o primeiro álbum conceitual da história e o primeiro a trazer as letras das músicas na contracapa. Isso durante certo tempo foi aceito, mas depois foi visto como impertinente porque trabalhos anteriores de outros artistas o haviam feito. Porém, faz parte da construção do mito. E para a indústria, quanto maior o mito melhor, mais legitimador é. O mesmo vale para chavões como “o melhor disco de todos os tempos”, “o melhor disco da história”.

Nem todos os jornais analisados lidaram de maneira crítica com isso. A matéria da *Folha de S. Paulo* traz vários desses clichês, a começar pelo título e pelo lide que faz referência ao “*mais importante disco de rock de todos os tempos*”. Destaca ainda que o disco é conceitual, o que não procede, pois para que assim fosse considerado seria necessária uma unidade temática, característica que *Sgt. Pepper* não tem. A publicação vai além ao afirmar que o álbum foi o primeiro a trazer as letras.

O Globo, em texto de Mauro

¹¹ Os primeiros CDs com músicas dos Beatles começaram a ser lançados em 1987. Sobre as estratégias da indústria para as vendas de álbuns reeditados em CD, ver: (DIAS, 2000: 109; VICENTE, 2014: 148).

Dias, na matéria de capa, replica a ideia de que o álbum dos Beatles é conceitual, além de grafar o título como "O disco que mudou a história do rock". Mas utiliza um recurso, não explorado pela *Folha*, que se tornou padrão no jornalismo brasileiro, que é o uso de depoimentos de artistas e intelectuais sobre suas experiências com determinada obra cultural, no caso, o disco. Gilberto Gil, em depoimento, explica o significado de *Sgt. Pepper* para ele:

Para mim foi o *turning point* de todo um sentimento, toda reflexão sobre a música popular, no que diz respeito a timbre, composição, despojamento na gravação, arranjo, poesia, distribuição das faixas — o disco como um livro de poemas, um livro de contos, com o significado compatibilizado na direção de um conceito final. (GIL, 1987: 3)

Entretanto, embora os textos assinados pelos jornalistas de *O Globo* se dediquem a ressaltar a importância da obra, Renato Russo, do grupo Legião Urbana, convidado pelo diário para falar sobre o disco, faz um vigoroso movimento de discordância em relação a como o disco estava sendo concebido vinte anos depois e defende que os Beatles conseguiram fazer discos e canções melhores do que as do álbum aniversariante:

Por outro lado, foi o disco dos Beatles que mais envelheceu. Ele é uma suíte de todas as coisas que eram relevantes na época do lançamento, porque os Beatles tanto expressavam como refletiam a época. Mas, como é muito em cima do aparato tecnológico, envelheceu. Continua surpreendente, mas dá a

impressão de excesso. Fica uma ideia de ingenuidade. [...] "Sgt. Pepper" não tem feeling, o feeling está na tecnologia. As letras até que são interessantes, mas... veja bem, depois daquilo, eles evoluíram tanto que, no Álbum Branco, despiram tudo e fizeram um trabalho sem excesso. E eles sabiam disso. Tanto que nunca mais fizeram uma "A day in the life". Se você ouve "Here comes the sun" (do "Abbey Road"), estão lá todos os efeitos, mas a tecnologia não interfere no resultado. Ou, se interfere, é para somar. No "Sgt. Pepper", me parece, o talento está a serviço da tecnologia (RUSSO, 1987: 4)

De forma semelhante, o *Jornal do Brasil* convocou artistas e intelectuais para falar do disco. Vários deles relataram sua experiência com o famoso álbum, embora alguns tenham abordado de modo geral sobre a importância dos Beatles em suas vidas. Os depoimentos foram todos elogiosos. Porém, a matéria especial de cinco páginas, por meio dos textos dos jornalistas, teve uma abordagem um pouco mais crítica, com certo sarcasmo, a ponto de destoar do tom exaltativo dos relatos. E o crítico do diário, Arthur Dapieve, foi duro em suas considerações sobre como é problemático avaliar *Sgt. Pepper* fora do contexto em que foi gravado, como se estava fazendo naquele momento. Em sua análise, argumenta que "[...] posto em perspectiva, 'o álbum que revolucionou a música' (o que é altamente discutível, já que mesmo os Beatles têm discos muito melhores e mais influentes e menos datados) está fossilizado na história, logo, no passado, do rock". (DAPIEVE, 1987: 8)

Essa forma de lidar com as obras musicais, misturando reportagem, artigos de críticos e depoimentos de artistas e intelectuais, tornou-se um padrão seguido pela imprensa escrita brasileira. Nem sempre ela lança mão de todos esses recursos que são adotados sobretudo quando se trata de matérias mais extensas, o que é o caso de muitas sobre os aniversários do *Sgt. Pepper*.

As comemorações de aniversário dos 30 anos, em 1997, ocorreram de maneira mais modesta em relação às da década anterior, mas com destaque. O jornal *Folha de S. Paulo* não dedicou uma matéria específica celebrando o surgimento do álbum; entretanto, a importância do disco já havia sido abordada em uma matéria e num caderno especial publicados no começo do ano, ambos sobre a efervescência cultural que marcou 1967, sendo o lançamento de *Sgt. Pepper* um de seus pontos altos. São dois textos assinados por jornalistas diferentes: o primeiro sustenta que se trata do primeiro álbum conceitual e o define como um disco que tem “[...] *uma ideia central em todas as faixas, como se fossem interligadas*”; (COSTA;1997: 7) o segundo traz em destaque o argumento de que, trinta anos depois, essa obra “[...] *ainda é um antídoto contra a praga do conformismo*”, um exemplo de “*coragem de experimentar*” que rompeu com os padrões da música pop. (ABRAMO, 1997: 7)

Outro veículo, *O Estado de S. Paulo*, optou por fazer apenas uma matéria sobre como a capa do LP foi muito parodiada e influenciou a arte que estampa inúmeros discos de

vários artistas, entre eles a do icônico álbum de 1967 do grupo Mother of Invention (liderado por Frank Zappa), *We're only in it for the money*, na qual é feita uma sátira da capa de *Sgt. Pepper* com figuras bizarras e ilustres (Jimmy Hendrix, Lee Harvey Oswald, Theda Bara e até um busto de Beethoven). (PRIMATI,1997: 9) Mas a matéria deixou de dizer que essa era uma provocação da banda, que colocou o título de seu disco — que traduzido significa “*Estamos nessa só pelo dinheiro*” — exatamente onde no original está grafado o nome da Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, uma forma de acusar os Beatles de terem se vendido ao mercado.

Precisamente na data em que *Sgt. Pepper* fez 30 anos, 1º de junho de 1997, o jornal *O Globo* comemorou seu nascimento numa matéria de página inteira, basicamente preenchida com depoimentos, com relatos de músicos brasileiros contando sobre como receberam o disco naquela época e uma entrevista com o produtor e maestro do álbum, George Martin. Dois textos se destacam por uma polêmica sobre o lugar e a importância do álbum na discografia da banda de Liverpool, assinados pelo crítico Arthur Dapieve e pelo pesquisador e produtor fonográfico Marcelo Fróes. Dapieve reiterou o que havia dito dez anos atrás sobre o disco, salientando que, embora seja valioso, não sobreviveu bem ao tempo, soando como uma obra datada, e considerando os discos *Revolver* e *White Album* melhores. (DAPIEVE, 1997: 8) Fróes, por sua vez, defendeu firmemente *Sgt. Pepper* das críticas que sofria,

classificando quem as desferia como "ignorantes". (FRÓES, 1997: 6)

Esse tipo de embate, que por vezes aparece de maneira mais sutil em depoimentos de artistas e intelectuais, mostra que o status de *Sgt. Pepper* como a grande obra fonográfica dos Beatles vem decaindo ou passa a ser mais objeto de questionamento. Cada vez mais, *Revolver* (1966) e *White Album* (1968) se aproximam da disputa pelo posto de "o número 1" no panteão particular dos Beatles. Esse é um processo que ocorre inclusive nas publicações especializadas em música na Inglaterra e nos Estados Unidos, como mostra o pesquisador Clinton Heylin. (2007: Cap. 14) Cabe lembrar que jornalistas e críticos musicais brasileiros costumam ler várias dessas publicações estrangeiras, chegando a citá-las com frequência em seus textos.

Dois anos depois, o álbum voltou a ser assunto em *O Globo*, então fazendo parte de um caderno especial sobre os três anos da década de 1960 que ficaram marcados pela turbulência política e a ebulição cultural — 1966, 1967 e 1968 —, com acontecimentos como a guerra do Vietnã, a Revolução Cultural chinesa, o Maio de 1968 na França, o conflito racial nos Estados Unidos e a contracultura. A imagem que ocupa toda a primeira página do caderno é a capa de *Sgt. Pepper*, estando em destaque a frase: "Os Beatles promovem uma revolução no pop com o disco conceitual 'Sgt. Pepper'". No seu interior está um texto escrito por Ana Maria Bahiana e José Emílio Rondeau, uma síntese sobre o que ele significou naquele período e como contribuiu para

ampliar os horizontes da música pop. (BAHIANA, 1999: 562)

Esse é apenas um exemplo de caso em que o álbum não é assunto apenas nas datas em que cada decênio é comemorado. Isso acontece com frequência em matérias relacionadas à cultura dos anos 1960, à história do rock e ao legado dos Beatles; sem contar as inúmeras vezes em que é apontado por vários artistas em entrevistas como um dos discos mais importantes de suas vidas ou que entendem ser um dos melhores do rock.

O grande número de matérias na imprensa e a extensa bibliografia que dissecam os trabalhos e a vida dos Beatles tornam difícil que as informações não fiquem repetitivas e que praticamente não tragam muitas novidades. Esse aspecto se explicitou com a comemoração seguinte do surgimento do LP.

Chegou 2007, ano em que *Sgt. Pepper* fez 40 anos, e as comemorações de mais esse aniversário tomaram conta da imprensa. E não se restringiram a ela. Artistas e bandas independentes lançaram um disco no qual cada um registrou sua versão de uma música das treze que integram o álbum original. São eles: Madame Mim, Motpop, Columbia, Filhos de Judith, Apoena, Pipodélica, Leela, Prot(o), Paula Marchesini, Fuzzcas, Lasciva Lula, Monotube e Reverse. Há dois extras, que são as regravações de "Strawberry fields forever" e "Penny Lane", feitas respectivamente por Tom Bloch e Phonorama. Foram incluídas porque fizeram parte das seções de gravação de *Sgt. Pepper*,

mas só não entraram nele porque os Beatles decidiram que o LP deveria ser de músicas inéditas e essas já haviam sido lançadas um pouco antes num compacto simples. A reverência dos artistas brasileiros foi disponibilizada no site do projeto.¹² Outra homenagem foi a edição do livro *Sargento Pimenta forever*, organizado por Robson de Freitas Pereira, reunindo 15 textos de psicanalistas brasileiros sobre o significado de *Sgt. Pepper* para a cultura dos anos 1960 e de períodos seguintes. (PEREIRA, 2007)

Dessa vez, os principais jornais do país optaram por não fazer grandes reportagens sobre o disco, publicando, entretanto, muitas matérias e textos de colunistas de maneira mais esparsa, algumas acessíveis apenas em seus sites oficiais. A exceção foi *O Estado de S. Paulo*, que dedicou um caderno especial de 20 páginas celebrando a obra — um compêndio que aborda como foram as gravações, o impacto e a influência do disco no mundo da música, o papel do maestro e produtor George Martin, o tenso contexto político internacional do período, além de dispor de pequenos relatos de integrantes do grupo sobre a obra e fragmentos de depoimentos de artistas brasileiros contando suas experiências com ela. Ainda faz parte do caderno uma entrevista com Roy Cicala, engenheiro de som de discos da carreira solo de John Lennon, um texto escrito por Lizzie Bravo, uma fã brasileira que teve contato com os Beatles em 1967, e outro elaborado por Antonio Mallagoli, presidente do maior fã-clubes dos Beatles na América Latina, o *Revolution*, que relata sua experiência com o disco

quando ele foi lançado. Todos os outros textos do especial são assinados individualmente pelos jornalistas Jotabê Medeiros e Lauro Lisboa Garcia. (GARCIA; MEDEIROS, 2007)

Em *O Globo*, a comemoração aparece na crônica de Joaquim Ferreira dos Santos, que conta sua experiência com o álbum, mostrando como o concebe e a importância dele para sua vida. Por ser um profissional que vive de escrever, dá bastante ênfase na contribuição do álbum para sua relação com as palavras, sem deixar de salientar que era a primeira vez que as letras eram impressas em disco.

Pela primeira vez um LP vinha com as letras na contracapa e, para quem fugia dos livros com a mesma convicção que a garota da faixa seis fugia da casa dos pais, aquilo era o verbo encantado. A Bíblia alucinada, o paidéia dos malucos. [...] O Sargento Pimenta, ao imprimir seus textos joyceanamente lisérgicos na embalagem do que antes era só um disco, aproximou uma multidão de garotos do prazer de escrever. Estava lançado o livro que tocava. Outras palavras, outros cruzamentos de idéias e fazer com que o texto corra com a mesma rapidez das guitarras. Eis a lição. Acelerar a prosódia. Botar fogo no apartamento dos versos escorregados. (SANTOS, 2007: 1)

No site do diário, em texto disponível apenas *online*, o crítico Jamari França deseja um “*feliz aniversário*” a *Sgt. Pepper* e apresenta algumas de suas músicas de forma mais detalhada, indicando, ao final, a bibliografia que usou como referência para a sua interpretação, formada por quatro livros. (FRANÇA,

2007)

A *Folha de S. Paulo* também foi mais econômica nas homenagens, com o assunto aparecendo somente em três momentos, na coluna do jornalista Ruy Castro, (CASTRO, 2007: 2) num texto do cantor Paulo Ricardo, (RICARDO, 2007: 1) que foi convidado para falar sobre a importância do disco no caderno voltado para adolescentes, o *Teen*, e em outro assinado pelo integrante do grupo de música instrumental Uakti, Marco Antônio Guimarães, na seção *Discoteca Básica*, espaço do jornal criado para que sejam indicadas obras importantes da música. O texto de Guimarães é mais subjetivo, com ele explicando sua relação com *Sgt. Pepper*, que, segundo afirma, foi uma das obras que o “[...] ajudaram a perder preconceitos em relação a instrumentos e à música em geral”, e afirmando que considera os arranjos “muito inovadores para a época”. (GUIMARÃES, 2007: 2) O aniversário também recebeu atenção em outro veículo pertencente ao mesmo grupo de comunicação, no site *Universo Online*, o UOL, que reproduziu três matérias de agências estrangeiras (EFE, Reuters e BBC) Ver: GOSH; 2007; SGT. PEPPER’S., 2007; MAJENDIE, 2007). No dia anterior, outra, da *Agence France-Presse* (AFP), já havia sido publicada. (GRÃ-BRETANHA... ,2007).

Entre outros destaques na cobertura sobre as comemorações de aniversário de *Sgt. Pepper*, estão um extenso artigo do jornalista e cientista político André Singer, publicado na revista *Piauí*, (SINGER, 2007.) e a matéria especial da revista *Bizz*(COMO SGT..., 2007) apresentada anteriormente neste

artigo. Essa última, especializada em música pop, dedicou dez páginas ao tema, preenchendo-as basicamente com 32 relatos de artistas e intelectuais sobre suas experiências com o disco, inserindo pequenos quadros com informações sobre o contexto histórico, curiosidades, detalhes sobre as gravações e a capa; tudo muito sucinto, porque a ênfase está nos depoimentos. Os convidados falam de maneira bastante elogiosa, ainda que alguns ponderem que concebem *Revolver* como o melhor álbum da banda, como são os casos dos cantores Ronnie Von, Jorge Ben e Lô Borges. O desinteresse dos artistas da Jovem Guarda por esse LP é apontado por dois nomes que dela fizeram parte, Erasmo Carlos e Renato Barros (integrante do Renato & Seus Blue Caps), que ressaltam ter ele exercido uma influência mais forte entre os tropicalistas. Outro aspecto apontado, nesse caso pela maior parte dos entrevistados, é a criatividade, a inovação.

O assunto Beatles é tão recorrentemente abordado pela imprensa e por uma incessante bibliografia que não para de crescer que produzir matérias que apresentem algo de novo é cada vez mais difícil. No caso da imprensa nacional, o foco na recepção do grupo no Brasil, com artistas e intelectuais expondo sua relação com a música do quarteto, tem sido o grande diferencial. Isso considerando a peculiaridade desse meio — a imprensa —, com suas condicionantes próprias.

Analisando as comemorações dos 20, 30 e 40 anos é possível verificar que cada vez mais

as informações e as interpretações ficaram mais afinadas com a bibliografia especializada no que diz respeito aos aspectos mais consensuais. Mas clichês como “é o primeiro disco conceitual da história” e “foi o primeiro álbum a trazer as letras das canções na contracapa”, mesmo depois de inúmeras matérias e pesquisadores terem mostrado que isso não procede, permanecem com razoável força. Em 2007, entretanto, eles foram mais questionados ou negados, algo que praticamente não ocorreu nas décadas anteriores. O escritor e jornalista Ruy Castro, colunista da *Folha de S. Paulo*, chega a tecer uma dura crítica às tentativas de se reafirmar certas características — as duas supracitadas — que *Sgt. Pepper* não tem, que visam um engrandecimento ainda maior do disco, argumentando que isso não é necessário: “Não se discutem a riqueza musical e a beleza física do produto. São tantas as qualidades, aliás, que não é preciso inventar outras a que ele não faz juz”. Ele escreve que, dez anos antes, nomes como Frank Sinatra, Ella Fitzgerald e Louis Armstrong já haviam gravado álbuns com as características que passaram a ser chamadas de conceituais e que letras na capa podiam ser encontradas em discos de artistas brasileiros no começo dos anos 1960, como nos de Elza Soares, Moreira da Silva, João Gilberto e Lúcio Alves. (CASTRO, 2007: 2) A revista *Bizz* (COMO SGT..., 2007) também observa que é equivocado considerar o álbum como conceitual, por não haver um tema que ligue as músicas, e lembra que Frank Sinatra, já nos anos 1950, lançava esse tipo de trabalho.

A ideia de “álbum conceitual”, que não era tão clara em 1967, foi tomando forma nos anos subsequentes. Mas quando ela já existia claramente, numa entrevista concedida em 1980, John Lennon disse que não entendia o LP de sua banda como conceitual por não haver uma ligação entre as músicas: “Mas as coisas não se juntaram da forma como são ouvidas, exceto a introdução de ‘Sgt. Pepper’ a ‘Billy Shears’ e da chamada reprise. Todas as outras canções poderiam estar em qualquer outro disco”.¹³ Clinton Heylin mostra que nem mesmo o maestro e produtor George Martin visualizava um conceito que desse unidade ao disco quando o concluiu, adotando nesse momento uma posição reticente em relação a esse resultado; no entanto, passou a defender a existência de um conceito meticulosamente trabalhado e alcançado depois de o álbum começar a receber muitos elogios. (HEYLIN, 2007: 145)

Sgt. Pepper é disparado o mais incensado disco dos Beatles. Mas os trabalhos do grupo estão em constante reavaliação e outras obras recebem inúmeras homenagens. Em 2008, por exemplo, os 40 anos do *White Album*, lançado em 1968, foram efusivamente comemorados. Na ocasião, o jornalista e produtor fonográfico Marcelo Fróes e o músico Guto Ribeiro produziram uma série de três volumes (dois CDs duplos e um simples) celebrando essa obra. Foram convidados artistas de renome e da cena independente para fazer parte do projeto com releituras das canções do álbum original, como Zélia Duncan, Fagner, Lobão, Zé Ramalho, Flávio Venturini, Jerry

¹³ Essa entrevista, dada à revista *Playboy*, foi reproduzida em SHEFF, 2012: 28.

Adriani, Raimundo Fagner, Biquíni Cavado, Reverse, Eletro, Sylvinha Araújo e Autoramas.¹⁴ O lançamento da edição comemorativa de 30 anos desse LP, em 1997, fez o disco virar notícia e receber atenção da imprensa. (OROZCO, 1998: 1.) Alguns anos depois, o poeta e tradutor Paulo Henrique Britto o analisou num extenso artigo escrito para a revista *Cult* (jan. 2003). Os 40 anos de *Revolver* (1966) não passaram batidos, ganhando, assim como o *White Album*, matéria de capa na *Folha de S. Paulo*. (MATIAS, 2006: 1)

Um demonstrativo da significativa aceitação dos Beatles no Brasil pode ser verificado no livro *Discoteca básica*, organizado por José Antônio Algodoal, que reuniu depoimentos de 100 personalidades de diversas áreas (jornalistas, dramaturgos, cartunistas, apresentadores de tevê, músicos, produtores, DJs) para que apresentassem seus discos favoritos. Entre os 10 álbuns mais citados, três são dos Beatles: *Revolver* (1966), *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) e *The Beatles* (1968).¹⁵ Muitos desses participantes sequer haviam nascido quando a banda acabou.

Existe um *boom* de memória musical nas últimas décadas e as comemorações de aniversário de álbuns musicais é uma das principais formas dele se manifestar. *Sgt. Pepper* é apenas um caso, embora o mais destacado pela forma e intensidade como é celebrado. Examinar as representações que se constroem sobre ele é uma maneira de compreender melhor uma das facetadas de como a mídia lida com a

memória. É inegável o caráter mercantil dessas comemorações, mas isso não quer dizer que a imprensa escrita simplesmente reproduz os interesses da indústria cultural.¹⁵ Apesar de uma massa de informação com considerável uniformidade, existiram espaços e momentos para que o legado dos Beatles fosse reavaliado e mesmo disputado — o que, por extensão, permitiu indiretamente releituras sobre a cultura e a política da década de 1960.

A imprensa é um mediador cultural exposto a interesses do mercado, do mundo artístico e do público. Como ela equaciona esses interesses, que nem sempre são os mesmos, é a questão. Em certos momentos, abre espaço a múltiplos discursos e, em outros, posiciona-se de forma mais unilateral. Seu poder para a construção de uma memória musical é imenso. É a ela que pesquisadores, jornalistas, documentaristas, recorrem para obter dados e verificar a recepção de obras fonográficas no momento em que foram lançadas e posteriormente. Ela atua, porém, de forma seletiva. Mas enveredar pelos seus critérios de escolha extrapolaria o objetivo deste artigo.

Seu discurso, na maioria das vezes, é excessivamente fragmentado e a abordagem que faz quase sempre é de cunho mais memorialístico — aspecto evidenciado pelo grande número de depoimentos usados —, distanciando-se de uma análise crítica do passado, da sistematicidade e do confronto de versões que uma narrativa histórica exige.¹⁶ Esse procedimento, porém,

¹⁴ Ver:(ALGODOAL, 2014: 222). Os outros sete álbuns citados são: *Never mind the bollocks*, *Here's the Sex Pistols*, do Sex Pistols; *Nevermind*, do Nirvana; *Transa*, do Caetano Veloso; *Secos & Molhados*, do Secos & Molhados; *A tábua de esmeralda*, de Jorge Ben; *Acabou Chorare*, dos Novos Bahianos; *Os Mutantes*, de Os Mutantes. De todos, *Revolver* foi o mais citado.

¹⁵ Esse é um aspecto para o qual chamam a atenção, ainda que analisando outros objetos, Ferreira(2007: 29-36) e Ribeiro(2010: 43).

¹⁶ Sobre história e memória, ver:(RICOUER,2007: 395-404; SARLO, 2007: 41-44).

não anula por completo as possibilidades de existirem espaços para que seja trabalhada uma

relação com o passado mais reflexiva e que fatos e informações novos venham à tona.

Fontes e Referências

Jornais

- ABRAMO, Bia. O fim da inocência pop. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 fev. 1997. Caderno Mais, p. 7.
- BAHIANA, Ana Maria. Os Beatles mudam o mundo com um LP. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 out. 1999. Caderno Especial, p. 562.
- COMO SGT. Pepper bateu no Brasil. *Bizz*, n. 214, jun. 2007.
- CAMPELLO, Tony. Como Sgt. Pepper bateu no Brasil. *Bizz*, n. 214, jun. 2007, p. 41. Entrevista concedida a Sávio Vilela.
- CASTRO, Ruy. Artista brasileiro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 02 jun. 2007. Caderno Opinião, p. 2.
- COSTA, Rubens Leme da. Verão que mudou a música faz 30 anos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 jan. 1997. Caderno Ilustrada, p. 7.
- DAPIEVE, Arthur. Não enforcem o disc-jóquei. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 fev. 1987. Caderno B, p. 8.
- _____. Revolver é bem melhor. *O Globo*, Rio de Janeiro, 01 jun. 1997. Segundo Caderno, p. 6.
- FRÓES, Marcelo. A magia não desapareceu. *O Globo*, Rio de Janeiro, 01 jun. 1997. Segundo Caderno, p. 6.
- GARCIA, Lauro Lisboa; MEDEIROS, Jotabê. Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 maio 2007. Caderno Especial, p. 1-20.
- GIL, Gilberto. Renascimento e fim da era pop. *O Globo*, Rio de Janeiro, 01 fev. 1987. Segundo Caderno, p. 3. Entrevista concedida a Ana Maria Bahiana.
- GUIMARÃES, Marco Antônio. Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 maio 2007. Caderno Mais, p. 2.
- MATIAS, Alexandre. A redescoberta de Revolver. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 08 set. 2006. Caderno Ilustrada, p. 1.
- RAMALHO, Zé. O bando do coronel Jerimum. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 abr. 2000. Segundo Caderno, p. 1. Entrevista concedida a Mario Marques.
- RICARDO, Paulo. Sargento Pimenta, 40. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 jun. 2007. Caderno Teen, p. 1.
- RUSSO, Renato. Renascimento e fim da era pop. *O Globo*, Rio de Janeiro, 01 fev. 1987. Segundo Caderno, p. 4.
- PRIMATI, Carlos. Sargento Pimenta e sua capa histórica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 maio 1997. Caderno 2, p. 9.
- SANTOS, Joaquim Ferreira dos. Os Beatles: uma festa para o melhor LP de todos os tempos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 maio 2007. Segundo Caderno, p. 1.
- VELOSO, Caetano. Como Sgt. Pepper bateu no Brasil. *Bizz*, n. 214, jun. 2007, p. 17. Entrevista concedida a Paulo Terron.

Sites

- BRITTO, Paulo Henriques. Trinta faixas que abalara o mundo. *Cult*, jan. 2003. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br>>. Acesso em: 07 maio 2014.
- FRANÇA, Jamari. Feliz aniversário Sgt. Peppers: é hoje o dia! *O Globo*, 31 maio 2007. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com>>. Acesso em: 25 maio 2014.
- GOSCH, Carlos. Saiba curiosidades sobre "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band". *Universo Online* (UOL), 01 jun. 2007. Disponível em: <<http://musica.uol.com.br>>. Acesso em: 07 maio 2014.
- MAJENDIE, Paul. "Sgt. Pepper" conquista novos fãs em 40º aniversário. *Universo Online* (UOL), 01 jun. 2007. Disponível em: <<http://musica.uol.com.br>>. Acesso em: 07 maio 2014.
- Sargento Pimenta 2007. Disponível em: <<http://sargentopimenta2007.blogspot.com.br>>. Acesso em: 26 jun. 2016.
- "SGT. PEPPER'S" completa 40 anos; conheça 15 fatos sobre o álbum. *Universo Online* (UOL), 01 jun. 2007. Disponível em: <<http://musica.uol.com.br>>. Acesso em: 07 maio 2014.
- GRÃ-BRETANHA comemora os 40 anos do álbum "Sgt. Pepper's", dos Beatles. *Universo Online* (UOL), 31 maio 2007. Disponível em: <<http://musica.uol.com.br>>. Acesso em: 07 maio 2014.
- SINGER, André. Crítica e auto-crítica em Sgt. Pepper's. *Piauí*, jun. 2007. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br>>. Acesso em: 07 maio 2014.

Bibliografia

- ALGODOAL, José Antônio. *Discoteca Básica: 100 personalidades e seus 10 discos favoritos*. São Paulo: Edições Ideal, 2014.
- ALMEIDA, Pablo; FARIAS, Francine; JOANNY, Jasper; SAMPAIO, Everaldo. *Jovem Guarda: influências*. Rio de Janeiro: Lís, 2010.
- ARAÚJO, Paulo César. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Planeta, 2007.
- CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa e outras bossas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COUTO, Sérgio Pereira. *Segredos e lendas do rock*. São Paulo: Universo dos Livros, 2008.
- DAVIES, Hunter. *The Beatles*. Rio de Janeiro: Best Seller, 2015.
- DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- FENERICK, José Adriano; MARQUIONI, Carlos Eduardo. Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band: uma colagem de sons e imagens. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, n. 1, v. 5, Jan./Fev./Mar., 2008.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. Getúlio Vargas: uma memória em disputa. In: STABILI, Maria Rosaria. (Org.). *Entre Historias y Memorias: los desafíos metodológicos del legado reciente de América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2007.
- HEYLIN, Clinton. *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band: um ano na vida dos Beatles e amigos*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2007.
- MARTIN, George. *Paz, amor e Sgt. Pepper: os bastidores do disco mais importante dos Beatles*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

- MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- MUGGIATI, Roberto. *A revolução dos Beatles*. São Paulo: Ediouro 1997.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2001.
- _____. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Da bossa nova à tropicália*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.
- PEREIRA, Robson de Freitas. (Org.). *Sargento Pimenta Forever*. Porto Alegre: Libretos, 2007.
- RIBEIRO, Ana Paula G. A mídia e a cultura da memória. In: JAGUARIBE, Elisabete; MATTOS, Geísa; QUEZADO, Ana. (Orgs.). *Nordeste, memórias e narrativas da mídia*. Fortaleza: Edições Iris, 2010.
- RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- SHEFF, David. *A última entrevista do casal John Lennon e Yoko Ono*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- TURNER, Steve. *The Beatles: a história por trás de todas as canções*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.

RECEBIDO EM 09.01.2017

APROVADO EM 06.02.2017

ANÁLISE DO ESPETÁCULO TEATRAL: A ENCENAÇÃO DE GOTA D'ÁGUA NOS ANOS DE 1970 NO BRASIL

Ms. Dolores Puga Alves de Sousa
Professora Adjunta do curso de História
da
Universidade Federal de Mato Grosso do
Sul
(UFMS/CPCX). Doutoranda em História
Comparada
pela Universidade Federal do Rio de
Janeiro (UFRJ).
dolorespuga@gmail.com

Resumo:

Com o intuito de aprofundar investigações acerca do espetáculo brasileiro *Gota D'água* (1975/76), de Chico Buarque e Paulo Pontes, o artigo visa abordar as premissas do diretor Gianni Ratto, sua trajetória, ideias estéticas e políticas e consonância com a perspectiva geral dos dramaturgos para a obra: como o teatro nacional popular, a valorização da palavra (do texto dramático), e a concepção realista de teatro. Para isso, a pesquisa utiliza-se da análise de fontes documentais tais como fotografias e o programa do espetáculo.

Palavras-chave: *Gota D'água*, encenação, Gianni Ratto.

Abstract:

In order to deepen research on the Brazilian play *Gota D'água* (1975/76), by Chico Buarque and Paulo Pontes, the article aims to approach the director Gianni Ratto's premises, his trajectory, aesthetic and political ideas and consonance with the general perspective of the playwrights for the play: as the popular and national theater, the valorization of the word (of the dramatic text), and the theater's realistic conception. For this, there search uses the analysis of documentary sources such the photograph and the program of the spectacle.

Keywords: *Gota D'água*, staging, Gianni Ratto

A pesquisa acerca de uma peça teatral perpassa na investigação da presença do encenador e a maneira como ele vai construir novos exercícios e olhares para a obra de arte. Com o diretor surge o espetáculo e o misto de diferentes idéias que compõem o todo teatral. De acordo com Jean-Jacques Roubine:

Reconhecemos o encenador pelo fato de que sua obra é outra coisa – e é mais – do que a simples definição de uma disposição em cena, uma simples marcação das entradas e saídas ou determinação das inflexões e gestos dos intérpretes. A verdadeira encenação dá um sentido global não apenas à peça representada, mas à prática do teatro em geral. Para tanto, ela deriva de uma visão teórica que abrange todos os elementos componentes da montagem: o espaço (palco e plateia), o texto, o espectador, o ator (ROUBINE, 1982: 25).

Dessa forma, como encenador da peça *Gota D'água*, Gianni Ratto passa a ser ponto relevante, uma vez que seu trabalho deve ser considerado como possuidor de outras significâncias em relação àquele realizado pelos dramaturgos (Chico Buarque e Paulo Pontes) – às vezes com denotações complementares. Faz-se necessário assim, compreender as escolhas estéticas desse diretor – que confiou a cenografia de *Gota D'água* a Walter Bacci –, e a maneira pela qual defende suas montagens.

Juntamente à Giorgio Strehler e Paolo Grassi, Ratto funda o Piccolo Teatro de Milão, desenvolvendo extenso trabalho de cenografia e indumentária durante

sete anos. Em pouco tempo empreende-se como vice diretor artístico e cenógrafo no Scala de Milão, famoso teatro de óperas local onde trabalha ao lado de artistas como Maria Callas e Igor Stravinski. Em 1954, Maria Della Costa convida Gianni Ratto para compor sua companhia teatral ainda em formação no Brasil. Nesta época iniciava-se o interesse nas discussões sobre o quê seria um teatro nacional brasileiro e como partir para seu desenvolvimento.

Foi justamente a possibilidade de criar um teatro ainda em formação que Gianni Ratto decide ficar no Brasil, participando ativamente desse embate que determinaria a historiografia da cultura nacional. Assim, relacionou-se com as produções do Teatro Brasileiro de Comédia (o TBC) a partir de 1956, mas logo saiu para fundar uma companhia própria: O Teatro dos Sete.¹ A ideia surgiria do debate sobre a defesa de uma produção que salientasse as problemáticas da sociedade brasileira, e por isso, valorizasse as criações dos autores do país – diferentemente do que o TBC propunha: montagens de autores estrangeiros para se pensar a própria cultura dentro do contexto internacional. Neste aspecto, Ratto logo demonstrou seu interesse na realização de um teatro engajado no Brasil e, para isso, a grandiosidade e perfeição das produções cênicas não mais o trariam satisfação profissional. Era o momento de aprofundar nas considerações sobre o texto dramático e a maneira como a cenografia e demais recursos

cênicos pudessem conjugar na discussão levantada pelas peças.

Simplicidade é o lema ao qual devemos nos ater; uma adjetivação decorativa pode levar melancolicamente a orgasmos de prancheta, mas o projeto assim concebido revelará sua inconsistência dramática. Porquê? Porque uma cenografia somente é “bela” quando deixa de ser gratuitamente bonita, assimilada como deverá ser pelo espetáculo, lembrada como um dos detalhes interpretativos do texto, amalgamada no contexto de um projeto geral em constante evolução.(RATTO, 1999: 24)

Em meados do século XX em diante – incluindo a época ditatorial brasileira e sua participação como diretor de *Gota D'água* – ele enxergava a função do espetáculo como uma referência de apego ao texto dramático, de tal forma que acabou condizendo com os ideais de Paulo Pontes e Chico Buarque ao sustentarem a “valorização da palavra”, ou seja, dos diálogos; da mensagem que o público receberia por meio da peça teatral. A funcionalidade da encenação – pela qual defende ao olhar por sua carreira com todas suas experiências – se encontrava naquele tempo a partir dessa constituição do texto como elemento primordial.

Realizando análises acerca da produção de *Gota D'água* percebe-se que o cenário não se compõe como um “elemento isolado”. Massua funcionalidade e de outros aspectos do espetáculo, como utilização da iluminação, desenvolvimento de cenas, canções e coreografias, embora participassem de um grande projeto, perpassavam

¹ Sobre a biografia pessoal e profissional de Gianni Ratto: (RATTO, 1996; 1999.)

pela busca da máxima contemplação possível do texto dramático.

Faz-se necessário apontar que desde a Itália até sua chegada ao Brasil em 1954 os estudos cenotécnicos de Gianni Ratto foram sua referência na procura por uma "perfeição formal", (RATTO, 1999: 82) com características renascentistas nas montagens. Uma busca constante pelo desenvolvimento da perspectiva do cenário em relação ao olhar do espectador na plateia. Foram anos de contatos com profissionais do ramo, arquitetos e pintores, estabelecendo tanto adaptações quanto ao estilo dos diretores ou cenógrafos aos quais trabalhava quanto à construção de uma sincronia técnica no desenrolar das cenas; muito embora ele mesmo afirmasse não possuir um estilo próprio, permitindo as possibilidades surgirem de cada obra e dramaturgo. (RATTO, 1996.)

Certamente não há espetáculo que não tenha o registro de presença do diretor, mas, para Gianni Ratto, sobretudo à época dessas produções dos anos de 1950 em diante e *Gota D'água* na década de 1970 – no qual encontra-se também e de maneira veemente a defesa do contato da mensagem do texto ao público por parte dos dramaturgos –, essa característica é apontada como objetivo estético e político. No *Jornal da Tarde* do Rio de Janeiro de 1977, Gianni Ratto afirma que *Gota D'água* é o seu melhor trabalho no teatro brasileiro com um texto que "[...] tem a força de comunicar ideias e atender às solicitações do público". (RATTO, 1977: s/r.) No jornal O Estado de São Paulo do mesmo ano é possível

ainda ver que: "*Tanto a palavra é levada a sério em 'Gota D'água' que Gianni Ratto confessa não ter interferido em quase nada. 'A palavra tem que passar para o público da forma mais direta possível, num processo que fatalmente se interromperia com 'bolações' formalistas'*". (RATTO apud OLIVEIRA, 1977: s/r) E é com essa fidelidade à mensagem da peça transmitida pelos autores, que Ratto mantém, no programa da obra, o depoimento de Chico Buarque e Paulo Pontes a respeito da temática abordada, bem como sua relação com os problemas enfrentados no país.

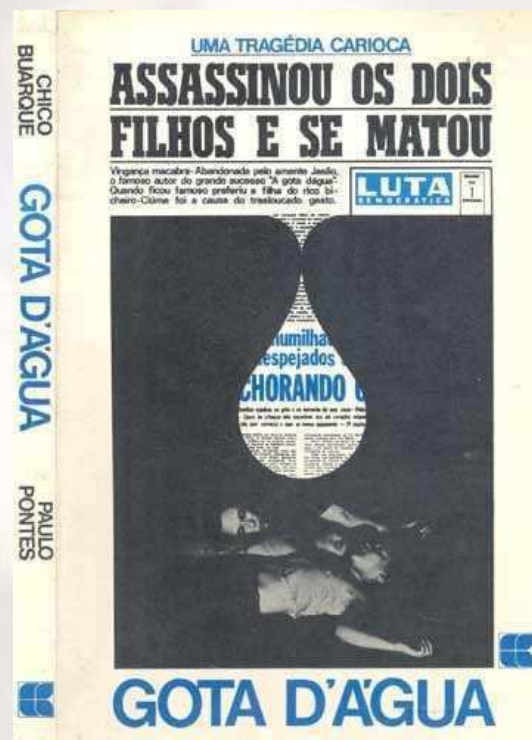
As principais preocupações com a sociedade brasileira – O santo que produziu o milagre é conhecido – As camadas médias têm sido o fiel da balança – A capacidade de mobilizar os 30 melhores entre 100 – Porque o povo desapareceu da cultura brasileira – A necessidade de recolocar a palavra no centro da nossa dramaturgia. (HOLLANDA; PONTES, 1976: 2)

Como pode ser observado, além de apoiar a ideia dos autores, o programa posiciona uma espécie de "chamada" com as principais questões pelas quais o depoimento está chamando a atenção, deixando de forma clara e objetiva para o espectador que, embora trata-se de uma ficção, *Gota D'água* bem poderia ser facilmente identificada dentro da sociedade brasileira, uma vez que toda sua trama perpassa pelas problemáticas apontadas na citação. Todo este debate foi mantido inclusive como prefácio da peça publicada em livro, sendo amplamente discutido por

intelectuais e artistas no período e estudado até hoje.

Além disso, a capa do programa da peça também foi a capa dos primeiros livros surgidos da obra. Esses tomos demonstraram o grande

sucesso de público de *Gota D'água*, com o alcance da décima edição ainda em 1980 (HOLLANDA; PONTES, 1980) – apenas 5 anos após a estreia do espetáculo no Rio de Janeiro.



O estilo da capa e de todo o programa veio a determinar a escolha estética por parte da produção da peça (dramaturgos e diretor), a saber, a ênfase no aspecto de jornal, mais especificamente nas páginas policiais. Sobre o assunto, Ratto afirma:

[...] Incentivei o aspecto folhetinesco, em detrimento do econômico e do político. O programa da peça reproduzia uma página de jornal. Foi esse o caminho escolhido, o da crônica policial. Orientei o espetáculo para o grande drama cotidiano, de vida e morte, um dos temas da peça. Os puristas políticos – da esquerda naturalmente – podem ter achado que amenizei a

peça. Fiz isso. Mas foi uma opção racional. E acho que foi uma opção benéfica para todos. E não há nenhum heroísmo nisso. Simplesmente evitei esbarrar na censura (RATTO, 2001: D6).

Embora o diretor de *Gota D'água* tenha apontado que a decisão pelo formato de folhas policiais de um jornal para o programa tenha se realizado unicamente para burlar a censura, faz-se necessário enfatizar que esta foi uma escolha estética para causar estranhamento e distanciamento crítico ao espectador quando esse tivesse contato com o enredo da peça durante o espetáculo. Um método brechtiano para construir

o choque entre a frieza das notícias e as histórias pessoais das personagens, seus conflitos, angústias e problemas. Uma forma de sistematizar, por meio da "imparcialidade" de um jornal, a tragédia brasileira. Segundo outra "chamada de jornal" e parte da notícia no programa, enfatiza-se a trama da peça, preparando o espectador/leitor para um fim inesperado:

Foi a gota d'água: despejada de casa e abandonada pelo amante, Joana arquitetou um plano diabólico de vingança – O presente de núpcias que nem Jasão, nem Alma, nem Creonte esperavam – Rebolicho no conjunto residencial. A cidade está acompanhando com desusa do interesse a história de amor, ciúme, ódio, e vingança que emocionou a Vila do Meio-Dia [...]. O *pivot* do drama, um drama ao mesmo tempo social e sentimental, chama-se Jasão de Oliveira, 30 anos, solteiro, compositor, que há 10 anos vivia amasiado com Joana, 44 anos, prendas domésticas, mãe de seus dois filhos menores. (PROGRAMA, 1976: 8-9)

Excetuando as passagens que demonstram a obra, ao apontar um detalhado resumo do enredo, personagens, atores, bailarinos e demais participantes da produção de *Gota D'água* – todos com suas fotos –, incluindo a preocupação por escreverem as letras das canções do musical para que os espectadores acompanhassem,² as notícias mostradas foram retiradas, em sua maioria, do jornal *Luta Democrática*. A preferência pelo jornal de esquerda vem a determinar o posicionamento de reflexão social por parte dos

autores e do diretor, sobretudo ao analisar o caráter despojado e de ironias com o qual *Luta Democrática* procurava produzir seus textos. Além disso, com as notícias da realidade do Brasil, dá-se uma carga de realismo crítico ao programa e consequentemente à peça de uma forma geral.

As notícias do jornal *Luta Democrática*, entre outras, escolhidas para compor o programa da peça não foram aleatórias. Houve a tentativa de situar temáticas que correspondiam ao enredo da obra e, por isso, sustentavam a ideia de que *Gota D'água* podia e devia ser associada à realidade social. Se a personagem Creonte era apontada pela imagem do autoritarismo e do poder, selecionou-se informações jornalísticas que poderiam levar o espectador/leitor a construir essa relação entre ficção e fatos da vida real daquele período.³ A exemplo, tem-se a notícia *Policiais agridem menores na escola*:

Dois policiais da 32ª Delegacia, Marujo e Japonês, exorbitando de suas funções, solicitados pela diretora da escola, Maria Tereza Freitas, segundo Célia Cardoso, mãe de Célia Damiana, de 14 anos, que estuda no Colégio Santa Maria, em Jacarépaguá, Estrada Rio Pequeno, 766, espancaram sua filha e outras meninas. (PROGRAMA, 1976: 6)

Com esta informação, insinua-se de maneira sutil ao público o que está por vir na peça. Ou seja, a medida do poder pela busca da "ordem" é vista com violência na maioria das situações. Outras características de *Gota D'água* podem ser observadas nos anúncios

² Há que se levar em consideração que apontar previamente as canções do espetáculo no programa também é uma forma de objetivar um distanciamento do público em relação à peça, uma vez que se permite enxergá-la como obra dramática e já induz o espectador a saber que as personagens, de maneira geral, cantarão, interrompendo as ações que normalmente as pessoas fariam em uma situação do cotidiano.

³ O enredo da peça fala de Joana, moradora de um pobre subúrbio carioca, a "Vila do Meio-Dia", local onde Creonte é a personagem responsável por controlar. Traída por Jasão, que escolhe se casar com a filha do dono da vila, Joana resolve se vingar utilizando de suas rezas aos orixás e seu conhecimento de ervas venenosas. Ao não conseguir atingir a filha e Creonte, Joana mata os próprios filhos que teve com Jasão e se mata ao final da obra.

do programa: a exemplo da referência à superstição e à cultura popular (sobretudo à personagem Joana), pela prática de candomblé e seus orixás sem *Bebeu pinga da macumba e exu baixou como uma fera* (PROGRAMA, 1976: 4). Como na peça, a notícia demonstra o respeito e temor aos orixás. Em *Gota D'água* isso não se reduzia apenas àqueles que praticavam os trabalhos, como também ao poderoso Creonte, que com receio das artimanhas de Joana para evocá-los resolveu expulsá-la da Vila do Meio-Dia.

Existem outros fatores de grande importância e correspondência entre as notícias de jornal e a obra de Paulo Pontes e Chico Buarque. Entre eles, crimes passionais por traição e ciúme; por ambição e dinheiro; além da denúncia contra preços exorbitantes de habitações e meios de vida precários – como os habitantes da Vila do Meio-Dia em suas reivindicações para Creonte. A conquista deste personagem ao poder, que antes vinha de uma vida pobre, também configura-se na peça como injustiça social. Símbolo da desigualdade e da exclusão do “milagre econômico” dos anos de 1970; de uma maioria que continuava sem condições financeiras e trabalhando sem descanso para o próprio sustento.

Em *Gota D'água*, a trama fundamental se desenrola dentro da temática de uma das notícias do *Luta Democrática* incluso no programa da peça: *Sonho de casa própria acaba no sistema do BNH*, (PROGRAMA, 1976: 5) que retrata os problemas do sistema imobiliário popular dos anos de 1970 no Brasil. A população da

Vila do Meio-Dia convivia com a necessidade de pagamentos cada dia maiores, nos quais os juros aumentavam na mesma medida da inadimplência ou até pela dependência da correção monetária – representada pela figura de Creonte na peça: o dono da vila. A pobreza é apontada, na obra, de diversas formas, como na reportagem: pessoas fazendo outras despesas para saldar a dívida, outros sem pagar, outros ainda quase em desistência. Outra notícia apresentada no programa da peça sobre o problema das habitações, se intitula: *Conjunto de Cordovil é hoje favela de concreto*:

Seis anos e meio depois de pronto, o Conjunto Habitacional de Cordovil – o primeiro a ser construído pelo sistema financeiro do BNH – é hoje uma versão em concreto das favelas de onde saíram seus quase 15 mil moradores. A única diferença está no pagamento de uma prestação mensal, aproximadamente 50% do salário mínimo, que poucos podem cumprir.

Todos os prédios têm sérios vazamentos, paredes rachadas e entupimentos nas instalações hidráulicas. Água falta sempre no verão, e dedetização foi feita apenas uma vez, há mais de cinco anos. Não há assistência social nem posto de saúde, e médico existe só um, particular, que cobra Cr\$30 a consulta. A única linha de ônibus que serve o local funciona até à meia-noite, e o pessoal da COHAB só aparece para cobrar ou despejar, queixam-se os moradores. (PROGRAMA, 1976: 7)

Nesta reportagem, além de também apontar o valor das altas prestações mensais do conjunto habitacional – mesmo tipo de

moradia da população da vila de *Gota D'água* – o enfoque se determina na insustentabilidade do local. Os diversos problemas de infraestrutura, de saúde e, sobretudo, pela situação de miséria pela qual se encontram seus moradores. Na peça, essa referência pode ser analisada no triunfo de Creonte, ao utilizar do discurso da melhoria nas dificuldades da Vila do Meio-Dia para conquistar a confiança e o respeito da população, evitando revoltas contra seu poder e liderança e manter o sistema de pagamentos e juros das habitações.

Para construir uma análise mais aprofundada acerca das diversas partes representativas da encenação, a pesquisa possui, como principal documento, as fotografias. Elas simbolizam o conjunto desses elementos e permitem a possibilidade de entrar em contato com um olhar sobre o espetáculo, cujos apontamentos estéticos também pressupõem uma determinação ideológica, tanto daqueles que o produziram, quanto daquele que o retratou: o fotógrafo.

Os diversos elementos da encenação observados na fotografia são o resultado dos significados produzidos por meio da câmera. A escolha do ângulo, da intensidade de luz e/ou sombra podem nos remeter às configurações simbólicas, tanto do acontecimento dramático, quanto da foto em si.⁴

Partindo do princípio de que *"A realidade da fotografia reside nas múltiplas interpretações, nas diferentes 'leituras' que cada receptor dela faz num dado momento [...]"* (KOSSOY, 2002: 38), faz-se necessário considerar, primeiramente, que elas são o

resultado de uma criação e, por isso mesmo são documentos históricos. Em segundo lugar, que as discussões a respeito da apresentação de *Gota D'água* nos anos de 1975 à 1977 (Rio de Janeiro e São Paulo) por meio das fotos constitui-se como um ponto de vista entre outros possíveis; não somente na compreensão de sua estrutura dramática, como também numa reflexão sobre o seu período de origem.

Segundo o historiador Carlo Ginzburg, os documentos servem ao pesquisador como indícios de um dado acontecimento; uma "pista" a alguma investigação do passado. Trata-se da *"[...] proposta de um método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores"*, (GINZBURG, 1991: 149) uma vez que a principal característica da encenação é sua efemeridade. É dessa forma que, assim como o programa da peça, as fotos devem ser consideradas enquanto instrumentos reveladores de sinais; vestígios do espetáculo e do posicionamento do diretor, apontando sua organização estética e as questões e problemáticas que pressupõe sobre a época em que a obra foi levada aos palcos. Há que se considerar os diversos elementos da encenação justamente por meio das fotos, uma vez que não há como retornar ao momento em que o espetáculo ocorreu.

Durante o período de apresentação, o espectador de *Gota D'água* encontrou uma disposição cênica que demonstra claramente a interferência do diretor e do cenógrafo em seu empenho. No texto dramático pode ser observada a

⁴ Sobre o assunto referente à teoria e técnica fotográfica: *"[...] o signo fotográfico é ao mesmo tempo motivado e arbitrário: motivado porque, de qualquer maneira, não há fotografia sem que um referente pose diante da câmera para refletir para a lente os raios de luz que incidem sobre ele; arbitrário porque essa informação de luz que penetra na lente é refratada pelos meios codificadores (perspectiva, recorte, enquadramento, campo focal, profundidade de campo, sensibilidade do negativo e todos os demais elementos constitutivos do código fotográfico que examinamos até aqui) para convertê-los em fatos da cultura, ou seja, em signos ideológicos. Porque os dados luminosos do objeto ou do ser fotografado estão sendo trabalhados pelo código, é preciso investigar esse código até reencontrar o referente. Abstrair ou ignorar esse trabalho significa fatalmente transformar o referente em fetiche"*. (MACHADO, 1984: 158-159).

seguinte indicação na rubrica: “O palco vazio com seus vários sets à vista do público; música de orquestra; no set das vizinhas, quatro mulheres começam a estender peças de roupa lavada; lençóis, camisas, camisolas etc.; tempo; CORINA chega apressada, sendo recebida com ansiedade pelas vizinhas”.(HOLLANDA; PONTES, 1998: 25)Embora tenham apontado a presença de “sets” onde acontecem as cenas, os dramaturgos da peça não sistematizaram a maneira como eles se conjugariam no espetáculo. E as diferenças não ocorrem apenas nesse elemento, como também na distribuição de objetos e a circulação inicial das personagens. De acordo com Jean Jacques Alcantre sobre *As articulações do espaço teatral*:

Discursos, objetos, gestual, signos acústicos, qualquer significante teatral pode, na realidade, ser metáfora do espaço e, portanto, ajudar a estabelecer esta relação, ou melhor, esta tensão entre lugar cênico e espaços dramáticos. Esta é a razão pela qual o texto teatral, que comporta muitas lacunas no que se refere ao plano de realização cênica posterior ao estágio da escrita, sublinha a necessária presença destes significantes privilegiados sob a forma de indicações cênicas (“Na mesa, um retrato”; “Ele se demora na janela”; “Ele se apodera da carta” etc) (ALCANDRE, 2003: 16).

Analisando as palavras de Alcantre, pode-se perceber que apesar dos autores estabelecerem um diálogo necessário com a encenação ao indicarem situações relevantes do espaço dramático – ou seja, situando os “significantes” da

peça; àquilo que constrói as “amarras” das diversas partes da obra –, é a partir das “lacunas” do texto que o diretor poderá compor sua complementação, agora em forma de lugar cênico. Gianni Ratto, com o auxílio do cenógrafo Walter Bacci, determinou o arranjo dos sets como blocos constituintes de um mesmo prédio, ao invés de, por exemplo, distribuí-los por todo o palco. Porém, o fez sem uma “quarta parede”, revelando tudo o que acontece dentro de cada bloco. Ao início, os sets estariam mesmo todos à vista da plateia (seguindo as ideias de Chico Buarque e Paulo Pontes no texto), porém já com muita movimentação de personagens interagindo no espaço.

As roupas e demais objetos estendidos no varal, além de baldes e da presença do trabalho das vizinhas não se encontram em apenas um set como na rubrica do texto. Sobretudo o varal toma todo o espaço cênico, do primeiro ao segundo plano, conforme a imagem. Gianni Ratto buscou criar uma disposição das várias casas correspondentes no conjunto habitacional, onde cada uma das mulheres morava, enfatizando a sensação de que as populações do local nunca parava de trabalhar – uma metáfora à procura do sustento e sobrevivência das pessoas pobres da vila, que não têm descanso; ao mesmo tempo que enfatiza a presença de uma agitação constante no lugar.

A referência à cidade pode ser vista atrás dos blocos, onde possui diversos desenhos de prédios e construções na parede. A estrutura, com a presença de várias personagens, objetos e desenhos,

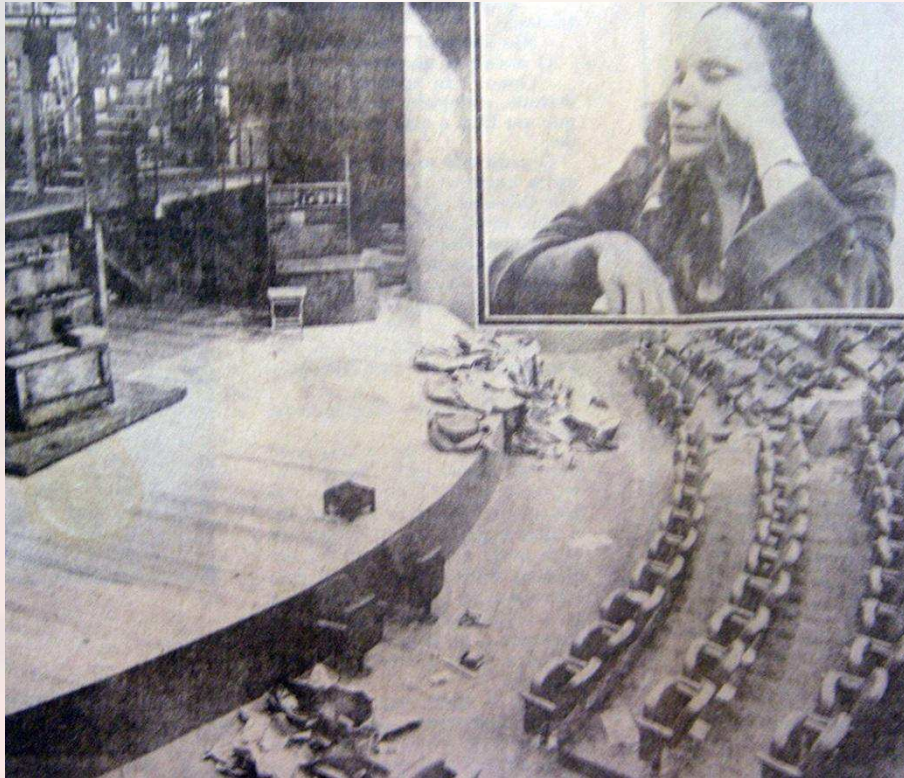
além de longas escadarias entre os blocos é esteticamente "sufocante". De maneira estratégica desenvolvida pelo diretor e cenógrafo, o espaço criado parece pequeno e confuso para a habitação de tantas pessoas, enfatizando o nível social da população. No meio da imagem representada pelo conjunto habitacional encontra-se a casa de Creonte, simbolizando literalmente o centro da Vila do Meio-Dia, uma vez

que trata-se do dono daquelas moradias; aquele responsável por fazer todo o conflito da trama acontecer.

A foto retrata o segundo plano do palco com detalhes, revelando a maior proporção do cenário da peça. Porém, o espetáculo contou ainda compartes separadas do cenário no primeiro plano, segundo a foto 1.

⁵ Do conjunto de fotos utilizadas neste trabalho, algumas foram encontradas em periódicos nacionais e parte delas acredita-se terem sido realizadas durante ensaios, devido à postura dos atores, jogo de luz e sombra, enquadramento utilizado pelo fotógrafo, etc. Tal fato leva a crer que tenha existido uma intenção promocional da peça.

FOTO 1.⁵



Fonte: Correio Braziliense, 20 abril 1980, p.3.

Apesar de se referir a uma encenação de *Gota D'água* de 1980 (Teatro Dulcina do Rio de Janeiro), já com a direção da própria Bibi Ferreira (protagonista da peça), o cenário utilizado foi o mesmo dos anos de 1975 à 1977. À frente do conjunto de blocos constitui-se duas partes: no núcleo, o móvel com a estante de

madeira atrás representa a oficina da personagem Egeu. No lado direito do palco, com um armário de bebidas, um balcão e uma mesa encontra-se o botequim, local onde os vizinhos se encontravam. Ainda há uma parte ao lado esquerdo do palco, representando a casa da protagonista Joana. Todo o espaço vago de

cenário que se encontra em frente ao primeiro plano foi pensado para o desenvolvimento das canções e coreografias da peça.

No texto dramático, a maioria do primeiro ato passa-se em torno de três sets: um das vizinhas lavando roupa, um no botequim – dos vizinhos – e um na oficina de Egeu. Somente o botequim e a oficina foram sets especificados na encenação, na medida em que as roupas lavadas e as vizinhas percorriam todo o cenário. As vizinhas Corina, Zaíra, Estela, Nenê e Maria – respectivamente – situam-se na parte superior dos blocos, e isso se dá apenas durante a conversa sobre a traição de Jasão e o estado como Joana e sua casa se encontravam.

Desenvolvendo-se de acordo com o texto dramático, a iluminação do espetáculo de *Gota D'água* terá uma função não apenas de dramaticidade da cena, como para focar onde acontece a ação no momento. Como pode ser observado, durante a discussão das vizinhas sobre a trama, todo o restante do cenário está em blecaute. De forma semelhante à fotografia, o espetáculo pode utilizar a iluminação como efeito de foco, intensificando onde o diretor busca enfatizar o interesse. Segundo Edwin Wilson:

Um exemplo positivo da utilização de focos se dá quando, num palco dividido, duas ações diferentes se passam em pontos opostos. Neste caso, é a iluminação que guia a atenção da plateia de um lado para o outro, à medida que a luz se reduz de um lado e aumenta de outro. (WILSON, 1980: 2)

A mudança de sets acontece, durante toda a peça, por meio da iluminação. É assim que a obra revela a continuidade das situações da trama. Na ilusão cênica, encontra-se não apenas a bagunça da casa de Joana, com todos os objetos jogados ao chão, resto de comida, paredes fedendo e cacos de espelhos – de acordo com a fala de Corina para as vizinhas –, como todo o sentimento de ódio de Joana pela situação como ficou com a traição de Jasão e o completo abandono de seus filhos. Segundo Józef Szajna:

O cenário desaparece, e o que vemos é a representação de imagens compostas e dirigidas com o uso de objetos que participam da ação e chegam a interferir nela. Perde, assim, seu caráter de mera cenografia, de um fragmento arquitetural, para se tomar a própria matéria do processo teatral. Toma-se independente das rubricas do autor, ganha um valor autônomo e se transforma no “espaço de expressão”. (SZAJNA, 1970: s/p)

A função de uso do cenário como “espaço de expressão” é comum nas obras dirigidas por Gianni Ratto. Pensando o cenário como “uma personagem”, este também transmitirá o clima da cena em conjunto com os atores, não a penas na conversa das vizinhas, no caso de *Gota D'água*.

O set mostrado na peça, seguinte ao das mulheres da vila, é o de Egeu em sua oficina, com a entrada da personagem Xulé (*FOTOS 2 e 3*). Enquanto a iluminação diminui, aumentando no primeiro plano ao lado direito do palco – onde eles estão – as vizinhas simulam a continuação da conversa por meio de

gestos, assim como foi apontado na rubrica do texto dramático. De acordo com a opinião do crítico Sábado Magaldi: “*Alguns problemas não estão solucionados no texto. Às vezes, o diálogo cessa, num set, deslocando-se para outro, e os atores recorrem ao insatisfatório uso da*

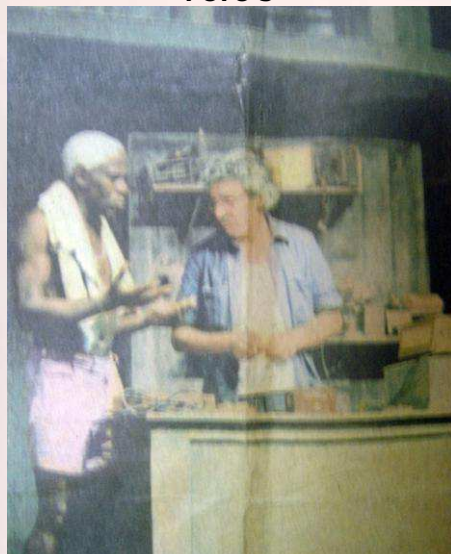
mímica, para sugerir que a conversa prossegue. Toda a ação se acha narrada em demasia[...]”. (MAGALDI, 1976: s/r). Novamente encontra-se, na encenação, o apelo à valorização da mensagem presente no texto – defesa de Ratto em seus espetáculos.

FOTO 2



Fonte: Arquivo FUNARTE – Espetáculo de 1976 no Rio de Janeiro. (Luiz Linhares como Egeu).

FOTO 3



Fonte: Folha de São Paulo, 12 jan. 1976 – Espetáculo no Rio de Janeiro (Luís Linhares como Egeu).

Na *FOTO 2* observa-se o efeito da mímica e da mudança de luz utilizado na encenação para continuidade das cenas, preparando para a chegada de Xulé na oficina de Egeu – ao centro do palco. Em ambas as fotografias, Xulé está a reclamar para o mestre da oficina sua condição de eterno devedor de Creonte, pelas abusivas taxas de pagamento para conseguir sua habitação no conjunto habitacional. Apesar dos diversos aparelhos presentes na cena composta pela oficina, eles são a representação do papel dramático de Egeu. Em *Gota D'água*, essa personagem simboliza o líder intelectual da população da Vila do Meio-Dia. Seu “*gestussocial*” – para utilizar um termo de Brecht – é todo determinado pelo constante trabalho, demonstrando que nunca descansa; não apenas em seu feitio, como também em seus raciocínios pela busca de uma solução dos problemas daquelas pessoas. Ele instigava a todos a pensarem numa maneira coletiva de encarar as dificuldades e enfrentar Creonte. Em seguida a esta cena, o espetáculo revela o botequim.

Neste momento da peça, os vizinhos da vila se encontram no botequim, onde, assim como as mulheres, estão a falar sobre a atitude de Jasão em querer se casar com Alma, filha de Creonte. A foto mostra, além de bailarinos, Boca Pequena (canto esquerdo), Amorim (sentado na cadeira), Galego (dono do botequim, atrás do balcão), além de Cacetão e Xulé – que chega depois de passar pela oficina e se encontra em outro plano, ausente na cena, como Cacetão. A composição

da cena vem a demarcar um local de convivência tipicamente masculina e a interação das personagens com o cenário reafirma esse posicionamento dramático. Entre as bebidas, o balcão e a mesa, os homens riem e falam com ironia da situação de Joana, salientando o oportunismo de Jasão ao buscar se enriquecer às custas de Creonte. Mesmo quando as dívidas de toda a população da Vila do Meio-Dia entram no debate, logo – através de uma iluminação viva –, o clima de preocupação é extinto em meio à diversão de alguns, apesar da desconfiança constante de personagens como Cacetão e Xulé com Jasão; motivo pelo qual estrategicamente não aparecem no centro da cena e da foto. No entanto, após o embate de opiniões entre vizinhas e vizinhos, Cacetão impõe, definitivamente o seu julgamento.

No momento em que Cacetão coloca-se a situar Jasão na condição de gigolô – assim como ele é e se sustenta na peça –, todo o espaço vago do primeiro plano do palco é tomado pelos bailarinos, vizinhas e vizinhos, que se dispõem a dançar no ritmo da música de Cacetão: *Samba do Gigolô*.

Na cena, esta personagem se encontra à frente das demais e a iluminação as destaca junto ao cenário representando a casa de Joana (lado esquerdo), a oficina (ao centro), e o botequim (lado direito). A canção e a coreografia servem como instrumento crítico para interromper a ação e causar estranhamento no público. Nestes termos, há que considerar, que embora exista a utilização de recursos realistas na peça – tais

quais a mímica, para demonstrar a continuidade de cenas paralelas entre os sets indicando simultaneidade – efeitos brechtianos de distanciamento são incorporados, conformando com as indicações do texto de *Gota D'água*.⁶ Após o fim da canção, a luz vai do primeiro para o segundo plano, na casa de Creonte, onde ele e Jasão se encontram.

Embora se encontre bem vestido, a o figurino de Jasão é inferior à vestimenta de Creonte. O terno do dono da Vila do Meio-Dia revela toda a sua riqueza. Sua casa é representada pela leveza e requinte de uma cortina ao fundo – em contraste com a confusão de elementos cênicos nas moradias do conjunto habitacional –, além de uma cadeira de luxo; o maior símbolo de seu poder e controle sobre a vila, não apenas no espetáculo, como no texto dramático. Nesta foto é possível analisar com clareza a simplicidade do cenário e, ao mesmo tempo, a funcionalidade das encenações que Gianni Ratto elabora. Segundo o diretor: *“Uma cadeira sozinha no meio de um palco vazio, na penumbra ou iluminada por um único projetor, é tão dimensionalmente dramática como um ator que, em silêncio, olha para o horizonte de sua personagem”*. (RATTO, 1996: 24).

Os gestos cênicos de Creonte já demonstram seu caráter durante toda a peça: o uso de seu poder como um instrumento de persuasão constante, sobretudo com a personagem Jasão. Nesta cena, Creonte situa a importância de sua cadeira, enfatizando que nela apenas se sentará a *“bunda merecida”*. (HOLLANDA; PONTES, 1998: 50) Isso significa que a

relevância deste objeto é, para o poderoso, proporcional à pessoa, determinando, assim, que Jasão deveria demonstrar que estava ao seu lado, apoiando-o, caso quisesse realmente usufruir de suas riquezas e do seu controle sobre a vila. Para tanto, aponta duas questões à Jasão: ele deveria convencer Egeu a parar com as intrigas aos mandos de Creonte e, além disso, se mostrar subordinado para com sua decisão de expulsar Joana, uma vez que ela é devedora de sua casa no conjunto habitacional e ainda promete se vingar de Creonte e sua filha Alma, esta por se casar com Jasão. Este diz que vai tentar adverti-la a nada fazer contra o dono da vila para que ela não acabe ficando sem moradia. Após a conversa entre Creonte e Jasão, a iluminação passa para o primeiro plano do palco.

Enquanto as vizinhas lavavam roupa e cantavam a canção *Gota D'água* que tocava na rádio – autoria de Jasão na peça – Joana aparece, parando subitamente a música. A cena ocorre no meio e à frente do palco, e o aparelho de rádio é subentendido. Apenas um projetor de luz é usado em cima das mulheres, as quais criam um círculo cênico em volta de Joana – a tensão dramática se encontra nela –, que está a falar de seu ódio à Jasão. Neste ponto da peça, o único ponto de luz serve para criar o clima triste e sombrio, tanto para representar a protagonista, como sua história, a visão de abandono que ela traça dos próprios filhos e sua vontade de se vingar de Creonte, por ter roubado *“seu Jasão”*. De repente, há um momento em que Joana dá passos

mais à frente do palco, conforme a próxima imagem.

FOTO 4



Fonte: Última Hora. Rio de Janeiro, 26 dez. 1976 – Espetáculo no Rio de Janeiro. (Corina, de pano na cabeça, é Sonia Oiticica e Nenê logo atrás é Isolda Cresta).

Ousando uma análise aprofundada dessa fotografia do espetáculo, percebe-se que, para criar um jogo de iluminação com as atrizes e ambos os baldes situados nos cantos opostos do palco, neste momento surgem dois projetores laterais que se cruzam para iluminar tanto as mulheres da cena, quanto os dois objetos. A mudança de luz representa a transformação do momento cênico, de algo triste e sombrio para trágico, quando Joana passa a falar da culpa de seus próprios filhos pela traição de Jasão:

JOANA – Ah, falsos inocentes! /
Ajudaram a traição / São dois
brotos das sementes / traçoeiras
de Jasão / E me encheram, e me
incharam, / e me abriram, me
mamaram, / me torceram, me

estragaram, / me partiram, me
secaram, / me deixaram pele e
osso / Jasão não, a cada dia /
parecia estar mais moço, /
enquanto eu me consumia.
(HOLLANDA; PONTES, 1998: 62)

Neste momento da cena, há uma mudança nos gestos das personagens. Joana avança no palco apontando a mão para frente, enquanto as vizinhas se recolhem e contorcem, em uma posição contrária aos da protagonista. O ângulo lateral escolhido pelo fotógrafo realçou um dos baldes com roupa lavada e a sombra de Joana no chão, vindo da luz que saía do lado esquerdo para o direito do palco. Utilizando do jogo de luz também da câmera, o profissional consegue colocar o balde do lado oposto à cena no campo de visão.

Sobre a fotografia, afirma Arlindo Machado:

[...] um plano de fundo pode ser trazido para a frente da cena simplesmente intensificando a iluminação que incide sobre ele e apagando as fontes de luz do primeiro plano. Ademais, a iluminação trabalha no mesmo sentido que o foco: um como o outro são mecanismos de ruptura da continuidade do espaço perspectivo, são recursos de produção de sentido que organizam o espaço na profundidade imaginária da cena, selecionando o visível, transformando em mancha disforme ou jogando na invisibilidade da escuridão tudo aquilo que não convém aos interesses da enunciação. (MACHADO, 1984: 125)

Embora o profissional apague as fontes de luz do primeiro plano da foto, a iluminação do espetáculo coloca o primeiro balde e as mulheres em evidência no documento. Mas, de qualquer forma, o enfoque, tanto do fotógrafo quanto do diretor para com os baldes, vem a determinar, o tempo todo, o lugar social das vizinhas e de Joana: são lavadeiras, e sua situação de vida é pobre. Trata-se de utilizar os objetos cênicos também segundo a teoria brechtiana da relação dos gestus, com uma identificação social coletiva. No texto dramático, não há uma referência específica à presença de baldes, mas aponta as vizinhas lavando as roupas no momento em que Joana aparece em cena: "*Luz no set das vizinhas; uma lava roupa, que entrega pra outra que atende e que entrega pra outra que passa etc...*" (HOLLANDA; PONTES, 1998: 57). Ao fim desta cena, a luz se

apaga à frente do primeiro plano do palco e se intensifica na oficina de Egeu - FOTO 5 (demonstrada mais à frente no texto).

Como é possível ser analisado em ambas as fotos, Egeu continua a trabalhar na oficina, desde o começo da peça. Agora, entra em cena Jasão, que procura convencê-lo a parar de instigar a população da Vila do Meio-Dia contra as ordens de Creonte. Como no botequim, a luz é direta e viva e a conversa - apesar de suscitar a visão política latente de Egeu em relação às suas reclamações quanto ao sistema de cobrança das taxas e juros das moradias - possui um tom descontraído.

Nesta cena, o aparelho de rádio pelo qual Egeu está concertando tem fundamental importância dramática. Enquanto procura demonstrar que Jasão está errado em ficar ao lado de Creonte, devendo permanecer com Joana e continuar convivendo na vila, Egeu está o tempo todo afirmando que Jasão leva jeito para concertar aparelhos como ele e que, portanto deveria fazer daquilo o seu sustento e trabalho. (Como pode ser observado na segunda foto, Jasão chega a fazer o que seu tutor pede e concerta o rádio que Egeu estava a mexer).

O aparelho representa, tanto no texto dramático como na encenação, o lugar social dos homens que moram na vila, que dependem de muito esforço e de uma ocupação para sobreviverem e conseguirem pagar suas contas; muito embora a maioria dos vizinhos seja retratada dentro do botequim durante toda a peça, e por isso não se pode descartar a presença de personagens

que muitas vezes fogem do trabalho. Por essa perspectiva, o fato de Egeu convencer Jasão a concertar o rádio – e ele concerta – simboliza a escolha estética da obra de apontar a tentativa daquele de situar o traidor de volta ao seu local de origem;

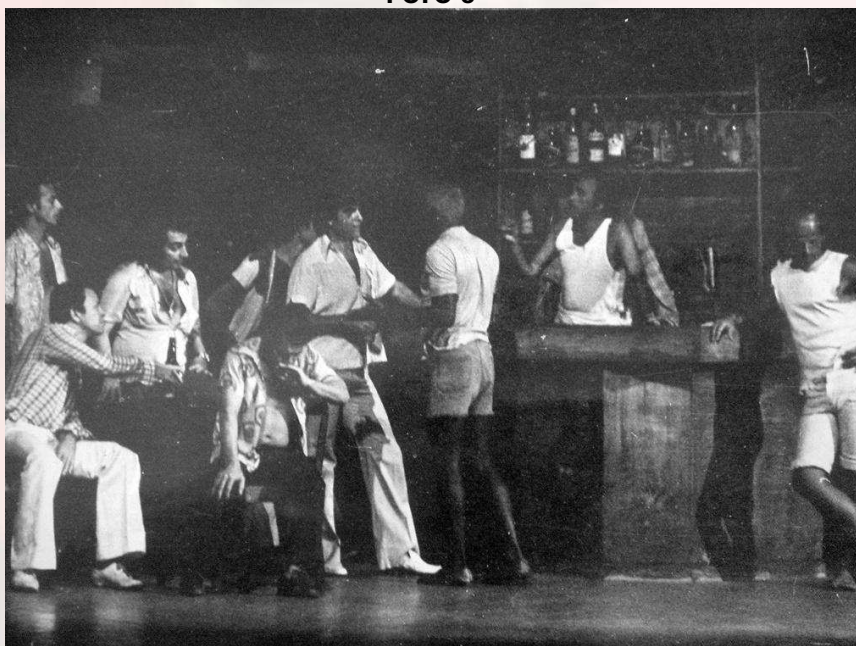
lugar de onde não deveria ter saído – uma vez que, na visão de Egeu, Jasão, como bom capacitado, foi usado pelo poder a seu favor. Logo, Jasão resolve visitar seus amigos no botequim – FOTOS 6 e 7.

FOTO 5



Fonte: site "DramaturgiaBrasileira" – <http://ondeanda.multiply.com> – Espetáculo de 1975 do Rio de Janeiro (Roberto Bonfim como Jasão e Luís Linhares como Egeu)

FOTO 6



Fonte: Arquivo FUNARTE – Espetáculo de 1976 de São Paulo.

FOTO 7



Fonte: Site "Musicais Brasil" - <http://musicaisbrasil.multiply.com> – Espetáculo de 1975 no Rio de Janeiro (Isaac Bardavid como Amorim, Roberto Bonfim como Jasão, Angelito Melo como Galego)

Ao chegar no botequim, Jasão é recebido com muita alegria pelos vizinhos. No momento em que ele pergunta: "*E está tudo na mesma aqui na vila?*" (HOLLANDA; PONTES, 1998: 77), os bailarinos surgem da parte lateral direita do palco e começam a dançar seguidos dos vizinhos e vizinhas que cantam a música alegre *Flor da Idade* para responder Jasão.

A iluminação se intensifica no primeiro plano e no botequim, e novamente a coreografia junto à canção servem para interromper a ação e, com os gestos, transmitirem uma mensagem irônica à situação das pessoas da vila, sobretudo os homens, que passam o dia no botequim: "*A gente almoça e só se coça / E se roça e só se vicia*" (HOLLANDA; PONTES, 1998: 77). De maneira realista, essa idéia não seria transmitida de tal forma, uma vez que, por meio da música e da dança,

as personagens se colocam a criticar e satirizar a si mesmas e suas condutas na vila. Segundo Gianni Ratto: "*Que significa a linguagem do ator brasileiro? [...] Ele tem que encontrar a linguagem do gestual, a maneira de interpretar que está ligada ao ser humano*" (RATTO, 1999: 83). Ou seja, pelos gestos, os atores identificam expressam e enfatizam para o público a razão pela qual seus personagens estão na peça e em que medida pode-se retirar deles a mensagem social, política e, enfim, humana.

De maneira proposital, esta cena do botequim e, posteriormente, a apresentação de música e dança das personagens, veem a contrastar com a cena de Egeu na oficina, sempre trabalhando e pensando nas diversas formas de burlar as dificuldades de todos da população. Além disso, a letra da canção também se situa como preparação

para a cena seguinte, FOTO 8, quando Estela, a única mulher, entra

no botequim.

FOTO 8



Fonte: Folha de São Paulo – 12 jan. 1976 – Espetáculo no Rio de Janeiro. (Isaac Bardavid como Amorim, Roberto Bonfim como Jasão, Roberto Rônei como Boca Pequena, Carlos Leite como Cacetão, Angelito Melo como Galego e Norma Sueli como Estela)

É interessante como a obra dispõe locais de convivência apenas feminina ou masculina. Durante a peça, as vizinhas ou se estabelecem no segundo plano do palco – onde situam-se a parte do cenário referente aos blocos, que se encontram um em cima de outro, formando uma espécie de prédio –, ou no primeiro plano do palco, local onde aparece Joana a primeira vez. Os homens ficam ou na oficina ou no botequim e apenas se misturam às mulheres quando partem para dançar e cantar as canções na frente do primeiro plano. Há, assim, uma menção crítica de gênero em *Gota D'água*, não apenas social como estética. Essa menção pode ser analisada tanto no texto dramático, em falas de Joana sobre o papel da mulher, como na parte cênica em si, a exemplo da entrada da vizinha Estela no botequim para comprar comida e utensílios para sua casa e não cumprimenta Jasão, que está presente. (Observar a foto. Amorim

se encontra sentado ao lado direito e Jasão está de pé, com o copo de cerveja).

AMORIM – A minha mulher tá cega... Ô, Estela, / olha só quem chegou aqui... Jasão...

ESTELA – Inda conhece pobre? Que beleza... / Diz que tem dois meninos procurando / pai ali na esquina...

AMORIM – Cê tá ficando louca, mulher?...

ESTELA – Pendura essa despesa / na conta dele, tá? (*Saindo*) Você também / tem filho pra criar, viu, Amorim? / Saiba que conversa de botequim / é pra Jasão que agora é gente bem, / tá co'a vida ganha... (*Sai*)

(*Um tempo de constrangimento*)

AMORIM – O que é que deu nela? / É de lascar...

CACETÃO – Eu vou ser atrevido, / mas meu amigo tem comparecido / ali, direitinho, na dona Estela? / Se você usa a cama pra deitar / e dormir e mais nada e ainda ronca / de noite, ela fica assim nessa bronca (*Todos riem*). (HOLLANDA; PONTES, 1998: 79)

Analisando o trecho do texto e a parte da encenação retratada na foto, percebe-se o pré-conceito acerca da mulher na sociedade. Enquanto ela teme pelos filhos e a casa, inclusive de Joana, os homens associam sua preocupação com uma suposta falta de intimidade entre Estela e o marido, Amorim. Contudo, mesmo partilhando dessa visão das mulheres, o espetáculo dividiu cenicamente dois grupos no botequim, conforme observado na fotografia. Estrategicamente, os que se encontram ao lado de Jasão – como Amorim e Boca Pequena (este último, fofoqueiro e oportunista) – pensaram ser positiva sua ascensão social em convivência com Creonte, confiando nele, inclusive um auxílio às dificuldades da população da vila. Os que se encontram ao lado de Estela – como Cacetão e Xulé – desconfiam de que, na verdade, a traição pessoal de Jasão à Joana também representaria uma traição social a todos que ali moravam. Além disso, Xulé foi uma das personagens que se demonstra atenta e insatisfeita com a situação de pobreza e dívida de todo o conjunto habitacional. Após a fala de Estela à Jasão sobre seus filhos, este resolve ir até a casa da protagonista para vê-los.

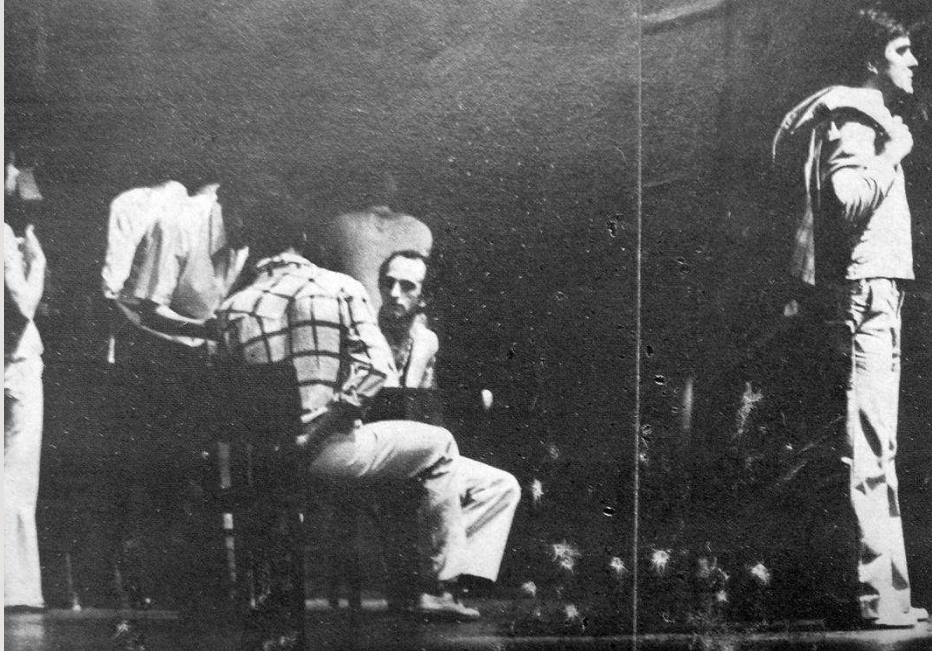
Quando da saída de Estela na cena e depois da despedida de Jasão aos seus amigos, a iluminação se transforma radicalmente (FOTO 9). De direta e viva, a luz passa a sair apenas do projetor lateral direito do palco, momento em que Jasão se coloca de perfil à plateia, em um gesto que demonstra a sua saída do

botequim. Enquanto isso, os vizinhos mantêm as ações na peça, sentam-se à mesa e continuam em mímica o que poderiam estar conversando. O clima criado pela iluminação e pelo posicionamento estático e pensativo de Jasão aumenta o suspense da cena e a expectativa do que estaria porvir, quando do encontro dele com Joana. Neste momento, Egeu está a falar com Joana da visita de Jasão. Ela canta a música *Bem querer*, passando uma mensagem triste, mas de crítica e ironia em relação ao amor de Joana por Jasão.

Apesar da tensão de Joana, Jasão se encontra com a protagonista dizendo palavras tranquilas para convencê-la a refazer a vida e tentando persuadi-la a não prejudicar Creonte e sua filha Alma – FOTO 10. A cena acontece no centro e à frente do primeiro plano do palco, e todo o restante do cenário se encontra em blecaute, exceto a casa de Joana, na lateral esquerda. Um único projetor ilumina as duas personagens. O momento do abraço de Jasão acontece quando Joana diz que ele só foi até a casa dela para tripudiar de seu sofrimento

JASÃO – [...] Escuta aqui Joana...
Vem aqui Joana... Vem... [...]
Escuta, mulher, sabe que eu gosto de ti? / Gosto muito, você sempre é meu bem-querer, / sempre. E nunca mais eu vou poder esquecer / você, esquecer o que você fez por mim... / Você me conhece, sabe que eu sou assim... / Não sou de esquecer, não tomo chá de sumiço / Penso sempre em ti e nos meninos...
Por isso / vim aqui... [...].
(HOLLANDA; PONTES, 1998: 86)

FOTO 9



Fonte: Revista Visão, 06 jun. 1977 – Espetáculo em São Paulo.

FOTO 10



Fonte: site "M. Zieg" – <http://mrzieg.com/blog/2013/04/especial-chico-buarque-gota-dagua/> – Espetáculo de 1976 de São Paulo (Francisco Milani como Jasão)

Embora procurasse acalmar Joana, sua tentativa é frustrada. A protagonista lhe diz que foi pelo auxílio dela que ele cresceu como homem e se tornou um sambista de sucesso e respeitado, momento em que Creonte o roubou.

JOANA – [...] Aproveitador!...

JASÃO – Chega né. Fica calada...
JOANA – Digo e repito: aproveitador!...
JASÃO – Mulher, pára!...
JOANA – Digo porque é verdade...
JASÃO – Não fala besteira...
JOANA – Seu aproveitador!...
JASÃO – Eu lhe quebro essa cara!
JOANA – O quê? Quebra não!...
JASÃO – Eu lhe quebro a cara inteira, / porra...

JOANA – Pra mim, Cacetão, que ao menos não nega, / tem muito mais valor...

JASÃO – Não diz isso de mim, / mulher...

JOANA – Não digo? Digo sim: gigolô!...

JASÃO – Chega!

JOANA – Gigolô!...

[...]

JASÃO – Você é merda... Você é fim / de noite, é cu, é molambo, é coisa largada... / Venho aqui, fico te ouvindo, porra, me humilha, / pra quê? Já disse que de ti não quero nada / Mas todo pai tem direito de ver seu filho... (HOLLANDA; PONTES, 1998: 91)

No texto dramático, Joana o chama de "gigolô". No entanto, ao invés de um soco, como apontado pelos dramaturgos, no espetáculo Jasão empurra a protagonista até sua cama, agredindo-a. Nesta cena, a cama tem fundamental relevância dramática, justamente por simbolizar o ato físico de desprezo de Jasão à protagonista da peça.

De forma geral, analisando o cenário desenvolvido para a representação da casa de Joana na obra, novamente percebe-se o envolvimento de Gianni Ratto na direção, pois o ambiente é retratado com simplicidade de cenário: apenas uma pequena estante de tralhas jogadas e a cama. As paredes se encontram sujas e riscadas, representando o abandono de uma mulher sofrida. De acordo com H. Morrison:

Um estilo simples, claro, permitirá que um texto elaboradamente trabalhado funcione, e um estilo de produção honesto e ordenado revelará as profundezas da peça. A tragédia torna-se obscura se sobrecarregada de muitos artifícios simbólicos ou

psicológicos conscientes: se nos dispusermos a montar "Lear" como um caso geriátrico de demência senil, a peça perde seu poder de nos comover. (MORRISON, 1980: 4)

A tragédia, não somente de Joana, como pela pobreza de todos na Vila do Meio-Dia é intensificada não apenas simplificando elementos do cenário, como utilizando apenas um ou dois projetores de luz na cena, valorizando o ator e sua interpretação e fazendo com que o texto dramático ganhe maiores proporções. Nestes termos, a atenção do público passa a ser voltada quase inteiramente para a mensagem a ser transmitida, e isso basta para causar a emoção e a reflexão sobre o que está sendo dito. Com a negativa de Joana para que Jasão veja seus filhos, ele sai de sua casa com raiva. Termina o primeiro ato em blecaute.

O segundo ato da peça começa com destaque ao primeiro plano do palco, onde Joana e as vizinhas, vestidas de branco, dançam e louvam os orixás. As rezas possuem, para Joana, um significado mais profundo: é a partir dos orixás que ela busca a resposta de uma vingança contra Creonte, Alma e Jasão. Ao som de tambores, todo o ritual é realizado⁷, posteriormente utilizando bacias.

As atitudes de Joana chamam a atenção de Creonte, que, temendo por ele e sua filha, resolve expulsar a protagonista da Vila do Meio-Dia, uma vez que, além do medo de uma possível confusão, ela está devendo a casa a mais de seis meses. O dono do conjunto

habitacional deixa clara sua decisão para Jasão.

FOTO 11



Fonte: site "DramaturgiaBrasileira" – <http://www.ondeanda.multiply.com>
Espetáculo de 1975 do Rio de Janeiro (Roberto Bonfim de Jasão e Oswaldo Loureiro de Creonte)

Após afirmar sua ordem de expulsão da Joana do conjunto habitacional, Jasão nada responde. Creonte começa então a falar de Egeu, que continua a instigar a população a boicotar o pagamento das taxas das habitações. Enquanto o dono da vila mal dizia a população brasileira: "*CREONTE – [...] brasileiro não quer cooperar / com nada, é anárquico, é negligente / E uma nação não pode prosperar [...]*". (HOLLANDA; PONTES, 1998: 106) Jasão o explica o cotidiano cansativo do trabalhador que tem a acordar de madrugada para o serviço e voltar tarde para casa. Logo, Jasão finalmente cria a estratégia que arruinaria os planos de Egeu, mostrando a Creonte como fazer para convencer definitivamente as pessoas do conjunto habitacional a continuarem passivos e a pagarem as contas em dia. Ele diz isso, sentando-

se à cadeira do poderoso, conforme as fotografias.

JASÃO – Seu Creonte, eu venho do cu / do mundo, esse é que é o meu maior tesouro / Do povo eu conheço cada expressão, / cada rosto, carne e osso, o sangue, o couro... [...] Tem que ceder um pouco. Afinal / está em jogo todo o seu negócio.

CREONTE – Ceder o quê? Tu és sócio ou rival?

JASÃO – Não fique pensando que o povo é nada, / carneiro, boiada, débil mental, / pra lhe entregar tudo de mão beijada / Quer o quê? Tirar doce de criança? / Não. Tem que produzir uma esperança / de vez em quando pra a coisa acalmar / e poder começar tudo de novo / Então, é como planta, o povo, / pra poder colher, tem que semear, / Chegou a hora de regar um pouco / Ele já não lhe deu tanto? Em ações, / prédios, garagens, carros, caminhões, / até usinas, negócios de louco... / Pois então? Precisa saber dosar / os limites

exatos da energia / Porque sem
amanhã, sem alegria, / um dia a
pimenteira vai secar / Em vez de
defrontar Egeu no peito, / baixe
os lucros um pouco e vá com
jeito, / bote um telefone, arrume
uns espaços / pras crianças
poderem tomar sol / Construa um
estádio de futebol, / pinte o
prédio, está caindo aos pedaços /
Não fique esperando que o
desgraçado / que chega morto
em casa do trabalho, / morto,
sim, vá ficar preocupado / em
fazer benfeitoria, caralho! / Com
seus ganhos, o senhor é que tem
/ que separar uma parte e fazer /
melhorias [...] Ao terminar, /
reúna com todos, sem exceção /
e diga: ninguém tem mais
prestação / atrasada. Vamos
arredondar / as contas e começar
a contar / só a partir de agora...
(HOLLANDA; PONTES, 1998:
112-114)

Tanto no texto teatral quanto no espetáculo, o fato de Jasão se sentar na cadeira de Creonte ao dizer essas palavras revela esteticamente – por meio da associação entre o gesto do ator e o objeto cênico “cadeira” –, que a personagem passa, neste momento, a definir o lado que escolhe se manter: o lado do poder e da autoridade de Creonte. Por isso, afinal, a cadeira simbolizar uma espécie de “trono”, onde Jasão passará a ser importante e confiável o suficiente para conseguir se desfrutar dela.

Depois da conversa, escurece o set da casa de Creonte. No primeiro plano do palco aparece Egeu com as duas crianças de Joana, que, a pedido da protagonista, estavam em sua casa a cuidados de Corina, sua mulher.

Novamente o projetor ilumina o set do quarto de Joana. Ela

recebe seus filhos com alegria, mas não compreende a razão pela qual Egeu estava a deixá-los de volta em casa. Egeu pede que ela mande-os dormir para que eles possam conversar melhor. Era preciso que ela conseguisse voltar a ter a sua vida e cuidar de suas crianças.

EGEU – Vai parar de fazer provocação / a Creonte, que isso não dá em nada

JOANA – Não tem quem me faça ficar calada

[...]

EGEU – É isso que ele quer. Exatamente / Então, se você fica prevenida, / fingindo que esqueceu, levando a vida / como se nada fosse, sem qualquer, / provocação, então se ele quiser / te despejar na rua – e ele pode – / não vai poder porque vai dar um bode, / todo mundo vai ficar do seu lado, / Creonte vai ficar paralisado / na proporção da força que dispõe / Mas em vez disso, não, você se põe / A agredir, xingar, abrir o berreiro / em tudo que é esquina, bar e terreiro, / você se isola, perde a aprovação / dos seus vizinhos, fica sem razão [...] / A gente avança só quando é mais forte / do que o nosso inimigo. A sua sorte / é ligada à sorte de todo mundo / na vila. Trabalhador, vagabundo, / humilhado, ofendido, devedor / atrasado, quem paga com suor / as prestações da vida é seu amigo / Quem leva na cabeça está contigo, / está naturalmente do teu lado / Então, cada passo tem que ser dado / por todos. Se você avançar só, / Creonte te esmaga sem dor, nem dó / Compreendeu, comadre Joana? (HOLLANDA; PONTES, 1998: 120-121)

Nesta cena, novamente a vida de Joana é exposta por meio do cenário rude. Enquanto Egeu busca persuadi-la a lidar o problema de abandono de maneira sistemática e

prática – abandono esse retratado pela própria forma como a casa da protagonista se encontra – ao relacioná-lo com o problema social da população na vila, Joana ainda insiste em demonstrar a todos a suador e raiva, apesar de ter prometido ao marido de Corina ficar calada. Segundo Ana Cristina Cavalcanti (do jornal *Luta Democrática*) e o ator Luís Linhares, que interpreta Egeu no Rio de Janeiro:

Dentro dos quatro elementos principais da trama – Jasão, Joana, Creonte e Egeu, este último, analisando-se mais profundamente, possui uma importância maior, por seu papel de esclarecedor e direcionador de todos os acontecimentos da Vila do Meio-Dia. Para Luís Linhares, o ator que vive o papel de Egeu, este é o lado racional se contrapondo à Joana, que seria a parte racional. Porém, diz Linhares, Egeu só ganha uma dimensão maior devido ao seu lado humano. (CAVALCANTI, 1976: s/r)

É exatamente o lado humano de Egeu junto à sua visão racional das dificuldades de Joana e do conjunto habitacional que o fazem interligar as questões pessoais às sociais. A trama se direciona por meio da personagem Egeu porque ele sabe ouvir e agir em meio ao estado de confusão dos vizinhos.

Enquanto escutava as pessoas da vila falarem sobre a ideia de Creonte de expulsar Joana – cada um em um set do espetáculo –, Egeu

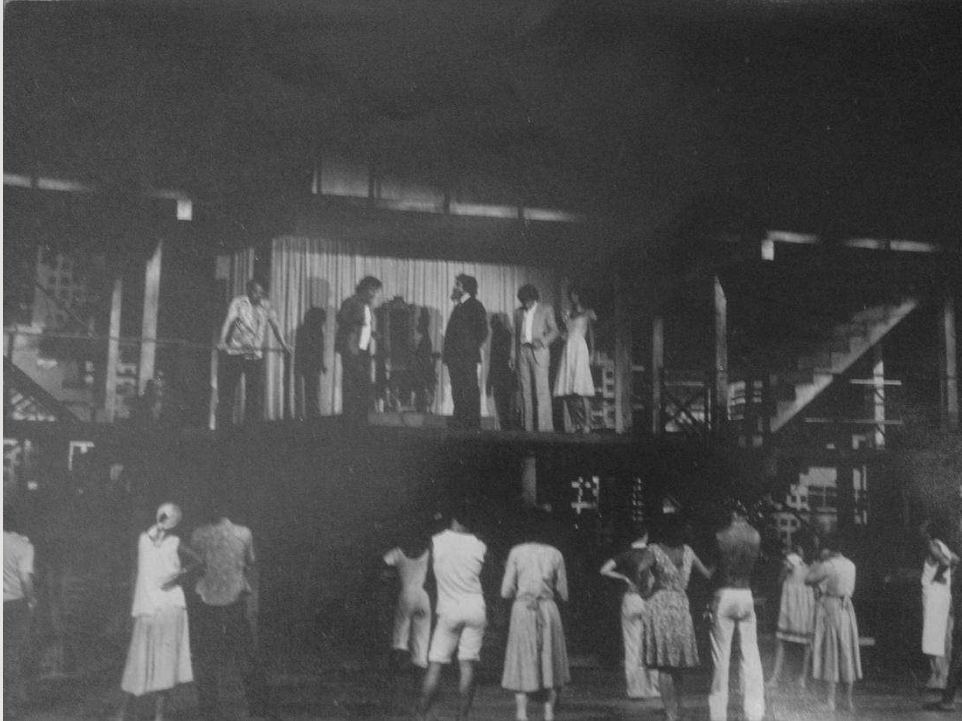
interrompe as ações e as focas chamando todos para o centro do palco, no primeiro plano, conforme a imagem.

EGEU – [...] Se a gente / deixar Creonte jogar calmamente / essa mulher na rua, o despejado / amanhã pode ser você. [...] ninguém pode viver num lugar / pelo qual pagou mais do que devia / e estar dependendo da simpatia / de um cidadão pra conseguir morar / tranqüilo. Não. O seu chão é sagrado [...] E já que todo mundo quer falar / com Creonte sobre essa prestação / que nunca acaba, porque não, então, / ir logo lá duma vez pra matar / os dois assuntos? Vamos... (HOLLANDA; PONTES, 1998: 140-141)

Egeu consegue o seu intento, após uma discussão entre os vizinhos e vizinhas do conjunto habitacional. Todos vão à casa de Creonte, conforme a FOTO 12.

Com as reivindicações de Egeu e de todos os moradores da Vila do Meio-Dia, Creonte não vê saída a não ser colocar a estratégia de Jasão em prática. Promete a todos melhorias no conjunto habitacional, que já estava precisando de reformas. Construção de obras para lazer, como campo de futebol, além de orelhões e pintura do prédio. Por fim, afirma que todos estavam livres das antigas dívidas com as habitações. Mas, para isso, deveriam se manter, daquele dia em diante, com as contas sem atraso.

FOTO 12



Fonte: Arquivo FUNARTE – Espetáculo de 1976 no Rio de Janeiro. (Luís Linhares como Egeu, Oswaldo Loureiro como Creonte, Roberto Bonfim como Jasão, Bete Mendes como Alma).

EGEU – Antes, seu Creonte, eu queria discordar

CREONTE – De quê?...

EGEU – É que o grande e verdadeiro dilema / não é esse. Tem que discutir e estudar / direito o próprio sistema de pagamento, / essas correções...

[...]

EGEU – Vai ser difícil não atrasar se a cada mês a taxa...

AMORIM – Mestre, a gente pode ver isto / depois, calmamente... Por enquanto foi dada / u'a solução...

CREONTE – Bom. Mais que isso só Jesus Cristo [...]. (HOLLANDA; PONTES, 1998: 145)

Amorim, que estava ao lado de Egeu – de acordo com a foto –, o impede de continuar falando. Assim, através do convencimento de seu discurso, Creonte desarticula toda a tentativa do mestre da oficina de realizar qualquer mudança no sistema imposto pelo dono da vila.

Além disso, ainda consegue fazer com que a população aceite sua decisão de expulsar Joana do local, considerada “baderneira” e inadimplente. Como pode ser observado na imagem, a própria postura persuasiva de Creonte indica uma autoridade também política sobre os moradores, os quais se mostram cenicamente como subordinados. Sobre as escolhas estéticas para as personagens feitas pela direção, Edwin Wilson afirma:

O diretor também dá ênfase ao sentido de cenas específicas através da composição visual e quadros cênicos, isto é, através da expressão corporal dos atores no palco. O relacionamento dos atores com o espaço traz informações importantes sobre seus personagens. Por exemplo, personagens importantes são frequentemente colocados em um nível acima de outros

personagens: numa plataforma ou degrau, por exemplo. Outro recurso relativo ao espaço é colocar um personagem importante sozinho numa área do palco, enquanto se reúnem outros personagens em outra. Isto chama a atenção para o personagem que está sozinho. Se dois personagens são antagonistas, eles devem ser colocados em posição de confrontação física no palco. (WILLSON, 1979: 5)

As palavras de Wilson são fundamentais para se pensar essa cena de *Gota D'água*. Primeiramente, Creonte, Egeu, Jasão e Alma – além de Amorim, que interfere nos diálogos – se estabelecem no grande cenário e, portanto, na parte de cima, porque possuem relevância no desenvolvimento da trama da peça. Em segundo lugar, Creonte, em relação as demais personagens – que se encontram abaixo – é mais importante no enredo em se tratando do poder e da riqueza como referência. É por isso também que ele se encontra sozinho no centro do cenário. Egeu e Amorim se dispõem em um espaço oposto ao de Jasão e Alma, simbolizando ideias e opiniões contrárias em relação ao conflito de interesses.

Finalizando o discurso, o dono do conjunto habitacional convida a todos para participarem do casamento de sua filha com Jasão, oferecendo trabalho para as mulheres da vila, as quais deveriam fazer salgados e docinhos. A população estava convencida e passiva às ideias de Creonte, e Joana estava sozinha. No momento em que ele a expulsa de casa, ela não vê solução a não ser partir para a vingança. Pede e consegue de

Creonte mais um dia para conseguir outro local para morar e levar seus filhos. A protagonista canta a música *Basta um dia*, anunciando ao público o desfecho da tragédia.

Joana chama seus filhos e os entrega um bolo preparado com ervas venenosas. Pede para irem com Corina até a festa de casamento oferecendo-o como presente aos noivos.

A festa é realizada no primeiro plano do palco e os meninos surgem com Corina na lateral direita. Cenicamente, por meio da expressão dos atores, é possível perceber que a chegada das crianças representou a interrupção das ações na festa. Os olhares são incômodos e a postura de cada personagem revela a recusa à presença dos filhos e do presente de Joana, sobretudo por Alma, vestida de noiva e de costas para eles. Novamente, por meio da disposição no palco, há uma confrontação estética entre as personagens: Corina e os meninos de um lado, recolhendo-se diante da autoridade de Creonte, do lado oposto. A iluminação em Alma e em seu pai é viva e forte. Em contrapartida, a vizinha e as crianças estão quase na penumbra, revelando a disparidade de posições dessas personagens na trama.

Nada mais resta à protagonista da peça, que conversando com seus orixás toma consciência que sua vingança apenas será realizada se for direcionada para ela e para os próprios filhos. Joana coloca seus planos em prática.

Com apenas um projetor sobre Joana e as crianças, todo o restante do cenário e do palco estão na escuridão. Revela-se um clima de

tensão e silêncio, exceto pela voz da personagem a se despedir dos filhos, prometendo um lugar melhor para se viver. As personagens comem um bolo subentendido e caem ao chão, terminando a cena com um blecaute.

A principal questão que define o espetáculo de *Gota D'água* é sua determinação estética: a escolha feita inicialmente pelos dramaturgos e produzida por Gianni Ratto na busca de uma concepção teatral realista. Por realismo na arte compreende-se um conjunto de fatores que compõem os mais variados estilos teatrais, posicionando uma visão crítica do homem. Não é naturalista, na medida em que consegue aliar uma lógica na mensagem do texto ao mesmo tempo em que incorpora quebra de ações das personagens; com o jogo de iluminação no primeiro plano do palco, onde realizam-se as coreografias e as canções. Nesse sentido, não se propõe apresentar a realidade como ela é cruamente, mas uma postura na qual a ideologia com claros apontamentos políticos convive de maneira harmoniosa com técnicas da imaginação teatral.

Toda essa discussão é fundamentada sobretudo nas análises acerca de um uso estético híbrido. Entre os opostos de uma postura naturalista – mais direta na apresentação da realidade – ou simbolista – marcando a inventividade artística –, a peça mescla várias dessas características, partindo de um posicionamento ao representar o real e sustentar questões sociais de seu momento histórico, ao mesmo tempo em que permite a criatividade formal como instrumento de comunicação com o

público. De acordo com Jean-Jacques Roubine, ao fim do século XIX:

O naturalismo estava longe de ser uma tradição gasta e poeirenta quando a aspiração simbolista começou a se afirmar. E, no campo do espetáculo teatral, essa aspiração estava ligada a uma tomada de consciência. Com os progressos tecnológicos [sobretudo com o recurso da iluminação com a energia elétrica], o palco tomava-se um instrumento carregado de uma infinidade de recursos potenciais, dos quais o naturalismo explorava apenas uma pequena parte, aquela que permite reproduzir o mundo real. Restavam a verdade do sonho, a materialização do irreal, a representação da subjetividade... (ROUBINE, 1982: 27)

Pensando o avanço tecnológico, o teatro procurou sua própria identidade em confronto com o cinema, por exemplo, e talvez por isso houve uma redefinição de valores, sobretudo na busca de uma “teatralidade do real”, utilizando uma expressão de Roubine. O advento da iluminação nos palcos possibilitou uma pesquisa estética mais ampla, e se inicialmente indicaria apenas o espaço atmosférico – como queriam os naturalistas – aos poucos ela criou novos olhares para a própria existência da arte, sua demonstração clara nos espetáculos ao retirar por vezes a ilusão cênica e seus questionamentos acerca da sociedade.

No caso da complexidade estética de *Gota D'água*, a iluminação sustentaria tanto um elemento da realidade com a atribuição de paralelismo e imediatismo entre as ações das personagens –

demonstrada pela mudança nos sets – quanto um aspecto simbolista de sobreposição de espaços específicos do palco, onde buscava-se a atenção da plateia, criando o clima da cena. Essas peculiaridades permitiram a análise sobre aquilo que os autores e o diretor procuravam problematizar. A objetividade da luz para demonstrar ações paralelas legitimava o “real” da situação cênica, conduzindo o espectador para o que ocorria entre os brasileiros nos anos de 1970. Da mesma forma, a ênfase em determinadas personagens e/ou acessórios, como o foco dado à Joana, escurecendo todo o restante do cenário e personagens ou ao balde das vizinhas fundamentava o espaço de sociabilidade, de cultura e da questão econômica do enredo, também permitindo o aprofundamento da dramaticidade ou comicidade.

Examinando a questão formal da arte, particularmente da literatura, Roland Barthes sistematiza essa característica da inventividade como a atribuição da intenção; da significação própria da obra. Nestes termos, determina o conceito de originalidade na arte como sua fundamentação mais intrínseca. Para ele, há sempre uma escolha pela “melhor conotação” daquilo que se procura expressar da realidade.

[...] [a] originalidade é [...] o próprio fundamento da literatura [e da arte]; pois é somente me submetendo à sua lei que tenho chance de comunicar com exatidão o que quero dizer [...] se quero ser menos “falso”, é preciso que eu seja mais “original”, ou, se se preferir, mais “indireto”. [...] A originalidade é pois o preço que se deve pagar

pela esperança de ser acolhido (e não somente compreendido) por quem nos lê [assiste]. (BARTHES, 1970: 19; 20)

De acordo com Barthes, comunicar já nos induz à utilização de um discurso, impondo-nos a decisão por uma determinada técnica; pelo domínio do “*teatro da linguagem*” (BARTHES, 1970: 20). Analisando suas palavras observa-se a determinante de que a produção artística seja resultado de uma posterior reflexão de seu público e não apenas de uma compreensão. É possível estabelecer relações entre esse posicionamento e a escolha pelo realismo em *Gota D’água*: a elaborada sustentação poética do texto dramático demonstra o anseio dessa reflexão pela mensagem; o diálogo com a plateia. De maneira geral, ainda é considerável apontar que a própria característica do teatro da resistência democrática no Brasil firmava-se nesse fundamento. Segundo Fernando Peixoto, ao discutir os apontamentos de Bernard Dort sobre a realidade do teatro, ressaltando sobretudo o político (entende-se o teatro engajado):

[...] [Dort] procura desvendar o próprio significado do teatro político, compreendido como uma crônica histórica da vida cotidiana num teatro que se assume abertamente como teatro, em que “não se trata mais de fazer política no palco ou na plateia: é a própria atividade teatral, em sua especificidade, que se toma acesso ao político” [...]. (PEIXOTO, 1977: 10)

Novamente, e nesse momento ainda mais apontado, o fator político de uma obra também se

determina pela atividade teatral em si, e, por essa perspectiva, pela sua constituinte estética. O realismo criativo da peça direcionada por Gianni Ratto forja, assim, seu elemento ideológico e essa é sua principal característica. Para Dort:

Hoje [anos de 1970, momento de produção do livro] a ruptura com a ilusão é um fato. Ninguém mais a questiona. Mas, como notava Meyerhold: "é um erro opor o teatro estilizado ao teatro realista. Nossa fórmula é: teatro realista estilizado". Também o nosso realismo repousa não numa confusão entre o palco e a realidade evocada, mas numa tomada de consciência do que os diferencia. Quanto mais o palco for um local de "convenção consciente" (para tomar ainda uma expressão de Meyerhold), mais será suscetível de evocar uma realidade mais ampla e complexa: além da realidade de um ambiente estreito, a realidade de toda uma sociedade – e de um mundo que se transforma. Como escrevia Brecht: "Se quisermos hoje fornecer representações realistas da vida social, é indispensável restabelecer o teatro em sua realidade de teatro". (DORT, 1977: 118)

Situar Brecht nessa discussão é crucial para as questões apontadas por Dort, mas também

para considerar o uso de alguns dos recursos brechtianos na peça de Pontes, Chico e na montagem característica de Ratto. O aspecto não decorativo dos elementos cênicos, os quais possuem cada um sua funcionalidade na trama – a exemplo da representação simbólica da cadeira no cenário atribuído à casa da personagem Creonte – sistematiza o posicionamento crítico. Além disso, há a própria sustentabilidade da reflexão política por meio da mensagem do texto dramático; tudo isso atrelado à ideia da peça em sua realidade de peça.

Deste modo, as palavras de Dort são pontos relevantes não apenas da postura do teatro engajado francês da década de 1970, como para pensá-lo na produção artística brasileira, sobretudo *Gota D'água*: a postura realista demonstra o mundo, mas interrogando-o. A complexidade dessa estética discute uma sociedade igualmente complexa, contraditória, considerando a existência de sua constante transformação. O posicionamento crítico desse realismo ignora uma apresentação imutável do social e por isso a união entre o debate de seu contexto histórico e a procura de uma linguagem teatral própria.

Referências Bibliográficas

- ALCANDRE, Jean-Jacques. As articulações do espaço teatral. *Folhetim* – teatro do pequeno gesto. Rio de Janeiro, n. 16, Jan.-Abr. 2003.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético* – ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CANAL Memória. "Gota D'água (1977) – Bibi Ferreira". *YouTube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r1AGlxgG7Uo>>. Acesso em: 09 Nov.2016.
- CAVALCANTI, Ana Cristina. Já é hora do povo ter vez no teatro brasileiro. *Luta Democrática*, 29 mar. 1976, s/r.
- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

- GINZBURG, Carlo. *Mitos Emblemas Sinais – Morfologia e história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo. *Gota D'água*. 10 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- _____. *Gota D'água*. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular – Introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MAGALDI, Sábato. Uma ovação para a tragédia brasileira – Apesar dos defeitos, Gota D'água é uma excelente contribuição à nossa dramaturgia. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 30 Jan. 1976.
- MORRISON, H. Estilo, convenção e interpretação. *Cadernos de teatro*, Rio de Janeiro, n. 87, Out./Nov./Dez. 1980.
- OLIVEIRA, A., Em verso e música, a tragédia de Joana, a Média brasileira. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 Abr. 1977, s/r. [Entrevista com Gianni Ratto]
- PEIXOTO, Fernando. Bernard Dort e a realidade do teatro. In: DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PROGRAMA da peça Gota D'água*. Rio de Janeiro, 1976.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- RATTO, Gianni. Média, revista por Chico Buarque e Paulo Pontes. No Aquarius. *Jornal da Tarde*, Rio de Janeiro, 30 abr. 1977, s/r.
- _____. *A mochila do mascate*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- _____. O teatro é um filho da mãe que não morre nunca – entrevista com Gianni Ratto. *Folhetim*, n. 5, Out. de 1999.
- _____. *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: SENAC/SP, 1999.
- _____. Apud. NÉSPOLI, Beth. Peça propiciou catarse coletiva nos anos 70. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. D6, 01 Ago. 2001.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução e apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1982.
- SZAJNA, José. Cenografia e Direção uma unidade indivisível. *Cadernos de teatro*, Rio de Janeiro, n. 44, Jan./Fev./Mar. 1970.
- WILSON, Edwin. Diretor. *Cadernos de teatro*, Rio de Janeiro, n. 81, Abr./Maio/Jun. 1979.
- _____. Iluminação. *Cadernos de teatro*, Rio de Janeiro, n. 85, Abr./Maio/Jun. 1980.

RECEBIDO EM 20.12.2016

APROVADOM EM 20.02.2017

**MIRANDOLINA – DA
ESTALAJADEIRA DE GOLDONI À
FAVORITA DO BAIRRO DE
VIANINHA: ADAPTAÇÃO
TELEVISIVA DE UM CLÁSSICO DO
TEATRO ITALIANO NA DÉCADA
DE 1970**

Dr. André Luis Bertelli Duarte
Professor do Colégio de Aplicação
Universidade Federal de Uberlândia –
ESEBA/UFU.
andrebduarte@gmail.com

RESUMO: Este artigo visa interpretar as mediações históricas propostas por dois dramaturgos debruçados sobre o mesmo texto: *Mirandolina (La Locandiera)*. O original, de Carlo Goldoni, foi escrito em Veneza no ano de 1753 e revela o olhar de seu autor acerca das contradições sociais da Europa no período anterior à revolução francesa. Mais de duzentos anos depois, o texto foi adaptado para a televisão, no Brasil, pelas mãos de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, que apropriou a comédia goldoniana para debater temas pertinentes à sociedade brasileira no início da década de 1970. Deste modo, o artigo busca aprofundar as discussões sobre as historicidades das representações teatrais em dois períodos de grande efervescência cultural e política.

PALAVRAS-CHAVE: Carlo Goldoni, Oduvaldo Vianna Filho, televisão brasileira.

ABSTRACT: This article aims to interpret the historical mediations proposed by two playwrights on the same text: *Mirandolina (La Locandiera)*. The original by Carlo Goldoni was written in Venice in 1753 and reveals the author's gaze on the social contradictions of Europe in the period before the French Revolution. More than two hundred years later, the text was adapted for television in Brazil by Oduvaldo Vianna Filho, Vianinha, who appropriated the Goldonian comedy to discuss topics pertinent to Brazilian society in the early 1970s. This article seeks to deepen the discussions about the historicities of theatrical representations in two periods of great cultural and political effervescence.

KEYWORDS: Carlo Goldoni, Oduvaldo Vianna Filho, Brazilian television.

Mirandolina (La Locandiera) é uma das comédias mais consagradas da dramaturgia italiana. Escrita por Carlo Goldoni em 1753 para a representação no Teatro Sant'ângelo, de Veneza, foi cobiçada e encenada por grandes atrizes ao longo do tempo, como Eleonora Duse, Tina de Lorenzo e, no Brasil, Bibi Ferreira, Maria Della Costa e Fernanda Montenegro.

A peça de Goldoni representa a dinâmica social da Europa do Antigo Regime através de um jogo de amor, cobiça e orgulho entre a protagonista, *Mirandolina*, e seus quatro pretendentes, cada um representante de um grupo social. Por meio deste jogo, podemos visualizar alguns aspectos das transformações pelas quais passava a sociedade europeia no século XVIII e que iriam solidificar as bases das revoluções burguesas seguintes. *Mirandolina*, neste sentido, é a afirmação de uma nova civilidade, burguesa, fundada em termos como razão e virtude.

Dentre as diversas releituras que o texto recebeu no Brasil, destaca-se a adaptação televisiva realizada por Oduvaldo Vianna Filho, em 1972, intitulada *Mirandolina: a favorita do bairro*. Esta adaptação compunha o quadro dos *casos especiais*, textos teatrais que eram adaptados para a televisão e exibidos como parte da programação da Rede Globo no início da década de 1970. Resgatar a releitura que Vianinha faz da dramaturgia goldoniana é um exercício interessante para a

compreensão das potencialidades históricas contidas numa obra de arte, bem como dos debates e temas que compunham o espaço público brasileiro num período tão conturbado.

Mirandolina e a sociedade do Antigo Regime

Quando compôs *Mirandolina*, em 1753, Carlo Goldoni já se encontrava amplamente envolvido com o seu projeto de reforma do teatro cômico italiano de seu tempo. No plano da estética teatral, Goldoni denunciava o esgotamento das formas e dos conteúdos do teatro cômico ainda muito afeito aos esquemas do que conhecemos sobre o epíteto de *commediadell'arte*. Sua definição, em *O Teatro Cômico*, texto teatral de 1750, de que “já sabemos o que o Arlequim irá dizer antes mesmo de abrir a boca” foi amplamente utilizada para exemplificar a saturação desse tipo de teatro em meados do século XVIII. Para ele, o uso das máscaras atrapalhava até mesmo a capacidade expressiva dos atores: “[...] a máscara sempre faz grande dano à ação do ator, tanto na alegria quanto na dor; seja como for, enamorado, tímido ou divertido, mostra sempre o mesmo pedaço de couro; não poderá nunca fazer conhecer as várias paixões que agitam o ânimo com os traços do rosto os intérpretes do coração”. (FERRONE, 2011: 36)

No entanto, operando sua reforma de dentro da estrutura teatral profissional de seu tempo, Goldoni sabia que as máscaras não poderiam ser deixadas de lado simplesmente; além disso, os melhores atores da época eram

justamente aqueles especializados nos tipos característicos do teatro cômico convencional, e Goldoni precisava deles para levar adiante seus intentos reformadores. Por tudo isso, o dramaturgo procurou mudar a substância das máscaras, dotando os tipos de lugares sociais e formas linguísticas mais verossímeis. É assim que em sua dramaturgia Pantaleão abandona suas maneiras ridículas e assume a profissão de mercador ancião e prudente; Arlequim e Brighela se desfazem dos convencionais manequins de servos bufões e adquirem um nome e um sobrenome (Arlequim recupera a fisionomia originária de carregador Bergamasco e Brighela chega a assumir uma condição pequeno-burguesa como hoteleiro); o Doutor se torna um bom pai de família que em algumas comédias continua a citar confusas frases latinas e eruditas; e os casais de namorados têm a sua psicologia aprofundada e precisada a sua condição social. (FERRONE, 2011: 36)

Para proceder esta transformação substancial nos tipos cômicos Goldoni passou a escrever todas as falas dos personagens, eliminando os antigos espaços (*intermezzi*) para a improvisação dos atores. Até mesmo suas comédias que ainda se definiam como *canovacci* foram reescritas inteiramente a partir de 1750, data da primeira publicação de suas obras pelo editor Betinelli de Veneza. Sobre a ótica da reforma, o dramaturgo suprimiu as passagens que pressupunham a criação livre do ator, e reescreveu despojando-as daquilo que procurava banir da cena.

A busca incessante do autor pelo verossímil na criação dramática levou-o também a empreender transformações na linguagem usada pelos atores. O seu diagnóstico era de que as máscaras falavam dialetos engessados e estereotipados, por isso, usou o dialeto veneziano como linguagem falada tanto pelo povo quanto pelas pessoas mais cultas em oposição à língua da tradição oficial, fora da história e da retórica, como expressão da vivacidade da vida social que deveria ser encenada. Este procedimento leva-o mesmo a refundar o caráter improvisado dos diálogos segundo os valores do racional e do verossímil, usando o dialeto:

Em paralelo com a reforma das máscaras, Goldoni seleciona o material lingüístico excluindo aquele mais florido, de tipo barroco. Privilegia, ao contrário, tudo aquilo que a língua em uso no teatro improvisado contém de espontâneo e coloquial, procurando conservar a fala que identifica a ação e o falado, exprimindo o transitório e o contingente da vida cotidiana, o fluir da realidade. [...] Enquanto vai esvaziando das máscaras os caracteres relacionados ao ambiente e à história, sente a urgência de uma língua que seja expressão de relações interpessoais e de psicologia social. (FERRONE, 2011: 43)

Estas dimensões estéticas que foram reelaboradas pelo comediógrafo não foram conquistadas todas de uma vez e ao mesmo tempo. Elas foram sistematizadas ao longo de sua trajetória e em contato com referências diversas. Ao final da década de 1740, Goldoni intensificou

suas pesquisas dramáticas sobre a psicologia dos personagens, a profundidade psicológica e social dos diálogos, a linguagem utilizada por cada extrato social, que foram significativas em seu projeto reformador, bem como para reabilitar o teatro de prosa em solo veneziano.

O aprofundamento do projeto reformador em sua via plástica, neste sentido, vai ao encontro com a perspectiva do dramaturgo em transformar o "Teatro" em um importante instrumento de reflexão sobre o "Mundo" em que vivia, renunciando elementos que seriam retomados mais adiante pelo realismo. Isto não significava, entretanto, que Goldoni queria tornar o teatro um "espelho" da sociedade; ele defendia que o palco deveria ser antes um espaço de discussão e (trans)formação de uma nova civilidade.

Em várias de suas peças, Goldoni passou a defender uma função moral para a comédia que significava, naquele momento, uma transformação substancial em relação ao humor característico da *commediadell'arte*, especialmente em sua vertente setecentista. Por meio de uma leitura derivada da poética aristotélica, o dramaturgo observava que a comédia devia ter como função exaltar os bons costumes e caracteres, em oposição aos vícios e imoralidades. Assim, nota-se que no interior do projeto reformador de Goldoni havia uma dimensão cultural que buscava transformar o teatro cômico em um importante instrumento de formação moral para os cidadãos venezianos.

A reforma teatral idealizada e levada a cabo por Carlo Goldoni,

neste contexto, insere-se em um movimento cultural mais amplo que perpassa uma reflexão sobre toda a sociedade veneziana de seu tempo, tomando-se um elemento de defesa e constituição de uma nova civilidade, fundada em termos como “razão” e “natureza” em oposição ao mundo fantasioso e inverossímil dos tipos *dell’arte*. Assim, o dramaturgo buscou inserir sua atividade de poeta cômico na vida moral e intelectual da cidade orientando, dialeticamente, as exigências de um público novo, formado, em sua maioria, pelas fileiras da burguesia mercantil veneziana.

Em suas reflexões sobre a *commediadell’arte* Benedetto Croce observou que o seu triunfo, nos séculos XVI e XVII, havia correspondido ao definitivo encerramento da liberdade política italiana, ao estilhaçamento e estagnação da vida social no âmbito das cortes, ao isolamento dos intelectuais, tornados cortesãos e cosmopolitas, sob o jugo dos rígidos preceitos da Contrarreforma. Assim, os atores, por meio de uma organização profissional, propuseram um conjunto técnico-artesanal, como divertimento e espetáculo, capaz de resolver o problema do teatro que os intelectuais não sabiam como resolver no âmbito cultural, como criação artística individual, conquistando o consenso dos únicos públicos possíveis: as plebes vassalas das cidades, os senhores das cortes e seus clientes. (CROCE apud FIDO, 1977: 7)

Próximo à metade do século XVIII, entretanto, em condições políticas profundamente distintas – a paz de Aquisgrana de 1748, que pôs

fim à guerra de sucessão do trono austríaco, introduziu uma relativa tranquilidade política na república vêneta e facilitou a difusão de uma onda de otimismo renovado que, como aludimos anteriormente, acompanhou uma mais ampla penetração da filosofia iluminista – os homens de cultura na Itália se sentiam novamente membros qualificados e responsáveis de uma comunidade civil, processo concomitante com o amadurecimento de um novo público teatral capaz de favorecer o renascimento de um teatro escrito, realístico, de fundo moral. Neste mesmo período, fortaleceram-se os vários núcleos urbanos burgueses presentes em toda a península que, com variações, reclamavam à literatura e ao teatro:

[...] não mais uma fuga da vida cotidiana da qual não precisam, mas sim um razoável reflexo de seus problemas, méritos, e mesmo de seus defeitos. A longo prazo, a indiferença moral, a pobreza intelectual, a impropriedade gratuita dos cômicos *dell’arte*, deveriam parecer irritantes a estes espectadores de bom senso, que começaram a crer seriamente em valores novos: *natureza, razão*. De fato, os burgueses venezianos constituíram a condição necessária da “reforma” de Goldoni, absorvendo sobre as suas comédias o duplo ofício de inspiradores, destinatários, de protagonistas e de público. (FIDO, 1977: 7-8)

O lugar social, portanto, a partir do qual Goldoni produz seus discursos e seus juízos corresponde àquele mesmo da burguesia vêneta que, em meados do século XVIII, buscava efetivar e legitimar um

projeto cultural capaz de responder aos reclames de novos valores civis e morais colocados pelo amadurecimento de uma visão de mundo mais racionalista.

É a partir destes referenciais que Goldoni cria sua personagem feminina mais emblemática, Mirandolina. Na peça, Mirandolina, é uma jovem toscana que herdou uma estalagem do pai, tendo, portanto, uma condição pequeno-burguesa. No leito de morte, seu pai pediu que ela se casasse com Fabrício, jovem funcionário da estalagem, honesto e trabalhador, pedido aceito pela filha voluntariosa em acatar a última vontade do moribundo.

Como dirigente de estalagem, simpática e cortês, Mirandolina era constantemente assediada por pretendentes de diversos lugares e classes sociais, desejosos de casar-se com ela. Dentre estes, dois se mostram mais insistentes: o Marquês de Forlipópoli e o Conde de Albafiorita; o primeiro possui um título de nobreza, mas se encontra falido, é o representante, portanto, daquela nobreza ociosa e pobre satirizada por Goldoni; já o segundo é um burguês que comprou o título de nobreza e aspira viver como tal, tipo também satirizado pelo comediógrafo que se colocava contra os ricos que compravam títulos aristocráticos e destes copiavam os lados mais grotescos:

Sala da Hospedaria.

Marquês: Entre o senhor e eu, há alguma diferença.

Conde: Aqui na hospedaria, seu dinheiro tem o mesmo valor que o meu.

Marquês: Mas, se a hoteleira dispensa à minha pessoa certas atenções especiais, isto é porque

eu as mereço muito mais que o senhor.

Conde: Por que? Vejamos!

Marquês: Porque eu sou o marquês de Forlipópoli.

Conde: E eu sou o conde de Albafiorita.

Marquês: Conde! Uhm!... Título comprado.

Conde: Comprei meu título de conde na mesma hora em que o sr. vendeu seu título de marquês...

Marquês: Chega! Eu tenho a minha dignidade, e exijo respeito.

Conde: Ninguém tem a intenção de desrespeitar o sr. marquês... mas acontece que o senhor, falando com muita liberdade...

Marquês: Estou nesta hospedaria porque amo a hoteleira: Mirandolina. Todos o sabem, e todos devem deixar e paz uma jovem que me agrada.

Conde: Esta é boa! O sr. quer impedir-me de amar a Mirandolina? Por que diabo pensa o sr. que eu me encontro em Florença? Por que motivo deveria eu ficar nesta hospedaria?

Marquês: Está bem, está bem. O sr. não arranjará nada.

Conde: Eu não... e o senhor, sim?

Marquês: Eu, sim... e o senhor, não. Sou o marquês de Forlipópoli, e Mirandolina precisa da minha proteção.

Conde: Mirandolina precisa de dinheiro, não de proteção.

Marquês: Dinheiro? Pois eu o tenho.

Conde: Gasto um escudo por dia, sr. Marquês, e dou presentes a Mirandolina quase diariamente.

Marquês: E eu não tenho o mau gosto de contar o que faço.

Conde: O sr. não conta, mas todo o mundo sabe.

Marquês: Todo o mundo "pensa" que sabe.

Conde: Sabe, sim senhor. Os criados falam. Três paulos... três paulinhos... por dia! (GOLDONI, 1955: 3)

O marquês já estava instalado na estalagem havia três meses, nutrindo esperanças de ser agraciado

com os encantos da estalajadeira, enquanto o conde não tem precisado o período em que se encontrava ali. Enquanto o marquês tentava seduzir Mirandolina com as extravagâncias próprias de seu título de nobreza, invocando todo o tipo de proteção característica da vassalagem, o conde procurava impressioná-la com presentes caros, provenientes de sua confortável condição financeira, como diamantes e joias. A dona da estalagem tratava-os com toda a cordialidade e amabilidade possível, uma vez que para elas "clientes são clientes"; aceitava os presentes do conde para "não desgostá-lo". Particularmente, entretanto, Mirandolina rechaçava as duas investidas, mas não escondia sua predileção pelo conde. A brutalidade dela no confronto com o marquês era radical, própria dos burgueses que desprezavam aqueles nobres que, através do ócio, haviam perdido todo o dinheiro. No final do primeiro ato, em monólogo, ela explicita: "*com toda a sua riqueza, com todos os seus presentes, [o conde] nunca chegará a me conquistar; e muito menos o fará o marquês com sua ridícula proteção. Se tivesse que escolher entre um destes dois, certamente seria aquele que gasta mais*".

Surge então na estalagem a figura do Cavaleiro de Riprafatta que, misógino, desprezava as mulheres:

Cavaleiro: Em verdade, não posso imaginar motivo menos digno, para um debate entre cavaleiros. Os senhores se alteram por causa de uma mulher? Basta uma mulher para torná-los assim agitados? Uma mulher? Que coisa

mais absurda! Uma mulher? Quanto a mim, não há perigo que eu brigue com quem quer que seja por causa de mulher. Jamais gostei dessas criaturas, nunca as apreciei, e tenho para mim, não há perigo que eu brigue com quem quer que seja por causa de mulher. Jamais gostei dessas criaturas, nunca as apreciei, e tenho para mim que a mulher representa para o homem uma espécie de doença: uma doença insuportável (GOLDONI, 1955: 4)

O cavaleiro define-se socialmente como uma síntese do marquês e do conde: como o primeiro, possui um título de nobreza e a etiqueta própria da elite; como o segundo, possui dinheiro e bens, sendo parte também da elite econômica. Por esta condição, despreza Mirandolina, não somente pelo fato de ela ser uma mulher (embora a sua misoginia fique evidente em diversos momentos da peça, como apresentado acima), mas, sobretudo, por reconhecer nela uma representante da plebe. Em um diálogo com o marquês, reprova-o por estar apaixonado por uma estalajadeira: "*Um cavaleiro de sua classe enamorado de uma estalajadeira! Um homem sábio, como és tu, correr atrás de uma mulher!*" Nos diálogos entre os dois, ele não a trata como uma mulher, amável e simpática, mas como dona de estalagem, principalmente porque não acreditava que os aposentos de Mirandolina pudessem estar à altura de sua posição: reclama do apartamento, dos lençóis, da comida. Mirandolina tenta fazer-lhes as vontades, não mais por causa da lógica "clientes são clientes", mas pelo afloramento de um orgulho de afirmação classista, quer provar para

o cavaleiro que ele não é *melhor* que ela devido à sua nobreza.

O mote pelo qual Mirandolina busca subjugar o cavaleiro é atacando-lhe em seu princípio mais arraigado, a saber, sua misoginia, para isso, planeja fazê-lo também se apaixonar por ela. Por meio de sua graciosidade, mas principalmente da dissimulação, Mirandolina vai aos poucos conquistando terreno no jogo de sedução estabelecido com o cavaleiro até que, por fim, ele se renda aos seus encantos:

Cavaleiro: Dá mais importância à roupa do que a mim!

Mirandolina: É verdade.

Cavaleiro: E me diz isso assim?

Mirandolina: Naturalmente. Por que desta roupa eu preciso, ao passo que o sr. não me é útil em nada.

Cavaleiro: Ao contrário, pode dispôr de mim.

Mirandolina: O sr. não gosta das mulheres.

Cavaleiro: Deixe de atormentar-me com isso. Já está vingada, não está? Gosto de você, e estou disposto a gostar de qualquer outra mulher que seja como você. Apenas, duvido que ela exista. Sim, Mirandolina, eu gosto de você, eu a amo, eu lhe peço perdão! (GOLDONI, 1955: 46)

A esta altura, a vingança de Mirandolina já está consumada, e ela pode afirmar: "*Mas o que eu fiz com ele, não foi por interesse. Foi para vingar a honra das mulheres*". O que parecia ser somente uma questão de gênero, no entanto, mostra-se, no desfecho da trama, um conflito implícito entre grupos sociais distintos:

Mirandolina: Meus amigos, o sintoma mais comum do amor é o ciúme. Quem não tem ciúmes,

não ama. Pois os senhores vão ver que o nosso cavaleiro suportará calmamente que eu pertença a outro homem.

Cavaleiro: Quem é esse outro homem?

Mirandolina: Aquele que recebeu de meu pai a promessa da minha mão.

Fabrício: Está falando de mim?

Mirandolina: Sim, Fabrício. Na frente destes cavaleiros, entregolhe a minha mão e prometo ser sua esposa.

Cavaleiro: (à parte) Não suportarei uma coisa dessas!

Conde: Muito bem, Mirandolina. Case-se, e eu lhe darei 300 escudos de presente.

Marquês: Sua decisão é sábia. Como diz o ditado popular, melhor um ovo hoje do que uma galinha amanhã. Case-se, e eu lhe darei 12 escudos.

Mirandolina: Obrigada, meus srs. Não preciso de dote. Sou uma pobre moça, sem grandes qualidades de beleza, de inteligência ou de educação. *Seria impossível que um cavaleiro se interessasse por mim.* Fabrício, porém, gosta. E eu não posso fazer outra coisa senão aceitar.

Cavaleiro: Está bem, maldita! Está bem. Aceite o que quiser, case-se com quem quiser. Eu sei que você me enganou. *Sei que neste momento está se divertindo intimamente, porque tem a certeza de minha humilhação, já percebi que você quer espezinhar o meu coração e a minha dignidade até o fim.* Mirandolina, você merecia que eu pusesse termo à sua perfídia com a ponta de um punhal! Merecia que eu lhe arrancasse o coração e que o mostrasse a todas as mulheres maliciosas e mentirosas. Mas isto seria perder-me definitivamente. Fugirei para bem longe de você, procurando esquecer seus sorrisos, suas lágrimas, seus malditos desmaios! Você conseguiu fazer-me entender que as mulheres possuem uma força terrível. Aprendi com você - aprendi à minha custa - que contra esta força não bastam o

desprezo e o silêncio. É preciso fugir. (sai). (GOLDONI, 1955: 56. Destaques nossos)

Ao escolher Fabrício, o criado fiel ao qual o seu pai havia lhe prometido a sua mão, Mirandolina vê completa a sua vingança contra o cavalheiro de Riprafatta, o inimigo das mulheres. De modo irônico, ela apresenta o preconceito inicial que o cavalheiro, nobre e bem-educado, tinha a respeito dela – moça pobre, sem qualidades de beleza, inteligência ou educação, sendo impossível que um cavalheiro se apaixonasse por ela – e toma como esposo um homem do mesmo estrato social, com uma posição ainda inferior à dela, atendendo o último desejo de seu estimado pai, de acordo com o caráter que se espera de um burguês virtuoso. Desse modo, ela rejeita abruptamente a hierarquia social do Antigo Regime e afirma o seu lugar em uma *nova* estrutura social, ainda embrionária, onde a burguesia ocupa um lugar *não inferior* ao da nobreza.

Em várias de suas peças deste período aonde o edifício de seu projeto reformador vai sendo construído, como em *Mirandolina*, Goldoni, com seu pretense realismo, coloca as diversas classes sociais em conflito, de modo a realçar o antagonismo de suas práticas e concepções, especialmente entre a nobre decaída e a burguesia mercantil, com os juízos positivos pendendo sempre em favor desta última. Por este motivo, o dramaturgo foi visto não raro como um profeta do período revolucionário que o sucedeu e que suplantou de vez a estrutura social do Antigo Regime. Na verdade, esta dimensão

mais propriamente política de sua obra – que se relaciona com os elementos estéticos e culturais apontados anteriormente – se deve menos a um programa previamente estabelecido e mais ao seu esforço em ser um retratista da sociedade de seu tempo; ao pintar quadros vivos das relações sociais travadas na sociedade em que vivia, Goldoni captou o *movimento* que se transformaria em furor revolucionário algumas décadas mais tarde.

Vianinha: política, comédia e televisão

Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, se debruçou sobre o texto de Goldoni para adaptá-lo para a televisão em um contexto completamente diferente, e isso influenciou decisivamente a maneira como ele empreendeu a sua leitura: atualizou a cena para o Rio de Janeiro contemporâneo (1972) e a estalagem toscana de Goldoni se tornou uma pensão em Madureira. Os personagens e conflitos dramáticos que, como vimos, representavam conflitos de grupos sociais e de gênero distintos, também foram redimensionados de modo a se tornarem familiares aos telespectadores brasileiros. Isso porque o dramaturgo era um artista engajado nas questões políticas e sociais vivenciadas pela sociedade brasileira de então. Se a censura impedia-o de realizar debates e enfrentamentos abertos, o dramaturgo buscou as brechas e as possibilidades para estabelecer os diálogos com o público do seu tempo que julgava pertinentes.

Para compreendermos o teor e a historicidade da releitura que

Vianinha realiza da de Goldoni é fundamental termos em conta os embates e posições assumidas pelo dramaturgo ao longo de sua carreira, sobretudo, nestes últimos anos que antecederam a sua morte (que ocorreu em 1974) e que se inserem no complexo contexto do enfrentamento dos artistas nacionais com o governo militar.¹

Vianinha foi um dos principais expoentes do projeto de nacionalização e engajamento político do teatro brasileiro capitaneado, num primeiro, momento pelo TPE (do qual era integrante) e pelo Teatro de Arena em meados da década de 1950. Desse ponto de vista, sua dramaturgia sempre acompanhou de perto os debates em que se envolveu, sobretudo em favor da militância política pela efetivação da revolução democrático-burguesa no Brasil no período anterior ao golpe militar de 1964, conforme observa Rosângela Patriota:

A observação destas temáticas na produção de Vianinha (década de 50 e início da de 60), evidenciou a construção e a divulgação de um ideário em torno de uma noção de "progresso" que se tornou a pilastra sobre a qual propostas, interpretadas como distintas, estiveram ancoradas. Desde a euforia presente nos anos JK, até a perspectiva revolucionária que permeou os últimos tempos do governo Goulart, temas como industrialização, organização de setores sociais, em especial os que diziam respeito à classe trabalhadora, soberania nacional e independência perante o capital estrangeiro foram palavras de ordem que alimentaram projetos, sonhos e ações de parcelas significativas da sociedade brasileira.

Neste contexto, Oduvaldo Vianna Filho assumiu posturas e propostas. Defendeu posições e se engajou em torno de palavras de ordem e de estratégias de luta. Desenvolveu uma prática teatral comprometida com o momento histórico, na busca de uma "dramaturgia nacional". De maneiras diferenciadas procurou colocar no palco representações da sociedade brasileira, evidentemente, articuladas no interior do modo de produção capitalista. (PATRIOTA, 1999: 106)

Na perspectiva de atingir um maior número de pessoas com sua arte engajada, Vianinha deixou o Teatro de Arena em 1960 e participou ativamente da criação do Centro Popular de Cultura (CPC) ligado à União Nacional dos Estudantes, no Rio de Janeiro. Entretanto, seu posicionamento político e, conseqüentemente, sua produção dramática foi bastante afetada pelo golpe militar de 1964, que significou, entre outras coisas, o esgotamento da aliança entre setores de esquerda e a burguesia nacional que alimentava o projeto progressista, democrático e revolucionário forjado nos anos anteriores.²

Do ponto de vista da linguagem dramaturgicamente desenvolvida por Vianinha, Thaís Leão Vieira demonstra que a comédia se constituiu um elemento central no seu enfrentamento com as diferentes realidades políticas e sociais que procurou discutir ao longo de sua trajetória artística. Segundo a autora, desde as suas primeiras peças – como *Bilbao, via Copacabana* (1957), *A mais valia vai acabar, seu Edgar* (1960) e *Cia Teatral Amafeu de*

¹ As reflexões que envolvem a trajetória artística e intelectual de Oduvaldo Vianna Filho foram extraídas de: (PATRIOTA, 1999.)

² Rosângela Patriota expõe que na situação pós-golpe militar de 64, a "perplexidade veio tomar o lugar da certeza na obra de Vianinha, sendo que sua peça *Moço em Estado de Sítio*, escrita em 1964, deve ser vista como uma elaboração da perplexidade da própria militância do autor diante dos acontecimentos". (Cf. PATRIOTA, 1999: 113)

Brusso (1961) – até os últimos textos, já produzidos sob o “impacto” do golpe militar– como *Dura lex sed lex no cabelo só gumex* (1967) e *Allegro Desbundaccio (Se Martins Pena fosse vivo)* (1973) –, o dramaturgo sempre buscou o diálogo com as formas da comédia popular para efetivar seus anseios artísticos e políticos. A presença das formas do teatro de revista e das comédias de costumes na dramaturgia de Vianinha são, em grande parte, devidas às influências paternas, uma vez que o dramaturgo era filho do também dramaturgo Oduvaldo Vianna, um dos principais expoentes da dramaturgia cômica brasileira anterior ao modernismo teatral:

É reconhecível e significativa na obra de Vianinha a influência de Oduvaldo como presença na escritura dramaturgic, tanto no que se refere às obras cômicas quanto em relação às discussões em sua dramaturgia da crítica dos costumes nacionais. É claro que Vianinha se distancia também dessa dramaturgia pela perspectiva da arte como engajamento, vendo na obra um espaço para construção de proposições. No entanto, queremos aqui ressaltar os pontos de referência de Vianinha em relação ao pai. Ao optar pela tradução das tensões e conflitos dos costumes e da moral brasileira por meio da comédia na televisão, Vianinha percorreu os caminhos da nossa tradição teatral, revelando um importante diálogo com esta. (VIEIRA, 2013: 28)

Este “ponto de encontro” em torno das formas da comicidade popular brasileira vai se aprofundar ainda mais depois de 1964. O golpe militar foi duramente sentido pela

classe artística brasileira, especialmente, aquela vinculada aos projetos de modernização das artes e da sociedade levados a cabo nas décadas anteriores. A derrota política imposta pelas forças golpistas produziu um questionamento do alcance das iniciativas de “conscientização” da população, na perspectiva revolucionária, através da arte que culminou, entre outras coisas, no “teatro de agressão” cujo maior expoente foi, indubitavelmente, a encenação de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, pelo Teatro Oficina no ano de 1967, além do seminal filme de Glauber Rocha *Terra em Transe*, do mesmo ano.

Neste sentido, a comédia vai se tornar uma das formas através das quais o dramaturgo irá tentar responder às questões colocadas naquele tempo de incertezas:

A comicidade, não apenas tematicamente, revela a maneira como vê a realidade que o cerca, sobretudo a partir das escolhas da revista e da comédia de costumes no pós-1964 – o conteúdo, assim, torna-se forma. Nessas peças encontra-se a maneira como Vianinha está vendo o período da ditadura militar. E é diante da perplexidade produzida pelos acontecimentos que ele retoma a revista e o teatro de costumes, que por não obedecerem a uma lógica clássica e linear exprimiam os fatos caóticos de seu tempo. Assim, a opção pelo cômico tem um nexu histórico: a situação encaminhada a partir do golpe e as contradições advindas dele são apreendidas por Vianinha por meio do humor. Contra a perda de conexões com o público e sua realidade, Vianinha faz uso do teatro de revista e o não encadeamento da narrativa, a

comédia de costumes e o riso dos reveses dos acontecimentos. Analisar a dramaturgia de Vianinha, nas condições sócio históricas em que se formam e a que dão forma, revela que a seleção do cômico neste autor evidencia a apreensão da realidade por meio da linguagem. (VIEIRA, 2013: 4)

Diante do panorama instaurado, Vianinha também realizou seus exercícios de autocrítica, mas não abandonou em nenhum momento as diretrizes do PCB que apontavam para a perspectiva da resistência às forças do novo regime através do espaço democrático, frente que ficou conhecida como “resistência democrática”. Por outro lado, setores da sociedade brasileira defendiam a perspectiva da radicalização da luta política por meio da luta armada e da formação de guerrilhas, o que gerou embates severos no interior da própria resistência. Esta polarização ficou ainda mais evidente em 1968, quando a instauração do Ato Institucional número 5 pelo presidente Costa e Silva escancarou a faceta do regime militar ao suprimir qualquer liberdade política.

A partir de 1968, de fato, o teatro brasileiro passou a vivenciar um período de muitas dificuldades. A censura se abateu sobre os palcos, não apenas aquela oficial do Estado, mas também a censura ideológica praticada por grupos paramilitares como o Comando de Caça aos Comunistas (CCC), que interdito e agrediu parte do elenco de *Roda Viva*, de Chico Buarque, no Teatro Ruth Escobar no final de 1968. Além disso, o arrefecimento das atividades teatrais no período também foi

acentuado pelo crescimento verticalizado da televisão como veículo de entretenimento de massa possibilitado pelo avanço da publicidade no país. Nestas circunstâncias, em consonância com a sua postura de atuação na resistência democrática, Vianinha procurou manter o debate estabelecido com o seu tempo presente: nos anos de 1969 e 1970, o dramaturgo produziu, respectivamente, as peças *A Longa Noite de Cristal* e *Corpo a Corpo* – além de *Allegro Desbum*, de 1973 –, nas quais discutiu, sob perspectivas distintas, temas como a publicidade e o avanço da indústria cultural. Neste sentido, conforme observa Rosangela Patriota:

É possível dizer que, em nenhum momento, Vianinha despolitizou sua dramaturgia. Pelo contrário, a necessidade de construção da frente democrática e atingir um público cada vez maior para o teatro, em geral, e para sua discussão, em particular, fez com que ele reavaliasse as suas temáticas, com a perspectiva de poder abranger questões que não estavam no horizonte do imediatismo político, mas comportamentos, mensagens e valores que, a pouco e pouco, surgiam aos olhos da população como procedimentos “naturais”. (PATRIOTA, 1999: 130)

Neste sentido, no início dos anos 70 Vianinha se aproximou da televisão (o dramaturgo já havia trabalhado na televisão no início dos anos 60 como um dos redatores do programa de Bibi Ferreira para a Tevê Tupi) e passou a adaptar “casos especiais” e a produzir programas semanais para a Tevê Globo. Ao todo, Vianinha produziu sete roteiros

para serem apresentados como "casos especiais", dos quais cinco foram feitos a partir de adaptações de clássicos da literatura mundial – além de *Mirandolina*, de Goldoni, adaptou *Noites Brancas*, de Dostoievski, *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas, *Ratos e Homens*, de John Steibeck, e *Medeia*, de Eurípedes –, um foi adaptado de um roteiro de um filme francês intitulado *La Ronde*, e outro foi um original escrito na ocasião do natal de 1972, intitulado *As aventuras de uma garrafa de champagne* (exibido com o título *Ano Novo, Vida Nova*). (STEINBACH, 2012: 98) Além disso, foi também responsável pelo argumento e roteiros da série televisiva *A Grande Família*, juntamente com Armando Costa, a partir de 1972.

O trabalho de Vianinha na televisão foi malvisto por antigos companheiros de militância política, que a viam como o principal instrumento de alienação das massas, além de que, contratado pela Globo, o dramaturgo se colocava como colaborador de uma empresa afinada com as políticas socioeconômicas do regime militar. O próprio dramaturgo comentou o tema em uma de suas últimas entrevistas, concedida a Ivo Cardoso, onde demonstrou as possibilidades que vislumbrava no trabalho televisivo:

A matéria-prima da publicidade, a matéria-prima da classe dominante hoje em dia, é a insatisfação. Você ser classe dominante é ao mesmo tempo ter que promover insatisfação. É verdade que um determinado tipo de insatisfação. Você não poder mais ser letárgico, não poder mais ser cabisbaixo e aceitante,

mas ter que ser interventor, cria muitas contradições e muitas fissuras dentro do processo das classes dominantes e dos processos culturais, o processo em geral, da sociedade subdesenvolvida e do Brasil em particular. Eu acho que é nessas fissuras, nesses rachas, nessas incoerências, nessas incongruências, que o intelectual deve atuar e desenvolver o seu trabalho. É claro que o intelectual, diante do sistema de poder, não tem o que dizer, porque a censura não vai deixar, não vai permitir – ele não tem o que dizer, mas a censura não vai permitir o seu trabalho. Mas, diante desses milhares de problemas, que, inclusive, partem da própria insatisfação com que o Brasil hoje olha a si mesmo, com que os subdesenvolvidos se olham a si mesmos, eu acho que existe um campo enorme, aí, de trabalho e de possibilidades. E a televisão se inclui nisso. (PEIXOTO, 1983: 184)

É notável, portanto, que Vianinha situa o seu trabalho na televisão no campo das possibilidades em continuar propondo discussões ao seu público diante de um contexto marcadamente desfavorável ao trabalho intelectual. Além disso, o dramaturgo salienta ainda que o produto televisivo, no Brasil, possuía naquele momento um caráter de exceção em relação ao restante do mundo, que derivava do fato de que a televisão brasileira era uma das poucas que transmitia produtos próprios no principal horário de audiência (das seis da tarde às dez da noite). Por isso, reafirmava que este fato:

Cria um campo de trabalho para a intelectualidade da maior importância, de maior significado, porque exatamente a televisão

tem um lado que todos nós somos contra, em relação ao que ela deixa de mostrar. O que ela deixa de mostrar que é o fundamental; o que ela não pode mostrar, o que ela não pode apresentar, esse sim é o seu papel principal, a sua coisa mais importante. Mas essa nós damos de barato, que a televisão não pode apresentar, mas que é um fenômeno da televisão, é um fenômeno da imprensa brasileira, muito mais acentuado e caracterizado na televisão. Como concretização da publicidade, e como a publicidade é um negócio muito importante no Brasil atualmente [1974], a televisão realmente atingiu um nível de qualidade no Brasil, na TV Globo, eu acho, muito alto. Muito alto como dinâmica, como condução, como execução, como mobilização de intelectuais e trabalhadores. E eu acho que consegue alguns momentos muito expressivos, como nas novelas de Dias Gomes, Jorge Andrade, Bráulio Pedrosa, algumas de Walter Negrão, de Geraldo Vietri. Acho que realmente em alguns momentos a televisão participou da cultura brasileira, se desenvolveu, deu informações, enriqueceu em observações etc...*Ela faz parte desse processo que toda a sociedade brasileira vive hoje, de tornar-se mais aguda, mais perceptiva, mais rigorosa, mais perfeita diante dos problemas, da necessidade que cada um tem, que é fruto da situação real e que não pode mais ser iludido, mais abandonado por ninguém, que é a necessidade de transformar a sociedade brasileira.* (PEIXOTO, 1983: 184. Destaques nossos.)

O dramaturgo demonstra uma ampla consciência do papel da televisão, principalmente da publicidade, na cultura brasileira daquele momento, no entanto, revela que o desenvolvimento da linguagem televisiva no país havia criado uma

singularidade, sobretudo de sua dramaturgia, que dependia em vários níveis do trabalho de intelectuais e profissionais (dramaturgos, diretores, cenógrafos, técnicos) que, além de promover um alto nível de qualidade técnica, conseguiam propor debates e reflexões na perspectiva da transformação social que possuíam um longo alcance. É evidente que os temas mais urgentes do momento continuavam cerceados pela censura, mas isto não significava que outros temas relevantes sobre a sociedade brasileira do período não pudessem ser discutidos nas fissuras e nas brechas existentes no interior da própria indústria cultural dirigida pela classe dominante. Desse modo, Vianinha demonstrava que o seu engajamento político adquiriu novas roupagens, tanto técnicas quanto temáticas, a partir do enfrentamento com uma realidade política e social distinta, diante da qual:

Procurou, por meio de sua dramaturgia, construir um espaço para discussão de problemas que afligiam o conjunto da população brasileira. Ampliando o seu referencial temático, verificando que a politização da arte não precisa ser reduzida necessariamente a meia dúzia de palavras de ordem, reconhecendo que a atuação em uma frente de resistência implicava alcançar o maior número possível de pessoas, em 1972/1973 concluiu *Nossa Vida em Família* e *Allegro Desbum*, o prefácio e o primeiro ato de *Rasga Coração*. (PATRIOTA, 1999: 130)

É neste universo de redefinição de atuação nas brechas existentes no sistema político e cultural do país a partir de novas proposições temáticas, na

perspectiva de dialogar com o “*maior número possível de pessoas*”, que devemos buscar compreender os possíveis significados da leitura goldoniana de Vianinha para a televisão brasileira exibida no final de 1972.

Mirandolina, a favorita do bairro: aspectos da sociedade brasileira da década de 1970

A adaptação da história da estalajadeira Mirandolina realizada por Vianinha promove uma brusca atualização do enredo criado por Goldoni em 1753. A pensão toscana se transforma em uma pensão situada no bairro de Madureira, no Rio de Janeiro, em uma temporalidade contemporânea aos telespectadores dos *casos especiais*. O dramaturgo aproveita a especificidade da linguagem televisiva para criar uma série de ambientes que conduzem a narrativa de uma forma completamente nova, conforme o próprio ressaltou em entrevista a Fernando Peixoto:

A presença da imagem [televisiva] apenas me obriga a criação de uma sequência de locações diferentes. O clima dramático exige, na televisão, mudanças geográficas e atmosféricas, usando também um paralelismo de recursos técnicos, como, por exemplo, o *flash-back*. [...] No cinema, é através da imagem que você conta tudo. Na TV, a imagem é a carroceria, o suporte. A beleza íntima da imagem da TV não vai além do plástico. Por exemplo, quando adaptei *Mirandolina*, a minha preocupação era bolar dois ou três cenários para cada página de texto, para que o choque fosse rico e estimulante. Não me preocupei tanto com a beleza da imagem local. O importante é que

a linguagem seja correta em termos de localização, ou seja, a adequação do texto ao cenário. (PEIXOTO, 1983: 155)

O texto original de Goldoni exigia apenas quatro cenários – o pátio da estalagem de Mirandolina, o salão de jantar, o quarto do Cavaleiro de Riprafatta e um cômodo interno onde a protagonista passa os lençóis. Aproveitando a dinâmica diferente da televisão, Vianinha propõe uma quantidade muito maior de cenários, de modo estimular a criação de um ritmo diferente, necessário, em sua visão, para “agarrar” o telespectador: “*O espectador do teatro faz uma opção: ele sai de casa e não é solicitado por outros estímulos. O telespectador tem que se praticamente guinchado, porque ele está em casa, dispersivo, livre. Na televisão, é preciso agarrar a pessoa na primeira fala*”. (PEIXOTO, 1983: 155)

Neste sentido, Vianinha apresenta Mirandolina aos telespectadores, na primeira cena, andando por uma avenida do subúrbio carioca com um carrinho de feira; no caminho, se depara com vários outros personagens do sexo masculino – lixeiros, pipoqueiro, um “crioulo da Light”, guarda de trânsito – que brincam com ela, ressaltam a sua beleza e expõem seus desejos para com ela. A estes estímulos, ela reage de modo faceiro, agradando a todos, sem vulgarizar, por motivos que ela própria explica dirigindo-se diretamente aos telespectadores:

Mirandolina: Freguesia grande, não é? É que sou dona de uma pensão, solteira, sozinha. A rapaziada se alvoroça. Para eles, mulher assim é como dinheiro na

rua: de quem apanhar primeiro. Eu deixo correr porque aumenta a freguesia na pensão; meu pai morreu cheio de dívidas, faz um ano, quer dizer, além de refeições comerciais, vendo também um pouco de esperança pra rapaziada, é ou não é? Como dizia Stanislaw Ponte Preta – o esporte predileto do brasileiro não é o futebol, é a paquera. (VIANNA FILHO, 1972: 3)

Desse modo, fica claro que Vianinha compreende a personagem principal do texto de Goldoni como uma mulher independente que utiliza a sua beleza e a predileção dos homens por ela para se dar bem nos negócios e ganhar dinheiro para pagar as dívidas deixadas pelo pai. O dramaturgo reforça, nesta fala de Mirandolina, como ela é consciente do lugar da mulher no imaginário da sociedade brasileira: solteira e sozinha, ela é vista pelos homens como “fácil”, “disponível”, ou seja “de quem pegar primeiro”.

As andanças de Mirandolina até a feira também apresentam ao telespectador dois dos personagens principais: Dudu (adaptação do Conde de Albufiorita) e Caldas e Caldas (que representa o Marquês de Forlipópoli). O primeiro é um novo rico, nordestino de origem que “fez a vida” no Rio de Janeiro e é dono de uma luxuosa concessionária de automóveis; procura conquistar Mirandolina por meio do conforto proporcionado pela sua condição econômica. Já o segundo é um barbeiro falido pertencente a uma família tradicional que havia alcançado uma alta posição social nas primeiras décadas do século XX, mas que não conseguiu acompanhar a nova dinâmica econômica do país;

apesar de não ter dinheiro, possui influência política e tenta usar deste artifício para conquistar a protagonista. Mirandolina responde às investidas de Dudu e Caldas e Caldas sempre com a mesma graça e simpatia, embora não alimente maiores esperanças a nenhum dos dois. Do mesmo modo que Goldoni contrapôs um nobre falido a um burguês novo-rico para representar o *movimento* social pelo qual passava a Europa no século XVIII, Vianinha contrapõe um membro de uma família tradicional carioca, falida, a um migrante nordestino que buscou melhorar de vida em uma grande capital do sudeste – e foi bem sucedido – para revelar o *movimento* social característico da sociedade brasileira no início da década de 1970.

Já na pensão, Vianinha apresenta os outros dois personagens masculinos que compõem a trama principal. O primeiro deles é “um jornalista”, que representa o misógino Cavaleiro de Riprafatta. Na primeira cena em que aparece, o jornalista se apresenta à Mirandolina da seguinte maneira:

Jornalista: Olha aqui, mocinha, eu estou hospedado em sua pensão porque sou um jornalista e preciso ficar em lugares populares para fazer uma reportagem sobre gente deste bairro. Não sou um qualquer, portanto, seria interessante mudar a minha roupa de cama, consertar o abajur, me arranjar mais cabides, o gosto da água é horrível, rádio ligado desde as seis da manhã e por favor tire o poleiro do papagaio de perto da minha janela! Ainda não percebi porque a senhora é famosa no bairro. Com licença, vou

trabalhar. (VIANNA FILHO, 1972: 7)

A atualização do confronto entre a misoginia do Cavaleiro de Riprafatta e o orgulho de Mirandolina do original de Goldoni realizada por Vianinha configura-se, portanto, como um conflito de classes e lugares sociais: o jornalista pertence a um outro mundo e foi designado para fazer uma reportagem sobre o bairro do subúrbio, popular, onde se localiza a pensão de Mirandolina; não está habituado àquelas condições de vida – seria uma crítica de Vianinha à intelectualidade que se colocou como intérprete do povo brasileiro, mas que não conhecia a essência da vida deste? A vingança de Mirandolina, neste sentido, seria impulsionada pela afirmação dos valores do povo diante do pedantismo do jornalista: ela o faria apaixonar-se por uma “mulher do povo”, dona de roupas de camas ruins, eletrodomésticos velhos e estragados, que vinha de um lugar onde o “gosto da água era ruim” e possuía hábitos “desprezíveis”.

A pensão de Mirandolina, desse ponto de vista, é caracterizada por Vianinha como um ambiente bem popular, as pessoas almoçam e jantam juntas na mesma mesa, a comida é simples – Mirandolina serve feijão ralo, bifés finos e apenas duas fatias de tomate ao invés de três para economizar –, os clientes são ruidosos e rudes (beliscam Mirandolina), de modo que a *diferença* para o jornalista é ressaltada – ele quer comer sozinho e em silêncio, de preferência “em toalhas limpas”.

Finalmente, o personagem Fabrício, empregado da pensão de

Mirandolina, é colorido como um homem do povo, mas que possui aspirações econômicas superiores, assim como ela, na medida em que poupa dinheiro para pagar a faculdade – quer ser nutricionista e trabalhar em grandes restaurantes. Logo de cara, Mirandolina assume aos telespectadores que o ama e que tem certeza de que é correspondida, ainda que o jovem não transpareça os seus sentimentos. De fato, Fabrício é o único personagem da adaptação de Vianinha que se relaciona com a protagonista sem demonstrar-lhe admiração e desejo, ao contrário, é frio e seco no tratamento com Mirandolina, o que a deixa cada vez mais apaixonada.

Na trama tecida por Vianinha, Mirandolina fica sabendo através de Caldas e Caldas – cujo primo de terceiro grau é funcionário do alto escalão da Sursan – que a prefeitura iria construir uma nova avenida no bairro e que, para isto, mais de duzentas casas seriam derrubadas, sendo que uma delas seria a da sua pensão. O barbeiro também confia a ela que a construção da avenida faria com que os valores imobiliários do bairro aumentassem. Diante disto, Caldas e Caldas oferece-lhe a proteção das relações públicas que sua família possuía na cidade em troca do casamento. A moça lhe pede um tempo para pensar a respeito.

De posse da informação privilegiada obtida junto a Caldas e Caldas, Mirandolina arquiteta um plano para comprar uma casa e transformá-la em pensão antes do aumento imobiliário e, desse modo, ganhar algum dinheiro. Entretanto, como ela não tem dinheiro para

comprar uma casa, ela planeja conseguir um empréstimo no banco para o qual precisa da ajuda de Dudu, o único que conhece que possui solidez econômica para ser seu avalista e para o qual o banco não hesitaria em conceder um empréstimo. Na cena em que procura a casa para servir de pensão, Vianinha explora as potencialidades da linguagem televisiva:

Sala vazia. Casa bem mais nova. Sala maior que a pensão. Limpa. Mirandolina gosta. Anda pela casa calculando o espaço para as mesas. Um homem espera.

Mirandolina (para a câmera): 23 mesas! Que maravilha! Sala bem clara, cozinha grande, a casa não é tão velha, arejada, o ponto é ótimo! (para o homem): ... é... boazinha... minha pensão é maior, mais nova... essa casa é muito velha, conzinha apertada... a casa é escondida, abafada... o ponto é horrível... o senhor não aluga mesmo, é?

Homem: Não. Só me interessa vender.

Mirandolina: quanto?

Homem: 60 milhões. 30 de entrada. Se abrissem essa avenida nova que tanto falam, a casa ficaria valendo 90, ou 100 milhões...

Mirandolina: Essa avenida? Não vão construir mais! Tenho um primo alto funcionário da Sursan, família Caldas e Caldas conhece claro – ele me garantiu que não sai mais essa avenida nova.

Homem: É, também acho... Não posso esperar mais... vou pra Brasília... por 60 milhões, eu vendo...

Mirandolina: 20 de entrada, fecho o negócio amanhã!

Homem: 30.

Mirandolina: a sala é muito escura. 20 de entrada está mais que bom.

Homem: pelo menos 25.

Mirandolina: 25 milhões? (para a câmera): e agora, onde é que eu arranjo 25 milhões?

(aparece a imagem de Dudu na agência, abrindo e fechando portas de veículos. Volta para o rosto de Mirandolina. Sorri. Estende a mão para o homem).

Mirandolina: negócio fechado! (VIANNA FILHO, 1972: 7)

Esta cena é exemplar da maneira como Vianinha explora a linguagem televisiva a partir da experimentação de novas técnicas dramáticas, como a mudança de cenas, a intuição e o *flashback*. Além disso, revela também o tratamento de temas diversos sobre a sociedade brasileira, como a expansão das grandes cidades associadas à especulação imobiliária e o modo como este processo afeta a vida das pessoas dos bairros populares.

Para conseguir o dinheiro para comprar o novo imóvel, Mirandolina sabe que Dudu é o único a quem pode recorrer, assim, resolve “aceitar” o jogo de sedução proposto pelo empresário e cede aos seus incessantes pedidos para que saíssem juntos. Na noite em saem juntos, Vianinha ambienta o encontro na estrada da Barra da Tijuca. Dudu dirige o carro e Mirandolina está sentada no banco do passageiro. Para impressioná-la, o rapaz cede o volante a ela, quer ensiná-la a dirigir; Mirandolina, para o espanto de Dudu, já sabe dirigir, guia até a beira da praia da Barra. Na praia, o rapaz é mais incisivo:

Dudu: Mirandolina. Entenda, não quero uma simples aventura, quero que você seja a minha mulher!

Mirandolina: Mas o senhor é casado.

Dudu: Não estou falando em casamento, falo em felicidade. Mirandolina! (chegando) Você terá um lindo apartamento com porteiro e elevador, ar refrigerado para os dias de calor, TV a cores, pedicure, batedeira de bolo, tudo modemo... (tempo) você não diz nada?

Mirandolina: É a emoção... Assim de repente... (Dudu se atira em Mirandolina) (para a câmera): meu Deus! O homem está a mil! E agora?

(Mirandolina em palpos de aranha, movimentos ardentes, rápidos, mãos, rostos).

Dudu: Mirandolina! Te quero! Mirandolina moderna!

(Mirandolina mexe a perna, forte, Dudu sente uma dor fulminante).

Dudu: HUUUUUUUUUUU!!!!!!!

Mirandolina: Ô, desculpe... foi a emoção! Você é tão perturbador... desculpe, Dudu (pisca para a câmera). (VIANNA FILHO, 1972: 23)

As promessas de Dudu para conquistar o amor de Mirandolina revelam o olhar atento de Vianinha para a dinâmica econômica e social brasileira do período: como novo rico, o empresário tenta conquistar a "mulher do povo" através do conforto possibilitado pelo dinheiro. Vianinha reflete, sobretudo, sobre o impacto do "milagre econômico", período onde o grande crescimento econômico propiciou, dentre outras coisas, o aumento significativo da presença do capital estrangeiro e a ascensão social de amplos setores da sociedade (o próprio Dudu enriqueceu vendendo carros importados). O aumento do poder aquisitivo, principalmente, da classe média, associado ao baixo custo dos serviços – devido ao crescimento da mão-de-obra proveniente, em grande parte, da zona rural que fora forçada a migrar para os grandes centros em

razão da *modernização selvagem do campo* (Mirandolina poderia "ter um pedicure") – gerou uma camada da sociedade com um grande potencial de consumo:

A nova classe média está, em geral, plenamente integrada nos padrões de consumo moderno de massas, de alimentação, de vestuário, de higiene pessoal e beleza, de higiene da casa. Tem todas as maravilhas eletrodomésticas, inclusive a Tv em cores, 21 polegadas (de 1972, quando começou a ser produzida, a 1979, foram vendidos cerca de 4,5 milhões de aparelhos). Tem telefone. Tira férias e viaja com a família pelo Brasil, de avião ou de carro; hospeda-se em hotéis "razoáveis". (MELO; NOVAES, 1996: 631-632)

Desse modo, Dudu é, na adaptação de Vianinha, o representante dessa nova classe média urbana surgida na década de 1970 que se define pelo seu poder de consumo no desenvolvimento do mercado produtor de bens. Casado, ele diz que quer proporcionar à Mirandolina a felicidade, e associa esta à posse de bens como apartamento, carro, batedeira, TV em cores. Assim, fica latente como o dramaturgo consegue propor temas e debates atuais aos seus telespectadores, sob um viés crítico, nas fissuras proporcionadas pela televisão e pela censura.

A *recusa* de Mirandolina à proposta de Dudu significa a afirmação de valores como o amor e a dignidade frente a outros como conforto, bem-estar econômico e posição social – refutados pela protagonista na proposta de casamento de Caldas e Caldas. Paralelamente a isso, Mirandolina

também coloca em prática sua vingança contra o jornalista ao fazê-lo, por meio de subterfúgios diversos, apaixonar-se por ela e, também, escrever a reportagem sobre ela. Assim, Mirandolina consegue manipular os três pretendentes para concretizar seus anseios econômicos: de Caldas e Caldas tira proveito da posição pública para obter e explorar informações privilegiadas; por meio de Dudu consegue efetuar o empréstimo bancário que lhe permite comprar a casa maior e melhor localizada na qual instalará sua pensão; e, finalmente, do jornalista consegue a visibilidade para o seu negócio proporcionada pela reportagem que este tinha que produzir sobre alguma figura feminina daquele “bairro popular”. Ao fim de tudo, Mirandolina assume seu amor por Fabrício e se casa com ele, não sem antes dar uma lição nos três pretendentes que queriam subjugar-la por meio de promessas diversas. Para provar para Fabrício que o ama, e que não fez mais que usar das vantagens oferecidas por cada um de seus pretendentes, Mirandolina organiza um encontro entre os três na pensão para que um diga ao outro os motivos pelos quais não eram dignos de seu amor:

Dudu: por falar nisso, amigo Caldas e Caldas, tenho um recado de Mirandolina para você.

(as pessoas da pensão também escutam, eles falam cada vez mais alto. A câmera mostra também Mirandolina e Fabrício escutando).

Dudu: que você na mulher confunde amabilidade com fragilidade. Que se ela quisesse ter um nome ilustre, casava com a Avenida Rio Branco. Mandou dizer que ela não casa com você,

porque ela não é Caixa Econômica Federal.

(urros de riso)

Caldas: É mentira. É Mentira.

(risada geral. Mirandolina olha Fabrício. Jornalista morre de rir).

Caldas e Caldas: está rindo, é? Então eu também tenho um recado para você da Mirandolina: que ela não pretende casar com você porque não pretende passar desmaiando o resto da vida para você se sentir seguro. Mandou dizer que infelizmente você não quer uma mulher, quer uma boneca e boneca agente compra em casa de brinquedo, não numa pensão da pesada em Madureira! (gargalhadas gerais. Fabrício dá a mão para Mirandolina. Orgulhosa. Rainha).

Jornalista: isto é um absurdo! Não é verdade.

(agora é Dudu que quase desfalece de rir).

Jornalista: Está rindo tanto, não é? Então ouça o recado seu de Mirandolina: que você acha que mulher moderna é aquela que faz tudo o que der na cabeça... do homem... Essa não é moderna. É a antiga. Agradece o favor que você fez para ela, mas pergunta: que direito lhe dá, em troca de um favor, exigir uma vida? Se você é avalista de uma porção de empregados de sua agência, porque é que você não se casa com um deles? Ou então já que você é tão moderno, porque não se casa com um radinho de pilha? (as gargalhadas chegam ao auge. Vovô pipoqueiro cai da cadeira de tanto rir. Abraços de alguns entre si. Mirandolina entra sozinha. Aplausos. Os três olham Mirandolina fuzilando).

Mirandolina: Vocês pensam que sempre fazem um favor às mulheres, cortejando-as, sempre nos dão muito carinho, desde que nós não peçamos nada mais do que carinho. [...] Aqui está o homem que eu amo. Talvez me dê pouco carinho, mas me dá liberdade, confiança em mim mesma. (VIANNA FILHO, 1972: 34)

Quando Mirandolina revela a todos o seu amor por Fabrício, os demais homens do bairro ficam desapontados, mas celebram o fato de que ela “pelo menos ficou no bairro”, conforme a fala do “crioulo da Light”. No desfecho, Vianinha revela o foco central do debate que propõe com a adaptação da obra de Goldoni, a saber, a luta das mulheres pela emancipação econômica, social e sexual diante de uma sociedade machista, onde os favores dos homens são trocados pelos “favores” das mulheres. Neste sentido, Mirandolina é completamente independente, astuta na administração da pensão e ardisosa no aproveitamento das oportunidades que lhe são oferecidas pelos homens. Ao escolher se casar com Fabrício, Mirandolina escolhe alguém da mesma classe social que ela, o povo, ou seja, diante das possibilidades de ascensão social que lhe são apresentadas, ela escolhe o amor e a dignidade. Deste modo, Vianinha consegue propor, em chaves cômicas e populares, a discussão sobre o imaginário social a respeito do lugar da mulher e a luta destas pela afirmação na sociedade brasileira contemporânea a ele.³

Assim, é notável como o esforço de atualização da obra de Goldoni empreendido por Vianinha consegue engajar-se em discussões que também se faziam presentes na sociedade brasileira da década de

1970, como o lugar social da mulher, a especulação imobiliária e o crescimento de uma classe média fundada em novos padrões de consumo. Além disso, fiel ao propósito de atingir o maior número possível de pessoas com sua arte, Vianinha lê a obra de Goldoni por meio das formas populares, desde a ambientação da trama até a composição das personagens. Não há em *Mirandolina: a favorita do bairro* nenhuma intenção de fundo moralizador, mas sim a afirmação de uma comicidade popular, uma vez que o dramaturgo nunca perde de vista o gênero cômico: trata-se de uma visão bem-humorada do povo,⁴ seus hábitos, suas relações afetivas e sociais, que é afirmada de modo positivo quando Mirandolina opta por entregar-se a um representante daquela gente, semelhante a ela.

A adaptação de Vianinha da comédia de Goldoni para a televisão nos revela as possibilidades interpretativas presentes nas ressignificações dramáticas para o historiador que se debruça sobre as linguagens artísticas. Um mesmo enredo cômico, explorado em contextos históricos diferentes, em linguagens distintas, adquire novos sentidos a partir de outras realidades política, econômica e sociais. Para o historiador da cultura, a proposta de Vianinha é significativa das diferentes historicidades e potencialidades interpretativas e expressivas de uma obra de arte.

³ É importante ressaltar que no final dos anos 60 as discussões sobre a libertação da mulher encontravam-se acirradas tanto nos Estados Unidos quanto na Europa. Um grande marco histórico do movimento feminista foi o protesto que ficou conhecido como a queima dos sutiãs, do qual as mulheres ativistas do movimento Woman's Liberation Movement dos EUA, pretendiam colocar fogo em objetos como sutiãs, maquiagens, espartilhos e outros que impunham a indução de uma ditadura da beleza, durante o concurso de Miss American. No Brasil, a discussão se torna mais forte no início da década de 1970. “Em 1972, surgia em São Paulo o primeiro grupo organizado de feministas pós-Beauvoir sendo dirigido por Célia Sampaio, Walnice Nogueira Galvão, Betty Mindlin, Maria Malta Campos, Maria Oscila Silva Dias e, mais tarde, Marta Suplicy. Esse período representa um marco de uma nova era para o movimento feminista no Brasil. Os anos 70 marcaram uma reviravolta no movimento feminista, que passou a colocar como um dos eixos da sua luta a questão da relação homem-mulher e a necessidade de reformulação dos padrões sexuais vigentes. A partir de então, ocorreram diversos fóruns de discussões em âmbito internacional, que, viabilizaram uma maior abertura do tema e seus processos de redemocratização. Nesta perspectiva, a partir 1975, registra-se um salto de qualidade: a reflexão a partir das categorias de gêneros”. (Cf. GUEDES; PEDRO, 2010.)

⁴ Neste aspecto, *Mirandolina* deve ser vista da mesma maneira que *A Grande Família*, sobre a qual Vianinha declarou: “O fascínio de *A Grande Família* é o cotidiano. Vou manter a linha da comédia, uma visão bem-humorada da família. Poderá haver momentos pungentes, mas nunca o dramático vai ser o tom dominante. No fundo, *A Grande Família* é a autogozoação das nossas dificuldades. A partir daí, é fazer com que a família possa enfrentar esses problemas da maneira menos dolorosa, menos desgastante, sem entrechoques. A linguagem é a mais atual possível”. (VIANNA FILHO, 1983: 156)

Referências Bibliográficas

- FERRONE, Siro. *La vita e il teatro de Carlo Goldoni*. Veneza: Marsilio, 2011.
FIDO, Franco. *Guida a Goldoni: teatro e società nel Settecento*. Torino: Einaudi, 1977.
GOLDONI, Carlo. *Mirandolina*. Tradução de Ruggero Jacobbi, datilografado, 1955.

GUEDES, Olegna de Souza; PEDRO, Cláudia Bragança. As conquistas do movimento feminista como expressão do protagonismo social das mulheres. In: SIMPÓSIO SOBRE ESTUDOS DE GÊNERO E POLÍTICAS PÚBLICAS, I, Londrina, 2010. *Anais...* Universidade Estadual de Londrina, 2010, p. 1-10.

MELO, João M. C. de.; NOVAES, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, L. M. (Org.). *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia. das Letras. 1996. V. 4.

PATRIOTA, Rosangela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.

PEIXOTO, Fernando. (Org.). *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

STEINBAHC, Amanda Maíra. *Olhar nos olhos da tragédia: a ressignificação de Medeia por Oduvaldo Vianna Filho: diálogos entre história e teledramaturgia*. 2012. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Mirandolina: a favorita do bairro*. Roteiro adaptado de *La Locandiera* de Carlo Goldoni para a TV Globo em 1972. Acervo Funarte/RJ, digitalizado.

_____. A televisão como expressão (uma entrevista). In: PEIXOTO, Fernando. (Org.). *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983..

VIEIRA, Thaís Leão. *Allegroma non troppo: ambigüidades do riso na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Verona, 2013.

RECEBIDO EM 17.01.2017

APROVADO EM 15.02.2017

RUTH ESCOBAR E O INÍCIO DOS ANOS 1960 NO BRASIL: A ATRIZ LUSO-BRASILEIRA FRENTE AOS DESAFIOS DO ENGAJAMENTO TEATRAL¹

Dr. Rodrigo de Freitas Costa
Universidade Federal do Triângulo Mineiro
(UFTM)
rfreitascosta13@gmail.com

RESUMO:

O presente trabalho discute as articulações entre teatro e engajamento político no Brasil do início dos anos de 1960, tendo como foco a figura da atriz e produtora Ruth Escobar. Nascida em Porto, Portugal, Escobar se transferiu ainda jovem para o Brasil onde teve uma longa carreira profissional dedicada ao teatro. Entre os inúmeros trabalhos que a atriz desenvolveu, destaca-se o trabalho como intérprete em importantes espetáculos da história do teatro brasileiro. Ao longo da década de 1960, Escobar participou de vários projetos e atuou em espetáculos que dialogavam diretamente com o momento histórico que o Brasil e o mundo estavam inseridos. Em dez anos, foram em torno de vinte espetáculos, todos eles ligados a respeitáveis nomes da dramaturgia internacional e nacional, entre esses, destacam-se Bertolt Brecht, Jean Genet, Nelson Rodrigues, etc. Este trabalho pretende retomar, por meio do repertório teórico da História Cultural, a figura da atriz, sua importância para a formação do teatro brasileiro e, com isso, discutir algumas características do engajamento teatral promovido por Ruth Escobar nos primeiros anos da década de 1960. Para tanto, nossa análise recairá nas suas participações nos espetáculos "Mãe Coragem" (1960) e "A ópera de três vinténs" (1964), dois importantes textos dramáticos de Bertolt Brecht, escritos em tempos distintos, com preocupações diversas e encenados no Brasil justamente no período que antecedeu ao Golpe Civil-Militar de 1964. Pretendemos, assim, por meio do teatro engajado, levantar questões relativas à vida profissional da importante atriz luso-brasileira que marcou de maneira sensível a trajetória do teatro no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Engajado, Ruth Escobar, Anos 1960

ABSTRACT:

The present work discusses the articulations between theater and political engagement in Brazil in the early 1960s, focusing on the figure of the actress and producer Ruth Escobar. Born in Porto, Portugal, Escobar moved to Brazil where she had a long professional career dedicated to theater. Among the innumerable works that the actress has developed, we highlight the work as interpreter in important spectacles in the history of the Brazilian theater. Throughout the 1960s, Escobar participated in several projects and performed in shows that were in direct dialogue with the historical moment that Brazil and the world were inserted. In ten years, there were around twenty spectacles, all linked to the respectable names of international and national dramaturgy, among them, Bertolt Brecht, Jean Genet, Nelson Rodrigues, and others. This work intends to retake, through the theoretical repertoire of Cultural History, the figure of the actress, its importance for the formation of the Brazilian theater and, with that, to discuss some characteristics of the theatrical engagement promoted by Ruth Escobar in the early years of the 1960s. Our analysis will depend on his participation in the plays "Mãe Coragem" (1960) and "A ópera de três vinténs" (1964), two important dramatic texts by Bertolt Brecht, written in different times, with different concerns and staged in Brazil precisely in the period leading up to the 1964 Civilian-Military Coup. Thus, we intend, through engaged theater, to raise issues related to the professional life of the important Portuguese-Brazilian actress who marked in a sensitive way the trajectory of theater in Brazil.

KEYWORDS: Engaged Theatre, Ruth Escobar, 1960s

O tema deste artigo está relacionado às pesquisas que venho desenvolvendo sobre teatro engajado no Brasil na segunda metade do século XX, sabemos que a discussão do engajamento é ampla e possui

¹ Este texto foi apresentado no *Seminário Internacional gênero em rede e a construção de um mundo global*, realizado no dia 05 de julho de 2016 na Universidade de Coimbra, Portugal.

inúmeras articulações no âmbito da pesquisa acadêmica. Por isso mesmo importantes trabalhos já foram realizados sobre o tema, porém ainda há muito para ser pesquisado e discutido. Seguindo esse caminho, este texto retoma o trabalho teatral desenvolvido pela atriz Ruth Escobar no Brasil, profissional que foi referência em muitos debates sobre os nossos palcos e que, sem dúvida, deixou seu nome gravado em significativas produções teatrais do século passado. Tratar de Escobar é falar sobre uma vida, muitos desafios e diversas construções. A mulher que hoje se encontra com 81 anos, diagnosticada com Alzheimer, impossibilitada de gerir seus próprios bens é, sem dúvida, um dos maiores nomes do teatro brasileiro recente. Assim, procuramos articular nas páginas seguintes alguns elementos da vida profissional da atriz como forma de pensar parte da história recente do nosso teatro.

No interior de nossa área de pesquisa estamos convencidos de que tratar sobre a vida de uma pessoa pela ótica do historiador é muito difícil. Os procedimentos da pesquisa são complexos e mais ainda é a pluralidade construtiva que cada sujeito histórico carrega ao longo de sua vida. O historiador Giovanni Levi ao refletir sobre os desafios dos usos da biografia pelo historiador, chama a atenção para a forma como encaramos o próprio tempo e suas racionalidades:

Pode-se escrever a vida de um indivíduo? Essa questão, que levanta pontos importantes para a historiografia, geralmente se esvazia em meio a certas simplificações que tomam como

pretexto a falta de fontes. Meu intento é mostrar que essa não é a única e nem mesmo a principal dificuldade. Em muitos casos, as distorções mais gritantes se devem ao fato de que nós, como historiadores, imaginamos que os atores históricos obedecem a um modelo de racionalidade anacrônico e limitado. Seguindo uma tradição biográfica estabelecida e a própria retórica de nossa disciplina, contentamos-nos com modelos que associam uma cronologia ordenada, uma personalidade coerente e estável, ações sem inércia e decisões sem incertezas. (LEVI, 2001: 169.)

Ter a consciência de que acreditamos em uma “cronologia ordenada” ao mesmo tempo em que as pessoas não possuem vidas coerentes e estáveis, aumentam os desafios do historiar. Não é nosso interesse realizar neste texto uma reflexão aprofundada sobre “a vida e a obra” de Ruth Escobar. Afinal, em algum momento o historiador está pronto para esse tipo de desafio? Queremos colocar alguns temas, retomar momentos, lembrar a importância dessa mulher que nasceu em Portugal e cedo veio para o Brasil e, principalmente, pensar o espaço da ação que possuímos hoje, no nosso presente. Enfim, neste instante em que o mundo, e não só a sociedade brasileira, nos pede posicionamentos cada vez mais contundentes do ponto de vista dos desafios políticos é importante lembrar das nuances do processo de engajamento artístico. Além disso, gostaríamos de recuperar as fortes palavras do historiador François Furet que, ao escrever sobre as paixões revolucionárias no século XX, ressaltava que “[...] o entendimento de nossa época só é explicável se nos

libertarmos da ilusão da necessidade: o século só é explicável, na medida em que o é, se lhe devolvermos seu

caráter imprevisível".(FURET, 1995:16.)



Imagem 01 – Ruth Escobar em 2002 (MACHADO, 2012.)

Ruth Escobar, com imensa força, faz romper a cronologia ordenada, ressalta o valor do imprevisível das ações sociais e nos ajuda a entender as relações entre História, Cultura e o papel social da mulher no mundo que vivemos. Gostaríamos de pensar sobre isso no contexto da primeira metade dos anos de 1960 no Brasil, momento em que o país vivenciou diferentes situações políticas, antes e depois do Golpe Civil-Militar de 1964, e, por meio da luta constante de artistas e intelectuais contra o arbítrio e em favor do Estado democrático e de direito, foi constituindo importantes discussões sobre a arte engajada.

Maria Ruth dos Santos Escobar nasceu em 1935 na cidade

do Porto e em 1951 se transferiu para o Brasil, onde construiu sua carreira. Depois de 9 anos em que estava instalada em terras brasileiras, na época com apenas 25 anos, participou da encenação de *Mãe Coragem* (Bertolt Brecht), sob a direção de Alberto D'Aversa e com Lelia Abramo no papel de Mãe Coragem, no Teatro Cultura Artística. Esse é o primeiro trabalho daquela que a partir dali se tornou atriz e produtora de inúmeros espetáculos. Em 1964 antes de construir, na cidade de São Paulo, o Teatro Ruth Escobar fez de um caminhão um palco e apresentou espetáculos por vários bairros da capital paulista, no que ficou conhecido como Teatro Popular Nacional. O teatro,

construído por ela e inaugurado em dezembro de 1964, teve como primeiro espetáculo, outro texto de Brecht: *A ópera de três vinténs* (Direção de José Renato e Escobar como uma das atrizes). A partir dali importantes espetáculos ocorreriam naquele espaço, entre os quais é preciso ressaltar *Roda Viva* (Direção de José Celso, 1968), *Cemitério de Automóveis* (Direção de Victor Garcia, 1968), *O Balcão* (Direção de Victor Garcia, 1969), *Missa Leiga* (Direção de Ademar Guerra, 1972), entre vários outros.

Além de atriz, produtora e promotora de uma série de discussões em seu próprio teatro, Escobar realizou a partir de 1974 oito festivais internacionais de artes cênicas, foi cofundadora do Comitê Brasileiro de Anistia (1978), criou a Frente de Mulheres Feministas do Estado de São Paulo (1980), se elegeu duas vezes deputada estadual por São Paulo (1982), sendo que na segunda vez foi a candidata mais votada na capital. Recebeu inúmeras condecorações, entre as quais podemos destacar a Medalha Anchieta da Câmara Municipal de São Paulo, a Ordem Rio Branco da Presidência da República, o Mérito da Ordem de Oficial da Presidência de Portugal e o título de Oficial Maior do Infante Dom Henrique e a Legião de Honra do Governo Francês. Em texto dedicado à atriz, o crítico Sábado Magaldi apresenta todas essas frentes assumidas por Escobar e ressalta:

Entre tantos desdobramentos de uma personalidade rica e permanentemente insatisfeita, preferirei ater-me à contribuição teatral de Ruth Escobar, uma das

mais significativas do palco brasileiro, pelas profundas repercussões que provocou. A trajetória do nosso teatro conheceu, a partir dos anos quarenta do século XX, alguns pontos marcantes: a substituição do estrelado de um ator pelo teatro de equipe, sob o comando de um encenador, a exemplo do grupo amador carioca Os Comediantes e do Teatro Brasileiro de Comédia de São Paulo (e dos diversos elencos em que ele se desdobrou, como a Cia. Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, a Cia. Tônia-Celi-Autran, o TeatroCacilda Becker e o Teatro dos Sete); a afirmação do autor brasileiro, com o Teatro de Arena de São Paulo e o Grupo Opinião do Rio; a aventura estética de Stanislavski e Grotóvski, passando por Brechte e o tropicalismo, como o Teatro Oficina de São Paulo; e a exploração do espaço cênico, propiciada pela atriz-produtora Ruth Escobar ao encenador argentino Vitor Garcia, com *Cemitério de Automóveis*, de Arrabal (1966) e sobretudo *O Balcão*, de Genet (1969); e depois a Celso Nunes, com *A Viagem*, adaptação de *Os Lusíadas*, de Camões, realizada por Carlos Queiroz Telles. (MAGALDI, 2003:264.)

O reconhecido crítico, ao fazer um rápido balanço dos elementos que ele julga como os mais importantes da segunda metade do século XX, deixa claro o espaço de Escobar nesse rol de inovações e questionamentos estéticos. É parte do trabalho dessa mulher, que muito contribuiu para a arte e a resistência no Brasil, que buscamos retomar neste artigo. Ela nos faz pensar sobre o teatro engajado e a luta constante que é tentar viver dignamente nas selvas das cidades, por isso, sem dúvidas, estamos diante de uma

figura de referência para o nosso presente.

O que significava encenar *Mãe Coragem* em 1960 e *Ópera de três vinténs* no Brasil de 1964? Qual o peso do nome de Bertolt Brecht para o teatro brasileiro da época? É preciso dizer que foram várias as encenações de textos de Brecht no Brasil durante a década de 1960. De acordo com levantamento feito pela pesquisadora Kathrin Saringen foram, em média, 30 espetáculos com textos brechtianos naquela época. (SARTINGEN, 1998.) Isso se deve, em parte, pela forma como Brecht começou a ser lido e interpretado no Brasil e também pelo momento histórico mundial, o que marcou, sem dúvidas, a divulgação do nome do dramaturgo por diferentes partes do mundo.

Brecht começou a ser encenado na América Latina na década de 1940: conta-se uma montagem da *Ópera de três vinténs*, em 1943, no México, e *Terror e Miséria do Terceiro Reich*, em 1945,² no Brasil. Provavelmente, o dramaturgo passa a ser conhecido no continente latino-americano como um escritor que se colocara frontalmente contrário ao nazismo, porém sua obra é mais ampla e envolve um ambiente social e político diverso. Precisamos considerar que a temática de *Terror e Miséria* centra-se na denúncia de um homem de teatro contra as ações do nacional-socialismo na Alemanha. Com base nisso, é possível deduzir que, devido à inexistência de tradução de suas obras, Brecht não entra no território brasileiro como dramaturgo e teórico do teatro que tem toda uma carreira fundamentada em referenciais

teóricos bastantes amplos, como o realismo, o expressionismo e o marxismo, por exemplo, mas sim como um agitador que utiliza seus meios para denunciar as atrocidades do totalitarismo.

Wolfgang Bader apresenta outras possibilidades conhecimento e ressignificação de Brecht no Brasil que merecem ser analisadas com mais vagar. (BADER, 1987.) De acordo com ele, além da encenação de 1945, é preciso lembrar, ainda na mesma época, as traduções francesas usadas pelos escritores modernistas;³ os alemães exilados que iniciavam atividades teatrais, sobretudo em São Paulo, e, principalmente, o contato direto de vários críticos e profissionais do teatro brasileiro com as encenações, em 1954, do Berliner Ensemble, em Paris, promovidas com grande incentivo nos meios intelectuais por Roland Barthes e Bernard Dort. Todos esses caminhos são importantes de serem pensados, uma vez que ao longo dos anos eles confluíram para tendências e propostas próximas das demandas sociais brasileiras. Sob esse aspecto, as encenações realizadas em Paris oferecem um dos caminhos profícuos para a discussão sobre o início do teatro engajado de cunho brechtiano no Brasil.

O Brecht apresentado nos palcos parisienses pelo Berliner Ensemble, bem como o debate intelectual posterior às encenações, foi muito marcante do ponto de vista cênico e também da crítica teatral. Um dos principais elementos que pode reforçar essa percepção é o peso que tais encenações exerceram na carreira intelectual de Barthes,

² Essa encenação foi dirigida por Walter Casamayer e Henrique Bertelli, no Salão de Festas da Associação dos Profissionais de Imprensa de São Paulo (APISP), em São Paulo.

³ Data de 1942 a primeira tradução de um poema de Brecht, realizada por Murilo Miranda, na *Revista Acadêmica*, que provavelmente chegou às mãos do escritor por meio da revista francesa *Commune*, indicada a Murilo Miranda por Mário de Andrade. Já em 1956, ano da morte do dramaturgo, o escritor Aníbal Machado publicou no periódico oficial do PCB *Para Todos* um texto tratando daquelas conquistas cênicas e de sua extensão após a morte de seu criador. Registros de leitura brechtiana foram encontrados na biblioteca de Aníbal Machado, com destaque para uma edição da peça *O círculo de giz caucasiano*, em francês. Para maiores informações, consultar: (ANTELO, 1987.)

tendo, inclusive, dado o impulso necessário para que o crítico francês rediscutisse as suas noções de arte e engajamento. Em outros termos, pode-se dizer que, do ponto de vista da crítica literária francesa, as encenações de Brecht foram fundamentais para ratificar “a nova crítica”, cujo maior expoente foi Roland Barthes.

Além disso, é preciso relembra que a releitura das propostas estéticas e cênicas de Brecht em solo francês também foi promovida por Bernard Dort, cuja preocupação constante era a possibilidade de recuperar e encenar o dramaturgo naquele contexto, de forma que ele dialogasse com os embates sociais do país. Em vista disso, a presença do Berliner Ensemble em Paris foi essencial e promoveu, por parte dos ensaístas, ampla discussão que, por sua vez, chegou até o Brasil.

Foi marcante a encenação de *Mãe Coragem* em Paris, sobretudo o muito elogiado desempenho da atriz Helene Weigel no papel da Mãe Coragem, mulher e comerciante que vive pobremente da guerra e nela perde tudo, inclusive seus filhos. Levando em conta as diferenças entre os críticos Dort e Roland Barthes, gostaríamos de recuperar a maneira como cada um deles tratou dessa encenação, inclusive para pensar o peso e a carga simbólica que ela carregava ao ser encenada no Brasil em 1960.

De acordo Bernard Dort,

[...] foi o Berliner Ensemble que nos revelou a obra de Brecht. Mas isto seria dizer muito pouco: seus espetáculos não apenas nos apresentam Brecht, mas surgem

como a própria *realização* de sua obra. É impossível, neste caso, dissociar a obra de sua encenação. A peça não é um pretexto para o espetáculo, assim como o espetáculo não se reduz a uma apresentação da peça. Muito mais do que um estilo de teatro, o que temos diante de nós é aquilo que Roger Planchon chamou, recentemente, de uma *escrita cênica*. A obra se realiza plenamente numa linguagem em que todos os elementos (cada acessório, cada gesto e cada movimento dos atores) são significativos e portanto estranhos a qualquer intenção decorativa. A representação é a explicação mais completa que podemos imaginar do texto. Daí a impressão de clareza, de inteligibilidade, propiciada por todos os espetáculos do Berliner Ensemble. Nada é deixado ao acaso da efusão ou da intuição. E se existe uma magia do espetáculo, ela se destina não a cegar, mas a compreender e nos fazer compreender. O espetáculo é uma *leitura*. (DORT, 2010:300.)

As palavras de Dort são significativas não somente por ressaltar a importância das encenações do Berliner, mas sobretudo por enfatizar o que ficou conhecido como método brechtiano. Eram os franceses reconhecendo a importância daquele teatro e colocando o peso da análise no espetáculo, não somente no texto ou no espetáculo, mas na composição.

Por sua vez, a crítica de Roland Barthes é mais aguda e, por isso, entra em discussões profundas demonstrando o fascínio do crítico francês pelo teatro brechtiano. No texto intitulado “Mãe Coragem cega”, Barthes se pronuncia da seguinte maneira:

Mãe Coragem não se dirige àqueles que, de perto ou de longe, se enriquecem com as guerras; seria um quiproquó bufão revelar-lhes o caráter mercantil da guerra! Não, é àqueles que por elas sofrem sem nada ganhar que *Mãe Coragem* se dirige, e esta é a primeira razão de sua grandeza: *Mãe Coragem* é uma obra totalmente popular, porque é uma obra cujo desígnio profundo só pode ser compreendido pelo povo. Esse teatro parte de uma dupla visão: a do mal social, a de seus remédios. No caso de *Mãe Coragem*, trata-se de vir em ajuda a todos aqueles que acreditam estar na fatalidade da guerra, como Mãe Coragem, revelando-lhes precisamente que a guerra, fato humano, não é fatal, e que atacando as causas mercantis, pode-se abolir enfim as consequências militares. Eis a ideia, e eis agora como Brecht une esse desígnio principal a um teatro verdadeiro, de modo que a evidência da proposição nasça, não de uma pregação ou de uma argumentação, mas do próprio ato teatral: Brecht coloca diante de nós, em toda a sua extensão, a Guerra dos Trinta Anos; arrastado por essa implacável duração, tudo se degrada (objetos, rostos, afeições), tudo se destrói (os filhos de Mãe Coragem, mortos um após outro); Mãe Coragem, cantineira, cujo comércio e vida são os pobres frutos da guerra, está na guerra, a tal ponto que ela não a vê, por assim dizer (apenas um vislumbre, no fim da primeira parte): ela é cega, sofre sem compreender; para ela, a guerra é fatalidade indiscutível. Para ela, mas não mais para nós: porque nós vemos Mãe Coragem cega, nós vemos o que ela não vê. Mãe Coragem é para nós uma substância dúctil: ela não vê nada, mas nós vemos através dela, nós compreendemos, arrebatados por essa evidência dramática que é a persuasão mais imediata que existe, que

Mãe Coragem cega é vítima do que ela não vê, e que é um mal remediável. Assim o teatro opera em nós, espectadores, um desdobramento decisivo: somos ao mesmo tempo Mãe Coragem e aqueles que a explicam; participamos da cegueira de Mãe Coragem e vemos essa mesma cegueira, somos atores passivos atolados na fatalidade da guerra, e espectadores livres, levados à desmistificação dessa fatalidade. Para Brecht, o palco conta, a sala julga, o palco é épico, a sala é trágica.(DORT, 2003:125-126.)

O expresso reconhecimento da importância da obra de Brecht por meio de Barthes reforça o peso da passagem do Berliner Ensemble por Paris. A maneira como o crítico lê o espetáculo é impressionante, principalmente pela forma como ele descreve a força cênica do engajamento teatral. É no palco que a proposta brechtiana se concretiza e ele, por sua vez, adquire a dimensão de mostrar para o espectador, que tem um olhar bem mais amplo que o das personagens, os efeitos da guerra e a necessidade de tomar posição. Ou, em outros termos, o palco distancia, desnaturaliza e permite que a cegueira de Mãe Coragem se transforme, em nós espectadores, visão, percepção, enfim, reconhecimento social e histórico das ações humanas. A crítica de Barthes é incisiva, ela reconhece e explica com clareza o teor do teatro épico-dialético, mas isso só foi possível ao crítico quando o teatro de Brecht deixou a Alemanha e se apresentou em Paris. Havia naquele palco um conjunto, não só um bom texto dramático, mas também um intenso trabalho de cena e interpretação, sobretudo por meio da mais importante atriz do

distanciamento brechtiano: Helene Weigel, companheira de Brecht. Enfim, no coração da França, no centro da Europa, as teorias brechtianas se concretizavam cenicamente. O reconhecimento da importância do dramaturgo está, a partir daquele momento, chancelado por nomes importantes da crítica francesa, país que durante anos foi uma importante referência cultural para o Brasil.

De 1954 a 1960, quando ocorreu a primeira encenação de *Mãe Coragem* no Brasil, aquela que marcou o início da carreira de Ruth Escobar nos nossos palcos, foram apenas 6 anos. Consideramos esse um tempo curto, principalmente quando se trata de um dramaturgo que não só ofereceu aos seus leitores as suas peças, mas também um enorme referencial teatral e estético, ou aquilo que muitos chamaram de um "novo teatro". Tudo isso nos dá a dimensão do desafio em que Ruth Escobar estava metida. São apenas 25 anos de idade, 9 anos de Brasil e um desejo imenso de pensar e fazer teatro. 1960, é o primeiro trabalho de Ruth no teatro e a primeira encenação de *Mãe Coragem* no Brasil.

Sábato Magaldi, importante crítico teatral brasileiro, quando se refere à Ruth Escobar diz que em toda a sua carreira, a atriz/produtora "*nunca cedeu uma única vez à tentação da facilidade*". Percebemos bem isso quando olhamos para a sua estréia nos palcos brasileiros. É esse mesmo crítico que, em alguns de seus textos, demonstra proximidade e amizade com Escobar (pudera, para um homem como Sábato, que desenvolveu uma intensa militância

pelo teatro nos jornais brasileiros, a aproximação ou o diálogo como uma profissional como Ruth Escobar era normal). Enfim, esse nada desprezível crítico brasileiro, quando trata especificamente sobre os caminhos da recepção de Brecht no Brasil faz o seguinte comentário:

Meu contato com a obra de Brecht remonta à temporada de 1952-1953, quando assisti, no Teatro Nacional Popular francês, em Paris, à encenação de *Mãe Coragem* (1939), assinada por Jean Vilar. E não vou esconder que fiquei muito decepcionado: achei o espetáculo por demais cansativo, e o público se enfadava todo o tempo. Em conversa com o diretor, acompanhado pelo cenógrafo Santa Rosa, cheguei a aconselhar-lhe que não incluísse a montagem no programa da excursão de seu elenco ao Brasil, já cogitada por ele. Em 1954, lendo os jornais europeus, tomei conhecimento de que a ida do Berliner Ensemble, conjunto fundado por Brecht, tanto a Paris como a Londres, havia sido o maior acontecimento teatral do ano, mudando radicalmente a postura crítica, a ele convertida. E foi pela via francesa que o autor alemão penetrou no Brasil [...]. (MAGALDI, 1987: 223.)

Em que pese a "memória histórica" nesse rememorar de Sábato Magaldi, compreendemos que o teatro brasileiro se abria não só para um texto de Brecht, como na encenação de *Terror e Miséria do III Reich*, em 1945, mas sim para o teatro épico-dialético, para o engajamento brechtiano, referendado pelos críticos franceses. O próprio Sábato continua nesse sentido:

Em 1958 houve a primeira montagem profissional brechtiana de efetivo valor – a de *A alma boa de Setsuan* (1938-40), realizada pelo italiano Flaminio Bollini Cerri no Teatro Maria Della Costa de São Paulo (pelo Teatro Popular de Arte ou Cia. Maria Della Costa-Sandro Polônio). Passou-se a compreender o novo estilo proposto, em que os atores piscavam para a platéia, incluindo-a no jogo não-ilusionista. Lembro-me sobretudo

das interpretações muito felizes de Oswaldo Louzada, que imprimia um cunho popular brasileiro a um dos deuses, e de Eugênio Kusnet, com sua indiscutível autoridade, além de Maria Della Costa, numa de suas mais sensíveis aparições. Depois da procura de reproduzir o que se supunha ser a característica primordial do Berliner Ensemble, nosso teatro passou a ancorar Brecht com maior liberdade. (MAGALDI, 1987: 223.)



Imagem 02 – Lelia Abramo no papel de Mãe Coragem sob direção de Alberto D’Aversa (ELIAS, 2013.)

A partir daí, Magaldi retoma as encenações de *A Vida de Galileu* e *Na Selva das Cidades* no final da década de 1960, dirigidas por José Celso Martinez Corrêa. Mais do que evidenciar a importância de Brecht para o teatro brasileiro, essa última passagem nos traz um importante índice de recepção da obra de Brecht no início dos anos de 1960: a preocupação com uma espécie de

“ideário” do teatro épico-dialético. São inúmeros os depoimentos de críticos, atores, diretores, e outras pessoas envolvidas nas encenações de fins da década de 1950 e início da década de 1960, tratando da falta de preparação dos nossos profissionais do teatro para colocar em cena as propostas brechtianas. Há um lugar comum nesse sentido, o teatro brasileiro não estava inteiramente

pronto para Brecht. É claro que a cena brasileira possuía (e ainda possui) a sua peculiaridade, mas é justamente do diálogo com essas peculiaridades que se constrói a recepção e se efetiva qualquer proposta de engajamento artístico. O diálogo com a nossa realidade é essencial. Ressaltamos essa questão porque existe uma certa cobrança em relação aos espetáculos do início da década de 1960 para com os "preceitos" brechtianos e isso, obviamente, se aproximou das duas interpretações brechtianas que Ruth Escobar participou na época.

Lelia Abramo, atriz que viveu Mãe Coragem na encenação de 1960, ao lembrar do espetáculo recupera a importante figura do diretor Alberto D'Aversa:

Uma direção de muita competência é o que eu mais recordo da *Mãe Coragem* de D'Aversa. As definições da produção eram todas contomadas com muita maestria. Até a inexperiência do elenco, minha inclusive, que nesta época, 1960, estava fazendo minha segunda aparição no teatro profissional. Não raras vezes vi D'Aversa angustiado pela incapacidade nossa de entendermos, completamente, o tal 'afastamento brechtiano'. Mas o espetáculo tinha alta dignidade e grande beleza formal. (FERNANDES, 1985, p. 20.)

O debate estabelecido na França sobre o teor da composição cênica de Brecht chegava até o Brasil e se tornava fonte de preocupação de atores e diretores. Ecos da recepção do Berliner Ensemble em Paris? Pode ser, porém o mais importante nesse caso é perceber como o teatro brasileiro se preocupava, nos idos de

1960, com a leitura de uma determinada forma teatral. Índices de recepção e de construção do nosso teatro engajado. Alberto D'Aversa é outro nome importante nesse contexto. Italiano, nascido em 1920, deixou seu país em 1950, se instalou na Argentina onde desenvolveu inúmeros trabalhos teatrais, entre eles destaca-se a encenação de *Mãe Coragem* no Teatro Popular Judeu argentino. Em 1957, enfrentando dificuldades com o governo daquele país, foi convidado por Alfredo Mesquista para dar aula na Escola de Arte Dramática de São Paulo. O espírito renovador e crítico do italiano é ressaltado por Armando Sérgio da Silva, no livro **Uma Oficina de Atores:**

O estilo de trabalho de Alberto D'Aversa, na EAD, seria consequência direta de seu espírito afeito, sempre, às reflexões estéticas mais instigantes. Seu gosto pelas ideias novas, pelas experiências, necessitava, acima de tudo, de um diálogo cerebral intenso com os alunos. O fato de ter sido professor de estética fez com que seus cursos de interpretação fossem precedidos por verdadeiras conferências sobre a arte cênica. Seu gosto pelas exposições teóricas era tal que chegou a colaborar com a professora Gilda de Mello e Souza na regência de estética. As referidas preleções chegavam a ocupar cerca de dois terços do conteúdo programático de seus cursos e abordavam temas que iam desde as origens do teatro, técnicas de dramaturgia, passavam pelas principais fases da história do teatro e chegavam até as recentes teorias de encenação, com ênfase especial no estudo do Método Stanislavski. (SILVA, 1989: 108.)

Nada mal para a jovem atriz portuguesa! Bertolt Brecht, já reconhecido internacionalmente, Lelia Abramo, atriz que se fez entre a militância e os palcos e, por fim, Alberto D'Aversa, professor de estética e já experiente diretor. A carreira que se iniciava em 1960 prometia, e Ruth Escobar tinha total consciência do que queria e dos diálogos que buscava travar. Tanto é que, ao tratar dessa época, explicita o seu projeto: "Procuramos iniciar com uma montagem difícil e dispendiosa para mostrar a seriedade

das nossas intenções. Se tudo for bem, tentaremos concretizar o projeto de construção de um teatro ambulante...". (FERNANDES, 1985: 22.) O Teatro Popular Nacional funcionou bem enquanto Ruth Escobar mobiliza meios para construir seu próprio teatro, inaugurado em 15 de dezembro de 1964, ano do golpe, com a encenação de nada menos de outro Brecht: *A Ópera de três vinténs*, sob direção de José Renato e Ruth Escobar atuando como Jenny Espelunca.



**8 ANOS NA BROADWAY!
AGORA EM SÃO PAULO!**

Venha ver a extraordinária
LENY EVERSONG na

OPERA DE 3 VINTENS

DE BRECHT — O MAIS FABULOSO MUSICAL
ATE HOJE APRESENTADO!

Um elenco de 30 atores encabeçados por OSWALDO LOUREIRO - TULIO DE LEMOS - RUTH ESCOBAR - LUELY FIGUEIRO - ZELUIS PINHO - NILDA MARIA.

Direção de orquestra: DAMIANO COZZELLA.
HOJE às 19 e 22,15 hs. AMANHÃ vespertal às 18 hs. À NOITE às 21 hs.

TEATRO RUTH ESCOBAR

RUA DOS INGLÊSES, 209 – RESERVAS TEL: 35-8843 E CASA DO ESPECTADOR TELEFONE: 32-0907

Imagem 03 – Publicidade da peça *Opera de 3 vinténs* (COSTELLO, 2016.)

Não é a estreia da carreira de Ruth Escobar, mas é a estréia de seu teatro e, nesse caso, a figura de José Renato também é emblemática. Formado na EAD, fundador do Teatro de Arena, diretor dos espetáculos *Eles não usam black-tie* (Gianfrancesco Guarniere, 1958), *Revolução na América do Sul* (Augusto Boal, 1960) e *Os Fuzis da Sra Carrar* (Bertolt Brecht, 1962) já era um nome bastante conhecido e inovador da cena teatral paulistana.

Novamente, Ruth Escobar se colocava em desafio. José Renato trata desse momento:

[...] a Ruth Escobar me descobriu e me pediu para ir a São Paulo dirigir a peça que iria inaugurar o seu teatro. Ia ser uma bela festa e tal e ela queria uma inauguração monumental com *A Ópera dos Três Vinténs*, do Brecht. Eu vim a São Paulo e dirigi em dois meses a Ópera. Um espetáculo bonito, importante. A Ruth fez o diabo para ter

condições de montar a peça e inaugurar seu teatro. A sala que fica no fundo do teatro, quase subterrânea. Tive alguns problemas porque a Ruth queria fazer o papel da Polly, a mocinha, e dei a ela o papel da Jane Espelunca, que é um papel ótimo também. Para a Polly, a atriz teria que ser quase uma cantora lírica, e não era o caso dela. Convidamos a Lueli Figueiró. Era uma atriz de recursos menores, mas que cantava muito bem. E a partitura musical da peça era muito difícil. A Ruth não gostou muito de fazer a personagem da Jane, mas ela concordou e foi tudo muito bem e o espetáculo foi um grande sucesso. Nessa montagem tive a contribuição genial do Flávio Império na cenografia. E também a excelente Geni Marcondes na direção musical. (RENATO, 2009:133.)

José Renato, Flávio Império, Xandó Batista, Osvaldo Loureiro, Maria Alice Vergueiro, Leilah Assunção são apenas alguns nomes que abriram as portas do Teatro Ruth Escobar se associando àquela profissional das artes e da militância.

Não saberia dizer se esse espetáculo de estréia do Teatro foi ofuscado, ao longoda história, por espetáculos muito conhecidos realizados naquele espaço, como *O Balcão* (1969), que contou inclusive com o acompanhamento de Jean Genet. O fato é que a recepção de Brecht ainda era acompanhada por aquele índice de preocupação, às vezes essencial, com relação ao teatro épico brechtiano. Sartingen trata do espetáculo e sua recepção:

Apesar do golpe militar e da introdução da censura, a peça de Brecht não foi proibida, não conseguindo os censores entrever a sua crítica social. Assim, em

1964, o novo Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, é inaugurado com a segunda encenação brasileira da *Ópera de Três Vinténs*. O fogo cruzado da crítica, que, de uma maneira geral, rejeita a realização do diretor José Renato, falaria de uma encenação malsucedida, não homogênea e pouco convincente, não se tendo produzido o necessário efeito do distanciamento. (SARTINGEN, 1998: 86.)

Seguindo o raciocínio, a autora recupera várias críticas à encenação publicadas nos jornais da época e conclui:

Muitas das críticas à encenação (1964/65) tão-somente anunciam o espetáculo ou fonecem uma breve informação sobre o conteúdo da peça. Longas explicações, esclarecendo por exemplo sobre o efeito de distanciamento, deixam entrever que o próprio crítico não chegou a compreendê-lo devidamente. [Escreve Fausto Wolff na Tribuna da Imprensa] "Como os leitores não têm a obrigação de saber o que significa essa complicadíssima palavra *verfrumsefekt* [sic], tratarei de explicá-la sucintamente". Uma tal apresentação mais 'distancia' o efeito do distanciamento do que contribui para esclarecê-lo. Muitas vezes, em lugar de serem discutidos ou comentados, os pontos passíveis de crítica são compliados apenas, de forma indiferenciada, num julgamento global. O interesse dos exemplos apontados é mostrar que a recepção de Brecht naquele momento, ainda se baseava em conhecimentos e experiências rudimentares, não só por parte de diretores e atores, mas também de críticos literários e teóricos da literatura. (SARTINGEN, 1998: 88.)

Em que essa percepção nos ajuda para pensar sobre Ruth Escobar? Minimamente podemos reafirmar as palavras de Sábato Magaldi que a atriz era afeita aos desafios e aos caminhos mais difíceis. Acreditamos que são eles que deixam marcas, que fazem com que as pessoas pensem e, claro, saiam de suas zonas de conforto. Tudo isso são elementos essenciais para o engajamento nas questões sociais.

No início deste texto apresentamos breves questões relacionadas à imprevisibilidade do tempo, por meio do historiador francês François Furet, e apontamos também sobre a dificuldade de historiar uma vida, ressaltada pelo historiador italiano Giovanni Levi. Gostaríamos de retomar esse ponto à guisa de encerramento. Para tanto, utilizaremos a imagem da *Mãe Coragem cega*, tão bem construída por Brecht, interpretada por Helene Weigel e analisada por Roland Barthes.

Ruth Escobar passou muito distante de qualquer cegueira, foi muito lúcida ao fazer todas as suas escolhas, ao pensar um caminho para si mesma e para trilhá-lo. Mulher engajada, sempre teve lado nos debates políticos sem se deixar dobrar pelas dificuldades pessoais e sociais. Não ficou em cima do muro, deixou Portugal em direção ao Brasil e, a partir daí, alçou voos próprios. Teria tido ela uma vida profissional perfeita? Essa pergunta soa muito mais pretensiosa do que qualquer possibilidade de respondê-la. Mas gostaríamos de ousar voltando à *Mãe Coragem*, aquela que puxava sua carroça, vivia da guerra e perdeu

tudo sem se abalar, sem perceber que a guerra não é um fato natural, sem se dar conta que a sua morte cotidiana era a vida dos mais ricos. Acreditamos que Brecht, ao construir essa personagem, não só chamava a atenção para desnaturalizar as ações humanas, ele sabia bem, e demonstrava com sua própria vida, a dificuldade que era lutar contra a ordem do capital ao mesmo tempo em que se está inserido nela.

Mãe Coragem era cega, viveu pobre e terminou a peça mais pobre ainda, sem os seus próprios filhos. Ruth Escobar jamais foi cega, fez de seus atos formas de luta, travou combates, chamou a atenção dos poderosos e, claro, daqueles que, pela ótica do engajamento, precisam ser despertados para a reflexão. Atualmente, Ruth Escobar sofre as terríveis consequências da doença de Alzheimer, está impossibilitada de subir aos palcos, mas ousamos dizer que mesmo estando sem trabalhar, ela ainda nos ensina. Hoje ela prova a dureza do capital, da exploração e da insignificância da vida no mundo do qual fazemos parte. Depois de conhecer um pouco sobre a vida dessa importante mulher dos palcos brasileiros, talvez seria o momento de olhar para nós mesmos e nos perguntar: Qual o papel dos idosos no mundo da produção incessante? Brecht, Helene Weigel, Roland Barthes, Bernard Dort e muitos outros passaram pela vida denunciando a triturante ação do capital, Ruth Escobar continua viva, fazendo dessa tradição um traço permanente, mesmo no silêncio profundo da doença de Alzheimer.

Mãe Coragem sai de cena no último ato da peça, segue seu

caminho, continua a empurrar sua carroça, Ruth Escobar, doente, sozinha com si mesma, ainda é capaz de nos questionar sobre o papel dos velhos na sociedade de classes. Talvez no íntimo de sua memória ela ainda ouve e é capaz de cantar o último canto da peça de Brecht:

Com seus troncos e barrancos,
A guerra vai se arrastando:
Já está fazendo cem anos,

E ninguém saiu ganhando.
Come lama, veste trapo!
O soldo é de quem apanha!
Mas talvez haja um milagre:
Não terminou a campanha.
É primavera. Acorde, homem de Deus!
A neve se derrete. Estão dormindo
Os mortos. Que se aguarde nos sapatos
Aquele que não está morto ainda.

Referências Bibliográficas

- ANTELO, Raúl. Os modernistas lêem Brecht. In: BADER, Wolfgang. (Org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BADER, Wolfgang. Brecht no Brasil, um projeto vivo. In: _____. (Org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. 3 ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003
- BASBAUM, Hersch. *José Renato: Energia eterna*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- COSTELLO, Dolores. Late 1964 – Marisol no Rio. *Brazilian Movie Ads*, 19 Fev. 2016. Disponível em: <<http://cinema-ads.blogspot.com.br/2016/02/late-1964.html>>. Acesso em: 19 Fev. 2017.
- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Tradução de Fernando Peixoto. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ELIAS, Orias. Lélia Abramo no teatro e no cinema. *Astros em revista*, 5 Abr. 2013. Disponível em: <<http://astrosemrevista.blogspot.com.br/2013/04/lelia-abramo-no-teatro-e-no-cinema.html>>. Acesso em: 19 Fev. 2017.
- FERNANDES, Rofran. *Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência*. São Paulo: Global, 1985.
- FURET, François. *O passado de uma ilusão*. Ensaio sobre a idade comunista no século XX. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Siciliano, 1995.
- LEVI, Giovanni. Usos da Biografia. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADADO, Janaína. (Orgs.). *Usos e abusos da História Oral*. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.
- MACHADO, Fernando. A vida imita a arte. *Fernando Machado Blog*, 04 Jan. 2012. Disponível em: <<http://www.fernandomachado.blog.br/novo/?p=58371>>. Acesso em: 19 Fev. 2017.
- MAGALDI, Sábado. Depoimento. O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação. In: _____. (Org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- _____. *Depois do Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no Teatro Brasileiro*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Hucitec, 1998.

Mnemosine Revista

Volume 8, n.1, jan/mar 2017

SILVA, Armando Sérgio da. *Uma Oficina de Atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquista*. São Paulo: Edusp, 1987.

RECEBIDO EM 11.12.2017

APROVADO EM 14.01.2017

**[IN]CONVENÇÕES
REPRESENTACIONAIS
EMNAVALHA NA CARNE
(1967/1969) DE PLÍNIO
MARCOS: PERFORMANCES DA
CONTRAVIOLÊNCIA**

Ms. Robson Pereira da Silva
Doutorando em História / PPGHIS/UFU
Universidade Federal de Uberlândia
robson_madonna@hotmail.com

RESUMO:

Plínio Marcos, dramaturgo considerado como "marginal" por assumir formas e temas que condizem com esse epíteto, teve seus textos dramáticos, como *Navalha Na Carne* (1967) e *Dois Perdidos Numa Noite Suja* (1966), transpostos para o campo da cena, seja teatral ou cinematográfica. O presente trabalho trata de analisar o texto *Navalha na Carne* e sua adaptação para o cinema realizada pelo diretor Braz Chediak, em 1969. As análises são feitas pelo diálogo entre o texto dramático, especialmente pelas orientações de suas rubricas, e os fragmentos de encenação teatral; a fim de localizar as "convenções de representação" (WILLIAMS, 2010). Tal parâmetro oferece a possibilidade de compreender os modos de sentir de um dado texto teatral, a partir das múltiplas formas de performance, linguagens e suportes artísticos. As obras desse dramaturgo e, as convenções delas provenientes, resultaram em dispor em cena os sujeitos silenciados na estrutura social que se configurava no Brasil entre décadas - 1960/70 - a partir de um "milagre econômico" que não os incluía. Assim, por esse compromisso assumido com marginalidade, configurou-se a exibição de sujeitos marginais e seus conflitos, que podem ser localizados em uma "estrutura de sentimento" que, pela via da estética, (WILLIAMS, 1979) esteve calcada em uma violência reativa àquela empreendida pelo ilegal Estado de exceção e suas introyecções sociais; trata-se do emprego da contraviolência artística.

PALAVRAS-CHAVE: Plínio Marcos, *Navalha na Carne*, contraviolência, adaptação cinematográfica

ABSTRACT:

Plínio Marcos, a playwright considered to be "marginal" for assuming forms and themes that fit this epithet, had his dramaturgical texts, such as *Navalha Na Carne* (1967) and *Dois Perdidos Numa Noite Suja* (1966), transposed to the field of the scene, Theatrical or cinematographic. The present work analyzes the text *Navalha Na Carne* and its adaptation to the cinema realized by the director Braz Chediak, in 1969. The analyzes are made by the dialogue between the dramaturgical text, especially by the orientations of its rubrics, and the fragments of theatrical staging. In order to locate the "representation conventions" (WILLIAMS, 2010). This parameter offers the possibility to understand the ways of feeling of a given theatrical text, from the multiple forms of performance, languages and artistic supports. The works of this playwright, and the conventions derived from them, resulted in having on stage the subjects silenced in the social structure that was configured in Brazil between decades - 1960/70 - from an "economic miracle" that did not include them. Thus, because of this commitment assumed with marginality, the exhibition of marginal subjects and their conflicts, which can be located in a "structure of feeling" that, via the aesthetic, (WILLIAMS, 1979) was based on a reactive violence to that one undertaken by the illegal State of exception and its social introyecções, it is the use of artistic counter-violence.

KEYWORDS: Plínio Marcos, *Navalha na Carne*, counter-violence, film adaptation

O uso e a apropriação¹ da marginalidade (esta inclusive decantada do social) por artistas, no crivo da dimensão estética, entre a década de 1960-1970, possibilitou a exibição do modo de vida oposto ao ideal do sistema afluente encabeçado por uma ditadura militar. Nesse encontro, em que se destina a correspondência entre estruturas, como consciência experiencial artística, o conteúdo e a forma

¹ As apropriações consistem em usos, intepretações que resignificam as disposições originais de um dado discurso, os remodelam e os reafirmam. Diante disso, exige a avaliação receptiva das proposições, pois opera na construção de sentidos. Segundo Chartier, por essa categoria analítica, é possível dimensionar "[...] uma história social dos usos, das interpretações relacionadas às suas determinações fundamentais e inscritas nas práticas específicas que as produzem". (Cf.: CHARTIER, 2002: 68.)

organizam a experiência da vida social junto às formulações estéticas. A identificação de características que definem a confluência entre “a consciência empírica e imaginária efetuam-se [também] nas práticas artísticas” (FILMER, 2009: 376) – o que Raymond Williams conceituou como estruturas de sentimento.

Nesse intercruzamento de ações compreende-se aqui a contraviolência² à violência instituída e socialmente legitimada pelo estado de exceção e sua outra frente: as “disposições pessoais e socialmente relevantes” (DELLASOPPA, 1991: 80), sendo o índice que confere a diversidade de níveis de legitimidade do “autoritarismo socialmente implantado” (DELLASOPPA, 1991: 81) no Brasil.

O corpo, na década de 1970, tornava-se objeto prático frente aos debates produzidos e ensaiados na década anterior, como as atitudes da micropolítica e sexualidades visadas na matriz foucaultiana, que passou a invadir a cena acadêmica internacional. Como também, as profusões artísticas do paradigma da performance, ou mesmo as iniciativas experimentais concretistas no Brasil, das quais Hélio Oiticica junto à Lygia Clark integraram a outra fase: a de experimentações neoconcretistas, que visavam a nova objetividade do corpo, a categorização dos objetos de arte como não objeto (Ferreira Gullar).

Tais medidas se acercaram da apropriação fenomenológica e corpórea, na [re]dimensão dos formatos de exibição; o corporal situa-se no processo de criação, ou seja, a inserção do corpo na atuação estética (CÂMARA, 2014: 56-57).

Nesse procedimento de leitura, Câmara esboça uma forma de análise que deve ser ao menos observada por nós historiadores da cultura:

Recuperar laços - a presença de Mautner e Piva, as releituras de Oiticica -, determinar diferenças entre os distintos tipos de contracultura, significa poder encontrar e, portanto, ler na cultura brasileira dos anos de 1970 modalidades diferenciadas de se relacionar com o passado e com o presente a partir delas começar a pensar nos efeitos de sentido que foram se produzindo sobre esse passado e esse presente. (CÂMARA, 2014: 110).

Essas ressonâncias e diferenças oferecem-nos o termômetro de uma contracultura como resultante de práticas ultrajantes, ou experimentos de condutas e atitudes. A estética da marginalidade, segundo Frederico Coelho, admitiu pelo uso criativo da violência a disposição de valores “anti-legais” que subverteram a sociedade regulada e sua classe ideal; a classe média (COELHO, 2014: 59).

A violência, como manifestação artística, ofereceu como resposta o sentimento de revolta, assim havendo o deslocamento da violência efetuada como instrumental de repressão instituída para uma contraviolência que desestabiliza as dimensões reguladas. Isso ganha sentido, por intermédio das ações que partem da conduta corporal dos artistas, por conseguinte, impressas em obras com inclinação marginal. Nessa forma, reside uma estrutura de sentimento que reserva articulação de uma erotização com a violência.

² “Não é a equivalência entre violência, sobretudo a violência do Estado ilegal de exceção” – contraviolência expressão de violência reativa. (Cf. SAFATLE, 2010.) Considera-se aqui contraviolência, a violência reativa que é observada, segundo alguns dos indicativos das análises de Slavoj Žižek (2014), sendo aquela que desestabiliza a ordem natural das coisas, que se estende contra a noção de violência que sustenta o poder legítimo do Estado, tanto a sistêmica, simbólica e objetiva. Desse modo, a violência reativa é aquela que se move contra a violência do Estado – “parâmetros que buscam desestabilizar e perturbar o estabelecido” (ŽIŽEK, 2014: 12). É o deslocamento da ação legitimada na instituição, que muda de posição, é uma bifurcação na violência repressiva, no caso desta pesquisa, a contraviolência se apresenta no investimento estético de alguns artistas, no sentido de enfrentamento simbólico de não conformidade com a imobilidade imposta pela ditadura militar atuante no aprisionamento da força erótica da arte. Os artistas “desfeticizam” a violência – o grande mote dos regimes autoritários – a partir do momento em que se apropriam dela no intuito de enuncia-la contra a imobilidade, contra a aparência de normalidade; a revolta se materializa em obras de arte, é uma resposta violenta pior que a repressão, pois a diagnóstica, a denúncia e contra ela se revolta sem ser sangüinária, mas é efetiva e se apresentada em larga escala. A guerrilha foi uma opção de contraviolência não somente simbólica, mas uma contraviolência sistêmica versus a violência sistêmica e objetiva do estado de exceção no Brasil inaugurado com o golpe de 1964. Cf.: ŽIŽEK, Slavoj. *Violência*. São Paulo: Boitempo, 2014.

Silviano Santiago informa a Frederico Coelho, a partir da experiência de Hélio Oiticica, outra verve de resistência preocupada com a incorporação da cultura e do popular às tendências que interagem com o corpo e a arte, em que cita a subida de Oiticica ao morro da Mangueira e a produção de *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos:

Tentasse você ser homossexual durante o período do CPC! Eu já conhecia todos que eram. Nenhum deles tinha a coragem de se apresentar como tal. Quem vai dar o grande golpe introdutório dessa marginalidade, equivalente à do Hélio Oiticica subindo a Mangueira, é o Plínio Marcos, com *Dois perdidos numa noite suja*. Aí tudo em arte vira "o marginal", vira a pessoa que não merece respeito da sociedade, pessoas depravadas, de vida desvairada. O Hélio Oiticica é visto dessa maneira pela burguesia bem pensante. Ele não é visto como herói. Ele tem dificuldades enormes com o pai, com a família, não quero tocar no assunto, mas as dificuldades ali são enormes. (SANTIAGO, 2006: 153).

Na peça de ato único, *Navalha na Carne* (1967), o dramaturgo Plínio Marcos, autor pensa a partir de personagens marginais, articula sua estética à própria condição existencial do marginal. Os personagens da peça supracitada se constituem em três marginais: Neusa Sueli, a prostituta; Vado, o cafetão; Veludo, o homossexual faxineiro do cortiço onde os três vivem. O enredo da peça corre todo em torno da violência intersubjetiva entre eles: o roubo de Veludo sobre Vado; a exploração da mulher, efetivada por Vado contra

Neusa Sueli; e essa última que se defende com a navalha contra a opressão dos dois outros personagens.

A trama ocorre dentro do quarto de Neusa Sueli e Vado. Veludo, anteriormente, entra no quarto e rouba o dinheiro que o cafetão arrecadou de sua mulher. Nesse ambiente "infernol", onde a pobreza e a dilaceração imperam, os personagens se engalfinham entre temas contrários à moral vigente, como drogas, prostituição e homossexualidade. Porém, os sujeitos cênicos por vezes retomam esses valores para si, assim, mostrando internalização da força opressora sobre os sujeitos reprimidos.

A peça teve duas encenações destacáveis na época, uma em setembro de 1967, em São Paulo, no Teatro Maria Della Costa, representada pelo grupo Teatral União; sendo a atriz Ruthnéia de Moraes a prostituta Neusa Sueli; Paulo Villaça, o mesmo de *Bandido da Luz Vermelha*, agora na pele do cafetão Vado; Edgar Gurgel Aranha, logo substituído por Sérgio Mamberti (o homossexual do filme de *Bandido da Luz Vermelha*), que interpretaram Veludo; sob a direção de Jairo Arco e Flexa.

A encenação carioca foi realizada em outubro de 1967, estreou no Teatro Maison, com Tônia Carrero, como Neusa Sueli; Nélon Xavier, como Vado; Emiliano Queiroz, como Veludo, que também o interpretou no cinema. A direção dessa versão é de Fauzi Arap. Com a censura, a peça teve sua encenação transferida para a casa de Cacilda Becker.

A peça teve sua transposição para o cinema em 1969, dirigida por Braz Chediak, com roteiro de Plínio Marcos, com poucas alterações, essas perceptíveis pelo uso de gravações externas destinadas a compor uma cena de “viração” de Neusa Sueli. O filme traz Glaucete Rocha, como Neusa Sueli; Jece Valadão, que financiou o filme, como Vado.

Tanto o filme quanto a peça encaram a repugnância, a agressividade e a sexualidade como pontos cruciais na interpretação da obra de Plínio Marcos, na afronta aos bons costumes, sendo esse último fator uma das locomotivas de legitimação do estado de exceção. No texto de Plínio Marcos, registra-se que a sobrevivência destes marginais não está nas mãos do Estado, pois esses se encontram à mercê das políticas, quando sim se atém à manutenção da pobreza com fins de sustentar a governabilidade. A solução e ampliação dos conflitos nos ambientes dos marginalizados encontra-se na agressividade mútua, na violência interpessoal entre os próprios marginais, alavancada pela situação de exclusão pelo consumo³.

A navalha, como outros objetos cortantes, conduz à solução de problemas que desencadeiam sempre em outros conflitos, por exemplo, em *Navalha Na Carne* a cena em que Neusa Sueli e Vado interrogam Veludo, sobre o roubo do dinheiro da viração⁴ feita pela prostituta e concedido ao seu cafetão, apresenta-se uma rede de corrupção e submissão. Mostra-se o que é existente, porém ignorado – posto como descartável. Nessa cena é possível destacar o uso de

instrumentos cortantes na execução da articulação entre violência e sexualidade:

VADO: Não mente nojento! Não mente! O que você fez com minha grana, miserável?

VELUDO: Não me bate, não me bate!

NEUSASUELI: A gente sabe o que você fez com a grana.

VADO: Confessa logo, bicha, senão vou botar pimenta no teu rabo.

VELUDO: Pelo amor de Deus, não deixa esse tarado me judiar!

NEUSASUELI: Então começa a contar.

VELUDO: Ai, meu São Jorge Guerreiro! Está todo mundo doído? Eu não sei de nada!

VADO: Puto! Mentiroso! Você pegou o dinheiro pra andar com o garoto do bar.

VELUDO: E daí? Ele gama em mim.

VADO: Gama meu dinheiro. Isso é que é! E você passou a mão na grana e deu pra ele. Você afanou o meu dinheiro. (*Vado agarra Veludo pelos cabelos*).

VELUDO: Ai, ai! Esse homem vai me deixar careca!

NEUSASUELI: Sabe que por sua causa eu levei um couro do Vado, seu sacana?

VADO: Que é que você fez com o dinheiro? Fala!

VELUDO: Não peguei.

NEUSASUELI: Vou ajudar a lembrar. (*Apanha a navalha*). Vou te arrancar os olhos!

VELUDO: Não! Pelo amor de Deus! Não!

NEUSASUELI: Vai falar tudinho? (*Veludo faz que sim com a cabeça*).

VELUDO: Você me perdoa? Eu devolvo tudinho. Eu não aguentei. Juro que devolvo.

VADO: Canalha! Miserável! Veado safado! Deu todo o metal pro trouxinha?

VELUDO: Só dei metade. Com o resto da grana comprei um baseado de erva.

³ Essa perspectiva pode ser observada nas obras do escritor Rubem Fonseca, como *Caso Moral* e *Feliz Ano Novo*. Nesse caso a violência interpessoal se registra entre classes. A segunda obra é analisada pelo historiador Alexandre Pacheco que percebe como a violência interpessoal na década de 1970 se revela sumariamente pelo viés das discrepâncias sociais prontamente e firmadas pela sociedade de consumo – “consumismo de estilo” (ZALUAR, 1998) – que tomara a violência um mecanismo de condição humana do referido período que, historicamente, consiste na ditadura civil militar. O autor avilta essa investigação que aponta que a obra explicita a internalização da violência do campo social na estrutura de linguagem que compõe o conto *Feliz Ano Novo*. Ou seja, viabiliza-se notar os efeitos externos que se expõem na obra literária. Credita-se a violência, historicamente, como uma permanência na história do Brasil. Configurando-se assim, categoricamente, um processo configurado em uma longa duração; transmutado por interesses políticos restritos que se apontam como majoritários ao longo da história. Desse modo, a obra de Rubem Fonseca é analisada como símbolo e representação de uma dada configuração da violência, no contexto brasileiro de repressão, de modo que, astutamente, o autor percebe que tal fenômeno social não se concentra somente nas mãos do Estado, mas se encontra também na interpessoalidade das classes sociais. Embora o monopólio da violência não se encontrasse firmado exclusivamente na mão do Estado, este por sua vez, contribuiu para consolidação desse processo de violência interpessoal por intermédio do incentivo do que se entendeu como “modernização conservadora”. A análise de Alexandre Pacheco confere os impasses do “homem modemo” pelo viés da violência, expressando a configuração de uma sociedade em que as contradições sociais corroboram para a constituição e execução da violência como prática social; a obra de Rubem Fonseca simboliza categoricamente esses motes de violência entre pobres e ricos, ou seja, é ambivalente. Enfatizam-se, então, com esta pesquisa, os “dilemas do homem contemporâneo” pelos efeitos da repressão e massificação incentivados pelo Estado e suas estratégias de apoio a iniciativa de mercado. (Cf. PACHECO, 2003.)

⁴ Viração, segundo o dicionário de expressões coloquiais produzidos por Nelson Cunha, designa a prostituição e ao baixo meretrício. Cf: MELLO, Nelson Cunha. *Conversando é que a gente se entende*: dicionário de expressões coloquiais brasileiras. São Paulo: Leya, 2009.

VADO: Pensa que eu vou sustentar vício de veado?

VELUDO: Eu vou devolver o dinheiro todinho, Seu Vado, pode crer.

VADO: Quando? No dia de São Nunca?

VELUDO: Não, no fim do mês. No meu pagamento.

VADO: E você pensa que vou esperar até o fim do mês? Vou te caguetar pra Dona Tereza. Ela te

põe na rua, te paga os teus dias de basquete e eu pego o meu.

VELUDO: Por favor, Seu Vado. Eu juro que devolvo tudo.

VADO: Vai pagar o dobro. Se não comparecer, já viu. Te agarro e te desgraço.

VELUDO: Quando eu digo que faço uma coisa, eu faço, nem que me lasque toda. (MARCOS, 1967, p.23)

Figura 1



A navalha invade a cena. Fonte: Frame do filme.

Figura 02



Foto da mesma cena na encenação teatral carioca com Tonia Carreiro, Nelson Xávier e Emiliano Queiroz (1968). FONTE: site oficial Plínio Marcos - <http://www.pliniomarcos.com/teatro/navalha-progrio.htm#>

Nesse excerto do texto dramaturgic de Plínio Marcos é possível localizar os vários graus e desenvolvimento de perspectivas da violência. Por exemplo, Neusa Sueli se utiliza da navalha para minimizar as agressões de Vado sobre ela pelo furto do dinheiro, para tal tarefa se apropria desse instrumento cortante a fim de obrigar Veludo, que também a agride, a confessar o roubo do qual, até então, ela fora acusada pelo cafetão. Desse modo, a prostituta se rebela contra a dupla violência

masculina que recai sobre ela, entre tantas que enfrenta para sobreviver, como a viração a que ela se submete para sustentar-se e segurar a sua relação com o cafetão, com quem vive e é maltratada. A violência de gênero⁵ está completamente difundida entre o conflito financeiro: o homossexual contra a mulher; a mulher contra o homossexual; o homem heterossexual contra os dois; há várias combinações de violência, sexualidade e gênero.

⁵ Maria de Fátima Araújo, Edna Júlia S. Martins e Ana Lúcia dos Santos em *Violência de Gênero e Violência Contra Mulher* (2004), a partir dos estudos de Saffioti, definem violência de gênero como categoria global de violência mediada por nuances da masculinidade hegemônica calcadas no patriarcalismo que se volta contra outras expressões de gênero não alinhadas aos seus preceitos que, por conseguinte, arbitrariamente, "dá aos homens o direito de dominar e controlar pelo uso da violência" (ARAÚJO, 2004: 18) – aquilo que não se submete as suas regras falocráticas, exequíveis pelas normatividades impostas sobre aqueles que oprimem. Debret e Gregori (2008) nos indicam que a violência deve ser vista, assim como gênero, numa perspectiva "relacional" (DEBERT; GREGORI, 2008:175) que viabiliza a localização das relações se imbricam nas disputas de poder e significação, na indicação de abusos e resistências nas tensões entre forças distintas frente aos arranjos opressivos, em diversos contextos. Assim, não se cristaliza a potencialidade histórica da dominação masculina, como a localizada por Bourdieu (2002); desse modo, destaca-se também, as não conformidades com esses arranjos de dominação instituídos socialmente; no escopo de deslocar sexualidades não hegemônicas e identidades de gênero como categoria de objetos, a fim de pensar sujeitos ativos nas redes de poder. (Cf. MATTIOLI; ARAÚJO 2004; SAFFIOTI, 2001; DEBERT; GREGORI, 2008; BOURDIEU, 2002.)

Figura 03



Encarte de FA-TAL Gal a Todo Vapor (1971)

O aspecto do ambiente noturno e sombrio da atuação dos artistas se confere pelas atividades da viração reclamadas e vividas por Neusa Sueli: "NEUSA SUELI: E eu que me dane a viração. VADO: Se quer bacanear com cara como eu, tem de se virar certinho. Cadê a grana? / VADO: Que isso, coroa? Tá com ciúme do Veludo? Não aguenta o repuxo? NEUSA SUELI: Tô cansada, isso sim. Não é velhice. Sabe o que é

noite de viração?" (MARCOS, 1967: 36).

Na música, por exemplo, a viração e o aspecto noturno aparecem como acontecimento, espaço de ação e visibilidade dos marginalizados, inclusive especula sobre a imagem e atuação do artista como marginal também. Gal Costa pode ser vista sob esse panorama, a partir do espetáculo *Fa-Tal - Gal a Todo Vapor* (1971), transformado em um álbum ao vivo, em dois atos: o

primeiro, mais melancólico, soando a bossa-nova; o segundo, como um lado mais rock e de agitação. A capa do disco foi criada a partir dos movimentos do show, que segundo seus criadores, está diretamente ligado ao movimento contínuo da produção do espetáculo:

Eu e o Oscar, quando fizemos o Gal-Fatal, já fizemos juntos. O Gal-Fatal, foi uma coisa muito importante e que confirma o que estava acontecendo antes, porque eu, o Wally Salomão que dirigiu o show, com o Oscar, a própria Gal e as pessoas em volta, nós sabíamos desse campo novo, muito excitante, estimulante, que era a interação de linguagens. Na época, nós não falávamos essa palavra: interação de linguagens nem interdisciplinaridade. Nós só tínhamos uma certeza: era que nós nos alimentávamos muito um do outro, da linguagem do outro, ou seja, era muito importante prestar atenção à poesia, eu como artista plástico, prestar atenção às novidades poéticas, às novidades musicais, novidades cinematográficas, teatrais, enfim, tinha uma atenção muito grande nisso [...]. A capa sai do trabalho. Ela é derivada da cenografia do trabalho [...]. Quando a Gal gravou ao vivo [...], e ela nos convidou para fazer a capa, foi mais uma oportunidade de aplicar no espaço da capa do disco todas aquelas idéias que estavam lá, que faziam parte daquele repertório de trabalho que nós estávamos realizando na época. (FIGUEIREDO apud RODRIGUES, 2010: 91)

Nesse sentido, intermediariamente, essa obra trouxe dois atos: em um a cantora corporificou a perspectiva performática que explana a lástima

de uma contracultura diluída; àquela caracterizada em um dado contexto histórico da década de 1960, que passava a ser referida pelo dito: “o sonho acabou”; entretanto, como no segundo lado, não se encerrou enquanto atividade prática de contravenção cultural e de não conformismo, impressão dada pela viração.

Essa ideia da viração foi expressa também em imagem, no encarte do disco, a fim de ilustrar e completar a significação da música *Dê Um Rolê*, de Moraes Moreira, então integrante do grupo Novos Baianos, que também gravou a canção. A imagem é constituída a partir da captura de uma movimentação de Gal Costa no espetáculo. A perspectiva de movimento se garante pela imagem que apresenta o corpo de Gal se movimentando, mas com foco embaçado. Acompanha-se da legenda: “*Rolê, necessário viração*”.

Compõe-se, assim, o sentido da canção em rock que investe no amor, no rolê, na volta e ações de contracultura: “*Não se assuste pessoa/Se eu lhe disser que a vida é boa/ Não se assuste pessoa/Se eu lhe disser que a vida é boa/Enquanto eles se batem, dê um rolê e você vai ouvir/Apenas quem já dizia, /Eu não tenho nada/Antes de você ser eu sou/ Eu sou, eu sou o amor da cabeça aos pés/Eu sou, eu sou, eu sou o amor da cabeça aos pés*”.

Maria Bethânia, em 1968, trouxe para cena musical o álbum fruto das apresentações na Boate Barroco – *o Recital na Boite Barroco* – que permeia essa perspectiva da Marginália em diálogo com aspecto noturno, da viração, na capa e na

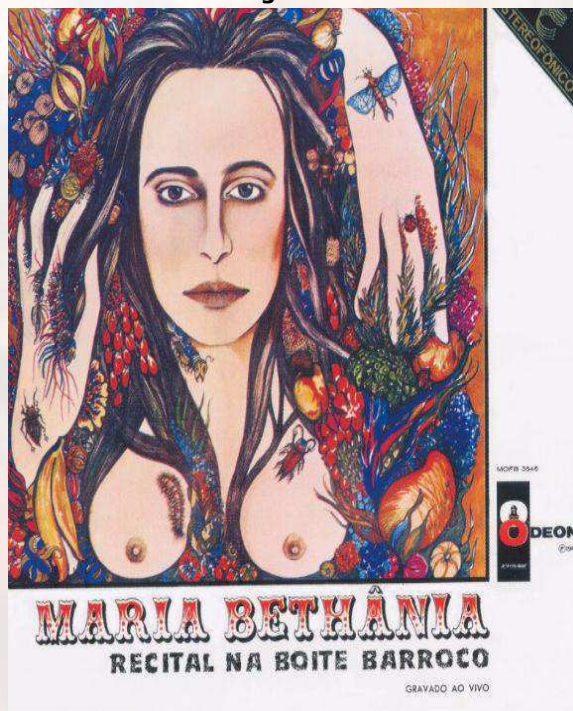
faixa que abre o disco. A arte da capa foi montada, a partir da censurada pintura de Luiz Jasmim, que trouxe Bethânia com o busto nu e coberta de folhas, frutas e insetos. Essa configuração remonta a uma imagem tropicalista da cantora não alinhada ao seguimento musical, porém simpaticamente.

A canção que abre o disco é *Marginália II*⁶ que tanto quanto a pintura desenha imagens tropicais do

subdesenvolvimento do terceiro mundo, “*Conheço bem minha história/Começa na lua cheia/E termina antes do fim*”, combina-se assim o aspecto noturno do compositor com a vida de uma cantora de boate – a vida do artista – como já percebido por Câmara, ao entrecruzar as atividades artísticas de Torquato Neto e outros, em *Corpos Pagãos*.

⁶ Letra composta por Torquato Neto e musicada por Gilberto Gil. Segundo Paulo Andrade, essa canção alimenta, no fluxo de experimentação da linguagem, a “Geleia Geral” pensada por Torquato, e explora uma imagética dos problemas do subdesenvolvimento ao mesmo passo que, magistralmente, comporta uma debochada compreensão histórica do Brasil. Desse modo executa os preceitos de justaposição tropicalista de se pensar o país, sobretudo na dimensão de citações intermediárias, como Casimiro de Abreu, Gilberto Freyre e Gonçalves Dias. No espetáculo de Maria Bethânia, a música foi orquestrada pelo grupo jazzístico Terra Trio. (Cf. ANDRADE, 2002: 57-60.)

Figura 04



Capa de Recital na Boite Barroca.

Nesse aspecto, Ney Matogrosso incide na música *Retrato Marrom* (*Pecado/1977*), composta por Fausto Nilo e Rodger Rogério, nesse complexo entre o noturno, o beco e o bar. Esses lugares como espacialidades *locus* da atividade marginal, diante do ambiente de espectro assombroso da repressão. A interpretação do artista nesse tango funde o aspecto sombrio da vida,

inclusive do próprio artista naquele momento, em que se vocaliza o negror da atividade artística em tempos sombrios, como nos seguintes versos:

Ai meu coração sem natureza/
**Vê se estanca essa tristeza
que ilumina o escuro bar/** O
nosso amor **é um escuro bar/**
Suspiro azul das bocas presas/ O
medo em minha mão/ O medo

em minhas mão/ Que faz tremer a tua mão/ Sacode o coração joga fumaça em meu pulmão/ **Silente esquina do Brasil/** Nos verdes mares calma lama/ **Um desespero sem canção/ Guarda teu olhar de ave presa/Na toalha de uma mesa/ Sem mirar a luz do sol/ Não há calor na luz do sol/** O fim da festa é uma certeza/ Te vejo em minha vida como um retrato marrom/ São lembranças perdidas de um passado, e tudo bom/ Brilha **um punhal** em teu olhar/ Sinto o veneno do teu beijo/ Era moderno o meu batom. [grifo meu].

Assim, o compromisso estético de pensar o artista como princípio ativo do noturno "contraviolento" responde aos intentos "vampirescos" de cortes já pensados por Plínio Marcos. Porém, como vemos, também é possível localizar esse sentimento em intérpretes da música popular. Aparecem nessas obras o bar, a boite, a viração, o cortiço, objetos cortantes e a favela, como aspectos de uma semântica da contraviolência atrelada e pensada no composto entre sexo e violência. Maria Bethânia por sua atividade na "Boite" - casa noturna (*nightclub*) do Rio de Janeiro - em 1968, trouxe impressa na capa do álbum a mulher (a cantora) nua, feiticeira e agressiva. Gal Costa, em uma personificação contracultural entre a melancolia e ação de uma movimentação histórica, exige a viração. Ney Matogrosso, em *Pecado*, compõe uma erótica vocal para combater a repressão, pelo uso figura do Bandido instaurada no disco anterior - *Bandido*.

Assim, é preciso retomar *Navalha na Carne* para entender as nuances da articulação entre violência e sexualidade. Na cena que segue, após Neusa Sueli apanhar a navalha e ameaçar arrancar os olhos de Veludo, como um espectro da cena protagonizada por *Buñuel* no Filme *Um cão Andaluz*, a violência interpessoal⁷ que se desenvolve ao longo do texto se intensifica, no momento em que Vado vê-se desafiado por Veludo, ao tentar obriga-lo a fumar maconha contra a vontade, deixando Neusa Sueli irritada ao perceber a forma em que o seu homem tenta dominar Veludo.

⁷ Categoria que engloba pessoas com proximidades, que se conhecem, agridem-se entre si, tanto homens quanto mulheres. (Cf. MACHADO, 2006.)

VELUDO: - Não fica triste, Neusa Sueli. Homem é assim mesmo. Todos uns brutos. (PAUSA). Seu Vado, deixa eu dar um cheiro?

VADO: - Quer bicar?

VELUDO: - O senhor deixa?

VADO: - Não!

VELUDO: - Ah, deixa...por favor...deixa...

VADO: - Se manca, vagabundo!

VELUDO: - Por favor...

VADO: - Gosta de fumo, é?

VELUDO: - Sou tarado.

VADO: - E por que fica gastando dinheiro com os pivetes? Por que, hein?

VELUDO: Ah, Seu Vado...

VADO: - Você gosta mais de maconha ou de moleque?

VELUDO: - Cada coisa tem sua hora.

VADO: - Bichona Malandra!

VELUDO: - Deixa eu bicar, Seu Vado.

VADO: - Pega aqui! Na minha mão

VELUDO: - Que Bom! (TENTA AGARRAR O CIGARRO.)

VADO: - Não vale segurar.

VELUDO: - Como o senhor é mau, Seu Vado.

(A CENA SE REPETE VÁRIAS VEZES, SEMPRE VELUDO TENTANDO ALCANÇAR, COM A BOCA, O CIGARRO QUE ESTÁ NA MÃO DE VADO. VELUDO

FICA CADA VEZ MAIS AGONIADO. VADO RI CADA VEZ MAIS. NEUSA SUELI PERMANECE INDIFERENTE. VELUDO AGARRA A MÃO DE VADO, QUE LHE DÁ UM VIOLENTO EMPURRÃO.).
(MARCOS, 1967: 26. Destaque meu)

Essa passagem do texto da peça é significativa, pois indica uma perspectiva do exercício do poder policialesco embutido na configuração

de ativar a dominação masculina de Vado sobre Veludo. Representa-se na figura do cafetão, que inquirir os desejos do homossexual em um processo de chantagem, em formato interrogativo, o jogo pelo qual o macho tende a averiguar entre os desejos daquele que oprime. Mas, o texto teatral, sobretudo pela rubrica, não indica claramente a dominação erótica e sexual entre os dois que, ao contrário, no filme ocorre.

Figura 05



Cigarro como metáfora do falo (Screenshoot do Filme de 1969)

Tal cena no filme de 1969, Veludo, interpretado por Emiliano Queiroz (que também o fez em uma das encenações teatrais), tenta o cigarro agarrar com a boca, porém subverte esse jogo de dominação para um jogo sexual, já empreendido por Vado ao colocar o cigarro próximo da região peniana seguido das regras de não ser manuseado, só abocanhado. Assim, há a dupla ativação do desejo; o sexual,

acompanhado da dominação. Nisso, Neusa Sueli não se faz de indiferente, e sim de irritada. A cena só é interrompida quando Veludo tenta agarrar o cigarro com a mão e a desliza pelo corpo (no pênis) do cafetão e, logo, é empurrado por ele.

Essa dialética entre o texto dramaturgico e a sua adaptação para o cinema, sendo o segundo uma estrutura dramática espetacular que se difere pela montagem e edição,

não há uma convenção clara entre texto e roteiro, não há uma unidade precisa entre texto e cena (WILLIAMS, 2010: 203). O roteiro não é sempre preciso diante das possibilidades de montagem, sobretudo não há convenção no que concerne à representação. A partir disso, é preciso notar a encenação e a montagem, e compreender a “[...] *tensão básica entre dramaturgia e espetáculo [...] em que se visa perceber obras como resultado de um processo de composição cultural*” (WILLIAMS, 2010: 19).

No caso de *Navalha na Carne*, no filme, o roteiro foi pensado em conjunto com o ator que havia participado de encenações teatrais dirigidas por Fauzi Arap, Emiliano Queiroz, que interpretou Veludo em ambas as linguagens, como afirma o roteirista e diretor Braz Chediak que, antes havia trabalhado no roteiro com o jornalista Fernando Ferreira:

Com sua saída, chamei o Emiliano Queiróz, que participou da peça ao lado da Tônia Carrero e do Nelson Xavier, sob a direção do Fauzi Arap. Trabalhamos duro e o roteiro ficou pronto rapidamente. Nessa época, o colorido começava a tomar conta do cinema. Optei por fazer *Navalha* em preto-e-branco. Queria que os atores se vestissem de preto e branco, que o cenário fosse nesses tons. Sabia que, sem trocadilho, estava no fio da navalha: ou fazia cinema puro ou teatro filmado.

A situação me obrigou a ficar atento, a pensar 24 horas por dia no projeto. Estudei cada detalhe da cenografia. Junto com Hélio Silva, escolhi todas as locações. Fotografamos um quarto, perto dos Arcos, onde moravam várias prostitutas, para que o Cláudio Moura, o cenógrafo, tivesse um paradigma. A escada de pedreiro

que está amarrada à original quebrada, que aparece no filme, é autêntica. O quarto do Veludo foi sugestão do Emiliano que, em suas pesquisas, viu um idêntico perto da Lapa. Era um quatinho de um homossexual, todo decorado com fotografias, em sépia, de artistas de cinema.

Emiliano entrou de cabeça no personagem. Encontrou na rua um homossexual com o cabelo pintado de louro e com as raízes pretas aparecendo. Sugeriu que fizesse semelhante. Ficou ótimo. Teve a idéia de usar sandálias menores que os pés, deixando o calcanhar no chão, o que acentuaria seu aspecto de pobreza e decadência. E daria a entender que ganhara os chinelos já usados, ou que os havia roubado ou achado no lixo. Esses dois detalhes por si só retratavam a decadência de Veludo. (CHEDIAK, 2005: s.n)

Com essa perspectiva de “drama em cena”, diante da preocupação de tomar o texto de Plínio Marcos na condução de uma disjunção do olhar sobre ele (não como teatro filmado), pelo resultado da montagem e interpretação dos atores, a cena que na rubrica teatral que não indica a percepção do cigarro como metáfora da dominação falocrática, porém, ocorre na sequência fílmica. Isso se explica pela estrutura do filme, que em seus 27 minutos demonstram a ausência de fala, somente sonoridades de ambiência; assim havendo alteração pela interpretação construtiva do roteirista/diretor ao penar imagens gravadas em locações externas e internas, para além do quarto montado em estúdio, como explica Elton Bruno Soares Siqueira:

Vê-se que o diretor/roteirista procura introduzir o filme

antecipando elementos da trama que, na peça, só seriam revelados depois de certa altura do diálogo. Por exemplo, a cena em que Veludo está na penumbra do quarto de Neusa Sueli, diante do criado-mudo sobre o qual se encontra o dinheiro deixado para Vado; a interação entre Veludo e o garçom e a ida do camareiro à "boca de fumo", para comprar maconha. Além disso, a diferença apontada entre as duas obras revela que o filme apresenta uma semântica resultante da interpretação própria e particular que o diretor faz do discurso masculino subjacente à peça de Plínio Marcos. (SIQUEIRA, 2008: s.n.).

Entretanto, é possível localizar nas intenções do grupo que pensou e construiu o filme (atores, diretor, roteirista, diretor de fotografia, etc.), sobre o texto do dramaturgo, a potencialidade de captar em cena e transmissão da dominação masculina sobre outras eróticas e performances sexuais, pois à medida que Vado inquirir sobre a sexualidade de Veludo, o instigando sexualmente pelo domínio de outro objeto de desejo – o cigarro de maconha – há nisso, a composição de outro "estilo de masculinidade" (CECCHETO, 2004). Trata-se da masculinidade vulnerável diante dos desígnios de uma hegemonia masculina. Isso, sem ainda mencionar a violência de gênero investida sobre Neusa Sueli e Veludo.

Vado, apesar de na cena seguinte, ao dar-se conta do jogo sexual invertido por Veludo, compõe uma masculinidade que não leva em consideração, naquele momento da cena/sequência, os requisitos e desígnios que histórica e culturalmente construiu o fardo

daquilo que se tem como paradigma do homem (viril, macho, provedor, falocêntrico e dominador).

Porém, o cafetão não abandona a virilidade socialmente legitimada em suas relações, sobretudo pelos exercícios de dominação, afinal os usa para exprimir os seus desejos a partir da violência sobre os de outrem, no caso específico Veludo. Nessa linha de masculinidade, calcada em uma sociabilidade violenta e [homo]erótica, não se tem uma postura masculina estável. O vínculo nessas relações está na ligação entre violência e sexo, objeto de desejo também dos outros dois sujeitos da cena.

Veludo, o homossexual, como Janete Jane, a prostituta em *Bandido da Luz Vermelha*, é o desestabilizador da masculinidade cristalizada sobre a figura do homem difundida no ocidente e, também, é quem faz emergir os desejos reprimidos⁸, ainda que em tom de dominação e violência do aspirante macho (Vado). Ao tocá-lo, impõe o seu desejo sobre os do agressivo cafetão, que se desestabiliza em seu ato de dominação falocrática. O corpo e seus gestos, sobretudo zonas erógenas, respondem como o inconsciente de ambos.

Confere-se, assim, uma relação de disputas de poder, embora com alternância entre os personagens que pela violência, fruto da retomada de consciência da masculinidade rígida do cafetão, quebra com a postura do macho encarnado por ele. Assim, desemboca-se, na sequência/cena seguinte, numa crise da masculinidade⁹ evocada pela falácia

⁸ A implicação machista oportuniza a emergência do desejo reprimido que coaduna na expressão do "retorno do recalado" (última fase do recalamento explanado por Freud), como aponta João Silvério Trevisan, o desejo reprimido é o misto de "êxtase e agonia" (TREVISAN, 2002: 398-400). Extravasa-se inclusive na forma de violência, práticas sexuais não hegemônicas pela ótica das implicações culturais, nos "deslocamentos libidinais", em atividades sexuais que não afetem a virilidade social. Seguindo as orientações próximas de Freud - Quanto mais censurado o desejo for, mais eficaz é o seu disfarce, por conseguinte, como reação recalada dispense energia sobre o conteúdo que o ameaça. "O retorno do recalado é um disfarce consciente do recalado, porém incapaz, apesar disso, de mascarar-lo por completo". (NASIO, 1999: 36). (Cf.: TREVISAN, 2002: 398;400;524; ROTH, 2000; NASIO, 1999.)

do modelo rígido do que se configurou em ser homem na cultura ocidental, percebida ao passo que Vado, violentamente, não corresponde ao desejo incitado por ele sobre Veludo.

Nessa cena, Vado ao tentar obrigar Veludo a fumar o cigarro contra a vontade, a fim de exercer seu poder de dominação sobre todos dentro da clausura do quarto, já desestabilizado pelo toque do homossexual em seu corpo, no filme, acaba montando em cima de Veludo em uma posição sexual. Neusa Sueli, ao sentir o clima sexual, questiona-o quanto à sua sexualidade. Como não temos acesso aos registros das encenações teatrais, porém no texto dramático não há rubricas que indicam essa ação. Então, algo que pôde ser repensado por outra [in]convenção de representação presente no filme:

NEUSASUELI: Não estou gostando nada dessa zorra aqui dentro. Se arrancar daqui.

VELUDO: Seu Vado, deixa eu dar uma fumadinha só.

VADO: Sem vergonha! Pensa que mulher manda em mim, bicha louca?

VELUDO: Que homem bruto, meu Deus! Vado, deixa eu fumar!

VADO: Ainda sou Seu Vado. Perdeu o respeito, seu miserável? Te dou uma porrada.

VELUDO: Dá, então (*Vado bate em Veludo*).

VADO: Gostou?

VELUDO: Bate mais. Bate! (**VADO FICA VENCIDO E IMPOTENTE**). Você viu como se lida com homem?

VADO: Veado! Veado de merda! Porco nojento! Ladrão sem vergonha!

VELUDO: Bate em mim, machão. Bate nesta face, e te viro a outra como Jesus Cristo.

VADO: Bicha é uma desgraça.

NEUSASUELI: Para com isso, pombas! Veludo, vai pro teu quarto!

VELUDO: Vou indo. Tchau mesmo!

VADO: Fica! Só sai quando eu mandar.

VELUDO: Ela está invocada comigo. Não quero encrenca. Vou embora.

VADO: Ela que se dane! Fica!

NEUSASUELI: Você vai me pagar, sua bicha. Está botando meu homem contra mim.

VELUDO: Eu quero ir embora e ele não deixa.

VADO: Vem fumar, bichinha!

VELUDO: Agora não quero.

VADO: Não faz onda e pega logo.

VELUDO: Pra mim michou.

VADO: Estou mandando fumar

VELUDO: Você não é meu homem. Não me manda nada.

VADO: Chupa essa fumaça!

VELUDO: Nem por bem, nem por mal. (*Vado bate em Veludo*). Bate... bate...

VADO: Eu te mato! Eu te mato!

VELUDO: Mata! Mata mesmo, homem! Mas eu não fumo tua maconha! Não fumo!

VADO: Fuma! Tô mandando! (*Vado tenta colocar o cigarro na boca de Veludo*).

VELUDO: Me mata, meu homem!

NEUSASUELI: Para com isso, Vado! Para com isso!

VADO: Fuma essa droga, senão eu faço uma desgraça! Por favor, fuma!

VELUDO: Nem você me pedindo de joelhos.

NEUSASUELI: Pelo amor de Deus, para com isso! Eu não aguento mais!

VADO: Eu quero fazer ele fumar maconha. Eu quero que ele fume!

NEUSASUELI: Só isso que você quer? (*Empurra Veludo para fora e encara Vado*). (MARCOS, 1967: 28-29)

⁹ A partir da sociologia americana da década de 1950, como localiza Fátima Regina Cechetto (2004), remonta-se essa percepção do que se entende por crise da masculinidade, sobretudo, alavancada por pautas perspectivadas por outras demandas de gênero, inclusive àquelas exigidas anteriormente aos estudos americanos. "Uma das conclusões que autores chegam é que a ausência das relações de poder nessas análises acabou por legitimar discursos sobre a chamada "crise da masculinidade, isto é, a ênfase num discurso que assinala o desconforto de alguns homens em face dos valores culturais marcados por esquemas muito rígidos". Tais valores prescreviam uma imagem masculina unívoca, associada a posições de poder na política, na produção, na guerra e no esporte. Essa postura mais presente na sociologia americana, de cunho psicologizante, resultou na percepção dos aspectos problemáticos de ser homem" como algo peculiar às pressões sociais ligadas ao desempenho de papéis num contexto social que estava mudando. No entanto, a ideia do conflito de papéis masculinos (e os chamados "fardos da masculinidade") já tinha sido claramente formulada no artigo de Helen Hacker, em 1957, cuja a preocupação com temas como a ausência de pai, a angústia masculina, a emancipação da mulher e a homossexualidade como índice da sobrecarga masculina, foi décadas depois, retomada pelo pequeno movimento de liberação masculina surgido nos anos 1970. Esse movimento tentou empreender mudança nos rígidos padrões de masculinidade tradicionais". (CECCHETTO, 2004: 61). A autora analisa em seus estudos estilos de masculinidades articulado à práticas e sociabilidade masculinas que desmontam o paradigma hegemônico que pesa sobre o que é ser homem.

Figura 06



Dominação e desejo entre Vado e Veludo, a irritação de Neusa Sueli (Screenshoot)

Veludo, ao perceber que desestabilizou a masculinidade de Vado, desafiando-o por não querer fumar, o instiga a montar em cima de si, tanto que no filme fala: – “*ah! que loucura divina!*”. Isso se desloca para o estado de vulnerabilidade de Vado, conferido ao perceber sua dominação amalgamada com seus desejos ruir. Veludo tira-o da zona de conforto, sua imagem de homem não se apresenta unívoca, pois outro sujeito exige espaço; não há dominação plena, não há poder sem resistência. Impreciso é como se apresenta o papel masculino. Isso é expresso no momento de reafirmação da “*masculinização do poder*” (CECCHETTO, 2004: 69), no quadro policialesco e militar de um Brasil recrudescido por uma masculinidade instrumental de uma ditadura. Vado representa esse modelo em crise no homem comum.

Nesse jogo, Vado se vê vulnerável e recorre dramaticamente à Neusa Sueli que é solicitada para agarrar Veludo, a fim de fazê-lo

fumar a maconha para satisfazer uma das vontades do cafetão. Ao tentar realizar o pedido, Neusa Sueli conhece mais uma face da violência vinculada à masculinidade, agora do homossexual, ou seja, outro mecanismo da violência de estilo masculino se volta contra ela. Isso é constante no texto teatral e no filme; na rubrica do texto dramaturgic – “(NEUSA SUELI VAI TENTAR SEGURAR VELUDO. QUANDO VAI TOCÁ-LO, ELE GRITA)” (MARCOS, 1967: 32). No texto, Veludo e Neusa Sueli se atacam:

VELUDO – Não encosta em mim, mulher! Não toca em mim! Eu não gosto que mulher me toque! Não me toque! Não me toque!

NEUSA SUELI – Veado miserável! Miserável! (AGARRAO E O EMPURRA PRA PORTA.). Agora vai caguetar a gente para polícia, seu nojento!

VELUDO – Sua vaca! Você vai me pagar! **Não vou na polícia não. Não gosto dessa gente!** Mais vai ter forra. Você não perde por esperar.

NEUSA SUELI – Cai fora daqui, bicha sem-vergonha! Cai fora! (MARCOS, 1967: 32)

Rafael Luna Freire identifica em *Veludo* a complexidade de assumir sua vida em várias esferas evocadas durante a peça – “*na minha vida mando eu, sou livre*” – uma das máximas do sagaz personagem. O autor percebe o valor da carga dramática presente no personagem ao longo da narrativa, como também de Diaba do filme *A Rainha Diaba*:

Ou seja, filmes como *A Navalha na Carne* e *A Rainha Diaba* chamam atenção pelo papel fundamental que os personagens homossexuais ocupam nas narrativas. No primeiro, *Veludo* é talvez a figura de maior vigor dramático na história, uma vez que o faxineiro não disfarça, mas assume sua homossexualidade (referindo-se a si próprio no gênero feminino) e utiliza isso como força e gesto de afirmação de identidade. Ao contrário da postura curva e dos lamentos da prostituta de Glauce Rocha, o *Veludo* de Emiliano Queiroz fala alto, tem corpo empinado, a cabeça erguida e o queixo levantado. Com ar de superioridade e orgulho, chega a dizer para Neusa Suely que, ao contrário dela, ele não precisa pagar para ter homem e não atura agressão de seus “machos”. (FREIRE, 2009: 129.)

Além da violência de gênero causada por vários fatores, inclusive sexuais, percebe-se que os conflitos são gerados dentro do ambiente infernal que se apresenta no quarto da pensão e, ali mesmo, se tende a complicá-los. Porém, não há espaço para intervenção policial e militar, isso fica explícito na fala de *Veludo* (“*não gosto desse tipo de gente*”).

Percebe-se ali, no ambiente naturalista de Plínio Marcos, conflitos em torno do existencial, de valores ultrajantes como ao mesmo tempo conservadores expressos na figura de Neusa Sueli. A prostituta que transita pela moral oficial, ao ver seu homem em cima de outro e é achincalhada por ele em vista disso.

O julgamento acontece entre os próprios agentes do submundo marginal, no ambiente de laceração e agonia. Isso é identificado por Helciclever Vitoriano (2013), ao investigar a ambiência do infernal e o espelhado na obra de arte, em que investe nas aproximações entre Plínio Marcos (*Navalha na Carne*) e Jean-Paul Sartre (*Entre Quatro Paredes*). Essa proximidade parte da crítica feita por Décio de Almeida Prado:

Como estrutura, “*Navalha na carne*”, sem nenhum intuito de ironia ou menosprezo, é uma espécie de “*Huis Clos*” dos pobres: três personagens se estraçalhando mutuamente, experimentando todas as formas de agressão, dentro de um espaço fechado. (VITORIANO, 2013: 09.)

Helciclever Vitoriano nota a condição periférica do ambiente clausurado que é o quarto, onde acontecem os conflitos e a relação dos personagens entre si, em frente ao espelho que não comporta o esquecimento da condição marginal. Apresenta-se nele, o espelho, objeto virtual da realidade e quando quebrado cortante, as condições desses sujeitos e os parâmetros que compõe essa ambiência infernal, emite “*a consciência da existência*” (VITORIANO, 2013: 90-93).

No caso de *Navalha na Carne*, a sexualidade e a violência são armas narcisistas que, por seus personagens, configuram características entre o sádico e o masoquista, como um paradoxo entre o amor e o desejo na captura da liberdade do outro, como afirma Vitoriano. Mas, nesse ambiente, o policalesco e o militar não se

firmam, pois, o conflito é intrínseco ao campo da existência e sobrevivência. Ali quem canta de galo são os marginais. Apresenta-se, assim, ao ignorar os reguladores e agentes de coerção institucionalizada, a inoperância do dispositivo policalesco sobre os corpos marginais.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Maria Isabel; NAVES, Santuza Cambraia (Orgs.). *Porque não: rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro: 07 letras, 2007.
- ANDRADE, Paulo. *Torquato Neto: uma poética de estilhaços*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. 2.Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- CÂMARA, Mario. *Corpos Pagãos: Usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- CECCHETTO, Fátima Regina. *Violência e estilos de masculinidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia: A história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- COELHO, Frederico. *Eu brasileiro confesso minha culpa meu pecado – cultura marginal nas décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- DEBERT, Guita Grin; GREGORI, Maria Filomena. Violência e Gênero - Novas propostas, velhos dilemas. *RBCS*, v. 23 n. 66, Fev.2008.
- DELLASOPA, Emilio E. Reflexões sobre violência, autoridade e autoritarismo. *Revista USP*, São Paulo, USP, n.09, São Paulo: USP, Mar./Maio. 1991.
- FILMER, Paul. A estrutura do sentimento das formações socioculturais: o sentido de literatura e experiência para a sociologia da cultura de Raymond Williams.
- OLVI, Leila Curi (tradução). *Estudos de Sociologia*, Araraquara, UNESP, v. 4, n. 27, 2009.
- FREIRE, Rafael de Luna. *Atalhos e Quebradas: Plínio Marcos e o cinema brasileiro*. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – PPG, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.
- GOMIDE, Silvia. Formação da identidade lésbica: Do silêncio ao queer. In: GROSSI, Miriam Pillar; et al. *Conjugalidades, parentalidades e identidades lésbicas, gays e travestis*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- MACHADO, Lia Zanotta. Depoimento. In: GROSSI, Miriam Pillar; MINELLA, Luzinete Simões; et al. *Depoimentos: Trinta anos de pesquisas feministas brasileiras sobre violência*. Florianópolis: Mulheres, 2006.

- MARCOS, Plínio. *Navalha na carne e quando as máquinas param*. São Paulo: Parma, 1984.
- MATTIOLI, Olga; ARAÚJO, Maria de Fátima. *Gênero e Violência*. São Paulo: Arte e Ciência, 2004.
- MELLO, Nelson Cunha. *Conversando é que a gente se entende*: dicionário de expressões coloquiais brasileiras. São Paulo: Leya, 2009.
- NASIO, J. -D. *O prazer de ler Freud*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.
- PACHECO, Alexandre. *A Violência no Rio de Janeiro, na década de 1970, em "Feliz Ano Novo" (1975) de Rubem Fonseca*. 2003. Dissertação (Mestrado) – PPG, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.
- REIS, Sérgio Rodrigo; CHEDIAK, Braz. *Braz Chediak*: fragmentos de uma vida. São Paulo: Imprensa Oficial Do Estado, 2005.
- ROTH, Marcel. (org.). *Freud: conflito e cultura*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000.
- SAFATLE, Vladimir. Do uso da violência contra o Estado ilegal. In: _____; TELLES, Édson. *O que restou da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- SAFFIOTI, Heleieth I.B. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. *Cadernos Pagu*, n. 16, 2001.
- SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. A Representação do Masculino em Navalha na Carne: Diálogo entre Cinema, Teatro e Literatura. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, XI, 2008. *Anais...*, Tessituras, Interações, Convergências, São Paulo, USP, 2008.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- _____. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- VITORIANO, Helciclever Barros da Silva. *Navalha na carne entre quatro paredes: imagens especulares e infernais*. Tese. Brasília: UnB, 2013.
- WILLIAMS, Raymond. Estrutura e superestrutura. Tradução de Bianca Ribeiro Manfrini. *Revista USP*, São Paulo, USP, n. 65, 2005.
- _____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1979.
- _____. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ZALUAR, Alba; LEAL, M. C. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. V. 4.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Violência*. São Paulo: Boitempo, 2014.

RECEBIDO EM 02.02.2017

APROVADO EM 03.03.2017

**ESTILHAÇOS, DIÁSPORA E
DESTERRITORIALIZAÇÃO:
vivências juvenis nos superoitos
Porenquanto (1973) e *Tupi
Niquim* (1974)**

Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco
DH/CCHL/PPGHB/UFPI
edwar@pesquisador.cnpq.br
Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito
Curso de História/CSHNB/PPGHB/UFPI
fabioleobrito@hotmail.com

RESUMO:

Este artigo aborda as vivências de jovens teresinenses no Rio de Janeiro nos primeiros anos da década de 1970, através dos filmes em formato super-8 *Porenquanto*, de Carlos Galvão (1973), e *Tupi Niquim*, de Xico Pereira (1974). Através dos filmes, Galvão e Xico, juntamente com outros jovens que, na cidade de Teresina (PI) no início dos anos 1970, compartilharam experiências pessoais e produções artísticas com o poeta e letrista piauiense Torquato Neto, expressam identidades estilhaçadas, resultantes de processos de desterritorialização geográfica e afetiva.

Palavras-Chave: História, Juventude, Identidade.

ABSTRACT:

This article discusses the experiences of young teresinenses in Rio de Janeiro in the early 1970s, through the super-8s format films *Porenquanto*, by Carlos Galvão (1973), and *Tupi Niquim*, by Xico Pereira (1974). Through the films, Galvão and Xico, together with other young people who, in the city of Teresina (PI) in the early 1970s, shared personal experiences and artistic productions with the Piauí poet and lyricist Torquato Neto, express shattered identities resulting from Geographic and affective deterritorialization.

Keywords: History, Youth, Identity.

[...] *E agora? Eu não conheço uma resposta melhor do que esta: vamos continuar. E a primeira providência continua sendo a mesma de sempre: conquistar espaço, tomar espaço,*

ocupar espaço. Inventar os filmes, fornecer argumentos para os senhores historiadores que ainda vão pintar, mais tarde, depois que a vida não se extingue. Aqui como em toda parte: agora (ARAÚJO NETO, 1973:29).

Fragments do diário de um *outsider*: é manhã quando ele sai às ruas de uma cidade desconhecida, caminhando, observando os passantes. Suas vestimentas instauram a primeira das diferenças com as quais se percebe e se compõe em relação às outras pessoas. Aquela é uma grande cidade, pulsante, bastante diferente do provincianismo da outra cidade de onde veio. Vai à praia, onde moças, usando biquínis, arrastam olhares matreiros de rapazes que desejam e se divertem frente àquilo que se deixa entrever pela fina camada de tecido. A troça é diferente, mas lhe faz lembrar das brincadeiras alegres que ele e seus amigos faziam, pelas ruas de Teresina. É estranho olhar o entorno e se ver "do lado de fora". Apesar de a garota mais bonita do pedaço lhe dar confiança, ele não se sente totalmente à vontade e, num ato de desespero, diante daquele sentimento etnocêntrico que o ronda, a assassina. O ato de matar é, para o *outsider*, uma tentativa de diminuir a distância que o separa daqueles todos. É, no limite, um gesto desesperado para apagar a diferença.

Esta poderia ser uma sinopse do filme *Tupi Niquim*, de Carlos Galvão, rodado em formato de super-8 por uma trupe de jovens piauienses recém-chegados ao Rio de Janeiro, na primeira metade da década de 1970. O romantismo do lugar distante, bem como a distinção

identitária que separa o outsider tupiniquim dos outros, o assemelha a um *greaser* – cabelos longos, encobertos de brilhantina, roupas rasgadas – enquanto aqueles diferentes em muito se assemelham aos *socs*, ou *socials*. Portanto, é preciso tomar cuidado, afinal “[...] os *grasers* não podem ficar andando sozinhos, senão alguém os acerta ou então vem um e grita ‘greaser’, e a gente fica se sentindo meio devagar, sabe como é”. (HINTON, 2011: 07)

Outsiders, *grasers* e *socs* são palavras que ganharam popularidade nos Estados Unidos, e em grande parte do mundo, na década de 1960, através da obra literária de Susan Hinton. Recebendo o título, em inglês, *The Outsiders*, o que, numa tradução literal, significaria “do lado de fora”, a obra ganha, na tradução brasileira, o título *Vidas sem Rumo*. Tratando das tensões entre gangues juvenis, em uma cidade norte-americana, a obra diferencia os *grasers*, jovens que viviam no subúrbio, usavam roupas coloridas, assessorios e cabelos longos cheios de brilhantina, dos *socs*, ou *socials*, jovens dos bairros mais ricos da cidade, que possuíam Mustangs, namoravam as garotas mais bonitas, e que, em geral, tinham por esporte bater em *grasers*.

A leitura de Hinton ajuda a refletir acerca da noção de identidades, e de como elas se constituem, de forma a referencializar o homem sob a perspectiva dos múltiplos seres que o coabitam. Como já foi percebido neste trabalho, a identidade não se concebe de maneira unívoca, existindo, no mesmo ser humano,

uma gama de concepções de sujeito. Para além dessa questão, é também necessário registrar que, no contexto da pós-modernidade – ou, para alguns, no capitalismo tardio –, as identidades se conformam em torno das concepções de tempo e de espaço nas quais os sujeitos estão inseridos. Dessa forma, não se pode deixar de considerar que acontecimentos como a teoria da relatividade, de Albert Einstein, as pinturas cubistas de Pablo Picasso e Georges Braque, as narrativas presentes nos romances de Marcel Proust e James Joyce, bem como as novas técnicas filmográficas utilizadas por Dziga Vertov e Serguei Eisenstein redefiniriam as relações espaciais e temporais, performatizando novamente a constituição identitária do Ocidente na segunda metade do século XX. (HALL, 1999: 70-71)

O tempo e o espaço, domínios fundamentais para a História, são conceitos que necessitam de uma revisita quando se objetiva ler os estilhaços da obra de Torquato Pereira de Araújo Neto, poeta e letrista piauiense, participante da invenção do chamado movimento tropicalista, em torno do qual emergiu um grupo de jovens que, a *posteriori*, seria referenciado como Geração Torquato Neto. (BRITO, 2016.) É com esta premissa que se busca, aqui, traçar um inventário das produções efetuadas após a morte do poeta, tendo como objetivo referencializar suas ressonâncias em leituras que respingam, desde os dias imediatamente posteriores à sua morte – retratados nos filmes produzidos ainda na primeira metade

dos anos 1970 – até as produções literárias e musicais, as quais projetariam Teresina como a cidade subjetiva de Torquato Neto, (CASTELO BRANCO, 2006.) presente na obra de artistas que, mesmo não a habitando, a ela fariam referência, em ações processadas nas décadas de 1980 e 1990.

Nesse sentido, um dos primeiros estilhaços torquateanos aponta para uma fuga de identidades fugazes, que rompem com os limites piauienses e fazem migrar para o Sudeste do país alguns de seus contemporâneos. Entender a realidade e o momento cultural teresinense, no entanto, faz-se necessário para pensar as constituições culturais que atravessam a cidade, ainda na primeira metade da década de 1970, mas, especificamente, após a morte prematura de Torquato Neto. É no entorno de uma temporalidade trágica e de uma espacialidade líquida, no interior dos quais a cidade de Teresina vai sendo tragada por um *frenesi* de modernidade, que Torquato Neto e seus contemporâneos vão arrancando, a machadadas, como o poeta proclama no “Poema do aviso final”, novas condições de existir para parcela da juventude teresinense engajada com arte.

O âmbito musical, por exemplo, é uma das facetas da cultura piauiense que se encontravam em vias de transformação. Se os primeiros anos da década de 1970 trouxeram um repertório tropicalista pela voz e acordes de Lenna Rios e outros músicos piauienses, em 1973 já é possível perceber a necessidade de

se fazer uma música de autoria local. Esse desejo aparece na coluna “Jornal do Índio”, assinada por Herculano Moraes no jornal *O Estado*, quando este incita a valorização da cultural local através da promoção de um festival de música popular:

Os novos cantores. Vamos valorizar!

Osvaldo e Valderi é a dupla de piauienses que está dando conta direitinho do recado. Eles sabem que é difícil fazer música nessa terra pobre. Mesmo assim, eles afinam a guitarra e o violão, para interpretação de 17 composições de sua autoria. Na televisão, no interior do Estado, nos shows em que estejam presentes, são sucessos. Vamos valorizar o que é nosso, gente. Fazer promover um festival de música popular. (MORAES, 1973: 07)

Na esteira de uma cultura jovem que ganhava projeção no Estado, e, mais precisamente, na capital piauiense, algumas estruturas instituídas, dentre as quais a recém-nascida Fundação Universidade Federal do Piauí (FUFPI), aparecem como incentivadoras da produção cultural em vários campos. Uma destas manifestações é a Jornada Universitária, um evento que reunia, além de campeonatos esportivos, envolvendo alunos da instituição, exposição e discussão de artes em geral. Em sua segunda edição, iniciada no dia 20 de setembro de 1973, música, cinema e teatro apareceram como algumas das principais manifestações em destaque. No mesmo dia da abertura, aconteceu a exibição do filme *Anos Verdes*. Prolongando-se até o dia 22, outros eventos, no campo artístico, mereceram

destaque, como a apresentação do espetáculo teatral *Cavalinho Azul*, debates sobre cinema e arte, e, como culminância, a realização do I Festival Universitário de Música Popular. (II JORNADA, 1973.)

Apesar de, aparentemente, em alta no contexto do Estado, a cultura jovem, na perspectiva de seus próprios produtores e público-alvo, ainda se mostrava carente. Não era incomum que espaços de expressão juvenil demonstrassem o desagrado com o ainda incipiente apoio que as instituições davam às suas produções e aspirações. Um exemplo claro, que ajuda a entrever o tom de queixa presente na fala de uma parcela dos jovens teresinenses, é uma opinião registrada no jornal alternativo *Toco Cru Pegando Fogo*, editado por estudantes da então Faculdade de Medicina, onde tratam da falta de apoio político e acadêmico para que artistas de projeção nacional viessem participar de eventos musicais no Piauí:

Todo mundo tá sabendo que uma porção de gente boa (Chico, Caetano, Gil, Betânia, Gal, Sérgio Ricardo e outros bichos) estão fazendo circuito universitário. Aqui em Teresina houve curto-circuito. O pessoal passa do Ceará pro Maranhão e aqui ninguém sabe de nada. Muito bem. Assim sim. Meu bem amado Piauí bem informado não precisa saber nada mesmo. Mas acontece é que soubemos que Gilberto Gil está interessado, anotem, em vir aqui na terra da cultura. E segundo se informa o nêgo só tá pedindo as passagens pra vir mostrar muita coisa aqui. A *Reitoria vai pensar no assunto* (AS COISAS..., 1973. Destaque do autor)

A ironia presente na fala transcrita denota que ainda permanecia vivo, e profundamente presente, o binômio que marca a cidade de Teresina no final dos anos 1960 e início dos anos 1970: a dicotomia entre os valores provincianos e uma cidade em vias de modernização. As oportunidades, tanto nos sentidos de educação e trabalho, quanto nos de vivência cultural, apontavam para um Piauí que se mostrava incipiente. Era comum que jovens de classe média buscassem em outros centros urbanos o atendimento de algumas dessas necessidades que emergiam do contexto vivido. Um desses espaços acaba sendo o Rio de Janeiro, vista como uma cidade culturalmente rica, e um ambiente propício para a oportunização de um "viver" mais abrangente, no sentido subjetivo. Tal perspectiva é possível de ser observada na fala de Carlos Galvão, quando este, discorrendo sobre a existência de um significado na ida de um piauiense ao Rio de Janeiro, coloca:

Acho que de alguma forma, ainda continua tendo [significado], talvez um, talvez pouco menos, mas na época tinha muito, além da atração normal, havia o motivo fundamental que levava as pessoas a saírem, era a busca de informação, de local onde tivesse mais informações que interessavam para gente na época e acho que pra todo mundo da minha geração isso era uma extensão, uma continuidade do que você se propunha a fazer, então praticamente todo mundo se habilitava a ir pra um centro grande, Rio, São Paulo. No meu caso particular, até por coincidência, a minha geração toda, a mesma turma que

fazíamos as coisas aqui, fomos todo, eu fui um pouco antes. (GALVÃO, 2003.)

Ao falar da sua geração, Galvão remonta aos jovens que, como ele, se agruparam em Teresina e produziram cultura. Eram os mesmos jovens que estiveram à frente da coluna *Comunicação*, no jornal *Opinião*; que produziram o encarte *O Estado Interessante*; que elaboraram as duas edições do *Gamma*; que transaram em super-8, liquidificando os espaços da cidade de Teresina, e subvertendo seus significados. Tomando a noção de geração tanto como um instrumento de medida do tempo (SIRINELLI, 2006: 137) quanto como um elemento essencial no entendimento da elasticidade nas relações sociais, é possível encontrar neste grupo não uma unidade, mas um afeto que os vinculava em determinado momento de sua vida, e em certas atividades. Galvão continua, afirmando que o grau de afetividade entre eles permanece até os dias atuais, como elemento de conjunções sociais e familiares: “Hoje, por exemplo, quase todo mundo, os amigos Edimar [Edmar Oliveira], [Xico] Pereira, todo mundo mora lá [no Rio de Janeiro], mantendo o mesmo tipo de relação lá e lógico todo mundo tem família, os filhos quase todos próximos”. (GALVÃO, 2003.)

A manutenção da afetividade entre estes jovens, que imigravam para uma cidade pulsante, diferente da Teresina envolta em contradições de identidade urbana, contribuíam para a continuidade de suas práticas culturais neste outro espaço. Ir para o Rio de Janeiro significava levar

consigo muito do que constituía uma *teresinensidade*, e, com ela, um sentimento de desterritorialização geográfica, remetendo à saudade do lugar de origem. A distância aflora, em termo de sensações, a insegurança que, em geral, afasta o sujeito de seu centramento adulto, fazendo-o retornar à atitude indefesa de um retorno à infância. É a metáfora da criança no escuro, tomada de medo, que se tranquiliza cantarolando uma canção familiar. A cançãozinha infantil é a sua orientação, agindo como o esboço de um centro estável e calmo, a partir da qual ela prossegue seu caminho. É dessa maneira que ela refaz, subjetivamente, sua casa, seu lugar de origem, aquele que guarda seu espaço de afeto, de segurança. Uma morada que “[...] abraça a história de cada um com uma ternura quieta e desassombrada”, (REZENDE, 2006: 31) mas, ao mesmo tempo, um espaço que guarda dentro de si uma liquidez difícil de ser controlada, visto que a morada não preexiste – é, na verdade, subjetivamente construída, traçada como um círculo frágil e incerto, organizado como um espaço limitado, formado por componentes os mais diversos. (DELEUZE; GUATTARI, 1997: 101). É preciso, dessa maneira, reconfigurá-la, construindo sua familiaridade com o espaço a forma de driblar o medo e a insegurança que decorriam da distância de sua terra natal. A forma de fazê-lo era usar suas armas para aproximar ao máximo seu novo mundo com seus antigos espaços e antigos conceitos. Aproximar o Rio de Janeiro de Teresina, ao menos em termos conceituais, seria a estratégia de uma guerrilha semântica, mais

uma vez utilizada por jovens teresinenses: o filme experimental.

Torquato Neto, que trouxera o super-8 a Teresina, apresentara a tecnologia aos seus contemporâneos e incentivara o seu uso – que não se confunde com o consumo, na medida em que é subversivo e deformador (CERTEAU, 1994: 39) –, atuando e/ou produzindo ou ainda dirigindo as primeiras as primeiras experiências superoitistas na capital piauiense. No rastro dessas experiências viriam as enunciações de Carlos Galvão, Xico Pereira, Durvalino Couto Filho, Arnaldo Albuquerque, Antonio Noronha. Enquanto os primeiros experimentos superoitistas conformavam Teresina em torno da Praça do Liceu, do bar Gellati ou da Cerâmica Mafrense, as experiências pós-diáspora – metaforicamente pós-morte de Torquato Neto – tematizariam o transe Teresina-Rio de Janeiro.

A primeira dessas remetências data de 1973, ano em que se dá a feitura do super-8 *Porenquanto*, de Carlos Galvão. Contando com a participação de Celso Braga, Ceição (Conceição, à época namorada de Galvão), Milton Faria, Gordo, Augusto, Zé Carlos e Joãozito, e tendo como operadores de câmera Arnaldo Albuquerque e o próprio Galvão, (CASTELO BRANCO; MONTEIRO, 2006: 114) o filme representa um exemplar possível para leitura de uma diáspora juvenil, do Piauí ao sul do país. Aberto ao som de *Skyline Pigeon*, de Elton John, à época uma referência da música romântica norte-americana, o filme começa com um plano geral de natureza, que poderia, aparentemente, apontar para

qualquer lugar. É, no entanto, um pedaço da cidade do Rio de Janeiro, ainda não consumido pela urbanização que dominava a sua maior parte. O lugar é recortado por um Fusca vermelho (o “fuskerda”, como é apelidado pelo grupo), que atravessa um túnel, e conduz seus passageiros – um grupo de rapazes cabeludos – ao lado movimentado, urbano e “moderno” da cidade. Enquanto, em um dos planos, o carro continua percorrendo os espaços, seguindo os demais, fazendo o percurso metafórico entre o antigo e o novo, um corte conduz o espectador de volta ao ambiente natural que abre a película, onde um personagem, sentado em meio ao mato que predomina num morro carioca, limpa a sujeira das unhas dos pés com uma machadinha e, de lá, corre, postando-se, ajoelhado, à frente do carro que se desloca pela cidade.

As primeiras cenas do filme remetem a esse binômio que dividia, ainda, algumas cidades brasileiras entre os conceitos de *antiguidade* e *modernidade*. A natureza, ainda existente nos morros cariocas, marcados pelo processo de exclusão social, resultante do saneamento e embelezamento que se tornaram parte das políticas públicas na então Capital Federal desde fins do século XIX, (VAZ, 1994: 586) compõem parte de um cenário que buscava opor ao impacto do cosmopolitismo um certo tom bucólico, que com ele se hibridizava. Essa mistura remete aos ideais de buscar, no Rio de Janeiro, uma Teresina com a qual se cria identidade, uma cidade onde o processo modernizador “[...] não seria recebido sem conflito, uma vez

que o idealizado embelezamento urbano [...] tropeçava numa realidade configurada por ruas onde se enfileiravam casebres de pau-a-pique cobertos com palha de coco babaçu". (NASCIMENTO, 2007: 196)

Caminhando pela cidade, um dos jovens cabeludos encontra uma moça. As roupas desta – uma blusa tomara-que-caia, que deixa entrever o umbigo, e uma calça jeans cor-de-

rosa, igualmente justa –, bem como seu jeito, exalam a ele um tom de sensualidade, o que se mostra, também, no olhar furtivo que lança à câmera. Tenta abordá-la. A moça corre, subindo um lance de degraus. Com a câmera angulada por entre as pernas da jovem (*vide Imagem 01*), localizada no plano superior, vemos o misto de curiosidade e desejo no olhar do rapaz, no plano logo abaixo.

Imagem 01



O ângulo a partir do qual o protagonista do filme é mostrado – por baixo das pernas da jovem, condição que o retrata como no interior de um triângulo – denota o teor sensual metaforicamente contido, enunciando novas práticas da sexualidade.

A fuga é vencida pelo desejo de ambas as partes. Os jovens brincam, deitados sobre a grama, rolam, abraçam-se. O teor romântico-sexual aponta para as novas possibilidades de subjetivação dos corpos que eram enunciadas por essa geração: emanando das transformações socioculturais trazidas pelo movimento *hippie*, buscavam pregar o ideal do "amor livre", o que ganhara projeção com alguns instrumentos de libertação

dos corpos, trazidos pelas "maravilhas tecnológicas" da década de 1960, como observa Edwar de Alencar Castelo Branco:

Libertadores que emergiram na época – como a pílula, o rock, o motel e a minissaia – gerariam uma condição histórica que viria a ser marcada por uma nova forma de agir e pensar e que efetivamente resultaria numa quebra radical de conceitos, carimbando aquele período como um momento de ruptura de gerações. Aos poucos, vários

sujeitos – especialmente aqueles envolvidos com arte e cultura – iriam romper com a idéia de que os processos de inserção social são possíveis apenas na esfera do Estado. E estas experiências, expressivamente micropolíticas, deslocariam não apenas a noção de poder – comumente articuladas às idéias de direito e violência e confinada à sua condição de apêndice do Estado – , como fariam inserir o próprio corpo como uma temática política. [...]. (CASTELO BRANCO, 2006: 02)

A apreensão do corpo em uma micropolítica, observada no filme como um elemento de manifestação do desbunde de uma parcela da juventude brasileira de então, remete à prática liberalizada da própria sexualidade, uma vez que o sexo continua sendo um tema

latente na película. A nudez, vista como uma arma contra o tédio e os costumes da maioria, é retratada no teor de erotização contida em uma estátua de mármore, com formas femininas, nua, onde marcas de um líquido vermelho delineiam a forma do que seria seu órgão genital. Um dos jovens cabeludos aproxima-se, tira a camisa, começa a beijar a estátua e simular, com ela, as ações preliminares de um ato sexual. O rapaz de cabelos longos, ao praticar um ato sexual fictício com a imagem (como retratado na imagem 02), remete, também, aos impedimentos comumente impostos à prática do sexo, que, ainda na década de 1970, deveria ser resguardado para após o casamento.

Imagem 02



A prática sexual simulada entre o jovem e uma estátua feminina de mármore.

Como uma antípoda ao conservadorismo sexual, presente, ainda, nos anos 1970, é possível ler, na fala de Torquato Neto, um

elemento que pode ser tomado como parte das aspirações de liberdade à qual o filme também remete. Nesse fragmento de texto, parte dos

cadernos pessoais do poeta, é legível a ideia de que o corpo constitui uma arma social, uma forma de escrever e de inscrever-se no mundo. O corpo, enfim, apontado como um instrumental potencial de combate aos hábitos tradicionais cabe, nos escritos do poeta, da seguinte maneira:

Olhei meu corpo e me compreendi, mas não gostei de mim. tem aquele papo muito antigo (não sei se é de Sartre): todo mundo é responsável pela cara que ostenta, a que tem, pela cara que tem. se eu me odeio e se eu me amo, se eu tenho medo de mim ou do mundo, isso é a minha vida: a minha beleza ou a minha feiúra. E eu me quero lindo e malandro. E não quero que minha beleza seja a minha máscara (sem aspas). [...] meu corpo é o meu ideal, é o que eu quero fazer de mim, é o que está à solta vibrando, meu cheiro, minha consciência, meu amor por quem eu amo, minha presente presença no mundo estampada na cara, escondida, estampada na cara que eu sinto, estilo de luta: de vida, de morte, da vida. [...]. (ARAÚJO NETO, 2004a: 305)

Deslocando o plano, passamos a entrever os vários jovens que percorriam a cidade no *fuskerda*. Param perante um outro deles, que porta uma foice. Frente a frente, enquanto este jovem, com sua postura *outsider*, representa a permanência da natureza perante a invasão da cultura e dos hábitos enlatados, os demais metaforizam a adaptação àquele mundo urbano e convencionalizado. Ao final do filme, enfrentam-se em uma refrega, onde o jovem-natureza é assassinado. Tal qual no romance *The Outsiders*, de Susan Hinton, onde, em um dos

muitos conflitos entre *greasers* e *socs*, os jovens Johnny e Dally, *greasers*, terminam mortos, neste filme, o diferente e fraco é morto pela ação punitiva do representante do *status quo*. Em vista da má fama destes jovens perante o resto da sociedade, a cena final do filme pode ser relacionada com a fala de Ponyboy, protagonista do livro de Hinton, a respeito da morte do personagem Dally, seu amigo: "Morreu bandido, jovem e desesperado, bem como todos nós sabíamos que ia morrer um dia". (HINTON, 2011: 247)

A sensação de estar "do lado de fora" percorre, ainda com mais força, o outro filme, rodado no Rio de Janeiro, que pode ser tomado como parte da produção superoitista pós-torquateana. Estrelado por Gordinho, Conceição Galvão, Frei Paulo, Xico Pereira, Joãozito, Carlos Galvão, Celso Braga, Carminha, Luiz Sergio Braga, Zé Carlos Lira, Cibele Caselli e Terezinha, e assinado por Xico Pereira, *Tupi Niquim* é uma representação do piauiense perdido e desterritorializado em terras cariocas. A respeito da película, Castelo Branco aponta:

O filme expressa metaforicamente o encontro promovido pelo cinema, das cidades subjetivas de seus realizadores. O diálogo entre Teresina e o Rio de Janeiro não é visível apenas no esforço para forçar a semelhança – o que se expressa na aparência dos fotogramas e na escolha dos enfoques –, mas principalmente na forma de mostrar os consumidores da capital carioca – piauienses recém-chegados àquela cidade – como *outsiders*. O Rio de Janeiro mantém-se

sempre inatingível, restando àquele que chega degluti-la através de uma operação que, pelo recurso da violência – expressa sempre através de um *serial killer* –, obrigue-a a ser outra coisa. Consolidadas marcas identitárias dos cariocas, como a Garota de Ipanema, o Aterro do Flamengo e a Baía de Guanabara, são seqüencialmente focadas como algo deslumbrante, fugidio e repulsivo. A remessa a uma matéria expressional nativa e minoritária – conforma expresso no título *Tupi Niquim* – é reforçada pela constante reafirmação das diferenças entre o *outsider*, vestido à moda *hippie*, e os *insiders*, sempre com paletós e gravatas. A absorção do estrangeiro na cidade dá-se através de sua cooptação pelas drogas. [...]. (CASTELO BRANCO, 2007: 187)

Na película, o personagem central, um rapaz vestido com roupas *hippies*, atravessa uma ponte que o conduz ao outro lado da cidade do Rio de Janeiro. A designação que lhe é dada pelo título do filme – *Tupi Niquim* – remete à estranheza que sua figura causa naquele ambiente – olhares furtivos e reprovativos das pessoas ditas “comuns”. A travessia da ponte, representada como o elo de ligação entre o ambiente anterior, familiar, e o ambiente novo, hostil, compõe parte de um cenário que irá formatar o personagem central como alguém que se encontra à margem do seu território. Território, nesse contexto, lido como apontam Félix Guattari e Suely Rolnik, uma vez que aparece não apenas em sua significação físico-geográfica, mas também no sentimento subjetivo (GUATTARI; ROLNIK, 1994: 323): a localização territorial do personagem – a cidade do Rio de Janeiro –

parece-lhe um espaço estranho, sendo ele um migrante da capital piauiense.

Outsider, ele caminha pela praia. É em sua orla que o estranhamento que a cidade lhe causa começa a ser rendilhado pelo amor platônico que o personagem desenvolve por uma jovem, com que flerta à distância. Passa a segui-la. Surpreende-a com outro homem, aparentemente seu namorado, passeando calmamente pelas ruas movimentadas do Rio de Janeiro. Cego de paixão e de ciúmes por aquela mulher idealizada, fica na espreita do homem que, na sua concepção, o distancia de sua amada. Ao pegá-lo desprevenido, de tocaia, aproxima-se e o mata. O tom de desespero e não identificação continua perseguindo-o, e ele passa a pedir esmolas na rua, sendo execrado pelas pessoas de quem se aproxima. Sozinho, sem referências, o *Tupi Niquim* se deixa envolver por outro rapaz, igualmente cabeludo, que o aproxima de seu grupo de amigos, onde compartilham cigarros de maconha. É o uso da droga que serve de metáfora para a diminuição da diferença entre o personagem *outsider* e os outros membros da cidade.

Nesse contexto, é possível estabelecer uma relação entre as práticas observadas no filme e as vivências juvenis concebidas pela parcela da juventude que nele é apresentada. Em muitos casos, a própria condição física remetia a um determinado comportamento pré-conceitualizado pela sociedade da época. Aos cabeludos associava-se, constantemente, a filosofia de vida *hippie*, a sujeira, a desinformação e o

uso permanente de drogas, condição que é desmentida no depoimento de Marcos Igreja, onde este afirma:

Nós éramos cabeludos, nós tomávamos banho, nós éramos acadêmicos de faculdade, o pessoal da classe média era cabeludo por opção, ninguém era hippie, ninguém vivia pedindo nada. Quem não trabalhava o pai ajudava. Nesse tempo ninguém usava drogas, mas se pensava porque éramos cabeludos. Tinha um ou outro caso isolado. O meio social que nós vivíamos também... nós éramos respeitados na cidade como intelectuais que a gente era. (IGREJA, 2003.)

Reterritorializado, o Tupi Niquim passa a ser visto com mais naturalidade pelos habitantes naturais da Cidade Maravilhosa, chegando a conseguir uma aproximação efetiva da mulher objeto de seu desejo. A cidade passa a se mostrar como um lugar menos estranho, mais familiar. O personagem passa a se ver menos como o "outro", e a se perceber como capaz de vivenciar aquele espaço tal qual as demais pessoas que ali vivem. Na mesma toada que propõe o filme, Torquato Neto, em uma de suas muitas prescrições sociais aponta a tomada dos espaços

como uma forma de espalhar a ideia de transgressão e as novas vivências: "*Primeiro passo é tomar conta do espaço. Tem espaço à beça e só você sabe o que pode fazer do seu. Antes, ocupe. Depois se vire*". (ARAÚJO NETO, 2004b: 304)

Tal tomada de espaços é buscada nas aproximações do personagem dos lugares marcantes da capital carioca. Lugares como o Corcovado e a praia de Copacabana são praticados pelo personagem, que estabelece com eles a relação híbrida de habitação. (ROUANET, 1990.) Dentre muitas cenas marcantes, o Tupi Niquim sentado no banco, ao lado da estátua de Carlos Drummond de Andrade, aproxima-o do viver cotidiano carioca, fazendo com que sua condição de *outsider* seja relativizada. Não obstante, o Tupi Niquim teria um fim trágico. Morre, estrangulado com as cordas da batina do Frei Caneca, representando a redenção definitiva do outsider perante a hostilidade da grande cidade. Consumido, ilusoriamente, por suas maravilhas, torna-se vítima delas, uma vez que, mesmo aparentemente articulado com seu entorno, não perdera o elemento ingênuo que trazia de sua terra natal.

Imagem 03



O Tupi Niquim sentado ao lado da estátua de Carlos Drummond de Andrade: uma representação da aproximação entre o personagem e o modo de viver cotidiano do Rio de Janeiro.

A perspectiva abordada pelo filme, tal qual acontece em *Porenquanto*, remete ao próprio ideal pregado pelo super-8, nas produções efetuadas pelos piauienses no Rio de Janeiro: a tomada dos espaços, elementos estranhos à sua identidade original, e sua ressignificação, uma vez que o repensar das práticas cotidianas e da especialidade vivida, subjetivamente, a uma redefinição da condição de existir dos sujeitos. As produções fílmicas, dessa maneira, ganham *status* de arma contra as prescrições sociais tradicionais, tanto no sentido de comportamento quanto na ocupação dos novos ambientes, instaurando, a partir dela, uma nova forma de vê-los e senti-los. Ao tentar se recontextualizar no Rio de Janeiro, o Tupi Niquim admite a multiplicidade de sua condição de sujeito, observando-se com diferentes referenciais identitários. (HALL, 1999.) Nesse sentido, os espaços

tipicamente cariocas ganham contornos próximos àqueles observados em Teresina, uma vez que os ambientes são transpostos na criação imaginária de uma cidade subjetiva, marcada pela postura de nomadismo desenfreado, vivida pelo homem pós-moderno. Corrompendo as práticas tradicionais dos espaços, tentando transpor o seu lugar e os seus hábitos para um ambiente geográfica e culturalmente estranho, o personagem visa “[...] *livrar-se do pseudo-movimento que nos faz permanecer no mesmo lugar, e sondar que tipo de meio uma cidade ainda pode vir a ser, que afetos ela favorece ou bloqueia, que trajetos ela produz ou captura, que devires ela libera ou sufoca*”. (PELBART, 2000: 45)

O fazer sentir-se através da arte é, nesse sentido, uma busca constante dos artistas que desempenharam papéis de produção e atuação nos referidos filmes em

super-8. A referência central de uma nova subjetividade juvenil, de um novo modelo de observação dos lugares e de sua prática, as constituições do próprio campo da arte, se expressa em suas muitas falas, como já foi exposto nesse trabalho. Nesse sentido, o reforço à ideia de uma produção que extrapole os limites tradicionais do labor usual, buscando uma redefinição da finalidade artística, aparece na fala do próprio Xico Pereira, exposto em texto no jornal *Boquitas Rouge*, exemplar de imprensa alternativa que circulou em Teresina na década de 1970:

[...] um olho aberto para um canal pequeno. do outro lado imagens que se cria como foto/estática. grito alto dos pulmões em ordem/sorriso. às vezes o problema não é descobrir tarefas que o meio possa fazer, é antes de tudo, selecionar os fins, para o que será utilizado. há limites pra afetividade e não há para criação como na música que se faz mil coisas e na TV, no cinema as idéias escapam ao acaso e acontece feline filmar um assassinato. assim é cinema... (PEREIRA, [s. n.]

A ideia de uma imagem-fim, e da redefinição dos objetivos propostos pelo filme remetem a uma nova formatação da ideia de obra de arte e do fazer artístico como uma tática comportamental. Para os jovens teresinenses, produzir filmes no Rio de Janeiro significava traçar uma cartografia de afetividade com o espaço hostil, tentando aproximá-lo da realidade que eles conheciam em sua terra-natal. O cinema apresenta-se como uma busca pela realidade que se apresenta para além da ilusão

da câmera, ou seja, uma maneira de reencontra-se com elementos presentes em sua constituição subjetiva do real. Nesse sentido, a perspectiva lançada por Pereira coaduna com a concepção de cinema traçada por Gilles Deleuze, a partir das leituras de Bergson, onde defende que as imagens traçadas pelo cinema extrapolam a condição de uma arma ilusória. Para além de um olhar fenomenológico, a percepção cinematográfica, apesar de diferente da percepção natural, oferece ao espectador não apenas uma imagem, mas uma *imagem-movimento*, (DELEUZE, 1985: 09) o que resulta em uma formatação particular de realidade.

Ao longo do texto, Xico Pereira referencializa sua ideia de produção artística nos filmes já produzidos em sua cidade, onde aponta Torquato Neto, Carlos Galvão, Edmar Oliveira e Arnaldo Albuquerque como referências do que poderia, ainda, ser feito nos dias seguintes às artimanhas vividas na capital piauiense:

[...] DAÍ arte/manha de Torquato, Galvão e Edi. arnaldo obrou maravilha. sentido antropológico que visa o homem simples, tal qual ele é, extazeia-me, mais pela maneira empírica de dizer as coisas terror e vermelha é isto: se tenho natureza, não sou natureza. se sou racional, ainda deverei sê-lo. vir ver ou vir: ANTROPO/LOGIA/FAGIA. o homem em ser/existir, estar aqui: tatear, tatear as coisas, funcionar os sentidos, agir de maneira operacional-comumente. [...] (PEREIRA, [s.n.]

Não por acaso, a referência a Torquato Neto aparece, não apenas

no fato de ter sido ele um dos enunciadores da produção de super-8 em Teresina, como, também, nas experiências e atitudes joradas pelo poeta antes de sua morte prematura, em 1972. Mesmo dentro da salada de mudanças de atitudes propostas na década de 1960, e que aportam na capital do Piauí na década seguinte, Torquato permanecia como uma figura que extrapolava as próprias barreiras da contracultura. Noções já enunciadas neste trabalho, como a autofagia perante as significações da linguagem, a busca pela inovação no campo das artes, a tentativa de impactar os demais com atitudes comportamentais que burlavam as normas sociais e a disciplinação dos corpos, compõem a herança de Torquato, que é retratada nos filmes e no modo de vida desses jovens.

Não se deve, no entanto, buscar um modelo explicativo que defina tais atitudes. Os cabeludos, que povoaram a cidade de Teresina nos anos 1970, não necessariamente praticavam as ações atribuídas, normalmente, a pessoas que faziam uso desse elemento estético. Da

mesma forma, não se pode restringir aos anos 1970 todas as referências feitas a Torquato, no campo das letras e das artes piauienses. Se, ainda no início dos anos 1970, um grupo de jovens sente a necessidade de extrapolar as barreiras de seu estado, em busca de “novas transas”, este vínculo entre os lados de dentro e de fora do Piauí permearia outros momentos históricos. Nas décadas seguintes, embora se perceba um espaço mais elástico entre suas ações, o que se pode explicar através dos caminhos seguidos pelos amigos do poeta, também são marcadas por artes, nas quais é possível observar os seus rastros. Sejam em homenagens ou em ressonâncias de sua produção, articuladas à mitificação de sua figura como emblema cultural do Estado, o que se percebe, inclusive, em produções de arte que atingiriam um número maior de espectadores, Torquato continuaria vivendo. Teresina, seja em um espaço geograficamente definido, seja como uma referência para outras esferas do país, permaneceria palco de sua obra.

Fontes e Referências

Fontes hemerográficas

AS coisas. *Toco Cru Pegando Fogo*, Teresina, p. 08, n. 03, ago 1973.

II JORNADA Universitária. *O Estado*, Teresina, p. 05, 30 set. 1973.

MORAES, Herculano. Vamos fazer um festival de música popular no Piauí? *O Estado*, Teresina, 23 maio 1973. Coluna Jornal do Índio, p. 07.

PEREIRA, Xico. Vir ver terror. *Boquitas Rouge*, Teresina, p. 07, [s. n.].

Entrevistas

GALVÃO, Carlos. Entrevista concedida a Gezenilde Francisco dos Santos. Teresina: 31 jan 2003.

IGREJA, Marcos. Depoimento concedido a Gezenilde Francisco dos Santos. Teresina, 06 fev. 2003.

Filmes

PORENQUANTO. Direção: Carlos Galvão. Rio de Janeiro: 1973. 26 min., son., color.

TUPI *NIQUIM*. Direção: Xico Pereira. Rio de Janeiro: 1974. 17 min., son., color.

Bibliografia

ARAÚJO NETO, Torquato. *Os últimos dias de Paupéria*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

_____. *Torquatália*: obra reunida de Torquato Neto. Do lado de dentro. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004a. v. 1.

_____. *Torquatália*: obra reunida de Torquato Neto. Geléia geral. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004b. v. 2.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismos e guerrilha semântica*. Curitiba: Prismas, 2016.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. A cidade que me guarda: um estudo histórico sobre Tristeresina, a cidade subjetiva de Torquato Neto. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 3, ano I, n. 1, Jan./Fev./Mar. 2006.

_____. Ele é o homem, eu sou apenas uma mulher: corpo, gênero e sexualidade entre as vanguardas tropicalistas. In: SEMINÁRIO FAZENDO GÊNERO, 7. *Anais... ST 16 – Sexualidades, corporalidades e transgêneros: narrativas fora da ordem*. 28, 29 e 30 Ago. 2006.

_____. Táticas caminhantes: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 53, Jan.-Jun. 2007.

_____; MONTEIRO, Jaislan Honório. Fotogramas táticos: o cinema marginal e suas táticas frente às formas dominantes de pensamento. In: NASCIMENTO, Alcides; VAINFAS, Ronaldo. (Orgs.). *História e Historiografia*. Recife: Bagaço, 2006.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1 – Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Cinema: 1 – A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1997. V. 4.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1994.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HINTON, Susan. *Vidas sem rumo: The Outsiders*. São Paulo: Saraiva, 2011.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do. Cajuína e cristalina: as transformações espaciais vistas pelos cronistas que atuaram nos jornais de Teresina entre 1950 e 1970. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 53, Jan.-Jun. 2007.

PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2000.

REZENDE, Antonio Paulo de Moraes. A casa nossa de cada dia: metáforas e histórias da pós-modernidade. In: NASCIMENTO, Alcides; VAINFAS, Ronaldo. (Orgs.). *História e Historiografia*. Recife: Bagaço, 2006.

ROUANET, Sergio Paulo. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? História material em Walter Benjamin – “Trabalho das passagens”. *Revista USP*, São Paulo, v. 1, n. 15, Set.-Nov. 1990.

Mnemosine Revista

Volume 8, n.1, jan/mar 2017

SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coords.). *Os usos e abusos da história oral*. São Paulo: FGV, 2006.

VAZ, Lilian Fessler. Do cortiço às favelas e aos edifícios de apartamentos – a modernização da moradia no Rio de Janeiro. *Análise Social*, v. 29, n. 127, 1994.

RECEBIDO EM 27.01.2017

APROVADO EM 22.02.2017

A PAIXÃO DE BRIAN – UMA BREVE ANÁLISE DO FILME “A VIDA DE BRIAN” SOB O VIÉS DA “PAIXÃO DE CRISTO”

Tami Coelho Ocar
Mestranda em História Cultural
Universidade Estadual de Campinas (IFCH -
Unicamp)
Bolsista CNPq.
tami.c.ocar@gmail.com

RESUMO:

O presente artigo tem como objetivo analisar brevemente o filme “A Vida de Brian” (*Life of Brian*) a partir do ponto de vista que serve como pano de fundo para filme, ou seja, a “Paixão de Cristo”. O filme de 1979 - encenado pela trupe de atores britânicos Monty Python - conta a história de Brian, um judeu contemporâneo a Jesus, e que por diversas razões foi considerado um Messias. Apesar de se tratar de uma paródia, é feita no filme uma alusão à vida de Jesus narrada nos Evangelhos. A despeito de toda a polêmica que gerou dentre os religiosos, o filme ainda é muito aclamado e o humor realizado pelo grupo Monty Python é referência para atores do mundo todo. Dessa maneira, esta análise de “A Vida de Brian” permeará no que concerne o estudo do Jesus Histórico e Representação, levando em conta também questões comparativas no que dizem respeito a outras representações da “Paixão de Cristo”, de uma maneira geral.

PALAVRAS-CHAVE: Paixão de Cristo, Monty Python, Representação

ABSTRACT:

This article aims to make a briefly review the film “Life of Brian” from the point of view that serves as background for the film, the “Passion Play”. The 1979’s movie - staged by the British troupe of actors Monty Python - tells the story of Brian, a Jew contemporary to Jesus, who for many reasons was considered a Messiah. Although as parody, the film made an allusion to the life of Jesus narrated on the Gospels. In spite of all the controversy that

the movie has generated among the religious, the film is still very acclaimed and the humor carried out by the Monty Python group is a reference for actors from all the world. In this way this analysis of “The Life of Brian” will permeate the study of the historical Jesus and Representation, taking into account also comparative questions regarding other representations of the “Passion of Christ” in a general way.
KEY WORDS: Passion of Christ, Monty Python, Representation

“Romani ite domum” (ou, traduzindo: “Romanos vão embora”) é uma das frases mais icônicas dentro das obras produzidas pelo grupo Monty Python. Em uma de suas cenas mais famosas, Brian, o protagonista revolucionário da comédia “A Vida de Brian” (*Life of Brian*), de 1979, picha a frase latina supracitada, escrita de forma errada, e é corrigido por um soldado romano (ver imagem 5). O filme foi dirigido por Terry Jones e realizado pela trupe britânica Monty Python - composta pelos então jovens atores Eric Idle, Graham Chapman, John Cleese, Michael Palin, Terry Gilliam e o próprio Terry Jones. O humor “pythoniano”, que tem como principais características ser “cáustico e anárquico” (CUNHA, 2013: 155), serve até os dias de hoje como um dos principais modelos para a comédia contemporânea. O grupo produziu alguns filmes, dois de cunho histórico, sendo eles: “Em Busca do Cálice Sagrado” (*Monty Python and the Holy Grail*), de 1975, que conta a história do Rei Arthur e seus cavaleiros em sua busca pelo Cálice Sagrado, e o próprio “A Vida de Brian”. O último longa-metragem produzido que foi chama-se

“O Sentido da Vida” (*The Meaning of Life*), do ano de 1983, e trata-se de um filme composto por diversas *sketches* que se interligam para falarem, por meio de um humor muito mais *nonsense* e crítico, qual seria o real sentido da vida. Existem outros longas-metragens produzidos pelo grupo e que mostram apenas *sketches* independentes. Mas os três filmes supracitados são os que trazem o marco da trupe inglesa na indústria cinematográfica.

Antes de começarem a produzir filmes, no entanto, o Monty Python foi responsável por realizar uma das séries cômicas mais famosas da TV britânica. Conhecida como “Flying Circus” (1969–1974), trata-se de uma série composta por *sketches* que narram diversos assuntos, não sendo monotemáticas, como no caso dos filmes. Consiste de 45 episódios, divididos em quatro temporadas. Os assuntos trabalhados foram os mais diversos, desde o que era para ser uma simples compra de queijo até a Segunda Guerra Mundial, sempre tratados com muito humor ácido, próprio do estilo “pythoniano”. E como foi dito, tal gênero de comédia influencia gerações de atores até os dias de hoje, inclusive no Brasil. Mesmo que não sejam exibidos na televisão brasileira, o acesso aos programas é facilmente realizado através de sites de *download* ou *Youtube*. Outras características fortes do grupo são o uso de repetições, constatações do óbvio, o *nonsense* e, claro, a sátira. E “A Vida de Brian” nada mais é do que uma sátira da

Paixão de Cristo, encenação tão realizada em palcos quanto adaptada para o cinema. Acredita-se que a primeira apresentação da Paixão de Cristo tenha sido realizada na cidade de Oberammergau, Alemanha, no ano de 1634. Na apresentação, a vida de Jesus fora retratada de uma maneira que se pode considerar estereotipada. De acordo com James Shapiro essa tradição provém de imagens religiosas realizadas entre os séculos XII e XV. Pinturas, vitrais, esculturas, passando por procissões de Corpus Christi, até chegar às encenações, que, devido ao fato de pertencerem a uma tradição cristã tão antiga, mantiveram alguns aspectos que podem ser considerados até mesmo antissemitas (SHAPIRO, 2000: 12, 28, 48, 49; CHEVITARESE, 2013: 28 – 33). Temos encenações da peça até os dias de hoje, em diversas cidades espalhadas pelo mundo, inclusive na própria Oberammergau. A mais famosa do Brasil acontece em Nova Jerusalém, em Pernambuco. Completando 50 anos agora em 2017, a cidade-teatro conta com uma produção gigantesca, onde serão realizados oito dias de apresentação e conta com o apoio cultural de grandes empresas e emissora de TV¹. No caso do filme de Monty Python, a Paixão de Cristo nada mais serve do que como um simples pano de fundo para outras críticas, não sendo, portanto, um porta-voz da evangelização por meio da história de vida de Cristo.

O filme conta a história de Brian (interpretado por Graham Chapman), um homem que por algum acaso do destino nascera no ano 1 d.C,

¹ <http://www.novajerusalem.com.br/espetaculo-pemambuco.php>. Acesso em: 20 Jan. 2017.

em uma choupana ao lado da qual Maria concebera a vida à Jesus. Após seu nascimento, Brian e sua mãe, Mandy (Terry Jones), são visitados pelos três Reis Magos, que guiados pela estrela de Belém, teriam chegado à choupana onde Brian nasceria. Os Reis Magos reverenciam o recém-nascido como sendo o Salvador, e em seguida a mãe de Brian os expulsa. Os três, ao perceberem o engano, tomam os presentes de volta e se dirigem à manjedoura, onde o “verdadeiro Filho de Deus” nasceria. Após esta narrativa inusitada do mito da natividade, temos a abertura do filme, que é composta por uma animação e uma música, cuja letra diz apenas que Brian cresceu e se tornou um homem adulto. O público é levado para “Judeia, 33 d.C... Sábado à tarde... Depois da hora do chá”. A cena abre com Jesus realizando o Sermão da Montanha (Mateus 5). Seguindo o formato da cena clássica do Sermão normalmente apresentada em filmes e peças de teatro, vemos o povo, que escuta atentamente as palavras que são proferidas por Jesus. Ao fundo da multidão está Brian, sua mãe e um grupo de pessoas que não conseguem discernir corretamente o que é dito por Jesus, devido à distância. Logo se forma uma confusão; Brian e sua mãe então se dirigem a um apedrejamento público. No local da execução estão apenas mulheres usando barbas postiças, pois não era permitida a presença das mesmas em apedrejamentos. Após o final da sessão – onde o sumo-sacerdote acaba por ser apedrejado – os dois voltam para a casa, e lá Mandy

revela a Brian que seu pai não era o Sr. Cohen, mas sim um centurião romano chamado Peladus Maximus. Isso causa uma enorme revolta em Brian que, como um típico judeu da época, odiava aos romanos. Mandy, por sua vez, entrega seu corpo a um soldado romano.

Na cena seguinte Brian está trabalhando no Coliseu de Jerusalém (durante a sanguinária “Matinê Infantil”) quando encontra um grupo de rebeldes chamados Frente Popular Judaica – não confundir com a Frente Judaica Popular, seus arquiinimigos. O grupo estava a discutir sobre questões de gênero quando Brian se aproxima e pede para se unir a eles, que também odeiam aos romanos. Reg (John Cleese), o líder da FPJ, delega um serviço a Brian: ele deverá pichar nos muros do palácio de Pilatos a frase “Romani ite domum”. Como foi dito, Brian escreve a frase de maneira errada (“Romanes eunt domus”) e um soldado o corrige e manda que ele escreva a frase cem vezes para aprender. O resultado é o palácio inteiro pichado. Assim começa a vida de Brian, o revolucionário do século I. O próximo passo da organização é a invasão do palácio de Pilatos, onde eles pretendem sequestrar Cláudia, sua esposa, e pedir em troca que o aparato do exército romano seja dissolvido. Após uma confusão, Brian é levado à presença de Pilatos (Michael Palin), que apresenta problemas na dicção. Brian tenta argumentar que seu pai era Peladus Maximus, um soldado romano. Isso causa riso entre os guardas de Pilatos, que julgam ser

uma piada de trocadilhos de nomes, como “Belus Rabus” ou “Enormus Pilus”. Pilatos se ofende, pois tem um grande amigo chamado Enormus Pilus e, enquanto os centuriões romanos choram de rir dos nomes, Brian aproveita e foge.

Depois de diversas cenas de fuga – incluindo uma que remete ao então recém-lançado *Guerra nas Estrelas* e outra em que ele é obrigado a barganhar por uma barba postiça– Brian, para se esquivar dos romanos, começa a pregar em meio a uma série de outros homens que também pregam - cada um à sua própria maneira bizarra. Brian faz uma linha de pregação ao estilo de Jesus. Seu pequeno público realiza perguntas sobre detalhes irrelevantes e pouco lhe dá atenção, até que Brian, ao ver que os romanos haviam ido, pára uma frase no meio. Isso aguça a curiosidade do povo, que começa a segui-lo. A partir daí tudo o que Brian faz é visto como milagre ou algo santo. A multidão vai crescendo conforme a cena vai passando até o ápice de Brian sem querer pisar no pé de um santão, que grita. O homem estava há 18 anos isolado no deserto, sem falar. Seus seguidores interpretam isso como um milagre e começam a chamá-lo de Messias. Brian consegue escapar da multidão, mas não por muito tempo. Após passar uma noite com Judith Iscariotes (Sue Jones-Davies – atriz convidada), Brian acorda nu e se dirige para a janela. Ao abri-la, vê uma multidão infinita que o aclama. Brian grita à multidão que eles devem ser independentes, e não devem seguir

ninguém. As pessoas repetem suas palavras, mas continuam a segui-lo cegamente. Durante a cena, Mandy, a mãe de Brian tenta espantar a multidão e é questionada acerca de sua virgindade. Ao se negar a responder, o povo chega à conclusão de que ela é realmente virgem.

Brian tenta sair de casa, mas é recebido por uma multidão onde há filas de leprosos, prostitutas e endemoniados, todos aguardando sua bênção. Ele consegue se desvencilhar e encontra Judith, que está encantada por seu espírito revolucionário. Os soldados descobrem Brian, que é levado preso. Há então uma alternância de núcleos, onde hora vemos o palácio de Pilatos, hora a reunião da FJP, hora a fila da crucificação. No primeiro caso, um centurião romano questiona se Pilatos não libertará um preso em virtude da Páscoa - nesta cena descobrimos que o governador realmente tem um amigo chamado Enormus Pilus, o qual é muito próximo e o defende. Na segunda cena, Judith tenta avisar seus colegas da FJP que Brian fora levado pelos romanos, e eles resolvem fazer uma reunião – com votação – a fim de decidirem o que será feito sobre o assunto. No terceiro caso, Brian toma lugar em uma fila tipicamente burocrática, onde os condenados são guiados por um simpático romano que indica como deverão proceder ao protocolo de crucificação. Pilatos, assim como nas cenas clássicas d’A Paixão de Cristo, diz ao povo que escolham um prisioneiro para ser liberto. O povo, que sabe de seu

problema na fala, começa a aclamar por nomes que ele não consegue pronunciar (como "Roger" e "Roderick", por exemplo). Enormus Pilus então tenta auxiliar Pilatos. Mas ele tem problemas para pronunciar palavras com "s" e, ao pegar a lista de presos, não consegue falar direito um nome sequer, o que novamente causa riso na plateia. Nisto a cena volta novamente para a fila de futuros crucificados, onde lhes é ensinado – de maneira quase didática – como se carregar uma cruz corretamente. A cena volta para o palácio de Pilatos, onde Judith aparece e grita para que soltem Brian. A multidão – pensando em se tratar de um trocadilho – a segue, e Pilatos manda libertar Brian.

Após cada condenado carregar sua cruz conforme mandava o protocolo, os 140 homens são crucificados. Há uma pequena contenda por haver um samaritano dentre eles. Brian está na cruz, entregue ao seu martírio, quando chegam seus colegas da FJP. Ele pensa que será libertado, enquanto, na verdade, em reunião Reg e os outros decidiram fazer apenas uma moção para homenagear a coragem de Brian. Ao saírem, os romanos chegam com o pedido de soltura de "Brian de Nazaré", ao que um homem (Eric Idle) – que tinha como *hobby* ser crucificado – diz ser Brian, sendo solto no lugar do verdadeiro. Chega então o esquadrão suicida da Frente Popular Judaica que, em protesto, atentam contra as próprias vidas. É a vez de Judith entrar em cena, e ela diz que soube por Reg do martírio de Brian, e que nunca irá

esquecê-lo por isso. Surge a última esperança da protagonista: Mandy, sua mãe. Mas ela, desgostosa, chora e diz que concorda com que Brian siga seu destino. Tendo todas as suas possibilidades de salvamento frustradas, Brian está agora desolado. Ao que um colega de crucificação canta a música "*Look on the Bright Side of Life*", que se trata de uma música cômica sobre o lado positivo da vida – e da morte. Todos cantam e, ao final, Brian se une a eles, balançando a cabeça em sua cruz, que está localizada ao centro da cena.

Após esse breve resumo, passemos à análise propriamente dita. Para Leonardo Antunes Cunha o fato de se tratar de um filme que acompanha linearmente a vida de Jesus faz com que "A Vida de Brian" seja um filme de roteiro mais coeso que os outros produzidos pelo grupo. Isto se dá pelo fato que as outras produções do Monty Python são compostas por *sketches* (CUNHA, 2013: 160). O mesmo ocorre no "Em Busca do Cálice Sagrado", ainda que de maneira disfarçada, pois o filme é separado por cenas bem definidas, que inclusive contém títulos próprios, mas que se interligam completamente para formarem a história das aventuras do Rei Arthur. Outra nota importante sobre o esquema cênico da trupe é que quase todas as personagens principais – incluindo algumas mulheres – eram interpretadas apenas pelos atores da trupe, que se intercalavam nos papéis.

O primeiro aspecto a ser apontado é que o filme foi – e ainda é – considerado uma heresia, por se

tratar de uma sátira que tem como pano de fundo a história de Jesus narrada no Novo Testamento. De acordo com Cunha, o filme “A Vida de Brian” é considerado herege – e até mesmo anticristão – desde seu lançamento. Diz ele que a produção quase fora cancelada por conta de rumores que o consideravam blasfemo, e que só foi viabilizada por que o ex-Beatle, George Harrison, que era fã da trupe financiou o filme com dinheiro próprio (CUNHA, 2013: 155, 156). No entanto, apesar do filme ter sido lançado, ele fora proibido em alguns países, como Noruega e Irlanda, e nos Estados Unidos ocorreram protestos nas portas dos cinemas contra a sua exibição. A despeito de seu pano de fundo – ou seja, uma sátira às diversas representações d’A Paixão de Cristo – “A Vida de Brian” não tem como foco principal criticar o cristianismo, mas sim o fanatismo cego em si, independente de sua origem. De um lado temos Brian, um judeu típico do século I, com hábitos modernizados – o que é uma grande característica dos filmes, principalmente do Monty Python. Eles não tratam de História propriamente dita, mas sim a utilizam como ferramenta para fazer críticas sobre o contexto referente ao tempo em que eles foram produzidos, podendo ser considerado um uso do passado. Isso acontece com a maioria dos filmes, mas no caso das comédias de Monty Python tal fator é mais evidenciado. Brian, como qualquer pessoa, tem suas convicções e opiniões próprias, e, dentro de seu

espírito judaico, deseja libertar seu povo das garras dos romanos. Para isso, ele realiza desde discursos sobre liberdade até se juntar a um grupo rebelde não pacífico – apesar dos mesmos não tomarem nenhuma atitude concreta. Do outro lado, vemos o povo: oprimido, porém – no contexto do filme – alienado. Isso faz com que eles sigam toda e qualquer oportunidade que lhes parecer boa. Desde os membros de todas as facções rebeldes possíveis – o que também se trata de uma clara sátira a alguns tipos de militância, pois eles debatem questões sociais e decidem tudo na base da votação, mas sem nunca agirem de fato – até o povo que busca o Messias e que enxerga em Brian a sua figura. Sobre essa questão, há falas onde vemos esse fato muito bem pontuado. Na cena em que o protagonista pisa no pé do homem santo – e que o ato dele falar é confundido com um milagre – vemos Brian se enfezando e dizendo que não é um Messias. Pessoas na multidão proferem frases que deixam claras as suas opiniões, como “É sim (o Messias), eu sei disso. Já segui muitos” e “Apenas o verdadeiro Messias nega a sua identidade”. O ápice é quando Brian profere um xingamento e a multidão diz “E como devemos fazer isso?” (ver imagens 9, 11 e 12). Para além do fato de criarem sinais em seu nome (como erguer as sandálias) ou pensar que tudo em que ele havia tocado era uma relíquia (ver imagem 10).

No caso das diversas representações da Paixão de Cristo,

principalmente no cinema, vemos a história de Jesus, representada a partir dos quatro Evangelhos, com pequenas alterações no que tange escolhas de cenas, abordagens, cenários, figurinos e ressignificações de passagens, para melhor entendimento do público. Nessa gama encontramos desde clássicos, como *A Paixão de Cristo de Oberammergau* (filme de 1898, baseado na peça de mesmo nome), *Ben Hur* (1925, refilmado em 2016), *Rei dos Reis* (1927) (CHEVITARESE, 2013: 24; 37), *A Paixão de Cristo*, de Mel Gibson (2004), passando por filmes não tão convencionais, como o musical *Jesus Cristo Superstar* (1973), *Godspell - A Esperança* (também de 1973) e *Jesus de Montréal* (1989), por exemplo. Independente de seu teor é importante salientar que no começo da era cinematográfica os filmes que contavam sobre a vida de Jesus não eram bem quistos pelas comunidades religiosas. Chevitarese, em seu livro *Jesus no Cinema - Um Balanço Histórico e Cinematográfico entre 1905 e 1927* diz que as igrejas católicas, protestantes e evangélicas rejeitavam tais filmes devido ao fato de os mesmos extrapolarem os monopólios de saberes e ensinamentos religiosos das mesmas. Para isso as instituições lançavam mão de alguns artifícios, como pedir a censura por parte do Estado ou promover pressões sociais, fato que atingia inclusive as peças de teatro que encenavam a Paixão (CHEVITARESE, 2013: 22, 23). Ou seja, desde seu início os filmes que retratam a vida de Jesus sofrem com perseguições por parte de instituições

cristãs - apesar de tais filmes não terem sido considerados hereges, como foi o caso de *A Vida de Brian*.

Outro ponto interessante comparativo é o fato de que Brian não ressuscita ao final do filme. Parece óbvio dizer que o motivo de não ter tal cena é por que Brian não era o Messias, só foi considerado *um* Messias - dentre tantos outros - a partir do fanatismo já citado. E, apesar da cena da crucificação mostrar 140 pessoas sendo condenadas na Páscoa de 33 d.C, podemos ver que nenhuma delas trata-se de Jesus (ver imagem 17). Temos inclusive uma mulher e um samaritano sendo crucificados (o que causa alvoroço dentre os outros, pois se tratava de uma "sessão de crucificação judaica"), mas nesta cena, Jesus não é representado. Talvez por conta de que o filme ficaria muito pesado se incluísse em seu roteiro o martírio propriamente dito do Cristo. Por fim, é preciso pontuar a diferença existente entre o tipo de revolução realizada por Jesus e aquela que Brian tanto almejava fazer. Jesus atingia a população por meio de uma revolução que podemos chamar de pacífica, enquanto Brian, por mais que tenha falhado e até tenha dito belas palavras, se uniu a um grupo que acreditava na revolução por meio da violência (sequestrar a esposa de Pilatos ou pichar seu palácio, por exemplo).

Mas o filme não é feito só de diferenças com o Novo Testamento. Desde o princípio foi dito que as histórias narradas nos Evangelhos Canônicos serviram de pano de fundo

para o filme (ver imagens 2, 3 e 16). Mas, para além do óbvio mostrado nas imagens, podemos destacar algumas outras semelhanças entre Brian e a tradição cristã. Ambos nasceram no mesmo dia e a poucos metros de distância, em choupanas. Pouco se sabe sobre a infância e juventude de Jesus. No caso de Brian, ele nos é apresentado como bebê, em seguida há uma música que pouco diz sobre seu crescimento, e já o vemos adulto, com 33 anos, assistindo ao Sermão da Montanha. O nome da garota por quem Brian se apaixona, Judith Iscariotes, é claramente uma alusão a Judas – apesar de ela não traí-lo, como normalmente acontece com Judas nas encenações da Paixão de Cristo e como diz o Evangelho. Judith o admira por seu suposto martírio, mas não o ama de verdade.

Podemos notar também algumas outras sátiras ao longo do filme. Primeiro, os trocadilhos de nomes latinos, ao melhor estilo Asterix: Peladus Maximus, Belus Rabus, Enormus Pilus e Incontinentia Traseirus (ver imagem 6). Lembrando que a primeira história de Asterix foi lançada por Albert Uderzo e René Goscinny no ano de 1959, o que pode realmente ser uma referência. Outro fato, já citado, é a clara alusão ao filme *Guerra nas Estrelas* e, portanto, ao *boom* da ficção científica que crescia na década de 70. Na cena em que Brian está fugindo dos romanos, ele sobe em uma torre da qual acaba caindo e, no momento de sua queda, uma nave espacial, pilotada por alienígenas, passa pelo local e Brian,

muito assustado, vai parar dentro dela (ver imagem 7). Entre jogos de luzes e disparos que podem ser ouvidos no espaço sideral – elementos típicos de *Guerra nas Estrelas* e que desafiam as leis da física básica – Brian é levado para dar uma volta no universo, até que a nave cai na Judeia, exatamente onde os guardas procuravam por ele.

Há também claras sátiras aos filmes épicos dos anos 50 e 60. Próximo à cena do discurso de Pilatos, descobrimos que o mesmo realmente tinha um amigo chamado Enormus Pilus. Para além do fato de ambos terem problemas na fala – o que Cunha também aponta como uma sátira, muito mais perceptível quando o filme é visto na língua original (CUNHA, 2013: 158) – é possível perceber uma aproximação existente entre eles. Pilatos o defende quando a guarda pretoriana começa a rir de seu nome, e Enormus Pilus auxilia o primeiro quando este é ridicularizado pelo povo (ver imagens 13, 14 e 15). Não é incomum encontrarmos nos filmes épicos dos anos 50 e 60 indicações sutis de possíveis casais homoafetivos na trama. Outra característica típica desta geração cinematográfica é o fato dos vilões algumas vezes serem mostrados como efeminados. Tanto Pilatos quanto Enormus Pilus, dentro de toda sua pomposidade e imponência, são retratados de modo que pareçam efeminados, tanto na linguagem corporal de ambos os atores quanto em seus trabalhos de vozes. Apesar de, no caso, Pilatos não ser retratado como um vilão malvado – e beirar até

mesmo a inocência - ele é o símbolo de Roma, que representa todos os problemas de Brian e seu povo. Outro aspecto referente a filmes antigos e que é mostrado com muita precisão no filme são os *takes* em que aparecem as datas e locais no centro da tela, como "Judeia, A.D. 33... Saturday Afternoon... About tea time" (ver imagem 1) ou "The Colosseum, Jerusalem... Childrens Matinee" (ver imagem 4). Isso sem mencionar a trilha sonora, própria de filmes épicos.

Cunha também aponta como outro ponto crucial a sátira feita a hábitos ingleses - como a mania deles de fazerem grandes discursos em praças públicas, ou mesmo a questão da hora do chá - e árabes - a cena em que Brian é obrigado a barganhar, hábito atribuído a eles (ver imagem 8). Para o autor, nesse caso, o humor satírico acaba sendo menos universal, pois se faz necessário que o público tenha um conhecimento prévio de tais situações para que a piada seja entendida (CUNHA, 2013: 157). Outro problema apontado por ele é que muito do humor acaba se perdendo quando o filme é traduzido, pois existem muitos trocadilhos que só são possíveis de serem entendidos na língua inglesa (CUNHA, 2013: 157).

Por último, é válido lembrar que a música *Bright side of life* serve como encerramento de todos os shows da banda de heavy metal inglesa Iron Maiden, cujo vocalista - e historiador - Bruce Dickinson é fã declarado da trupe. Além do fato do próprio Graham Chapman ter participado do clipe da música *Can I play with madness?*. Ou seja: vemos como é marcante a presença da trupe na cultura pop inglesa até os dias de hoje (e como ela pode ser levada para o mundo por outros meios, como shows de rock).

Os aspectos supracitados são apenas alguns dos muitos possíveis de se trabalhar dentro de um filme cheio de elementos como *A Vida de Brian*. Questões referentes a figurinos, cenários e a produção imagética de uma maneira geral, em comparação às apresentações clássicas d'A Paixão de Cristo, também são cabíveis. Uma análise que abranja o humor ácido típico da trupe Monty Python e a contextualização geral da produção dentro de sua própria época, a partir de um estudo mais apurado sobre o tema, também é possível. Sendo estas propostas para um futuro trabalho que já está sendo desenvolvido.

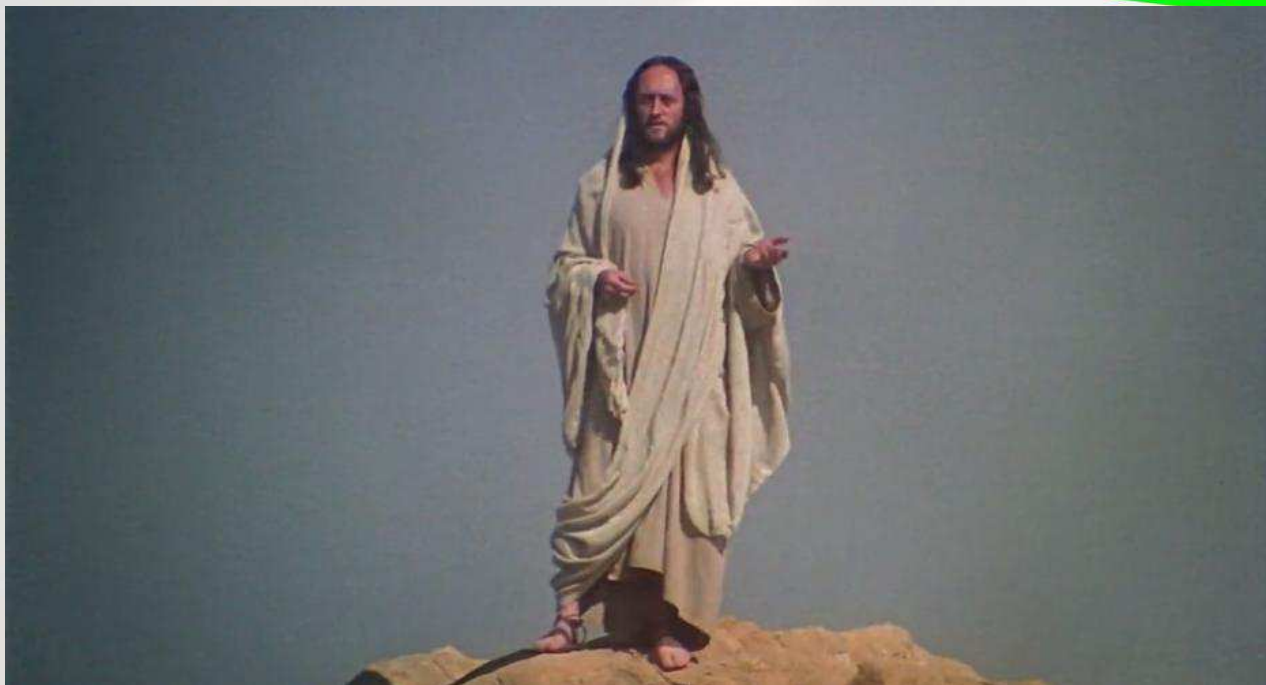
Imagens



1- Típicas legendas de filmes antigos, explicando a hora e o local da cena: "Judeia, 33 d.C. - Sábado a tarde - Na hora do chá". *Life of Brian* (6 min e 49 seg a 7 min e 10 seg).

Mnemosine Revista

Volume 8, n.1, jan/mar 2017



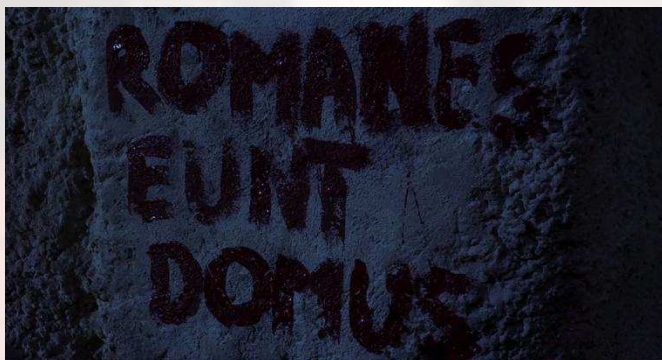
2- Cena clássica onde vemos Jesus proferindo o Sermão da Montanha. *Life of Brian* (7min e 24seg).



3- Brian e outras personagens assistem ao Sermão da Montanha, antes da confusão começar. *Life of Brian* (9min e 27seg).



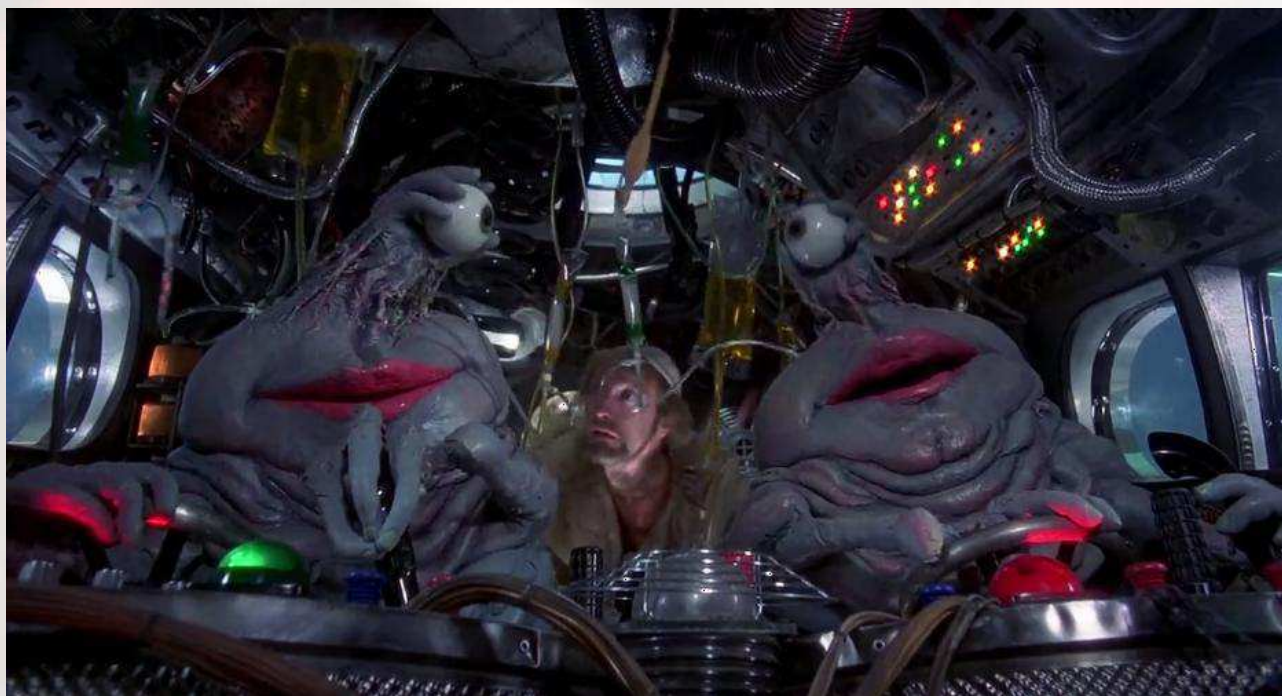
4- Outra legenda, desta vez indicando apenas o local: "O Coliseu, Jerusalém - Matiné Infantil"; na segunda imagem vê-se um homem que arrasta um corpo, que se separa da cabeça. A combinação de tal imagem com a frase que traz o tom de ironia para a cena. *Life of Brian* (18min e 6seg a 18min e 18seg).



5- Sequência que apresenta *takes* da famosa cena onde um centurião romano corrige a frase que Brian escrevia errada; ao final, o protagonista escreve a frase 100 vezes nos muros do palácio. *Life of Brian* (24min e 40seg a 26min e 34seg).



6- Pilatos encarando soldado que riu do nome de seu amigo, Enormus Pilus. *Life of Brian* (41min e 31seg).



7- Brian dentro da nave extraterrestre. *Life of Brian* (43min e 18seg).



8- Brian sendo obrigado a barganhar por uma barba postiça. *Life of Brian* (46min e 52seg).



9- Brian pregando para não ser preso; suas palavras se assemelham às ditas por Jesus. *Life of Brian* (53min e 59seg)



10- Fieis a Brian criam sinais e objetos de adoração em seu nome, como erguer as sandálias ou adorar à cabeça que lhe pertencia. *Life of Brian* (56min e 34seg e 56min e 43seg, respectivamente).



11- Multidão adorando a Brian. *Life of Brian* (1h 1m e 27seg).



12- A multidão prostrada na frente da casa de Brian, vendo-o nu e, mesmo assim, o adorando. *Life of Brian* (1h 3min e 36seg).



13- Enormus Pilus, o amigo de Pilatos. *Life of Brian* (1h 10min e 26seg).



14- À esquerda, Pilatos faz seu discurso de Páscoa, sendo assistido por seu amigo Enormus Pilus. À direita, Enormus Pilus toma a lista da mão de Pilatos e lê em seu lugar, causando nova onda de riso no público. *Life of Brian* (1h 15min e 3seg).



15- O povo literalmente rola no chão de tanto rir das dificuldades de Pilatos e Enormus Pilus. *Life of Brian* (1h 18min e 57seg e 1h 19min e 7seg, respectivamente).



16- Brian é erguido na cruz. *Life of Brian* (1h 24min e 57seg).



17- O grupo de crucificados acompanha a música; ao centro vemos Brian, que se une ao grupo, cantando e balançando a cabeça. *Life of Brian* (1h 32min).

Fontes e Referências Bibliográficas

FONTES

Fonte videográfica

Monty Python's Life of Brian. Dirigido por: Terry Jones. Produzido por: John Goldstone. Reino Unido: 1979 (1h 34min).

Monty Python and the Holy Grail. Dirigido por: Terry Gilliam e Terry Jones. Produzido por: Mark Forstater e Michael White. Reino Unido: 1975 (1h 31min).

Monty Python's The Meaning of Life. Dirigido por: Terry Jones e Terry Gilliam. Produzido por: John Goldstone. Reino Unido: 1983 (1h 47min).

BIBLIOGRAFIA

BURKE, Peter. (Org.). *A escrita da História: Novas Perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Portugal: Difel, 2002.

CHEVITARESE, André Leonardo. *Jesus no Cinema – Um balanço Histórico e Cinematográfico entre 1905 e 1927*. Rio de Janeiro: Klínë, 2013. V. 1.

_____; CORNELLI, Gabriele; SELVATICI, Monica. (Orgs.). *Jesus de Nazaré: uma outra História*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

CUNHA, Leonardo Antunes. A atualidade de *A vida de Brian*, do Monty Python. *Revista Mediação*, Belo Horizonte, v. 15, n. 17, Jul./Dez. 2013. Disponível em: <<http://www.fumec.br/revistas/mediacao/article/view/1462>>. Acesso em: 17 Jan. 2017.

_____; FUNARI, Pedro Paulo A. *Jesus Histórico: uma brevíssima introdução*. Rio de Janeiro: Klínë, 2012.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

HAGEMEIER, Rafael Rosa. *História e Audiovisual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. (Coleção "História & ... Reflexões", v. 15)

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SHAPIRO, James. Oberammergau. *The Troubling Story of the World's Most Famous Passion Play*. New York: Vintage Books, 2000.

SITES

Site IMDB. Acesso em: 17/01/2017 (<http://www.imdb.com/>).

Site de Nova Jerusalém – PE. Acesso em: 20 Jan. 2017. (<http://www.novajerusalem.com.br/>)

RECEBIDO EM 01.01,2017

APROVADO EM 31.01.2017

A RESSURREIÇÃO DE LÁZARO NAS TELAS DO CINEMA

Dr. Lair Amaro dos Santos Faria
Doutor em História Comparada
Universidade Federal do Rio de Janeiro
lair_amaro@yahoo.com.br

RESUMO:

A narrativa da ressurreição de Lázaro, exclusiva do evangelho de João, possui características específicas que, por meio da crítica narrativa, se deixam perceber. Mais que isso, o autor desse evangelho, contrariando um padrão narrativo em descrições de milagres, torna a ressurreição do morto quase em uma contra-narrativa. O episódio, quando transportado para o cinema, esteve sujeito a adaptações que conferiram outro tom à narrativa. Isso se explica pela diferença significativa entre os públicos do evangelho e do cinema.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema, Evangelho de João, Lázaro, Milagre

ABSTRACT:

The narrative of the resurrection of Lazarus, unique to the Gospel of John, has specific characteristics that are through narrative criticism perceived. More than this, the author of this gospel, countering a narrative pattern in descriptions of miracles, makes the resurrection of the dead almost a counter-narrative. The episode, when transposed to the cinema, was subject to adaptations that gave another tone to the narrative. The significant difference between gospels public and film audiences explain it.

KEYWORDS: Cinema, John's Gospel, Lazarus, Miracle

Filmes sobre Jesus defrontam-se com desafios estéticos e comerciais como qualquer outro filme. [...] As performances e a produção devem ser esteticamente satisfatórias. Além disso, a tentativa de representar cinematograficamente a narrativa central de comunidades religiosas tem sido sempre vista com suspeita por crentes e não-crentes. No caso de filmes sobre Jesus, a experiência inteira deve funcionar para espectadores que nada têm a ver com o personagem e para aqueles que veem no filme, refletida ou distorcida, a figura central de sua vida religiosa.

J.H. Mahan

"Celluloid Savior: Jesus in the Movies".

As adaptações cinemáticas do texto bíblico remetem o intérprete de volta aos textos originais com o olhar renovado e *insights* que, de outro modo, poderiam ter se perdido.

V. H. T. Nguyen

"The Quest for the Cinematic Jesus: Scholarly Explorations in Jesus Films".

I. Ícone religioso, símbolo maior da crença cristã, situado – conforme o sentimento de seus fiéis devotos – para além da humanidade terrena, Jesus de Nazaré não poderia escapar ao olhar da indústria cultural e deixar de ser por ela reapropriado, reaproveitado, ressignificado e, em vários sentidos, tornar-se alvo de muitas polêmicas. Aliás, polêmicas que agitavam e agitam as ruas, os púlpitos, a mídia, mas que, em contrapartida, sinalizam ser esse um dos caminhos a seguir.

O cinema, convém frisar, é um fenômeno típico da modernidade e nasce junto a um novo estilo de vida que estava sendo gestado. E como um corolário dessa modernidade, será repellido por intelectuais marxistas que apontarão como uma tendência da estética cinematográfica separar imagem e significação. Georg Lukács, por exemplo, recusará veementemente a ideia de que o cinema, graças ao aperfeiçoamento da técnica de reprodução, poderia substituir o teatro, à medida que garantiria a eternidade das encenações (PEIXOTO, 1982:35).

O cinema, prossegue Lukács, provocava o rompimento das relações diretas e imediatas estabelecidas pelo teatro e, com isso, ensejava o afastamento físico e temporal entre as cenas filmadas e o mundo real (PEIXOTO, 1982:36). Em sua visão, portanto, as inovações

técnicas introduzidas pelo cinema, permitindo-lhe as sobreposições de planos e alterações na velocidade e na ordem dos acontecimentos contribuiriam decisivamente para a subversão da espacialidade e da temporalidade tradicionais.

Não obstante as ponderações do filósofo húngaro, o cinema é inseparável de um momento ímpar na formação de uma sociedade que valoriza o entretenimento e as vivências públicas de lazer, potencializando o processo de valorização da imagem, ampliando o seu alcance em vários sentidos.

II. Jeffrey H. Mahan assinala que críticos e audiências religiosas lutam com dois problemas quando Jesus é apresentado na grande tela do cinema. Em primeiro lugar, há a pergunta: é aceitável qualquer apresentação visual da divindade? Em segundo, mesmo quando a ideia de Jesus como personagem em uma película cinematográfica é aceita, outro campo de conflitos emerge: como Jesus deve ser retratado? Quais elementos dos relatos evangélicos serão incluídos e quais serão omitidos? Será a ênfase sobre seus ensinamentos, sobre suas curas ou sobre seus conflitos com as autoridades romanas e judaicas?

Embutida nas perguntas levantadas por Mahan está a questão da complexa relação entre História e Cinema. Com efeito, o Cinema, quando analisado pela perspectiva da História, pode ser discutido no âmbito de três eixos fundamentais: o cinema como "agente da história", como "fonte histórica" e como meio para a produção de novas formas de "representação historiográfica", ou seja, uma nova maneira de

transmissão do conhecimento histórico.

Assim, o Cinema contém a capacidade de servir como um "agente histórico" importante no sentido de que interfere direta ou indiretamente na História. Não há sombras de dúvidas que o Cinema tem se revelado um instrumento particularmente importante ou como veículo significativo para a ação dos vários agentes históricos, a ponto destes poderem interferir na própria História. Implica dizer, conhecem-se vários exemplos em que o Cinema agiu como um inigualável instrumento de difusão ideológica ou mesmo como arma imprescindível para um bem articulado sistema de propaganda e marketing. Não se pode negar, por outro lado, que o Cinema, se pode ser examinado como um "instrumento de dominação" e de "imposição hegemônica", também pode ser analisado como meio de "resistência" ou de transmissão de um contra-discurso ou de "demolição da versão oficial". Um bom exemplo desse último caso são as divertidas pornochanchadas dos anos 80 que, em plena ditadura civil-militar, ironizavam os poderes instituídos.

Enquanto "agente histórico", um filme pode ter como projeto influenciar a sociedade, formando opiniões, iludindo ou denunciando. Interferindo na História, o Cinema pode esconder ou escancarar interesses políticos de diferentes tendências até os interesses mercadológicos da Indústria Cultural.

Se interfere, direta ou indiretamente, na História, o Cinema é, por sua vez, permanentemente interferido pela História revelando a

Sociedade que o contextualiza, que define sua linguagem e institui as suas temáticas. Com efeito, qualquer obra cinematográfica sempre se faz portadora de marcas e indícios significativos da Sociedade que a produziu. Por conseguinte, dentro desse aspecto, as produções fílmicas devem ser tratadas como “fontes históricas” pelo historiador.

Portanto, o cinema como “fonte histórica” constitui uma documentação imprescindível para a História Cultural à medida que explicita imaginários, visões de mundo, padrões de comportamento, mentalidades, hierarquias sociais cristalizadas e tantos outros aspectos vinculados à uma determinada sociedade historicamente localizada. Implica dizer, embora tratado como Arte ou como Entretenimento, o Cinema sempre revela seus contextos de produção e de recepção. Uma boa ilustração dessa condição do Cinema como “fonte histórica” pode ser observada nos remakes que, periodicamente, são produzidos pela indústria cinematográfica. Assim, por exemplo, basta uma comparação entre a primeira versão de *O dia em que a Terra parou*, dos anos 50, e sua refilmagem, nos anos 2000, para que se notem as mudanças temáticas e se perceba o contexto histórico que determinou as alterações efetuadas. Mostra-se perfeitamente cabível também traçar paralelos entre os antigos filmes de faroeste do cinema estadunidense, com o massacre dos indígenas pelo homem branco, com a superprodução recente *Avatar* do diretor James Cameron.

No bojo dessa compreensão do Cinema à luz da sociedade que o

produziu, convém ter clareza que filmes ambientados na Idade Média ou na Antiguidade falarão ao historiador muito mais sobre a Idade Contemporânea do que as eras que buscam retratar. Novamente, convém indagar: do que falam filmes como *Spartacus* (1960), *O Gladiador* (2004) ou *300* (2006)?

Por fim, os ditos “filmes históricos” romanceados, mesmo aqueles de pura ficção construídos sobre um contexto histórico bem definido, podem ser considerados como um tipo de “representação histórica”. Um filme brasileiro que exemplifica essa noção é *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* (1995), dirigido por Carla Camuratti, que, embora traga personagens que tiveram uma existência histórica concreta, tem seu enredo construído com inteira liberdade ficcional. Nesse aspecto, o Cinema, embora sem compromisso com a “fidelidade” histórica, cumpre um papel de instrumento na transmissão do conhecimento histórico.

Indubitavelmente, os filmes sobre Jesus se encaixam em todos esses três aspectos. Não há como deixar de mencionar o impacto provocado por produções cinematográficas como *A Última Tentação de Cristo* (1988), *Jevoussalue, Marie* (1985) e *A Paixão de Cristo* (2004). Quais interesses subjazem a cada uma dessas películas não é tão difícil de descobrir, mas as polêmicas e questionamentos suscitados alteraram, mesmo que minimamente, opiniões e crenças. Enfim, amplia-se a noção de que Cinema e História destinam-se a uma parceria que envolve intermináveis possibilidades.

III. Em um levantamento feito por Jeffrey L. Staley (TATCHER; MOORE, 2008:195) a respeito dos milagres de Jesus que foram reproduzidos na tela do cinema, o episódio da ressurreição de Lázaro é o que mais vezes aparece ao longo da história das representações fílmicas de Jesus. Em segundo lugar vem, conforme a pesquisa de Staley, a cura do paralítico (Mc 2:1-12; Mt 9:1-8; Lc 5:17-26). Tal resultado se reveste de alguma relevância à proporção que a narrativa de Lázaro é exclusiva do Evangelho de João, enquanto a cura do paralítico é descrita nos outros três evangelhos.

À medida que os realizadores de filmes sobre Jesus conferiram à narrativa da ressurreição de Lázaro a dianteira em relação aos outros episódios de cura, fazendo-a presente praticamente em todas as produções cinematográficas, abre-se uma via de investigação histórica sobre as formas como o episódio tem sido descrito e como cada uma delas se relaciona com o "roteiro" já pronto do Quarto Evangelho.

Para esse fim, convém "dissecar" o episódio da ressurreição de Lázaro em cada um dos filmes e, a partir disso: (1) descobrir as ideologias subjacentes e (2) expor os pontos de contatos e de divergências entre as produções cinematográficas e a versão do Quarto Evangelho.

A metodologia utilizada para comparar os oito filmes, entre si e mais detidamente com a narrativa do evangelho de João, toma como ponto de partida os estudos do historiador Werner Kelber (1983) a respeito das estruturas comuns às histórias de cura presentes nos evangelhos. Com efeito, Kelber demonstra

(1983:50) que, com maiores ou menores variações, todas as narrativas de milagres dos evangelhos podem ser divididas conforme o seguinte esquema:

- I. Exposição da cura
 - (a) chegada do curandeiro e da pessoa enferma
 - (b) encenação de fórum público (espectadores)
 - (c) explicação da doença
 - (d) pedido de ajuda
 - (e) ceticismo ou escárnio público
- II. Performance da cura
 - (a) pronunciamento de fórmula de cura
 - (b) gestos de cura
 - (c) declaração da cura
- III. Confirmação da cura
 - (a) fórmula de admiração/confirmação
 - (b) dispensa do personagem curado
 - (c) solicitação de segredo
 - (d) propagação da fama do curandeiro

Consoante esse esquema e com pequenas adaptações pode-se dividir o episódio da ressurreição de Lázaro em quatro segmentos. O primeiro segmento (desde o relato da enfermidade/morte de Lázaro até quando Jesus dirige-se à tumba de Lázaro, 11:1-37) introduz o problema físico. O segundo segmento (desde o momento em que Jesus dirige-se à tumba de Lázaro até quando ele chama Lázaro para fora, 11:38-43a) concentra-se sobre a realização do milagre e o terceiro segmento (desde a chamada de Lázaro para fora até a saída de Lázaro de dentro da tumba, 11:43b-44a) descrevem o milagre em si mesmo. Por fim, o quarto segmento (desde a saída de Lázaro

até o fim da cena, 11:44b-46) relata a resposta da audiência ao milagre.

A divisão acima busca estimar, no âmbito geral do episódio da ressurreição de Lázaro, a “duração” de cada segmento e ter uma noção, ainda que muito pálida, de quais aspectos da cena receberam maior ou menor atenção por parte do autor do evangelho. A noção de “tempo narrativo”, cunhada por Gérard Genette (STALEY, 2008:198), tenta estipular quanto tempo um

leitor da antiguidade levaria para recitar a história inteira de Lázaro, embora haja absoluta clareza da impossibilidade de se obter a experiência em tempo real da leitura que era feita na antiguidade. Uma das formas de se estabelecer o “tempo narrativo” é contar o número de palavras em cada segmento e então listar as porcentagens de palavras. Assim, feitas as contas, é possível montar a seguinte tabela:

Segmento	João 11	Tempo narrativo
1. Exposição da cura	1-37	79%
2. Performance da cura	38-43	12%
3. Confirmação da cura	44 ^a	1%
4. Resposta da audiência	44b-46	8%

A primeira constatação que salta aos olhos quando se analisa a tabela é que a narrativa dedica um tempo considerável à exposição da cura, enquanto a cura em si, ou seja, a ressurreição de Lázaro – que seria o ápice da passagem – recebe apenas 1% da atenção total. No momento em que os cineastas começaram a levar para as telas as narrativas evangélicas, será que eles consideraram essa proporcionalidade?

Nas possíveis interações entre Cinema e História – independente da conclusão se a narrativa da ressurreição de Lázaro constitui um “fato histórico” ou não – que tipos de recomendações dariam os cineastas ao autor do Evangelho de João? Ou, por sua vez, que tipo de considerações faria o autor do Quarto Evangelho se assistisse a cada uma das representações cinematográficas do episódio por ele registrado?

IV. Os dois primeiros filmes

da Era do cinema mudo que incluem a cena da ressurreição de Lázaro refletem o domínio da experimentação comum à época. Assim, *A Vida e a Paixão de Jesus Cristo* (1905) de Zecca e Nonquet, situa o episódio de Lázaro aos 22 minutos e 16 segundos da projeção cinematográfica de 44 minutos e exatamente antes da cena da transfiguração de Jesus.

Um título introduz a cena com as palavras “A Ressurreição de Lázaro” e é o único “texto” da passagem. A cena se abre com Maria e Martha chorando na proximidade da tumba de Lázaro enquanto Jesus e seus discípulos se aproximam, seguidos por um grupo significativo de pessoas. As duas irmãs aproximam-se de Jesus e imploram por sua ajuda. Jesus não demonstra contrariedade ou tristeza, mas simplesmente responde à solicitação das duas irmãs orando e apontando para a tumba a fim de que a pedra

que cobre a entrada seja retirada. Em seguida à retirada da pedra, Jesus gesticula para o povo para que este fique para trás. Ele aponta para o céu e, na sequência, Lázaro retorna do mundo dos mortos. O fim da cena se dá quando Lázaro sai da tumba, ele próprio se desenfaixa e entra em oração aos pés de Jesus. O ex-morto então se reúne às irmãs e conversa com elas enquanto a multidão segue atrás de Jesus que sai do alcance

visual da câmera. Convém enfatizar que, nessa primeira aparição de Lázaro na cinematografia sobre Jesus, seus adversários não desempenham nenhum papel relevante.

“Recortando” a cena da ressurreição de Lázaro no filme de Zecca e Nonquet e encaixando-a nos segmentos obtém-se o seguinte quadro:

Segmento	Tempo narrativo
1. Doença de Lázaro – aproximação de Jesus	(0:12) 24%
2. Jesus diante da tumba – chamada de Lázaro	(0:14) 28%
3. Chamada de Lázaro – saída de Lázaro	(0:02) 4%
4. Saída de Lázaro – fim da cena	(0:22) 44%

Quando se comparam os tempos narrativos observa-se, de imediato, que o quarto segmento da versão cinematográfica é quase seis vezes mais longo que a narrativa evangélica. A concentração significativamente maior na resposta da audiência diante da cura operada revela bastante sobre a época em que o filme foi rodado. Tanto Jesus quanto a tecnologia que permitiam o filme eram sinais intercambiáveis do divino.

A cena de Lázaro no filme intitulado *Da Manjedoura à Cruz* (1912) de Olcott acontece aos 37 minutos e 57 segundos de projeção cinematográfica. Ao contrário do filme anterior, quatro passagens joaninas são mostradas e que simplesmente enfatizam o enredo geral da história, citando João 11:1, 17, 40 e 43. Não obstante o destaque que o filme dá ao papel das mulheres no ministério público de Jesus, em nenhuma das passagens escolhidas pelo cineasta para orientar

sua audiência as intervenções faladas de Maria ou de Martha aparecem.

No filme de Olcott, é Maria – toda vestida de preto – que conta a Jesus sobre a enfermidade/morte do irmão. Ela aponta para o céu, aparentemente recordando as palavras da irmã Martha em Jo 11:22 (“*Mas ainda agora sei que tudo o que pedires a Deus, ele te concederá*”), prostra-se diante de Jesus e beija seus pés. Jesus começa a orar, mas para e chora copiosamente. No fundo da cena, um dos discípulos de Jesus oscila entre orações e pesar. Quando Jesus e seus companheiros chegam à tumba, Maria apreensivamente reage a ordem de Jesus para que a pedra seja removida, porém, todos os circunstantes que lamentam e oram escutam com muita atenção a Jesus enquanto ele também ora (“*Jesus ergueu os olhos para o alto e disse: ...*”). Quando Lázaro sai da tumba, vira-se, em primeiro lugar, na direção de um grupo de homens a sua esquerda (provavelmente “os judeus”

de 11:45) que recuam, encolhendo-se com medo. Em seguida, ele próprio retira as ataduras de si e cai aos pés de Jesus em adoração. Ao colocar-se de pé, suas duas irmãs aproximam-se e o abraçam. É o fim

da cena.

Adotando o procedimento de "recortar" a cena e ajustá-la aos quatro segmentos, encontra-se a seguinte divisão:

Segmento	Tempo narrativo
1. Doença de Lázaro – aproximação de Jesus	(0:35) 22%
2. Jesus diante da tumba – chamada de Lázaro	(0:55) 35%
3. Chamada de Lázaro – saída de Lázaro	(0:14) 9%
4. Saída de Lázaro – fim da cena	(0:53) 34%

Nesse caso, notam-se pequenas diferenças no tempo narrativo, em comparação tanto com o filme que o antecedeu quanto com a narrativa evangélica. O tempo do primeiro segmento sofreu uma drástica redução, enquanto os outros tempos narrativos ampliaram-se consideravelmente. Convém sublinhar o tempo tomado pelo quarto segmento que é cerca de quatro vezes maior.

V. Depois de DeMille, o cinema de Hollywood relegou Lázaro e o episódio da sua ressurreição a uma longa obscuridade. George Stevens, o diretor do épico *A Maior História de Todos os Tempos* (1965), trouxe o morto de volta para as grandes telas e tornou Maria, Martha e o próprio Lázaro em personagens com vida para além do milagre narrado em João 11. Pela primeira vez na história do cinema, Lázaro era mostrado antes de sua morte em cenas em que se mostrava possível ouvir a sua voz. Assim, no filme de Stevens, Jesus se encontra com Lázaro e suas irmãs, rapidamente após ter sido batizado e depois de ter escolhido seus primeiros discípulos.

Na imaginação de Stevens, Lázaro é o homem rico de Marcos 10:17-31 que recebe Jesus e seus companheiros em sua casa (STEVENS, 2003, 1:49:22-1:49:35; 1:50:30-1:50:54; 1:51:55-1:56:03). Jesus ensina enquanto Martha serve àqueles que ouvem (Lc 10:38-42) e enquanto eles conversam, o espectador vê, ao fundo, a tumba em que futuramente Lázaro será sepultado.

Mais adiante, um Lázaro doente viaja com suas irmãs a Nazaré para alertar Jesus contra sua vontade de ir a Jerusalém (STEVENS, 2003, 1:41:50-1:43:28; 1:45:14-1:45:56). Não obstante o alerta dado, Jesus decide ir à Jerusalém para a Páscoa. Enquanto Jesus e seu grupo estão a caminho, eles ouvem que Lázaro está doente e morrendo, porém Jesus recusa atender ao pedido das irmãs (Jo 11:4) e continua sua jornada. Na cena seguinte, que parece uma reminiscência de Jo 10:40, Jesus está com seus discípulos ao entardecer no rio Jordão. Um dos discípulos, pergunta a ele: *"Mestre, os homens são como círculos na água? Eles flutuam e depois se perdem? Era*

bem ali onde João Batista ficava... Quando o Batista rezava, eu me sentia bem." Jesus, então, começa a recitar a Oração do Senhor, e logo assim que termina, Natanael aborda os discípulos para falar-lhes da morte de Lázaro. Estabelece-se um interessante diálogo entre Jesus e esse discípulo que, claramente, repreende o Senhor ao afirmar que ele, tão solícito em curar os doentes, não foi capaz de ajudar seu amigo Lázaro.

Jesus decide ir para Betânia e novamente é contestado por seus

discípulos que não entendem a vantagem de retornar, pois Lázaro já está morto. Jesus permanece resoluto e prossegue em seu caminho, sendo seguido por todos. Stevens omite a fala de Tomé em Jo 11:16 e, na cena seguinte, Jesus chega à casa de Maria e Martha em Betânia, omitindo Jo 11:5-13. A cena da ressurreição de Lázaro dura 17:49 minutos que é mais do dobro do tempo de qualquer outra versão fílmica já realizada. Pondo em uma tabela, a duração de cada parte da cena, obtém-se os seguintes dados:

Segmento	Tempo narrativo
1. Doença de Lázaro – aproximação de Jesus	(11:00) 62%
2. Jesus diante da tumba – chamada de Lázaro	(1:56) 10%
3. Chamada de Lázaro – saída de Lázaro	(0:18) 2%
4. Saída de Lázaro – fim da cena	(4:35) 26%

Embora a ressurreição de Lázaro seja um dos quatro milagres retratados no filme de Stevens, ela tem, claramente, a intenção de ser o destaque dramático no ministério público de Jesus. Por conseguinte, a oração coreografada de Jesus e a tomada de câmera feita do interior da tumba funcionaram como inspiração para quase todos os cineastas posteriores.

Enfim, na quebra mais dramática em relação ao relato joanino, a conversa entre Marta e Maria com Jesus reflete bem mais a falta de fé de ambas as irmãs do que uma afirmação de confiança nos poderes de Jesus. Dentre as irmãs, Stevens concede mais tempo a Marta, cujas palavras não são aclamações de confiança, mas de reprovação. Mesmo quando ela exclama: *"Sim, ele ressuscitará na*

ressurreição dos mortos (um eco de Jo 11:24), na ressurreição de todos nós!", ela não parece esperar nada de especial da parte de Jesus, nem afirma qualquer cristologia em particular.

Essa perspectiva é confirmada quando Jesus coloca que ele é *"a ressurreição e a vida"* e que *"aquele que acredita em mim, embora morto, viverá"* e, ao perguntar a Marta se ela acredita nisso, o que ele recebe de retorno é o silêncio. Em seguida, Jesus repete a mesma pergunta a Maria. Aparentemente, é o silêncio de Marta e a resposta de Maria que mais profundamente afetam Jesus emocionalmente na cena. Uma lágrima, dramática e solitária, é a resposta de Jesus à falta de fé das irmãs e não uma resposta à morte de seu amigo Lázaro (Jo 11:35-36).

Diferente dos filmes que o antecederam, Maria e Marta não são vistas na companhia de seu irmão imediatamente após sua ressurreição. Pode-se supor que, para Stevens, a ressurreição de Lázaro não significa a restauração de uma família ou a afirmação dramática da fé das irmãs do morto. Antes, ela é aclamação de júbilo dos homens para o mundo (e, por extensão, para as audiências) de que Jesus é o Messias aguardado por Israel. Afinal de contas, é Pedro quem primeiro anuncia as multidões presentes que "o Messias chegou", no mesmo momento em que cânticos de Aleluia ressoam ao fundo da cena profundamente comovente e muito bem roteirizada.

VI. A ressurreição de Lázaro no filme de Franco Zeffirelli, *Jesus de Nazareth*, pode ser encontrada aos 38:10 minutos de projeção e dura 5:44 minutos. A cena é precedida por uma extensa jornada de Jesus da Galileia para Jerusalém, onde ele e seus discípulos são acompanhados por uma multidão que canta partes dos Salmos (mais precisamente, os Salmos 120 a 134). Enquanto Jesus e seus discípulos acercam-se de Jerusalém, Pedro e Judas refletem sobre o que poderia acontecer na cidade. Repentinamente, um homem a cavalo irrompe em cena e dá a notícia da doença de Lázaro. Esse mensageiro veio da parte de Maria e Marta, as irmãs de Lázaro. É de se destacar que Zeffirelli não mostra qualquer tipo de relação prévia entre Jesus e os irmãos que estarão no centro da cena na sequência do filme.

Assim, o filme começa a representação da ressurreição de

Lázaro:

(1) Doença de Lázaro – chegada de Jesus à tumba de Lázaro (2:45; 48%)

Personagem não identificado: "*Mestre, mestre, as irmãs de seu amigo em Betânia enviaram-me para te encontrar. Lázaro está muito doente. Perto da morte.*"

Jesus: "*Vá. Diga a elas que estarei lá.*"

(Quando Jesus chega à Betânia, as irmãs correm na sua direção.)

Maria e Marta: "*Mestre, mestre!*"

João: "*O mestre está chegando!*"

Marta (que aborda Jesus na via pública): "*Senhor, Senhor! Se o estivesses aqui conosco meu irmão não teria morrido. Mas agora sei que tudo o que pedires a Deus ele vos atenderá porque eu creio que tu és o Cristo, o filho de Deus, que veio ao mundo para nos dar a vida eterna.*"

Jesus: "*Onde o deixaram?*"

Martha: "*Vem e vê.*" (Ela pega Jesus pelas mãos e um sorriso ilumina sua face).

Maria chega.

Maria: "*Senhor, Senhor, eu orei por sua chegada. Tu poderias tê-lo mantido vivo.*" (Jesus pega em sua mão e olha na direção da tumba.)

Jesus: "*Afaste a pedra*" (ele não derrama uma lágrima).

Maria: "*Mas ele está enterrado a quatro dias, Mestre! Seu corpo já deve estar em decomposição.*"

Jesus: "*Afaste a pedra.*"

Jesus: "*Dê-me uma mão.*"

(Jesus caminha para a tumba, onde três homens removem a

pedra.)

(2) Jesus chega à tumba – Jesus chama Lázaro para fora (1:47; 31%)

(Jesus continua a caminhar na direção da tumba. A vista agora é de dentro da tumba para fora [perspectiva emprestada do filme de Stevens].)

(Sombras sobre a audiência podem ser vistas. Jesus ajoelha-se para orar.)

Jesus: *"Pai, Eu te agradeço por ouvir minhas orações. Agora, esses que estão em volta de mim podem crer que eu sou a ressurreição e a vida. E esses que acreditam e creem em mim nunca morrerão."* (Ninguém está perto o bastante para escutar essas palavras de Jesus.)

João: *"Eu estive nas paragens subterrâneas da Terra; aos povos do passado, mas tu me fizeste sair vivo do fosso; Senhor, meu Deus."*

(3) Jesus chama Lázaro – Lázaro ressuscita (0:09; 3%)

Jesus: *"Lázaro, sai!"*

(Pessoas correm na direção de Jesus e de Lázaro.)

(4) Lázaro ressuscita – fim da cena (1:03; 18%)

(A sombra de Jesus, com mãos para baixo, encobre Lázaro.)

Jesus: *"Aquele que crê em mim, mesmo que esteja morto, viverá."*

A fim de facilitar a explanação, cumpre colocar os tempos narrativos em uma tabela:

¹ Um amplo levantamento sobre a "guerra" ocasionada pela película de Scorsese encontra-se em Thomas Lindlof (2008).

Segmento	Tempo narrativo
1. Doença de Lázaro – aproximação de Jesus	(2:45) 48%
2. Jesus diante da tumba – chamada de Lázaro	(1:47) 31%
3. Chamada de Lázaro – saída de Lázaro	(0:09) 3%
4. Saída de Lázaro – fim da cena	(1:03) 18%

De todos os filmes, o de Zeffirelli é o que chega mais próximo de representar precisamente a resposta de fé de Marta a Jesus. Ademais, a Marta de Zeffirelli faz sua confissão de fé independente de qualquer palavra de Jesus. Além disso, a fala de Jesus em João 11:25-26 é pronunciada durante a oração diante da tumba de Lázaro, mudando de lugar em relação à narrativa joanina. Nenhum judeu é retratado como sendo o portador da notícia às lideranças judaicas. Implica dizer, na produção de Zeffirelli, não há nenhum descrente em cena.

VII. No polêmico filme de Martin Scorsese, *A última tentação*

de Cristo,¹ a ressurreição de Lázaro, consoante Staley e Walsh, funciona como o "clímax do ministério de Jesus" (2007:110). Após ser violentamente rechaçado em Nazaré, Jesus e seus seguidores rumam para Jerusalém no intuito de refundar a Cidade Santa. Contrariando as películas prévias, nenhum mensageiro surge para dar a notícia da morte de Lázaro e, portanto, inexistente menção a decisão de Jesus de alterar seus planos de ida a Jerusalém.

Assim, repentinamente, o público dos cinemas é exposto a um grupo de mulheres, sentadas no chão e com seus corpos totalmente

encobertos, que se lamentam copiosamente. Staley sublinha que Scorsese, nesta cena específica, fez uso de “[...] *lamentações rituais de mulçumanos do norte da África*”, logrando êxito em, por conseguinte, “[...] *minar o senso de familiaridade das audiências cristãs com a história e acentuar a alteridade da cena*” (2008:212).

No quadro imediatamente posterior, Marta e Maria, ajoelhando-se, osculam a mão do Jesus de Scorsese, enquanto ele as indaga: “*Quando foi o enterro?*”. Nota-se, portanto, que o cineasta optou por não representar o meio com o qual Jesus tomou conhecimento da morte de Lázaro. Assim que elas lhe respondem que o sepultamento ocorreu há três dias, Jesus olha para o seu lado esquerdo e ordena: “*Tirem a pedra*”. Observa-se o olhar atônito dos mais próximos enquanto a câmera afasta-se em *takes* rápidos e mostrando, graças ao distanciamento, o local em que o corpo de Lázaro foi depositado.

Obedecendo ao comando de Jesus, Pedro, Judas e outros discípulos, realizam, com esforço, a retirada da pedra. Imprimindo realismo à cena, logo que a pedra é removida, todos os presentes acusam o mal cheiro oriundo da putrefação do corpo de Lázaro. Convém salientar, assim, o ineditismo da decisão do cineasta que, sem dúvida, ressalta o tempo em que Lázaro havia morrido.

Cobrindo o nariz com uma das mãos, Jesus dirige-se para a abertura do local. A câmera acompanha seus passos e quando ele se coloca prestes a adentrar no túmulo, o olhar do público muda de

posição, pois Scorsese retrata a cena de dentro do espaço em que o corpo de Lázaro foi posto. Em mais uma inusitada escolha do cineasta, Jesus faz um gesto brusco com ambos os braços na direção do interior do túmulo à guisa de quem emite algum tipo de energia ou força mágica.

Isto feito, Jesus apoia as duas mãos acima do espaço de entrada e fala: “*Lázaro. Lázaro. Em nome do profeta, em nome de Jeremias e meu Pai, em nome do mais sagrado Deus, eu te chamo aqui*”. Erguendo, em seguida, a sua voz, Jesus clama: “*Eu te chamo aqui, Lázaro*”. Jesus então agacha-se e fecha os olhos como quem suplica a Deus. Em um corte brusco, vê-se Jesus por de trás e a abertura do túmulo em posição vantajosa. Quase se pode dizer que Scorsese cria suspense na cena.

Muito lentamente a câmera de Scorsese leva o olhar do público para a escuridão interna do túmulo, invertendo mais uma vez sua posição, filmando a cena, portanto, de dentro para fora. Assim, Jesus continua agachado, olhos fechados, sussurrando palavras. Eis que, abruptamente, uma mão enfaixada emerge do interior do túmulo, assustando a Jesus e aos demais. Para não cair, ele se apoia na entrada do túmulo e fixa o olhar na mão que aparenta estar solicitando ajuda para sair do local.

Por segundos que duram uma eternidade, Jesus aproxima a sua mão da de Lázaro, recebendo um aperto. No entanto, Lázaro começa a puxar Jesus para o interior do túmulo que, apavorado, tenta resistir. Contudo, seu esforço é em vão e, para surpresa dos presentes, é

inteiramente tragado para dentro do local em que se sepultou o irmão de Marta e Maria. O espanto se torna maior quando, emergindo de dentro do túmulo, Jesus traz Lázaro para fora. Os olhares são de descrença. Maria Madalena movimenta-se para trás, como quem ameaça retirar-se do local.

Perante um Jesus verdadeiramente assustado, Lázaro

retira as faixas que lhe cobrem o rosto, abrindo aos poucos seus olhos. Na sequência, ele abraça fortemente Jesus que, aliviado, exclama "Adonai". Todavia, em pensamento, Jesus pede: "Deus, ajude-me". As irmãs de Lázaro aproximam-se. É o fim da cena da ressurreição de Lázaro.

A tabela que auxilia a refletir sobre a cena, fica assim preenchida:

² Leitoras e leitores com interesse em informar-se sobre a repercussão tanto do romance de Kazantzakis quanto sua adaptação para o cinema por Scorsese, farão muito bom proveito lendo (MIDDLETON, 2005.)

Segmento	Tempo narrativo
1. Doença de Lázaro – aproximação de Jesus	0
2. Jesus diante da tumba – chamada de Lázaro	(1:23) 33%
3. Chamada de Lázaro – saída de Lázaro	(1:08) 27%
4. Saída de Lázaro – fim da cena	(1:42) 40%

VIII. Cumpre, portanto, aferir comparativamente os tempos narrativos das películas selecionadas para este trabalho com o tempo

narrativo da passagem no evangelho de João. Assim, colocados em uma outra tabela, obtém-se o seguinte:

Segmento	Tempo narrativo (Evangelho)	Zecca e Nonquet	Olcott	Stevens	Zeffirelli	Scorsese
1. Exposição da cura	79%	(0:12) 24%	(0:35) 22%	(11:00) 62%	(2:45) 48%	0
2. Performance da cura	12%	(0:14) 28%	(0:55) 35%	(1:56) 10%	(1:47) 31%	(1:23) 33%
3. Confirmação da cura	1%	(0:02) 4%	(0:14) 9%	(0:18) 2%	(0:09) 3%	(1:08) 27%
4. Resposta da audiência	8%	(0:22) 44%	(0:53) 34%	(4:35) 26%	(1:03) 18%	(1:42) 40%

Se a exposição da cura era, para o autor do Quarto Evangelho, a parte narrativa a merecer mais tempo dentro do episódio da ressurreição de Lázaro, para os cineastas selecionados, a percepção foi bem diferente. O que mais se aproximou do material canônico foi

Stevens enquanto Scorsese abdicou, por completo, de retratar aquela parte. Convém, no entanto, ressaltar que este cineasta usou como base para seu roteiro, não o evangelho, mas o romance de Nikos Kazantzakis.²

Quase o oposto se observa

quando o olhar se lança sobre os tempos narrativos para a confirmação da cura. O autor do evangelho, em relação ao todo, concedeu um tempo ínfimo para esse aspecto da narrativa. Já os realizadores cinematográficos, mesmo que proporcionalmente, deram um pouco mais de tempo em suas películas. Mais que isso, Scorsese extrapolou, por assim dizer, o tempo quando contraposto a todos os demais.

A conclusão da narrativa, ou seja, a resposta da audiência ao fenômeno presenciado, também não pareceu tão relevante para o autor do evangelho. Implica dizer, um fenômeno inusitado tal como trazer de volta à vida um morto diante de inúmeras pessoas deveria ter causado efusivas manifestações de espanto e adesão imediata até, quem sabe, dos mais ferrenhos opositores e incrédulos persistentes. Mark Stibbe notou essa, digamos, despreocupação do autor do evangelho de João para com o

desfecho da narrativa e comenta que, muito embora deixar coisas por dizer seja um traço característico do estilo narrativo desse evangelho, o fim abrupto da história da ressurreição do irmão de Marta e Maria, sem qualquer menção à reação por parte delas, torna o silêncio de Lázaro “[...] *mais ensurdecedor que o choro de Jesus*” (1984:106; 1994:56).

Olhando novamente a última tabela deste trabalho, é notável a resolução dos cineastas selecionados. Scorsese e Zecca e Nonquet fizeram desse segmento o de maior duração em suas representações do episódio. Olcott e Stevens, por sua vez, o segmento com a segunda maior duração, enquanto Zeffirelli o fez ser o terceiro maior tempo. Esse remanejamento do tempo do último segmento, se preenche a lacuna deixada pelo autor do Quarto Evangelho, também atesta o quão diferente são os públicos receptores das mensagens evangélica joanina nos dois primeiros séculos e nos séculos XX e XXI.

Referências Bibliográficas

- BARROS, J. A. Cinema e história – considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas. *Comunicação & Sociedade*, ano 32, n. 55, Jan./Jun. 2011.
- KELBER, W. H. *The oral and the written gospel: the hermeneutics of speaking and writing in the synoptic tradition, Mark, Paul, and Q*. Philadelphia: Fortress, 1983.
- LINDLOF, T. R. *Hollywood under siege: Martin Scorsese, the religious right, and the culture wars*. Kentucky: University Press of Kentucky, 2008.
- MAHAN, J. H. Celluloid Savior: Jesus in the Movies. *Journal of Religion & Film*, v. 6, Iss.1, Article 2, 2016.
- MIDDLETON, D. J. N. (Ed.). *Scandalizing Jesus? Kazantzakis's The lasttemptation of Christ fifty years on*. London: Continuum, 2005.
- NGUYEN, V. H. T. The Quest for the Cinematic Jesus: Scholarly Explorations in Jesus Films. *Currents in Biblical Research*, v. 8, n. 2, 2010.
- STALEY, J. L.; WALSH, R. *Jesus, the Gospels, and Cinematic Imagination: A Handbook to Jesus on DVD*. Louisville, MO: Westminster John Knox Press, 2007.
- STALEY, J. L. Resurrection dysfunction, or one hundred years of cinematic attempts at raising a stiff (John 11:1-46). In: THATCHER, T.; MOORE, S. D.

Mnemosine Revista

Volume 8, n.1, jan/mar 2017

(Eds.). *Anatomies of narrative criticism: The past, present, and futures of the Fourth gospel as literature*. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2008.

STIBBE, M. W. G. *John's Gospel*. London: Routledge, 1984.

_____. A Tomb with a View: John 11.1-44 in Narrative-Critical Perspective. *New Testament Studies*, 40, 1994.

RECEBIDO EM 12.01.2017

APROVADO EM 16.02.2016

QUANDO (NÃO) HÁ INTERESSE PELA "RAINHA DA BITÍNIA". RECEPÇÕES ANTIGAS E MODERNAS DA VIRILIDADE DE JÚLIO CÉSAR

Victor Henrique da Silva Menezes
Mestrando em História Cultural pela
Universidade Estadual de Campinas
(UNICAMP).

Bolsista FAPESP

Orientador: Prof. Dr. André Leonardo
Chevitarese.
henrique.menezes92@gmail.com

RESUMO:

Júlio César (c. 100 - 44 a.C.) foi descrito por alguns dos escritores da Antiguidade como um romano exigente com seus cuidados corporais, amante de reis e de rainha, afeiçoado a prostitutas e sedutor de matronas. Cerca de vinte séculos mais tarde, o cinema e a televisão elaboraram leituras bem seletivas de sua vida e de suas relações amorosas: um ambicioso estadista heterossexual, apreciador de belas rainhas e matronas romanas. Dadas as múltiplas recepções de sua vida, no geral, e de sua virilidade, em especial, este artigo almeja uma circunscrita análise dessas recepções tanto na tradição literária antiga quanto nas produções cinematográficas e televisivas do século XX e início do XXI. Serão usados excertos dos escritos de Catulo, Plutarco, Suetônio e Dión Cássio, e produções midiáticas modernas como *Júlio César contra os Piratas* (1962), *Cleópatra* (1963), *Roma* (2005-07) e *Spartacus* (2010-13).

PALAVRAS-CHAVE: Júlio César, Virilidade, Recepções

ABSTRACT:

Julius Caesar (c. 100 - 44 BC) was described by some writers of antiquity as a demanding Roman with regards to his bodily care, to being a lover of kings and queens, fond of male prostitutes and a seducer of *matronae*. Twenty centuries later, cinema and television created a very selective reading of his life and love affairs: an ambitious heterosexual statesman, lover of beautiful queens and

Roman *matronae*. Given the multiple receptions of his life in general, and his virility, in particular, this article aims at analyzing these receptions both in ancient literary tradition and in cinematographic and television productions of the twentieth and early twenty-first century. Excerpts from the writings of Catullus, Plutarch, Suetonius and Cassius Dio, and modern media productions such as *Julius Caesar against the Pirates* (1962), *Cleopatra* (1963), *Rome* (2005-07) and *Spartacus* (2010-13) will be used.

KEYWORDS: Julius Caesar, Virility, Receptions

Introdução¹

A figura histórica de Júlio César (c.100 a.C. - 44 a.C.) raramente demanda grandes introduções. A partir de relatos de autores clássicos e de obras de próprio punho, chegou-nos até o presente a imagem de um governante romano ambivalente: visto ora como um grande homem, quase mitológico, ora como uma déspota, eivado de vícios. Segundo o historiador e romancista Joël Schmidt (2006: 07), "*César pertence tanto à História quanto à lenda, ao mito e à realidade*". Sua surpreendente carreira militar, seus feitos políticos, suas relações amorosas, e por fim, o seu assassinato e desdobramentos deste, marcaram profundamente as narrativas históricas antigas e modernas produzidas sobre essa personagem. Suas biografias alcançaram dimensões monumentais e estabeleceram-no como um dos principais agentes do imperialismo romano. Como disserta Luciano Canfora, (2002: 20) um dos atuais biógrafos de César, a imagem deste

¹ *Agradecimentos.* Este artigo é resultado da minha atual pesquisa de mestrado, intitulada *As virilidades de Júlio César: representações antigas e midiáticas*, que desenvolvo no Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) sob o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Diante disso, gostaria de deixar meus agradecimentos ao meu orientador, o Prof. André Leonardo Chevitarese, e ao apoio financeiro da FAPESP. Sou igualmente grato à Talitta Tatiane Martins Freitas, Dolores Puga Alves de Souza e Juliana Batista Cavalcanti pelo convite para a publicação neste dossiê. As ideias apresentadas ao longo do texto são de minha inteira responsabilidade.

estadista “[...] manteve um prestígio póstumo inexaurível e uma força de sugestão de longuíssima duração que faz dele um arquétipo até no nome”. Modernamente, ele tornou-se uma das personagens históricas mais conhecidas e citadas em aulas de história. Dentre todos os líderes da Antiguidade Romana, talvez apenas Nero e Marco Antônio desfrutaram de fama semelhante e se conservam tão vivos na memória coletiva. (GOLDSWORTHY, 2011: 12) É porém César, que nos dias atuais, permanece como uma das principais referências aos debates sobre imperialismo, ditadura, liberdade, tirania e também a respeito do ideal masculino de governante de uma nação.

As recepções de sua figura, que podem ser encontradas em variados períodos históricos e espaços, passaram decerto por uma maior disseminação a partir de sua presença em obras cinematográficas e televisivas. Ao serem produzidos em conformidade com conceitos, ideais e discursos modernos, esses veículos artísticos apresentaram César, no geral, como um ambicioso estadista heterossexual, militar excepcional e grande apreciador de belas rainhas e matronas romanas. Tais construções do general, como é possível constatar ao assistirmos um filme como o *Cleópatra* de 1963 ou ao seriado *Spartacus: Guerra dos Condenados* de 2013, falam mais do momento de produção dessas imagens que do César presente nas fontes antigas, nas quais podemos encontrar algumas narrativas a seu respeito que tendem a ser escamoteados em suas cine e tele

biografias. Por conseguinte, o cinema e a televisão, assim como as demais obras artísticas e literárias produzidas sobre César na modernidade, têm feito escolhas em relação ao que mostrar e como mostrar a sua história.

Dentre as narrativas presentes na tradição literária antiga que têm sido ressignificadas, camufladas ou ocultadas quando da produção de filmes e séries sobre o general, escolhi analisar neste artigo somente as que são concernentes à sua virilidade. Mais especificamente, meu intuito é fazer apontamentos acerca de como foi percebida e produzida a virilidade de Júlio César em trabalhos advindos da Antiguidade e em produções cinematográficas do século XX e televisivas do XXI. O conceito de recepção, fundamental para este estudo, é então utilizado tanto na análise da documentação antiga quanto na das produções midiáticas contemporâneas. Isso se deve ao entendimento de que ambos os tipos de fontes constituem construções acerca das práticas e gostos de César e nenhuma representa uma suposta “virilidade real” do estadista. Esta – se é que existiu –, assim como é intangível para nós, estudiosos do século XXI, também o foi àqueles que procuraram descrevê-la por volta de dois mil anos atrás. Sendo assim, os relatos que temos acesso nos dias atuais por meio dos trabalhos de autores como Catulo e Suetônio constitui um tipo de recepção das ações de um personagem chamado Júlio César, e não um reflexo de suas reais práticas e vivências. O cinema e a televisão, por sua vez, ao fazerem

usos desses relatos para a elaboração de filmes e séries, os reconfiguraram de acordo com seus interesses e contextos históricos nos quais são produzidos. E é por meio destas refigurações que procuro compreender como têm se dado as recepções midiáticas contemporâneas da virilidade de César.

Expandindo a definição proposta por Lorna Hardwick e Christopher Stray na obra *A Companion to classical receptions* (2008), "recepção" é aqui entendida como o estudo das transmissões, traduções, apropriações, interpretações, reescritas, reformulações, ressignificações e representações de obras literárias/artísticas, personagens e eventos históricos/fictícios, que foram elaboradas durante e após as suas hipotéticas existências.² Partindo de tais pressupostos e sem ter o propósito de esgotar o tema, procuro nas próximas páginas fazer breves comentários acerca das recepções da virilidade de César em quatro obras produzidas entre os séculos I a.C. e III d.C.: nos *Carmina* de Caio Valério Catulo (c. 82 – 52 a.C.); nas biografias *César*, de Plutarco de Queroneia (c. 46 – 120 d.C.) e *O Divino Júlio*, de Caio Suetônio Tranquilo (c. 69 – 141 d.C.); e na *História de Roma* de Dion Cássio (155 a 163/64 – depois de 229 d.C.). Os comentários a respeito das recepções modernas concentram-se, por seu turno, nas produções *Júlio César contra os Piratas* (Dir. Sergio Grieco, Itália, 1962); *Cleópatra* (Dir. Joseph Mankiewicz, EUA-RU-Suíça, 1963), *Roma* (Cr. B. Heller, J. Milius e W. J.

MacDonald, EUA-RU-Itália/HBO-BBC-RAI, 2005-07) e *Spartacus* (Cr. Steven S. DeKnight, EUA/Starz, 2010-13). Antes de iniciar as discussões acerca das citadas obras é necessário, no entanto, uma breve apresentação do conceito de virilidade e dos significados que, de acordo com os atuais debates historiográficos, eram-lhe atribuídos na Antiguidade Romana. Começo então por este ponto.

Os ideais de virilidade no mundo romano antigo

No primeiro volume da trilogia *História da Virilidade*, o historiador francês Georges Vigarello (2013: 11) definiu a *virilidade* como princípios de comportamentos ou de ações que "[...] designam no Ocidente as qualidades do homem concluído, dito outramente, o mais 'perfeito' do masculino". Esses princípios e ações, é importante destacar, são mutáveis e construídos social e culturalmente. Assim como não se nasce mulher mas torna-se mulher, como declarou a filósofa francesa Simone de Beauvoir em 1949, não se nasce viril, mas torna-se viril. Ela não constitui, portanto, "[...] uma essência, mas uma ideologia que tende a justificar a dominação masculina". (BADINTER, 1993: 28) Cada sociedade, classe social, etnia e período histórico são responsáveis por produzirem os seus próprios ideais de virilidade. À vista disso, conforme apontado por Elizabeth Badinter, (1993: 04) não existe um modelo de virilidade universal, válido para todos os tempos e lugares. Na Antiguidade, por exemplo, os ideais de virilidades

² É preciso termos em mente que essas traduções, interpretações, representações, etc. permitem que o ato de recepção tenha uma dinâmica bidirecional; pois como apontado por Joanna Paul, (2008: 308) "[...] a recepção tem a capacidade tanto de ser influenciada pelo texto 'anterior', como também voltar no tempo e, num certo sentido, reconfigurar o texto". O que significa dizer que um filme como *Cleópatra* (1963), a título de exemplo, afeta inevitavelmente as visões e leituras que o seu público tem da última rainha ptolomaica e também dos documentos antigos e demais produções modernas em que ela é mencionada.

gregas diferenciavam-se daqueles que estavam presentes entre os egípcios e hebreus. Na contemporaneidade, aqueles que são compartilhados por subculturas e universos sociais norte-americanos não são necessariamente os mesmos que estão presentes em alguns grupos e/ou setores da sociedade francesa, mesmo sendo ambos os países pertencentes ao que convencionou-se chamar de "Ocidente".

No período em que viveu Júlio César o conceito de *uirilitas* (virilidade) auxiliava na criação de uma tradição de tributos associados ao *ingenuus*, isto é, ao cidadão romano livre de nascimento. Tal homem deveria ser constituído, de acordo com as ideologias do masculino vigentes na época, de características como a vigorosidade, coragem, ponderação e comedimento, que somadas iam além da simples condição de 'ser homem'. (CORBIN; et al, 2013: 07) *Virilitas*, associada a outros elementos do léxico da masculinidade como *uirtus* (qualidade de um homem verdadeiro, vigor da maturidade, excelência moral, de caráter e mente), *imperium* (instância de domínio) e *fortitudo* (força, coragem, bravura), representava, de maneira ideológica, o imperativo do gênero masculino. Contudo, à certas mulheres chamadas de *uirago* (mulher varonil, forte, corajosa e guerreira),³ também foram-lhe atribuídas, geralmente de maneira pejorativa, algumas destas características. *Virilitas*, de acordo com Jean-Paul Thuillier, (2013: 73) abarcava ainda os prazeres do sexo e

podia designar tanto a idade do homem quanto simplesmente os órgãos masculinos.

No contexto da vida privada do cidadão romano adulto (o *uir*⁴), estavam as expectativas de suas práticas sexuais. Não estando revestido de uma identidade sexual do tipo "heterossexual", "homossexual" ou "bissexual" – nomenclaturas criadas somente a partir do século XIX –, o homem romano encontrava sua identidade no fato de ser um *uir* ou não ser. (PUCCINE-DELBY, 2007: 226) De acordo com os protocolos de masculinidade vigentes na aristocracia romana deste período, relacionar-se com pessoas do mesmo sexo não constituía um problema desde que o *uir*, um *ingenuus*, ocupasse o lugar de ativo na relação. Como explica Craig Williams (1999: 07) havia restrições com relação ao status social do penetrado, mas não ao sexo deste. Assim, eram aceitas, e até mesmo esperava-se do cidadão romano tido como viril, relações sexuais tanto com suas esposas quanto com os seus escravos de ambos os sexos, prostitutas, prostitutos e moças solteiras de classe inferior (WILLIAMS, 1999: 08). De acordo com Paul Veyne (2008: 232), o "[...] importante era ser o parceiro ativo e pouco importava o sexo da vítima". Em contrapartida, ser penetrado sexualmente seria sinônimo de efeminação, e, no caso de um *uir*, daquele que abdicara, por determinado tempo, de sua virilidade (THUILLIER, 2013: 83).

Neste ideal criado por e para as elites romanas existiam os amores lícitos e os amores proibidos. A

³ Tradução dos termos em latim a partir do *Oxford Latin Dictionary* editado por P. G. W. Glare, OUP: 2009.

⁴ A palavra *uir* se opunha ao gênero e ao comportamento feminino (*muliebritar*) e de acordo com Thuillier (2013: 83), também ao *puer*, que poderia designar tanto um jovem nascido livre quanto um escravo.

prática de amores censurados, como ser penetrado numa relação sexual, praticar a cunilíngua em uma mulher ou a feição em outro homem, poderia alterar a caracterização do cidadão romano de um *uiriliter* ("aquele que porta-se sexualmente como homem"⁵) para o de um *cinaedus* ("viado/bicha"⁶), *mollis* ("mole", "suave") ou *effeminatus* ("efeminado"). Interessante destacar que as práticas atribuídas a um homem efeminado na Roma Antiga eram distintas daquilo que comumente hoje lhe é outorgado nas sociedades ocidentais. Um exemplo é a possibilidade de serem considerados efeminados tanto os homens que assumiam uma posição passiva na relação sexual (*cinaedus/pathicus*), quanto aqueles que faziam sexo oral em mulheres (*cunnilinctor*). Ambos, ainda que sua efeminação fosse apenas um rumor, poderiam ser vítimas de chacotas ou até mesmo de ruína política e social, visto que "estariam marcado pela mácula do *stuprum*" (PINTO, 2012: 117). O *stuprum*, por sua vez, no mundo romano tinha um significado distinto do atual. Como explica Pierre Grimal (1991: 118), o *stuprum* "[...] era a mácula provocada por relações carnis ilegítimas, que maculavam o sangue de quem se submetesse, voluntariamente ou não, a amores nos quais desempenhasse um papel passivo". Poderia recair sobre mulheres, caso essas cometessem adultério, e também sobre homens, caso estes renunciassem ao seu papel de *uir* em uma relação, isto é, se no ato sexual ocupasse o lugar atribuído àquele que é penetrado. Os escravos e as prostitutas estavam

fora do alcance dessa marca (GRIMAL, 1991: 119; POMEROY, 1995: 160; PINTO, 2011: 129). Ainda, entre os amores proibidos estavam a submissão de uma mulher livre que não fosse a sua, de um romano livre ou de um jovem livre (CANTARELLA, 1991: 138). Relacionar-se com pessoas desse status social seria objeto de escândalo, de reprovação e poderia, segundo Thuillier (2013: 91), "levar a punições de diversas ordens"⁷.

Como indicado acima, tais protocolos acerca de quem deveria ser o penetrador e o penetrado e com quem o *uir* romano poderia se relacionar fazia parte de um discurso ideológico que fora produzido por grupos específicos. Devido a isso, podemos pressupor que havia desconcompassos entre o que era pregado por meio desses discursos e o que se podia encontrar na prática cotidiana dos membros da aristocracia e também entre as classes populares. Nas biografias escritas a respeito dos grandes generais e/ou políticos da República Tardia e início do Principado, em particular, há frequentes referências às suas relações homoeróticas. Por meio destes relatos podemos então observar que um homem romano livre nem sempre ocupava o papel de ativo numa relação sexual ou se envolvia apenas com homens de *status* inferiores ao seu. As invectivas políticas, por mais que podem hoje ser interpretadas como boatos, também são boas indicadoras dessa diferença entre discurso e prática: Marco Túlio Cícero (106 - 43 a.C.), a título de exemplo, ao tecer críticas contra Marco Antônio (83 - 30 a.C.)

⁵ Definição trazida por Thuillier (2013: 78).

⁶ O termo *cinaedus* comporta outras traduções como a de "chupador" oferecida pelo classicista brasileiro João Angelo Oliva Neto (1996). Neste trabalho, porém, optei por utilizar uma das interpretações sugeridas pelo latinista Paulo Vasconcellos (1991), e traduzo o termo *cinaedus* para o de "viado/bicha".

⁷ A documentação escrita dos antigos romanos que chegou até nós, em que há menções às suas práticas sexuais e aos protocolos de masculinidade, não deixa claro quais eram os possíveis tipos de punições que sofreriam os acusados de *stuprum*. O historiador brasileiro Renato Pinto (2012: 123), em diálogo com o norte-americano Craig Williams (2010), argumenta que durante a República não parece ter havido nenhuma lei que punia o *stuprum* e que, "todo o processo de punição se daria no meio privado, pelos *paterfamilias*, sem a intervenção direta do governo romano". Williams e Pinto, entretanto, apontam que entre os estudiosos do tema há questionamentos frequentes acerca da natureza de uma lei mencionada por Cícero em 50 a.C. (*ad Familiares*, VIII, 12) que se acredita ter sido utilizada para a coibição de atos sexuais impróprios: a *lex Scantinia* (aprovada em meados do século II a.C.). Eva Cantarella (1991: 149-50), por sua vez, acredita que a lei castigava, no caso de uma relação pederástica, o *uir*, e no caso de uma relação entre homens livres, apenas aquele que se deixava ser penetrado. Segundo a historiadora italiana a penalidade pelo *stuprum*, de acordo com a *lex Scantinia*, seria de dez mil sestércios (CANTARELLA, 1991: 152-3). A opinião de Cantarella não é compartilhada entre todos os estudiosos do tema, pois alguns argumentam que por meio da documentação é pouco provável inferir ao certo o que era a lei, e quais atos e como ela punia. Mais informações existem, no entanto, acerca de uma outra lei, aprovada no início do Principado: a *lex Iulia de adulteris coercendis*, de 18 a.C. Essa trouxe severas punições ao adultério feminino, o que demonstra que este, sobretudo, tratava-se de um *stuprum* considerado grave pelo menos por uma das camadas aristocráticas da Antiga Roma.

não perdeu a oportunidade de mencionar que seu inimigo político havia certa vez sido o prostituto de Curião, outro cidadão romano (Cícero, *Filípicas*, II, 44-5). Apesar da pitada caricatural e difamatória presente nessa passagem de Cícero, não podemos nos esquecer que ela não foi, aparentemente, um grande empecilho para que Antônio continuasse a ocupar altos cargos no exército e na política romana.

Algumas das documentações provenientes de grupos populares, como os grafites de Pompeia, possibilitam ainda o questionamento da ideia de que a virilidade romana estivesse estritamente ligada à ação de penetrar (FUNARI, 2003; FEITOSA, 2005; FEITOSA, 2014). Nestes grupos outros ideais de virilidade podem ter se manifestado⁸ e, como apontado pela historiadora brasileira Lourdes Feitosa (2005: 100), não devemos considerar que a passividade sexual fosse “*uma condição natural a todos os que não pertencessem às elites*”. Podemos afirmar, no entanto, que práticas homoeróticas eram comuns em todos os estratos sociais de Roma.⁹ Nos documentos do período, tanto em textos filosóficos quanto literários e arqueológicos, não encontramos críticas às relações homoeróticas em si, mas sim aos cidadãos romanos que assumiam, de acordo com os ideais da época, o papel de passivo ou mantinham relações tidas como impróprias (como a pederastia, comum entre os gregos mas abominada pelos romanos). Assim, o “normal” para os romanos era que o cidadão mantivesse relações com pessoas de ambos os gêneros

(seguindo, claro, as normas ideológicas acerca dessas relações). Inclusive, biógrafos antigos viram como diferentes, ou estranhos, aqueles homens que se relacionaram apenas com mulheres, como de acordo com Suetônio teria sido o caso do imperador Cláudio (Suet. *Claud*, 33.2). Essa é uma diferença entre a sociedade romana e a nossa que precisa ser levada em consideração e sublinhada quando estamos trabalhando com as suas recepções no mundo contemporâneo.

Estudos sobre a masculinidade romana baseados na documentação escrita e também na cultura material têm apontado ademais que o ato sexual, por certo, não era o único definidor da ideia de virilidade ou de efeminação do *uir* romano. Outras práticas como a forma de se vestir, de falar, de se pentear, de se perfumar e de se depilar, também eram levadas em consideração. De acordo com Géraldine Puccini-Delby (2007: 228), não era uma forma de comportamento sexual particular que era censurada, mas “[...] *um conjunto de pormenores – respeitantes ao vestuário, ao andar, aos gestos, à entonação da voz – e as práticas que põem em perigo o corpo do cidadão – embriaguez, libertinagem, papel passivo, prostituição*”. Assim, como reconhece Williams (2010: 155), a masculinidade em Roma não seria fundamentalmente uma questão de prática sexual, mas uma questão de auto-controle. O domínio de si, das emoções, dos desejos e das vaidades seriam características essenciais do homem viril. A própria linguagem da

⁸ É tendo como intuito entender essas outras ideologias que trabalhos como o de Pedro Paulo A. Funari e Lourdes Conde Feitosa, em âmbito nacional, foram produzidos entre o final dos anos 1990 e início dos anos 2000. Por meio dos grafites encontrados nas paredes de Pompeia, Funari (2003) e Feitosa (2014) questionam a ideia de que a virilidade romana estaria estritamente ligada à ação de penetrar. De acordo com Feitosa (2014: 139), “*embora a ética sexual fosse exigente, complexa e múltipla, não havia um único código regendo o comportamento sexual*”. Nos grafites pompeianos, cuja escrita é atribuída aos populares, é possível encontramos tanto discursos que reafirmam esse ideal aristocrático quanto aqueles que o contradizem, expondo de certa maneira, o conflito existente “*entre o comportamento moral idealizado, que prescrevia a repugnância à passividade masculina, e aquele praticado e tolerado pelo amor*” (FEITOSA, 2014: 149). Isso demonstra, de certa forma, como eram complexas e fluídas as práticas sexuais e as representações delas entre os diversos e heterogêneos grupos que compunha a sociedade romana.

⁹ Como escreve Pedro Paulo A. Funari (2014: 18-9) no prefácio do livro *Homoerotismo na Antiguidade Clássica*, primeira coletânea brasileira devotada especialmente a essa temática, “*não há dúvida de que homens se relacionavam com homens, e mulheres com mulheres, fosse de forma exclusiva ou não, seja em relações carnisais, seja em amizade. Não havia homossexualidade, categoria moderna, mas havia relações humanas que transcendiam os conceitos modernos*”.

masculinidade, como *imperium* (domínio, governo) e *fortitudo* (força), invocaria a ideia de controle (WILLIAMS, 2010: 139). Esperava-se então, de maneira ideológica, que o homem aristocrático viril possuísse moderação, dureza, coragem, força, controle de seus desejos sexuais e de suas emoções, comedimento na forma de se portar e fosse sexualmente ativo. Possuir características contrárias a essas, como a suavidade, timidez, fraqueza, passividade em uma relação sexual e o descontrole sexual e emocional, era considerado próprio dos efeminados.¹⁰ Ao que tudo indica, os olhares da moral social romana procuravam constantemente pelas trincas na vitrine da virilidade do *uir*; pois não bastava a ele ter *uirilitas*, mas tinha, sobretudo, parecer tê-la.¹¹

A Virilitas de César na tradição literária antiga

Parafraçando o historiador Renato Pinto (2012: 119), o fato de que regras existiam, não significa que o cidadão romano se circunscrevia somente ao que lhe era recomendado. Conforme indicado por Clarke (1998: 26), é impossível que todos os romanos, fossem eles membros da aristocracia ou das classes populares, aceitassem o que a cultura da época queria incutir-lhes. Assim como no mundo contemporâneo há pessoas que resistem e não seguem a ideologia dominante de uma sexualidade heteronormativa, por certo, entre os romanos da República Tardia e do Principado havia aqueles que também não seguiam todas as regras sexuais e de gênero que lhes eram

impostas por essa moral aristocrática. Mediante o estudo da tradição literária antiga, podemos entender Júlio César como um retrato significativo do *uir* que não seguia à risca as normas aristocráticas no geral e os protocolos de masculinidade/virilidade em particular. Comentários sobre as suas práticas sexuais, características físicas e gostos pessoais podem ser encontrados, por exemplo, nos poemas de Catulo, nas biografias escritas por Plutarco e Suetônio e na obra de Dión Cássio. Pouco lembrados ou não mencionados nas grandes biografias escritas à respeito de César por estudiosos modernos – que geralmente estiveram mais preocupados com suas ações militares e políticas –, alguns desses escritos apresentam também algumas das críticas e alcunhas pejorativas que lhe foram dirigidas em virtude de suas relações amorosas e da forma como se portava. Uma das alcunhas mais emblemáticas, por certo, é a de *cinaede Romule* (“Rômulo Viado/bicha”) oferecida pelo poeta Catulo em seu poema 29.

Contemporâneo de César, Caio Valério Catulo foi um dos mais destacados membros do chamado “grupo de poetas novos” formado por jovens intelectuais romanos cujos escritos, ao aproximaram-se da poética helenística¹², acabaram por romper com o passado literário romano (OLIVA NETO, 1996: 16). Especula-se que Catulo tenha vivido entre os anos 82 e 52 a.C. (VASCONCELLOS, 1991: 12). De sua obra, caracterizada pela poesia de circunstância¹³, chegaram até a

¹⁰ Mais de uma palavra era utilizada para denominá-los, como: *cinaedus* (efeminado, viado), *cunnilinctus* (aquele que faz sexo oral em uma mulher), *delicatus* (delicado), *effeminatus* (efeminado), *eneruis* (enervado ou ser nervoso), *fellator* (aquele que faz sexo oral em um homem), *fractus* (quebrado), *malacus* (delicado), *male uir* (não homem), *mollis* (suave), *muliebris* (efeminado, como uma mulher) e *pathicus* (passivo sexualmente). Essas palavras aparecem tanto em textos aristocráticos quanto em alguns dos grafites presentes nas paredes das casas e muros da cidade de Pompeia. A tradução aqui oferecida advém do estudo de Craig Williams (2010: 140).

¹¹ Entre os romanos havia uma prática quase obsessiva de investigar os traços de efeminação dos concidadãos. Essa prática provinha de um saber designado “fisiognomia”. Esse saber tinha por objetivo escrutinar características físicas e comportamentais para descobrir o ‘real’ de alguém (PINTO & PINTO, 2014: 120), e desta forma, apontar aqueles que eram ou não *uir* em determinadas ocasiões. Como explica Gleason (1995: 55) o mundo romano “era um mundo no qual o escrútnio das feições não era um passatempo inútil, mas uma habilidade de sobrevivência essencial”.

¹² De acordo com João Ângelo Oliva Neto (1996: 31) essa escola literária “repudiava os poemas cíclicos, ou seja, os longos poemas épicos de modelo homérico”. Segundo ainda o latinista brasileiro, esse repúdio não se referia a Homero, mas constituía uma “[...] consciência crítica de que a forma poética que então materializava a época não era a longa epopeia”. Uma das principais características da poética helenística era, portanto, a escrita de poemas pequenos, pois como explica Oliva Neto (1996: 31), foram desenvolvidos dois gêneros de poemas: o *epílio* (pequena épica) e o *idílio* (pequeno quadro) que, em geral, tinham “até quatrocentos versos, longos quicá para o padrão atual, mas cuja brevidade é relativa à épica”.

¹³ Poemas estruturados em forma de bilhetes endereçados a seus amigos, rivais e paixões e escritos num latim familiar.

contemporaneidade 116 poemas¹⁴, entre os quais em 04 há menções a César. Dentre esses, Catulo refere-se ao estadista romano de forma positiva apenas no famoso poema de despedida a Lesbia, o *carmen* 11, em que dirigindo-se aos seus rivais Fúrio e Aurélio menciona as extensões territoriais de Roma e chama o estadista, que é visto neste momento pelo poeta como o responsável pela conquista de novos territórios, de "Grande César" (*Caesaris uisens monimenta magni*).

No poema 29 Catulo tece ataques direto a César por este favorecer Mamurra, o cavaleiro romano que tinha servido com Pompeu no Oriente e que na década de 50 ocupava o cargo de *praefectus fabrum* ("mestre-de-obras") de César na Gália (KONSTAN, 2007: 73). O poeta acusa Mamurra de estar enriquecendo-se nessa província por meios ilícitos, além de estar cometendo adultérios de forma desenfreada. Ao perguntar-se quem poderia aguentar e ser amigo de alguém como Mamurra, Catulo responde a si mesmo que apenas um "impudico" (*impudicus*), "insaciável" (*uorax*) e "ludibriador" (*aleo*) como César. No verso 05 o poeta vai mais além e chega a chamar o general de *cinaedus* ao tecer a pergunta "Rômulo Viado, verás isso e aguentarás?" (*Cinaede Romule, haec uidebis et feres?*). Até Pompeu, introduzido no verso 24 como genro de César, teve sua *uirilitas* desafiada pelo poeta devido a sua conexão com Mamurra (TATUM, 2007: 341). Interessante lembrarmos que Cícero, no capítulo XXI parágrafo 80 de sua obra *De Amicitia* composta em 44

a.C., escrevera que "cada um ama o seu próprio eu" e isso, na visão do orador seria uma das marcas da amizade entre homens romanos. O que nos leva a entender que entre os contemporâneos de César pode ter existido um ideal que inferia a possibilidade de amizade apenas entre pessoas de status e interesses semelhantes. Assim sendo, para Catulo somente uma pessoa que fosse tão lasciva quanto Mamurra poderia tê-lo como amigo. Logo, César, seu protetor, por certo seria um homem de práticas e gostos tão criticáveis quanto aqueles de seu amigo.

As invectivas contra César e Mamurra aparecem novamente no *carmina* 57, em que Catulo apelida a ambos de "viados corruptos" (*improbis cinaedis*). No verso 02 deste poema o poeta os chama ainda de *pathicus*, que pode ser traduzido por "passivos", e no 10 de "companheiros rivais de meninas" (*riuales sociei puellularum*). Cabe ressaltar que a palavra *cinaedus*, mencionada por Catulo no poema 29, não constituía um sinônimo de *pathicus*, uma vez que, como argumenta Craig Williams (1999: 172-8), o termo *cinaedus* sugeria certo desvio do padrão masculino e o *pathicus* indicava especificamente o homem adulto que ocupava o papel receptivo no sexo. Ou seja, este segundo termo teria uma conotação sexual enquanto que o primeiro estaria ligado à uma ideia de desvio dos protocolos sociais e/ou sexuais do masculino. Por fim, no poema 93, Catulo declarou: "Eu não estou muito interessado, César, em tentar agradar-lhe / Nem saber se você é

¹⁴ Todos os poemas de Catulo estão reunidos atualmente, em edição brasileira, na obra *O Livro de Catulo*, traduzido e organizado por João Ângelo Oliva Neto e publicado no ano de 1996.

um homem branco ou negro" (*Nil nimium studeo, Caesar, tibi uelle placere / nec scire utrum sis albus an ater homo*)¹⁵. Há uma ausência de tropos invectivos nesses versos, mas ele também não constitui uma cortesia para César. Como podemos observar, o poeta manifesta certa indiferença à César, mas ao dizer que pouco lhe importava saber se ele era "branco ou negro" exprime uma ideia de que não lhe interessava saber se o general era mesmo um *pathicus*. Isso porque, como apontado por Eva Cantarella (1991: 203), "os romanos pensavam que a palidez era sinal e consequência da passividade".

Os discursos acerca da virilidade de César ganharam maior espaço, contudo, nos escritos de Caio Suetônio Tranquilo. De acordo com Antonio da Silveira Mendonça (2015: 15), o biógrafo Suetônio, que é comparado modernamente à um mordomo bisbilhoteiro, escreveu uma biografia erudita de César. Esse trabalho, que especula-se ter sido escrito entre os anos 119 e 122 d.C., recebeu o nome de *O Divino Júlio* e foi publicado como parte de uma obra maior: o livro *A vida dos doze Césares*¹⁶ (ESTEVES, 2015: 14). Nele, Suetônio procurou narrar os feitos políticos e militares de Júlio César e dos onze primeiros imperadores, e também tratou com detalhe os diversos boatos de seus biografados¹⁷. É nesta biografia que Júlio César é maiormente apresentado como um romano que desrespeitara alguns dos protocolos de masculinidade de seu tempo. Também é nela que podemos encontrar um maior número de invectivas referentes à sua virilidade

que supostamente ele recebera de seus contemporâneos.

Uma das narrativas mais polêmicas que pode ser encontrada em *O Divino Júlio* é, por certo, aquela que se refere ao relacionamento do biografado com o rei Nicomedes da Bitínia presente nos capítulos 2 e 49. De acordo com o biógrafo, César, com então 19 anos, teria se prostituído ao rei quando visitara a sua corte em 81 a.C. (*Div. Iul.* 2). Devido a essa relação, em que supostamente ocupara o papel de passivo, o futuro estadista teve que suportar invectivas e chacotas ao longo de toda a sua vida (*Div. Iul.* 49. 1). Apelidos maliciosos relacionados a esse episódio não faltaram a César que, ainda segundo Suetônio, recebera alcunhas como "Rival da rainha" e "Espaldar da liteira real" pelo senador Dolabela, "Bordel de Nicomedes" e "Baixo meretrício da Bitínia" por Curião o pai (*Div. Iul.* 49. 3), e "Rainha da Bitínia" por Bíbulo, o seu ex-colega de consulado (*Div. Iul.* 49. 4). No capítulo 49 da obra é apontado ainda que Cícero, em uma de suas cartas, teria escrito "que na Bitínia o filho de Vênus conspurcara a flor da juventude" (*Div. Iul.* 49. 7). Certa vez, em uma reunião do Senado em que o estadista defendia uma causa de Nisa, a filha de Nicomedes, o mesmo Cícero, ao interrompê-lo, dissera: "acaba lá com essa, por favor, todo mundo sabe o que ele te deu e o que deste tu a ele" (*Div. Iul.* 49. 7). O César de Suetônio é então um estadista saudado como "rainha" (*Div. Iul.* 49. 5) e um militar que até de seus próprios soldados ouve

¹⁵ Tradução minha. Outra tradução possível é a dada por João Ângelo Oliva Neto (1996: 152): "Pouco me importa, César, querer te agradar / nem quero saber se és Grego ou Troiano".

¹⁶ Acredita-se que Suetônio tenha escrito *A vida dos doze Césares* durante o reinado do imperador Adriano (117 – 138 d.C.). Sendo assim, a leitura de César feita por ele representa mais os ideais sociais, culturais e políticos deste principado, do que daqueles que podem ter existido na época de César. As críticas tecidas por Suetônio sobre os períodos difíceis do passado, por exemplo, parecem estar em concordância com a ideia que este governo buscava transmitir de que, diferente das épocas narradas pelo biógrafo, aquele era um período de paz e liberdade. Contudo, como pesquisas recentes têm apontado, Suetônio não deixou de tecer críticas ao seu tempo, uma vez que elas podem ser encontradas de formas camufladas em biografias como a dos imperadores Nero e Calígula.

¹⁷ De acordo com Antonio da Silveira Mendonça (2007: 14), com exceção da dedicatória ao amigo Septício Claro e dos capítulos introdutórios da biografia de César que se perderam, o trabalho sobre os doze Césares de Suetônio chegou até a contemporaneidade praticamente intacto.

gracejos a respeito de sua ligação com Nicomedes (*Div. Iul.* 49. 8)¹⁸.

As aventuras do iminente estadista na Bitínia não constituíram as únicas práticas lidas pelo biógrafo como testemunhos de certa tendência de César para a efeminação. A cor da sua pele (*colore candido*), a maneira como se vestia e a grande preocupação que nutria com os cuidados de seu corpo, de acordo com Suetônio, também não tinham sido vistas com bons olhos pela aristocracia romana da República Tardia (*Div. Iul.* 45). A forma como se barbeava e se depilava (*Div. Iul.* 45. 3), a busca constante em esconder sua calvície (*Div. Iul.* 45. 4) e o uso de túnicas guarnecidas de franjas e cintos pouco apertados (*Div. Iul.* 45. 5) teriam sido entendidos por alguns de seus contemporâneos como indicadores de uma certa quebra dos protocolos de masculinidade. Suas inúmeras relações amorosas, por sua vez, são apresentadas como consequência de seu descontrole sexual, falta de comedimento e, portanto, ausência de virilidade. Ao tratar desse tema no capítulo 50, Suetônio (*Div. Iul.* 50. 1) escreve que era “*por toda gente reconhecido seu pendor suntuoso pelos prazeres do sexo*”, e que devido a isso ele seduzira um grande número de matronas romanas (*Div. Iul.* 50), fora amante de rainhas estrangeiras (*Div. Iul.* 52) e dera o comando de importantes legiões a um de seus prostitutos (*exoletus*¹⁹), o Rufião (*Div. Iul.* 76. 7). Em virtude de tudo isso, o biógrafo aponta que César teria sido alvo de invectivas como as de Curião, o pai, que o chamara de “*o homem de todas as*

mulheres e a mulher de todos os homens” (*Div. Iul.* 52. 6). Diferente do que é apresentado em algumas das atuais produções midiáticas, um “César mulherengo” não foi lido neste momento como algo positivo.

Além dos trabalhos de Catulo e Suetônio, podemos encontrar menções às críticas que César recebera em relação à sua masculinidade em pelo menos outros dois autores antigos: no biógrafo Plutarco de Queroneia²⁰ (c. 46 – 120 d.C.) e no historiador Díon Cássio (c. 155 a 163/64 – depois de 229 d.C.). Ambos de origem grega, mas detentores de cidadania romana, Plutarco e Díon Cássio dedicaram poucos parágrafos de seus trabalhos aos comentários acerca das práticas sexuais e gostos de César. Entretanto, constituem também fontes interessantes para pensarmos a forma como a tradição literária antiga representou determinadas atitudes do general. A título de exemplo, na biografia escrita sobre César por volta de 110 d.C., Plutarco mencionou a ida do general romano à Bitínia, mas não teceu nenhum comentário acerca de relações entre ele e Nicomedes (*Plut. César*, 1.7). Apontou, em contrapartida, que Cícero ironizara certa vez a vaidade de César e o fato dele coçar a cabeça com apenas um dedo para que não fosse desmanchado o seu penteado (*Plut. César*, 4. 9); um gesto que poderia ser considerado como próprio de um efeminado. Acerca da aparência física disse que era “*franzino de constituição, de pele branca e delicada*” (*Plut. César*, 17. 2) – características essas tidas como próprias do feminino em seu tempo –

¹⁸ Uso neste artigo a tradução para o português da obra de Suetônio realizada por Antonio da Silveira Mendonça (2007). A referência completa está disponível ao final do artigo.

¹⁹ Suetônio classifica como *exoletus* tanto Rufião, que segundo o biógrafo recebera o comando das legiões de César deixadas em Alexandria (*Div. Iul.* 76. 7), quanto os jovens (*cum reliquis exoletis*) a quem César fizera companhia quando atuara como copeiro de Nicomedes num banquete (*Div. Iul.* 49. 6). Este termo, bem como as ações e significados que eram atribuídos as pessoas do gênero masculino que assim eram chamadas, tem sido motivo de alguns controversos debates na historiografia que trata das práticas sexuais dos antigos romanos. Paul Veyne (2008: 237), no artigo *A homossexualidade em Roma* publicado em janeiro de 1981, comenta que o *exoletus* era o amante escravo crescido, isto é, um *puer delicatus* que se tomara adulto. Manter relações com esse escravo adulto seria, de acordo com o historiador francês, motivo de repugnância para “pessoas direitas”. Eva Cantarella, em seu livro *Según Natura. La bisexualidad en el Mundo Antiguo* (1991), apresenta o *exoletus* como um prostituto passivo. Em contrapartida, James L. Butrica em *Some Myths and Anomalies in the Study of Roman Sexuality* (2006) argumenta que o termo não tinha nada a ver com prostitutos, mas sim com parceiros sexuais masculinos. Craig Williams, por sua vez, explica em seu livro *Roman Homosexuality* (2010: 90-92) que *exoletus* significava “crescido” e era um contraponto ao *adolescens* (que pode ser traduzido por “crescendo”). Visto que o termo é encontrado na documentação ora como sinônimo de prostituto ativo, ora como passivo, Williams entende que o seu uso não estava ligado à posição ocupada em uma atividade sexual, mas sim à idade de quem a praticava. Em suma, o *exoletus* seria um prostituto masculino que poderia ocupar tanto o papel de ativo quanto de passivo numa relação, e que de maneira geral entrara na fase adulta.

²⁰ Plutarco de Queroneia é o autor de aproximadamente duzentas e cinquenta obras, sendo que chegaram aos dias de hoje cento e uma completas, além de trinta fragmentos (FUNARI, 2007: 135). Ele é o responsável pela obra conhecida atualmente como “Vida Paralelas”, que reúne (dentro os escritos que chegaram até a atualidade) cerca de cinquenta biografias comparadas de políticos e militares gregos e romanos. As biografias são apresentadas da seguinte forma: inicialmente a biografia de um grego, seguida pela de um romano e, por último, uma breve comparação entre ambos. Importante notar que quatro dessas comparações não chegaram até a atualidade, como aquela que comparava César a Alexandre.

, mas que isso não teria causado infortúnios em sua vida política e sobretudo militar.

Dos escritos de Dión Cássio, merecem destaque os parágrafos 20 e 43 do capítulo XLIII de seu livro *História de Roma*²¹. Redigida no início do século III d.C., esta obra traz algumas considerações similares àquelas presentes nos escritos de Suetônio a respeito da relação do estadista com Nicomedes. A principal diferença entre os dois relatos consiste, no entanto, na reação do general aos comentários feitos acerca de sua estadia na Bitínia. Em *O Divino Júlio* Suetônio registrou que César, ao ser chamado de mulher (*femina*) por um senador que dizia-lhe que ele jamais teria grandes poderes sob o Senado, respondera ironicamente que na *"Síria reinara Semíramis e as Amazonas tinham dominado grande parte da Ásia"* (*Div. Iul*, 22. 3). Ou seja, que mesmo sendo considerado uma mulher devido às histórias que circulavam acerca de sua relação com Nicomedes, ele poderia sim tornar-se um dos maiores políticos da República Romana e de até mesmo governá-la, uma vez que mulheres já tinham administrado regiões tão importantes quanto Roma. Este é o único momento em que o biógrafo atribuiu a César uma resposta às invectivas que recebia; e como podemos observar, ela não negava as acusações de efeminação, mas sim as ironizava de modo a afirmar que ter uma possível *uirilitas* que não seguia à risca as normas esperadas não alterava em nada a sua ambição e capacidade de conduzir legiões, províncias e até mesmo a República.

O César de Dion Cássio, por sua vez, não enfrenta da mesma forma as críticas e chacotas. De acordo com o historiador, ele ficou "irritado e visivelmente magoado" quando os seus soldados zombaram de sua relação com o rei da Bitínia e com a rainha do Egito. Mediante a declaração feita por eles de que *"os gauleses haviam sido submetidos por César e César por Nicomedes"*, o estadista, segundo a *História de Roma*, teria ainda tentado se defender e negara o caso com o rei sob juramento (Dión Cássio, XLIII, 20.2-4). A sua categórica negação, contudo, surtiu efeito contrário ao esperado e, para Dión Cássio, acabou por contribuir para uma maior ridicularização do general (Dión Cássio, XLIII, 20.4). Em outras palavras, Cássio sugere que a efeminação de César era tão visível e sabida por todos que a sua tentativa de escondê-la só piorava a situação.

As diferenças entre essas narrativas podem estar relacionadas ao momento histórico nas quais foram produzidas. É compreensível que Suetônio, ao escrever durante o principado de Adriano – o imperador que não teve receios em demonstrar publicamente o amor que nutria pelo seu favorito Antínoo –, apresente um César que não se envergonhe das histórias que lhes são atribuídas. Partindo deste pressuposto, a resposta colocada na boca César pode ser entendida como uma referência tanto ao pensamento do então imperador antonino, quanto aos ideais que estavam em voga na Roma do século II d.C. Dión Cássio, por seu turno, ao ter vivido entre o período final da dinastia antonina e

²¹ De acordo com Fergus Millar (1964: 01), da *História Romana* de Dión Cássio chegaram até a contemporaneidade apenas os livros 36 a 54, que relatam os acontecimentos compreendidos entre os anos 68 a.C. e 10 a.C.; fragmentos substanciais dos livros 55 a 60 que narram os eventos contido entre os anos 9 a.C. e 46 d.C.; e uma parte dos livros 79 e 80 que tratam da morte de Caracala e do reinado de Heliogábalo.

em parte da severa, escreveu por certo ao longo desta segunda e pode ter se inspirado, ao descrever a reação do estadista, nos atos de imperadores de seu tempo, como Comodo, Caracala ou Heliogábalo. É improvável que saibamos ao certo o que levou ambos os escritores a narrarem as citadas reações. Todavia, como apontado por Luciano Canfora (2002: 230-1), podemos perceber que o historiador grego elabora a imagem de seu César como um político hipócrita e dissimulado; características essas que não são encontradas nos trabalhos de Plutarco e Suetônio, por exemplo. Por fim, cabe ressaltar que os modos de portar-se e de vestir-se de César também são descritos na *História de Roma*. No parágrafo 43, o uso do cinto largo e desejo de disfarçar a calvície é mencionado pelo autor ao comentar que “[...] mesmo não sendo jovem a um bom tempo, César ainda dava bastante importância à sua aparência” (Dion Cássio, XLIII, 43.1). Comentários maliciosos sobre o uso do cinto outorgados a Sila e a Cícero também são citados ao final do parágrafo, bem como descrições dos luxuosos sapatos que o general gostava de usar (Dion Cássio, XLIII, 43.3-4).

A virilidade de César no cinema e na televisão

Adrian Goldsworthy (2011: 11) inicia o seu monumental volume intitulado *César: a vida de um soberano* com a seguinte afirmação: “a história de Júlio César foi profundamente dramática, fascinou geração após geração e chamou a atenção de Shakespeare e Shaw,

sem mencionar numerosos romancistas e roteiristas”. De fato, como apontado por Maria Wyke (2008: 18), a figura histórica desta personagem pode ter sido utilizada tanto como modelo político a ser seguido, quanto a ser evitado, mas nunca desapareceu da vista ou do imaginário ‘ocidental’. Testemunho disso é a incessante reutilização de sua imagem tanto em discursos políticos quanto em trabalhos literários e artísticos. César foi personagem central ou esteve presente, por exemplo, em obras literárias medievais e modernas consagradas, como no poema *A Divina Comédia* (século XIV) de Dante Alighieri, na peça *A tragédia de Júlio César* (1599) de William Shakespeare, na ópera *Júlio César no Egito* (1723) de Georg Friedrich Handel, e na peça *César e Cleópatra* (1901) de George Bernard Shaw. Nas artes plásticas no geral e no neoclassicismo, em particular, a sua figura também marcou presença. Em uma breve busca no *google* podemos visualizar, a título de exemplo, obras belíssimas de movimentos artísticos modernos protagonizadas por momentos da vida do general, como: *Morte de Júlio César* (1798) de Camuccino Vincenzo; *César e Cleópatra* (1866) e *Morte de César* (1867) de Jean Leon Gerone; e *Vercingetórix joga suas armas aos pés de César* (1899) de Lionel Royer. A partir do início do século XX, esses temas passaram a chamar a atenção também de uma arte que dava os seus primeiros passos: o cinema.

Criado pelos irmãos Auguste e Louis Lumière em 1895, essa nova forma de arte desde muito cedo se

interessara pelas personagens e acontecimentos da Antiguidade Romana. Em 1896 os próprios irmãos Lumière financiaram a produção de *Nero testando veneno em seus escravos* (Dir. Georges Hatot), considerado hoje como o primeiro filme sobre a Antiguidade Clássica. Em 1899 Georges Méliès, o famoso ilusionista francês conhecido como o “pai dos efeitos visuais”, dirigiu *Cleópatra*, o primeiro de inúmeras produções centradas na vida de uma das amantes mais famosas de César. E em 1907, nas mãos também de Méliès, César fez o seu *debut* nas grandes telas por meio da película *A morte de Júlio César*. Desde então, alguns de seus feitos político-militares e relações amorosas tornaram-se um dos temas prediletos das produções ambientadas na Roma Antiga (LAPEÑA, 2007: 10). De acordo com o historiador espanhol Antonio Duplá (2015: 85), César marcou presença em pelo menos 175 filmes ou seriados televisivos produzidos entre os anos de 1907 e 2014. Participou ou protagonizou assim, praticamente todos os gêneros cinematográficos: desde superproduções até películas de série B, filmes de aventura, de reflexão política, paródias e pomês (DUPLÁ, 2015: 86). Desde as produções de suas primeiras cinebiografias, porém, houve escolhas acerca de quais narrativas referentes a sua vida presentes na tradição literária antiga deveriam ser transportadas às telas²². Aquelas concernentes à sua virilidade²³ foram por certo as que mais passaram por ressignificações e/ou apagamentos nas mãos dos

roteiristas, produtores e diretores de cinema e televisão.

A edição feita nos EUA do filme italiano *Caio Júlio César* (Dir. Enrico Guazzoni, Itália, 1914) é um interessante exemplo da intencional e marcada remoção daquilo que no início do século passado foi considerado pelo embrionário cinema estadunidense como ‘imoralidade sexual’ de César. Maria Wyke (2006: 179-81) explica que o empresário cinematográfico George Kleine, que importara este filme de Guazzoni juntamente com outros épicos italianos, fez cortes e alterações antes de lançá-lo em solo norte-americano. Com isso, nomes de personagens foram alterados, cenas inteiras resumidas, suprimidas ou reposicionadas, e citações da obra de Shakespeare acrescentadas. A película original apresentava César (interpretado por Amleto Novelli) como um romano heterossexual que casara-se em distintos momentos de sua vida com duas matronas romanas, Cornélia e Calpúrnia, mas que tomara como suas amantes as também romanas Servília e Tertula. Estes relacionamentos, é importante destacar, estão presentes nos escritos de Suetônio (*Div. Iul.* 1.1; 21.1; 50.1) e não constituem portanto, uma invenção da obra de Guazzoni. Contudo, Kleine optou por ignorar essas passagens do biógrafo e transformou César num militar e político fiel à ambas as suas esposas. Assim, entre as cenas cortadas estiveram todas aquelas que na obra original mostravam a infidelidade conjugal do general. Essa censura efetuada por Kleine, e mesmo a obra original em que não havia nenhuma

²² Essas escolhas, não podemos nos esquecer, foram intermediadas em grande medida pelas demais recepções da figura de Júlio César presentes, sobretudo, em obras literárias e artísticas produzidas entre os séculos XV e XIX. Assim, além dos trabalhos dos autores antigos, os escritos de Shakespeare e as pinturas de Jean Leon Gerome a título de exemplo, tiveram papel importante nas construções dos Césares cinematográficos e televisivos. No entanto, como procurarei demonstrar nas próximas páginas, é possível percebermos que ao tratar de alguns temas que não tinham sido até então mencionados nessas obras modernas (como a viagem de César a Bitínia), o cinema e a televisão olharam diretamente para as fontes antigas. Este olhar, porém, esteve sujeito às ideias sobre César formadas na modernidade, em geral, e às existentes nos contextos históricos de produção dessas obras midiáticas em particular. Conforme apontado por Joanna Paul (2008: 305), o cinema e a televisão se “apropriam e refiguram as fontes antigas para fins particulares e nunca devem ser tomados como uma representação sem mediação”. Isso se dá porque as recepções, como explicam Lorna Hardwick e Christopher Stray (2008: 02), “[...] são atividades complexas nas quais cada ‘evento’ de recepção também faz parte de processos mais amplos, nos quais as interações com uma sucessão de contextos, classicamente e não classicamente orientados, combinam-se e para produzir um mapa que às vezes é inesperadamente acidentado com seus altos e baixos, emergências, supressões e metamorfoses”.

²³ Há profundas diferenças entre os ideais de virilidade dos antigos romanos, conforme aqui apresentado anteriormente, e os inúmeros ideais de virilidade que foram/são levadas às grandes e pequenas telas. Uso a ideia de “inúmeros ideais” devido ao cinema, desde o seu surgimento, ter criado e/ou reproduzido diferentes modelos de virilidades que coexistiram ou que ainda coexistem no imaginário dos distintos grupos que compõem as sociedades ocidentais. O historiador francês Antoine de Baecque (2013: 519-533) classificou no capítulo “Projeções: a virilidade nas telas”, publicado no terceiro volume da trilogia *História da Virilidade*, alguns destes principais modelos em: virilidade da força (como a do foruzto italiano); virilidade exótica (como a de Tarzan); virilidade conciliadora (personagens de filmes coloniais); virilidade imponente, monolítica e solitária (heróis de filmes de faroeste); virilidade bela e rebelde (personagens de James Dean e Marlon Brando); virilidade da desordem (filmes franceses da “Nouvelle Vague”); virilidade coreografada (personagens de Bruce Lee); virilidade agressiva (Rambo, de Sylvester Stallone); virilidade fantasmática, segura e elegante (James Bond); virilidade do herói macho (protótipo do herói macho de um Ocidente fechado e seguro de si); virilidade saqueada (aquela que possui fraquezas, mas é valente e corajosa); e virilidade dos músculos (super-heróis, meio-robôs meio-humanos, estrelas pornográficas, todos associados ao ato do músculo permanentemente rígido). Apesar da existência de diferentes modelos, como podemos perceber há algo que todos carregam em comum: a ideia moderna de que a virilidade seja sinônimo de heterossexualidade; ou, em outras palavras, sinônimo do desejo, tido como permanente e imutável, das personagens masculinas em relacionar-se apenas com as personagens do sexo feminino. Pode-se dizer que essas concepções começaram a ser alteradas no cinema e na televisão *mainstream* somente a partir do início do século XXI, tendo sido o filme *Alexander* de Oliver Stone (EUA, 2004), por meio do personagem Alexandre (Colin Farrell), um dos pioneiros nesta questão. Algumas redes de TV a cabo norte-americanas, em particular, têm também produzido um pequeno número de séries em que os seus “protagonistas viris” não se enquadram nos modelos de virilidades heterossexuais, como no caso do personagem Ethan Chandler (Josh Hartnett) da série *Penny Dreadful* (Criado por John Logan, EUA-RU/Showtime, 2014-16).

menção a Nicomedes ou Rufião, demonstram que por mais que a história da ambição de César pudesse remeter a certo paradoxo, ora herói, ora vilão da República, esta ambivalência não era levada naquele momento para o plano sexual. Seja como for, inimigo ou não da República, César não poderia ser também, de acordo com a interpretação de Kleine, uma figura que colocava em risco a santidade do casamento, instituição tida como intocável à grande parte da sociedade estadunidense do período.

Os filmes produzidos entre os anos de 1920 e 1950 reforçaram a imagem do general como líder excepcional e admirável, preocupado mais com a política do que com relações amorosas. Mesmo aqueles que retrataram o relacionamento de César com Cleópatra não mostraram o estadista como um romano de sexualidade tida como “desviante” para a época, mas sim como um homem já maduro, político experiente, piedoso, e que aceitava a morte com serenidade (LAPÉÑA, 2004: 11). O filme *Cleópatra* (1934), de Cecil B. DeMille, por exemplo, enfatizou tanto a ideia de César como um homem político que em todas as cenas o mostrou usando uma coroa de louros, que servia para frisar que a sua principal preocupação era estar à frente do governo de Roma (ESPAÑA, 2009: 98). Na produção britânica *César e Cleópatra* (Dir. Gabriel Pascal, 1945), cujo roteiro fora baseado na peça de George Bernard Shaw, o sentimento do general romano (interpretado por Claude Rains) para com a rainha do Egito foi mostrado de maneira

semelhante ao afeto que um pai tem por sua filha. Nessa película, César é um homem protetor e gentil; e a única coisa que espera ganhar de Cleópatra (vivida por Vivien Leigh), por a ter colocado no trono e instaurado a paz em Alexandria, é a sua amizade, respeito e admiração. Em uma das últimas cenas do filme ele chega a dizer que em breve enviaria o seu amigo Marco Antônio para fazer companhia à Cleópatra; dando então a ideia de que abençoava uma futura união entre seu melhor amigo e sua ‘filha’.

O cineasta Joseph Mankiewicz, que fora o responsável por uma adaptação cinematográfica da peça de Shakespeare na década anterior, dirigiu no início dos anos 1960 o épico *Cleópatra* (EUA-RU-Suíça). Filmado nos estúdios Cinecittà na Itália e lançando em 1963, este longa vencedor de quatro Oscars – melhor direção de arte, fotografia, figurino e efeitos especiais –, foi estrelado por Elizabeth Taylor no papel de Cleópatra, Rex Harrison como César e Richard Burton como Marco Antônio. Hoje ele é tido como a mais famosa representação cinematográfica do *affaire* entre César e a rainha egípcia. Pode ser visto também, entretanto, como uma película vanguardista na elaboração da imagem, até então pouco explorada pela sétima arte, de César como um homem galanteador; um romano que, conforme descrevera Suetônio, seduz mulheres ilustres e é amante de rainhas (*Div. Iul.* 50; 52). Menções às práticas homoeróticas do general passaram longe do filme de Mankiewicz que, ao partilhar do ideal masculino heteronormativo da

década de 1960, apresentou César como uma espécie de personificação do então presidente dos EUA John F. Kennedey: um líder político que mantinha sua fiel esposa cuidando do lar enquanto envolvia-se sexualmente com outras belas jovens. Cerca de meio século após os cortes efetuados no filme de Guazzoni, a indústria cinematográfica estadunidense já não via mais como um problema a apresentação de um estadista que traía a sua esposa com uma mulher mais jovem. A traição, no entanto, foi justificada nas telas por meio de uma paixão arrebatadora entre César e a rainha egípcia. O romance do casal legitimou, inclusive, a representação da mudança de Cleópatra para Roma – onde habitava Calpúrnia, a esposa de César –, que segundo Cícero (*Att.* XV, 15) e Dión Cássio (XLIII, 27.3) teria acontecido por volta do ano 46 a.C.

Uma das cenas mais interessantes em relação às recepções das narrativas dos autores

antigos discutidas no tópico anterior, ocorre entre os 35m50s e 38m35s da primeira parte do filme (**Imagem 01**). Trata-se da cena do banho da rainha egípcia em que César, ao entrar na sala em que Cleópatra é banhada, ouve um servo egípcio cego recitando versos do poeta Catulo. Devido ao interesse que o general demonstra pelo rapaz cego, uma das escravas da rainha teme por sua vida e pede ao general que não o machuque. Diante da solicitação, César responde: *“Não o machucarei. Não alguém que recita Catulo tão bem”*. A essa afirmação, Cleópatra pergunta-lhe o porquê dele ainda não ter dado fim à vida do poeta que tão mal dele falara (*“Catulo não aprova você. Por que não o matou?”*, questiona a rainha). Ao que César responde: *“porque eu o aprovo”*. Em seguida a essa resposta dada em tom calmo, o estadista declama os versos *“Pouco desejo tenho de agradar-lhe, César/ Muito menos me importa saber se é branco ou negro”*.

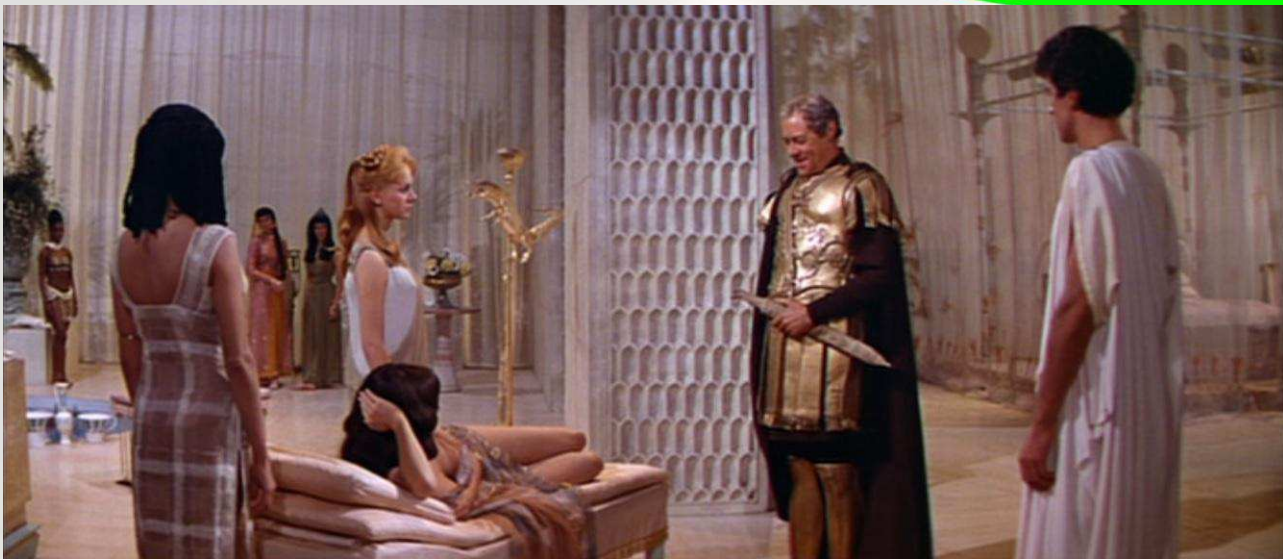


Imagem 01: Cleópatra (Elizabeth Taylor) questiona César (Rex Harrison) do porquê ele não ter dado fim à vida de Catulo. *Cleópatra* (Dir. Joseph Mankiewicz, EUA-RU-Suíça, 1963). DVD I, 35m50s

Apesar de trazer essa citação do *carmina* 93, a película *Cleópatra* não se preocupa em explicar que a 'desaprovação' do poeta era manifestada por meio de invectivas à masculinidade do estadista; e que essas críticas tinham como fundamento uma certa efeminação que Catulo atribuía a César e ao amigo deste, Mamurra. O poema é mencionado nesta cena, portanto, apenas como exemplo de crítica dirigida ao general pelos seus conterrâneos. A sua presença na película pode sugerir, no entanto, o conhecimento das fontes antigas por parte dos produtores e/ou roteiristas e/ou diretor do filme. Se assim for, por certo eles também conheciam os relatos acerca do envolvimento de César com o rei Nicomedes e com o *exoletus* Rufião - que inclusive é uma das personagens do filme. Porém, como pode ser inferido, não era interessante ou aceitável neste momento a representação de um César que pudesse ser lido pelo

estúdio, crítica especializada e público como 'homossexual' ou 'bissexual'. E assim, é feita uma escolha - consciente ou inconsciente, não nos é possível saber ao certo - em não se ter referências à esse tipo de história na película nem mesmo para desmistificá-la, como quarenta e dois anos depois vai ser feito pelo seriado *Roma* (2005-7) com a possibilidade de César e Otávio Augusto terem sido amantes. É interessante notarmos, por fim, que a ideia de César criada na obra *Cleópatra*, de 1963, foi reproduzida continuamente nas obras midiáticas das décadas seguintes sem significativos desafios.

Certos aspectos dessa espécie de matriz de líder masculino proliferaram mesmo em películas de comédia, como na britânica *Carry on, Cleo!* (Dir. Gerald Thomas, 1964). Tendo como intuito ser uma paródia dos épicos estadunidenses, o longa destacou-se também pelas inúmeras referências feitas à cultura popular

britânica da época. Numa de suas cenas mais icônicas, por exemplo, foi indicado que a loja romana que vendia escravos chamava-se *Marcus et Spencius*, numa alusão a *Marks & Spencer*, a maior rede de lojas de departamento do Reino Unido. O figurino e cenários utilizados foram os mesmos que originalmente haviam sido destinados à *Cleópatra* (1963), cujo cartaz de divulgação feito no ano anterior pela *20th Century Fox* também serviu de inspiração para o filme. Nessa comédia, César, interpretado pelo inglês Kenneth Williams, é uma personagem atrapalhada, medrosa, piedosa e ambiciosa. No início da película, em meio às inúmeras cenas cômicas, ele já é apresentado como um político que gosta de ter poder mas que o mantém mediante a ajuda de seus soldados e do amigo Marco Antônio (Sid James). Os romanos, com exceção de sua esposa Calpúrnia (Joan Sims), de seu sogro Sêneca (Charles Hawtrey) e de alguns de seus soldados, o desprezam. Em mais de uma cena ele é mostrado ainda como um covarde; e enquanto o filme avança fica claro que todas as suas conquistas foram resultados dos esforços daqueles que o seguem e não dele próprio. Em tudo ele parece ser o oposto do Júlio César interpretado por Rex Harrison em *Cleópatra* (1963), com exceção do fato dele flertar inúmeras personagens femininas: de Cleópatra até escravas bretãs e virgens vestais, todas chamam a atenção deste atrapalhado César.

A indústria cinematográfica italiana, também na década de 1960, dedicou-se à realização de seis filmes

de aventura que contaram com a presença de César em seus enredos²⁴. Produzidas com baixo orçamento e filmadas nos estúdios Cinecittà, essas películas tiveram em comum o interesse por episódios da vida de César anteriores ao seu *affaire* com Cleópatra. Exceto *Uma rainha para César* – em que o estadista só apareceu nas últimas cenas do longa, aliás – todos os demais foram ambientados entre os anos 81 e 50 a.C.; o que significa dizer que os seus enredos deram uma maior atenção às histórias sobre o general que tinham sido até então negligenciadas pela maioria das produções estadunidenses e britânicas como: a viagem à Bitínia, o período em que foi forçado a viver entre os piratas e a permanência na Gália. O longa *Júlio César contra os piratas* (Dir. Sergio Grieco), lançado em 1962, é o mais interessante dentre essas produções por trazer a representação de um César jovem e retratar um dos momentos mais polêmicos de sua vida: a estadia na corte de Nicomedes.

Como apontado no tópico anterior, de acordo com os seus primeiros biógrafos, César teria ido para esta região por volta de 81 a.C., quando estava afastado de Roma devido o interesse do ditador Sila em assassiná-lo. Plutarco comenta que o jovem César passara pouco tempo na Bitínia e que quando partira de lá fora sequestrado por piratas próximo a ilha de Farmacussa (*Plut. César*, 1. 7-8). Já Suetônio, além de mencionar os rumores a respeito da relação de César com Nicomedes que surgiram após essa viagem, indica que a captura do jovem romano pelos

²⁴ *A escrava de Roma* (Dir. Sergio Grieco e Frano Proserpi, 1960); *Júlio César contra os piratas* (Dir. Sergio Grieco, 1962); *Uma rainha para César* (Dir. Piero Pierotti e Victor Tourjansky, 1962); *O filho de Spartacus* (Dir. Sergio Corbucci, 1962), *Júlio César, o conquistador* (Dir. Tanio Boccia, Itália, 1962); e *Os quatro legionários de César* (Dir. Antonio Margheriti, 1964).

piratas acontecera somente em 78 a.C. enquanto ele viajava para Rodes, e não logo após a sua saída do reino de Nicomedes (*Div. Iul.* 4. 2-4). Diante dessas duas narrativas que apresentam diferenças significativas, os roteiristas Maria Grazia Borgiotti, Gino Mangini e Sergio Grieco deram crédito a apenas uma, e construíram o enredo da película com base nos escritos de Plutarco. Desde o curto tempo que César passa na Bitínia, até na forma como ele é sequestrado pelos piratas no filme, é possível encontrar influências da narrativa plutarquiana. Ao também compartilhar do ideal masculino heteronormativo da década de 1960, a produção de Sergio Grieco adotou então a representação de um César cuja sexualidade é similar àquela que era esperada dos líderes políticos e militares modernos. Devido a isso, como acontecera na obra de Mankiewicz, não houve nenhuma sugestão de que o futuro grande estadista tivesse nutrido desejos e mantido relações sexuais com pessoas de ambos os sexos conforme fora descrito em *O Divino Júlio*.

Escolhas foram feitas não apenas acerca de qual fonte utilizar como inspiração para o roteiro da

película, mas também na elaboração das características dos personagens (**Imagem 02**): enquanto Nicomedes (Mario Petri) foi representado como um rei dissimulado, efeminado e depravado, o jovem César, interpretado pelo uruguaio Gustavo Rojo, foi mostrado como um romano honesto, corajoso, guerreiro e fiel à esposa Cornélia (Franca Parisi). Ao longo do filme o personagem de César demonstrou certo interesse afetivo pela personagem Plauzia (Abbe Lane), esposa de Hamar (Gordon Mitchell), o líder dos piratas que o sequestrara. Mas convenientemente, Plauzia morreu ao final do longa e assim, o futuro ditador romano não teve chances de trair a sua esposa. As cenas que melhor demonstram a ideia de César elaborada por este filme são, sem dúvida, aquelas em que ele aparece lutando bravamente contra o pirata Hamar (Gordon Mitchell) e o seu bando. Em tais momentos, o valente romano é mostrado de maneira semelhante aos heróis mitológicos como Hércules, Perseu e Jasão que protagonizavam na mesma época algumas das outras produções italianas ambientadas na Antiguidade Clássica.



Imagem 02: Júlio César (Gustavo Rojo), à esquerda, e Nicomedes (Mario Petri), à direita, conversam durante um banquete oferecido pelo rei. *Júlio César contra os piratas* (Dir. Sergio Grieco, Itália, 1962), 36m03s.

A figura do eminente estadista tornou-se também objeto de grandes produções televisivas que marcaram as duas primeiras décadas do século XXI, embora não estivesse ausente da pequena tela entre as décadas de 1980-1990. A título de exemplo, César já havia aparecido, não como protagonista, mas como coadjuvante, em alguns dos episódios de séries como a mexicana *El Chapulín Colorado* (1970-1979) de Roberto Gómez Bolaños; a neozelandesa *Xena: a Princesa Guerreira* (1995-2001) de Robert Tapert e John Schulian; e a teuto-americana *Cleópatra* (1999) de David Connell. O que se tem produzido de espetacular e de diferente no século XXI são justamente as séries, com alto valor de produção, que trazem Júlio César, se não no papel de protagonista, como uma das

principais personagens dos enredos. Exemplos dessas produções são: a minissérie francesa *Vercingetórix* (2001) de Jacques Dorfman; a minissérie da TNT *Julius Caesar* (2002) de Uli Edel; o seriado *Roma* (2005-2007) de Bruno Heller, John Milius e Willim J. MacDonald; e o seriado *Spartacus* (2010-2013) de Steven S. DeKnight. As representações canônicas de César como um soldado e conquistador vitorioso, o amante de Cleópatra e o líder político vítima de tiranicídio não sofreram transformações nessas produções. O que passaram por leves alterações foram as representações de sua masculinidade.

Um caso emblemático, dada a repercussão midiática da produção, é o do seriado *Roma*, em que há algumas imagens e diálogos que induzem a uma possível proclividade

bissexual do ditador. Nesse quesito, umas das cenas mais interessantes, por certo, é a que ocorre no episódio 04 ("O ouro de Saturno") da primeira temporada, durante a festa que Átia (Polly Walker) – sobrinha de César (Ciarán Hinds) e mãe de Otávio (Max Pirkis) –, preparara com o intuito de que o general pudesse arrecadar apoio das elites de Roma em sua guerra contra Pompeu. Entre as inúmeras cenas utilizadas para retratar a festa há uma em especial que nos chama atenção: ela se passa entre os 43 e 45 minutos do episódio e mostra César, ao ter um ataque de epilepsia, sendo levado por Otávio e

pelo escravo Posca (Nicholas Woodeson) para uma alcova próxima à cozinha com o intuito de que ninguém na festa o visse naquela situação. Os gemidos de César diante da dor provocada pela doença, no entanto, são ouvidos por uma das escravas de Átia que acredita ser tal barulho o resultado de uma relação sexual efetuada por um dos casais convidados da festa. Curiosa, ela chega a se aproximar da porta da alcova para melhor ouvir o que estava acontecendo (**Imagem 03**) e fica surpresa, segundos depois, ao ver o filho de sua *domina* e o grande César saírem de lá (**Imagem 5**).



Imagem 03: Escrava de Átia se aproxima da porta da alcova ao ouvir os gemidos de César (Ciarán Hinds). *Roma* (2005-7). Temp. I, episódio 04, 44m41s.

A forma como ambos saem da alcova é bastante significativa, uma vez que a câmera, ao focar no rosto de César, mostra a sua expressão que parece dizer algo como "ninguém pode saber o que aconteceu aqui" (**Imagem 4**).

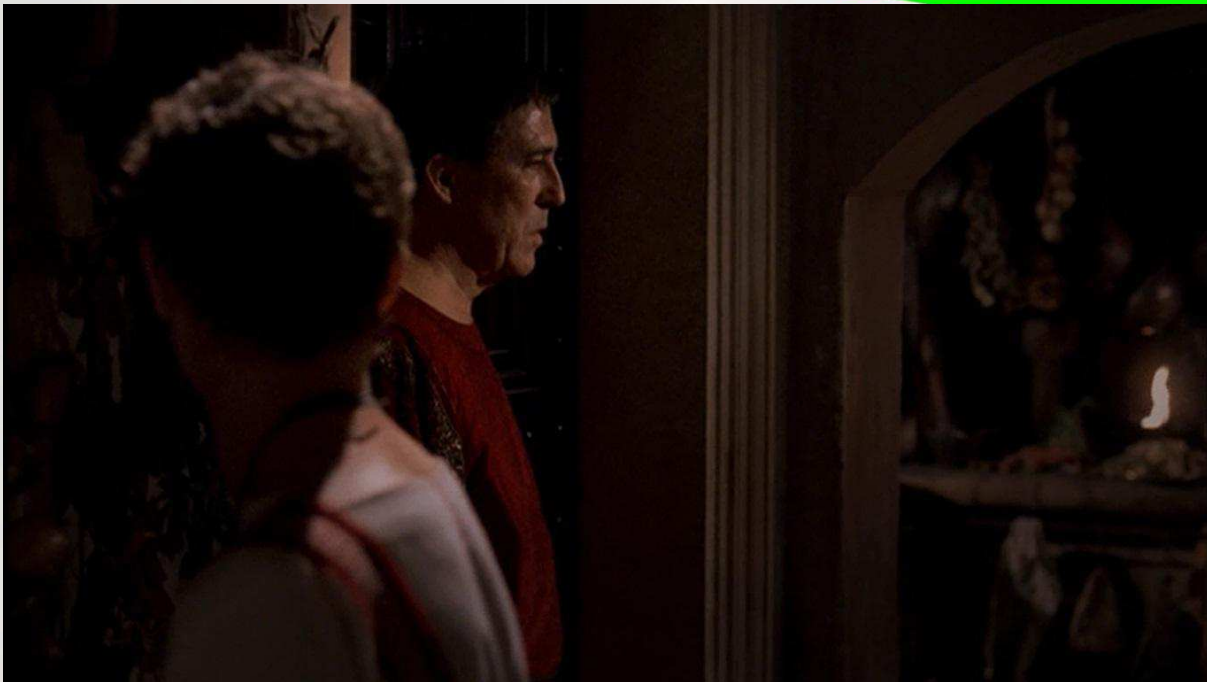


Imagem 04: César (Ciarán Hinds) e Otávio (Max Pirkis) saem da alcova.
Roma (2005-7). Temp. I, episódio 04, 45m06s.



Imagem 05: Escrava de Átia observa César (Ciarán Hinds) e Otávio (Max Pirkis) saírem juntos da alcova
Roma (2005-7). Temp. I, episódio 04, 45m08s.

A expressão de César foi posta na tela por certo para remeter à ideia de que o general não queria que seus inimigos políticos soubessem de sua doença. A escrava de Átia, porém, interpreta a cena de uma outra forma: como ela não vê Posca saindo da alcova (que ficara para arrumar a 'bagunça' feita pela crise repentina de seu *dominus*), ela acredita que o general havia se trancado naquele local para ter relações com o seu sobrinho-neto. Pelo que é sugerido posteriormente, ela contou para todos os demais criados da casa o que tinha visto e devido a isso essa história tem repercussões no episódio 05 ("A oferta de César"), quando surge boatos de que Otávio havia se tornado amante de César. Apesar do jovem Otávio negar tal tipo de relação, ela é tida como verdadeira para alguns dos demais personagens da série, como sua mãe Átia, que chega a lhe dar conselhos acerca de como se tornar um bom amante: "no futuro, não demonstre tanta vontade... homens gostam que se faça de difícil", comenta ela para um impaciente Otávio.

O boato envolvendo o futuro primeiro imperador de Roma e o seu tio-avô – que o adotaria em testamento como filho –, mostrado na série, encontra respaldo na documentação antiga, como por exemplo em Suetônio, que em seus escritos comenta que Marco Antônio acusara Otávio de ter oferecido favores sexuais a César (Suet. *Div. Aug.* 68). As especulações trazidas por Suetônio não são interpretadas pelos roteiristas e diretores de *Roma* como verdadeiras, mas sim como

uma fofoca. Sendo assim, eles criaram toda uma narrativa para mostrar que Otávio nunca havia tido esse tipo de relação com César e que tudo não passara de um mal entendido ou de "intriga da oposição". Contudo, o seriado nega apenas que tio-avô e sobrinho tenham tido uma relação, e não que César fosse um romano que nunca houvesse se relacionado sexualmente com outros homens. A reação de Átia ao saber da história e o seu comentário maldoso de que Servília (Lindsay Duncan), sua inimiga e amante de seu tio, teria agora que competir com um belo garoto, sugere que César poderia sim gostar de pessoas de ambos os gêneros. Apesar dessa hipótese não se concretizar em nenhuma das cenas dos doze episódios que ele protagoniza, aparentemente, certo *taboo* em relação à sua masculinidade foi quebrado. E, ao início do século XXI uma série de canal fechado, ao que tudo indica, ao revisitar as fontes clássicas, flertou de forma audaciosa com a ideia de que a figura histórica de César poderia comportar, sem danos significativos, ao menos parte das invectivas dirigidas à sua virilidade por alguns de seus contemporâneos.

Digno de nota também é a sua representação em *Spartacus*, que o apresenta como um dos protagonistas de sua terceira e última temporada. Apesar de não se ter relatos acerca da participação de César na guerra contra Spartacus, o seriado o insere no enredo como o companheiro de batalha de Crasso (Simon Merrells). Além de levar às pequenas telas um César jovem,

característica que havia aparecido anteriormente apenas nas películas *Spartacus* (Dir. Stanley Kubrick, EUA, 1960) e *Júlio César contra os piratas* (Dir. Sergio Grieco, Itália, 1962), a série o retrata como uma espécie de anti-herói. O César criado por de DeKnight – interpretado pelo ator australiano Todd Lasance –, a semelhança dos atuais heróis de filmes da Marvel, é retratado como uma personagem bela e de corpo definido. Ele é aventureiro, corajoso, guerreiro, mas também vaidoso – depila todo o corpo e se perfuma com frequência –, impetuoso, imprudente, trapaceiro, vingativo e descontrolado em algumas de suas ações. Sempre que possível o seriado faz ainda alusões à sua voracidade sexual, como no episódio 01 (“Os inimigos de Roma”), em que ele tenta seduzir a

jovem escrava e amante de Crasso, Kore (Jenna Lind). A sua virilidade, ao longo da temporada, é por diversas vezes afirmada a partir das inúmeras relações sexuais que ele pratica com variadas personagens femininas. No episódio 06 (“Despojos da Guerra”), por exemplo, após uma das vitórias de seu exército contra o de Spartacus, César comemora a conquista romana junto às prostitutas que foram chamadas por ele ao acampamento militar (**Imagem 6**). Curioso que a cena em questão foi montada de maneira muito semelhante à primeira cena de Aquiles (Brad Pitt) no filme *Tróia* (Dir. Wolfgang Petersen, EUA, 2004), em que o herói, em seu ápice da masculinidade, se diverte com duas belas mulheres e com excessiva quantidade de vinho.

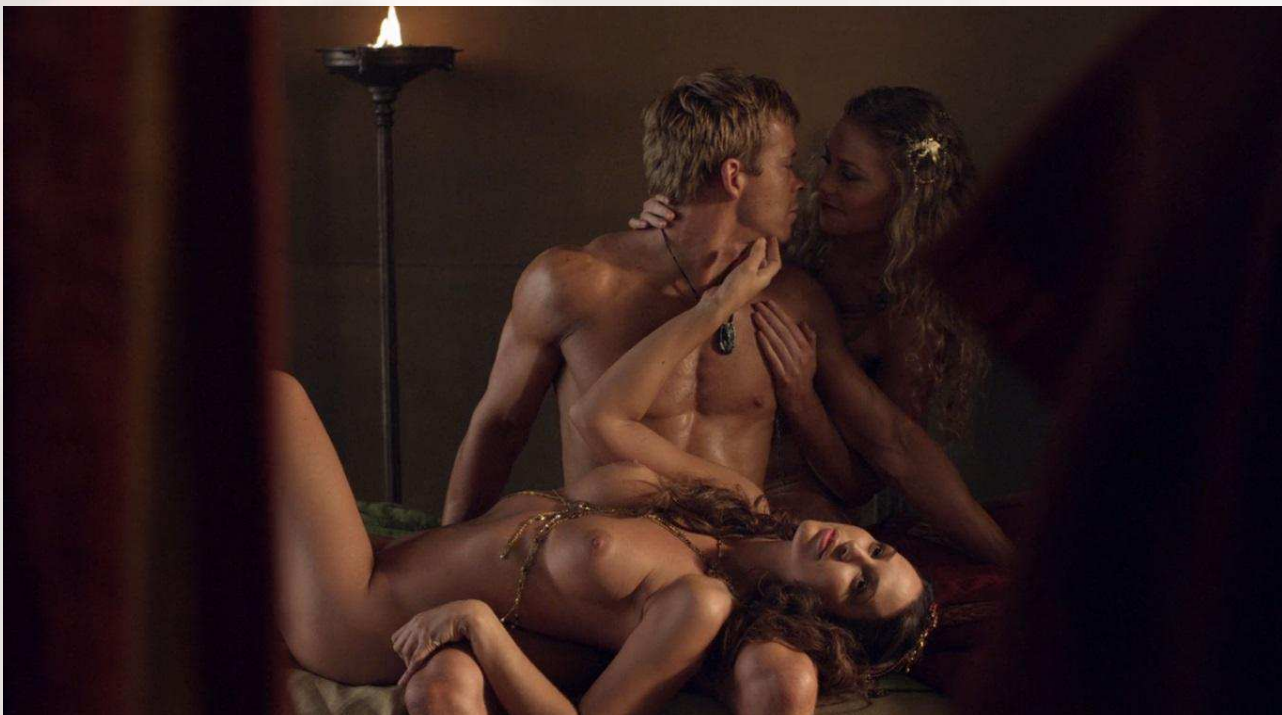


Imagem 06. Júlio César (Todd Lasance), em sua tenda, relaciona-se com duas prostitutas após uma das vitórias do exército romano contra os seguidores de Spartacus.
Spartacus (2010-13). Temp. III, episódio 06, 32m46s

A hipervirilidade de César, no entanto, de maneira inédita é posta à prova no episódio 08 ("Caminhos Separados") quando ele é violentado sexualmente por Tibério (Christian Antidormi), o filho de Crasso e seu inimigo político (**Imagem 7**). Essa violência é resultado de contendas alimentadas pelo ódio que um passara a sentir pelo outro desde a primeira vez que se encontraram na *uilla* de Crasso, na ocasião em que Tibério sentiu ciúmes da relação de seu pai com César e este, por sua vez, não aceitou de bom grado a ideia de ser, ao longo da guerra contra Spartacus, subordinado ao jovem filho de seu amigo. Durante toda a terceira temporada da série, inúmeros acontecimentos fazem com que eles tenham opiniões opostas acerca de determinados assuntos, o que gera pequenos conflitos no acampamento militar em que se encontram. O ápice se dá nesse oitavo episódio quando César discorda de uma estratégia de guerra escolhida por Crasso com o apoio de seu filho. Com o intuito de

obrigá-lo a fazer com que seu pai reconsidere a decisão tomada, César ameaça revelar para Crasso que a amante dele, Kore, havia sido estuprada por Tibério. Este, furioso, não aceita a chantagem, quebra uma ânfora de vinho na cabeça de seu adversário e após mandar que seus soldados o segurem, arranca o seu saio de tiras de couro (*pteryges*) e o estupra²⁵. Durante o ato abusivo e junto aos gritos de César, Tibério vocifera: "*se você falar o que sabe para alguém, eu contarei a todos do poderoso César possuído como uma mulher*". Os gritos da vítima continuam e a cena é então finalizada. No episódio seguinte ("Os mortos e os moribundos"), já recuperado do trauma, César planeja e executa uma vingança que acaba por resultar na morte daquele que o estuprou. A forma como ele organiza e efetiva a retaliação contra Tibério pode ser lida como uma metáfora para o reencontro da personagem com sua virilidade, tida como perdida diante da violência sofrida.

²⁵ César não é a única personagem masculina a sofrer abuso sexual no seriado, pois na primeira temporada o escravo Pietros (Eka Darville) havia sido estuprado pelo gladiador Gnaeus (Raicho Vasilev).



Imagem 07. Júlio César (Todd Lasance), segurado por soldados, é estuproado por Tiberius (Christian Antidormi). *Spartacus* (2010-13). Temp. III, episódio 08, 39m41s

Por meio da cena do estupro em particular, podemos inferir que estamos diante de um Júlio César singular, cuja representação rompe com algumas das imagens a respeito de sua vida, aparência e ações apresentadas até então em outros filmes e seriados. Entretanto, apesar dessas modificações, algo se mantém: a ideia consagrada pelo cinema de que ele foi um grande general romano que nutria desejos sexuais apenas por pessoas do gênero feminino. Diferente de outras personagens do seriado, como Agron (Dan Feuerriegel) e Nasir (Pana Hema Taylor), César não protagoniza nenhuma cena de sexo homoafetivo. É certo que, assim como aconteceu em *Roma*, os produtores e criador de *Spartacus* não viram como um

problema fazer referências a alguns dos boatos que, de acordo com Suetônio e Dión Cássio, circulara acerca das práticas sexuais de César em seu tempo. Esse flerte com algumas das narrativas presentes nos escritos antigos, contudo, aconteceu a partir de uma resignificação que resultou em novas estratégias de afirmação de uma bravura e masculinidade heterossexual do general. Apesar das críticas feitas à escolha do ator que interpreta este “novo César” – geralmente ligadas ao fato de sua aparência não condizer com o que é visto nos bustos, elaborados ainda na Antiguidade, do estadista -, a personagem fez grande sucesso e a Starz chegou a cogitar na produção

de um *spin-off* de *Spartacus* centrado em sua figura²⁶.

Considerações finais

As obras audiovisuais e, mesmo algumas das biografias, produzidas na contemporaneidade sobre o estadista romano tendem a representá-lo como um homem que encarna modelos de virilidades vigente em nosso mundo contemporâneo e que, em nenhum momento, se coloca contra os ideais que permeiam hoje a concepção do que é ser um homem viril. Podemos sugerir, mediante os excertos de Catulo, Suetônio, Plutarco e Dión Cassio aqui trabalhados, que César em mais de um momento foi lido na Antiguidade, no entanto, como um romano que não seguia com afinco os ideais e protocolos de masculinidade de seu tempo. Como resultado deste 'descumprimento das regras', estes autores apontam ter sido ele alvo de chistes e olhares de censura por parte de alguns de seus contemporâneos. Os epítetos pejorativos que lhe foram dirigidos – como *cinaedus* e *pathicus* –, não estavam necessariamente relacionados atribuídas a ele que modernamente chamamos de "homossexualidade" ou "bissexualidade", mas sim com determinadas práticas sexuais, gostos e maneiras de se portar que para a aristocracia romana eram tidas como impróprias para um cidadão.

As críticas presentes nos poemas de Catulo são dirigidas em especial a amizade de César com Mamurra e a propensão de ambos, segundo o poeta, em serem

descontrolados tanto em suas práticas sexuais quanto nos desejos por riqueza e poder. Na biografia escrita por Suetônio, a virilidade de César não é posta em dúvida em razão de seus amores com pessoas do gênero masculino (como Rufião), mas sim por ele assumir o papel passivo em uma suposta relação sexual que tivera com Nicomedes, ser vaidoso nos cuidados com o corpo, e ter como amantes inúmeras mulheres romanas e estrangeiras (excesso esse entendido como resultado de uma ausência de autocontrole do general). Dión Cássio, que tece comentários semelhantes aos de Suetônio, vê como verdade a relação de César e Nicomedes e argumenta que o mais ridículo era o desejo do primeiro em negar os boatos. Sendo assim, as críticas à virilidade de César produzidas por estes autores estão ligadas ao que eles consideram como falta de autocontrole e às práticas do estadista que ele atribuem como sendo típicas do gênero feminino. As invectivas dirigidas à César por Catulo e mesmo aquelas narradas por Suetônio, no entanto, como lembra Thuillier (2013: 86), "*não culminaram num processo, e apesar da infâmia que normalmente desencadeavam, não impediram que César conquistasse uma brilhante carreira militar e política*". Por fim, é importante lembrarmos, que não foi devido à essas possíveis práticas e modos de viver de César que seus inimigos encontraram os motivos para o seu assassinato.

A leitura desta tradição literária antiga possibilita, portanto, o entendimento de que outras

²⁶ Informações acerca dos planos da Starz em produzir uma série sobre Júlio César podem ser lidas, por exemplo, em: <http://portalclasico.com/se-proyecta-un-spin-de-spartacus-centrado-en-la-figura-de-julio-cesar> e <http://veja.abril.com.br/blog/temporadas/starz-quer-spinoff-de-8216-spartacus-8217/>. Links acessados em 24/02/2017.

narrativas, para além daquelas que elaboraram uma imagem de César como grande líder militar e político, foram produzidas na Antiguidade.

Todavia, esses relatos, quando não são ignorados pelas produções cinematográficas e televisivas, são ressignificados de modo que sirvam para reforçar a consagrada representação do estadista como um "romano heterossexual". Em consequência disso, o "César, rainha da Bitínia" não tem sido de interesse dos roteiristas, diretores e produtores dos filmes e seriados televisivos. Estas obras, que colaboram nas construções de novas interpretações da história do general na contemporaneidade, ainda resistem, portanto, em elaborar a imagem de um Júlio César que possua uma virilidade fluida ou que não se restrinja às atuais ideologias dominantes de sexualidades heteronormativas. Usam, no entanto, de sua "virilidade heteronormativa" como um elemento integrante fundamental de seu caráter, que chega mesmo a defini-lo como um romano diferente, dotado de personalidade e qualidades superiores, à guisa do que se espera de um líder moderno e ou de um herói nacional.

Essas escolhas feitas acerca de como representar César, por sua vez, dizem muito sobre a recepção de sua imagem no mundo hodierno e, mais ainda, dos contextos em que são produzidas. Tentar entendê-las e

questioná-las no momento atual em que vivemos, torna-se um desafio importante e necessário ao historiador preocupado com as recepções da Antiguidade Romana no geral, e de seus ideais de masculinidades em particular, no mundo contemporâneo. Cabe por fim ressaltar que muitos dos trabalhos acadêmicos produzidos sobre as representações modernas e contemporâneas de Júlio César (WYKE, 2006; WYKE, 2008; GRIFFIN, 2009; HERNANDEZ, 2010) também têm dado pouca ou nenhuma atenção à construção da virilidade da personagem, e em particular, no que tange às suas representações cinematográficas e televisivas. As abordagens mais tradicionais da vida do general romano (entenda-se: estudos preocupados em compreender César apenas como grande político e militar), em geral, dedicam pouquíssimos ou nenhum parágrafo a temas relacionados aos seus amores com pessoas do gênero masculino e às invectivas mencionadas nos escritos de seus primeiros biógrafos. A ausência desses debates na historiografia como todo, e em particular nas obras biográficas escritas na contemporaneidade sobre o estadista, parece de certa forma replicar, conforme podemos perceber por meio dos filmes aqui analisados, no que Hayden White chamara na década de 1980 de *historiofotia*²⁷.

²⁷ Termo cunhado por Hayden White em 1988, é entendido como a representação da história e do nosso pensamento a seu respeito em imagens visuais e discurso fílmico.

Referências Bibliográficas

Obras da Antiguidade

CATULO. O Livro de Catulo. In: OLIVA NETO, João Angelo. *O livro de Catulo*. São Paulo: USP, 1996.

- DÍON CÁSSIO. *Roman history*. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 1914. 9 v. (The Loeb Classical Library, 32, 37, 53, 66, 82-83, 175-177).
- PLUTARCO. César. In: MENDONÇA, Antonio da Silveira; FONSECA, Ísis Borges da. (Tr. e notas). *Vidas de César*. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- SUETÔNIO. O Divino Júlio. In: MENDONÇA, Antonio da Silveira; FONSECA, Ísis Borges da. (Tr. e notas). *Vidas de César*. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

Obras teóricas e gerais

- BADINTER, Elisabeth. *XY sobre a identidade masculina*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BAECQUE, Antoine. Projeções: a virilidade nas telas. In: CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G. (Orgs.). *História da Virilidade*. 3. A virilidade em crise? Séculos XX-XXI. Petrópolis: Vozes, 2013.
- BUTRICA, J. L. Some Myths and Anomalies in the Study of Roman Sexuality. In: VERSTRAETE, B. C.; PROVENCAL, V. (Orgs.). *Same Sex Desire and Love in Greco-Roman Antiquity and in the Classical Tradition of the West*. *Journal of Homosexuality*, v. 49, n. 3/4, p. 209-269, 2006.
- CANFORA, L. *Júlio César: o ditador democrático*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CANTARELLA, E. *Según la natura*. La bisexualidad en el mundo antiguo. Tradução de María del Mar L. Garcia. Madrid: Akal, 1991.
- CLARKE, John R. *Looking at lovemaking: constructions of sexuality in Roman art, 100 B.C.-A.D. 250*. Berkeley, California: Univ. of California, 1998.
- CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G. (Orgs.). *História da Virilidade* – 1. A invenção da virilidade. Da Antiguidade às Luzes. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2013.
- DUPLÁ, Antonio. A César lo que es de César y al cine lo que es del cine. In: LAPEÑA, O.; PEREZ, M. D. *El poder a través de la representación fílmica*. Paris: Université Paris-Sud, 2015.
- ESPAÑA, Rafael. *La pantalla épica*. Los héroes de la Antigüedad visto por el cine. Madri: T&B, 2009.
- ESTEVES, A. A. M. *Biografia na biografia: vestígios da vida de Suetônio em suas obras*. Rio de Janeiro: Principia, 2015. v. XXX.
- FEITOSA, L. M. G. C. *Amor e sexualidade: o masculino e o feminino em grafites de Pompeia*. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2005.
- FEITOSA, L. M. G. C. O amor entre iguais: o universo masculino na sociedade romana. In: ESTEVES, A. M.; AZEVEDO, K. T.; FROHWEIN, F. (Orgs.). *Homoerotismo na Antiguidade Clássica*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2014.
- FUNARI, P. P. A. Falos e relações sexuais: representações romanas para além da 'natureza'. In: FUNARI, P. P. A.; FEITOSA, L. C.; SILVA, G. J. (Orgs.). *Amor, desejo e poder na Antiguidade: relações de gênero e representações do feminino*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003.
- _____. Introdução a Plutarco. In: MENDONÇA, Antonio da Silveira; FONSECA, Ísis Borges da. (Tr. e notas). *Vidas de César*. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- _____. A. Prefácio: um tema inovador. In: ESTEVES, A. M.; AZEVEDO, K. T.;

- FROHWEIN, F. (Org.) *Homoerotismo na Antiguidade Clássica*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2014, p. 17-20.
- GLARE, P. G. W. (Org.). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford at Clarendon Press. 2009.
- GLEASON, Maud W. *Making Men: sophists and self-presentation in Ancient Rome*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- GOLDSWORTHY, Adrian. *César: a vida de um soberano*. Tradução de Ana Maria Mandim. Ver. Paloma Roriz Espínola. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- GRIFFIN, Miriam. *A Companion to Julius Caesar*. Blackwell: Oxford, 2009.
- GRIMAL, Pierre. *O amor em Roma*. Tradução de Hildegard Fernanda Feist. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- HARDWICK, L.; STRAY, C. A. Introduction: Making Connections. In: HARDWICK, L.; STRAY, C. *A Companion to classical receptions*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- HERNÁNDEZ, A. M. (Org.). *Julio César: textos, contextos y recepción*. De la Roma Clásica al mundo actual. Madrid: Colección de Estudios Uned, 2010.
- KONSTAN, D. The Contemporary Political Context. In: SKINNEER, M. B. *A Companion to Catullus*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- MANWELL, E. Gender and Masculinity. In: SKINNEER, M. B. *A Companion to Catullus*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- MENDONÇA, A. S. Introdução a Suetônio. In: MENDONÇA, Antonio da Silveira; FONSECA, Ísis Borges da. (Tr. e notas). *Vidas de César*. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- MILLAR, Fergus. *A study of Cassius Dio*. London: Oxford University Press, Amen House, 1964.
- OLIVA NETO, J. A. Introdução. In: *O Livro de Catulo*. Tradução comentada dos poemas de Catulo por João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.
- PAUL, Joanna. Working with film: theories and methodologies. In: HARDWICK, L.; STRAY, C. *A Companion to classical receptions*. Oxford: Blackwell, 2008.
- PINTO, R. *Duas Rainhas, um Príncipe e um Eunuco: gênero, sexualidade e as ideologias do masculino e do feminino nos estudos sobre a Bretanha Romana*. 2011. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Campinas, Campinas, 2011.
- _____. O 'crime' da homossexualidade no exército e as representações da masculinidade no mundo romano. In: CARLAN, C. U.; FUNARI, P. P. A.; CARVALHO, M. M.; SILVA, E. C. M. *História Militar do Mundo Antigo – Guerras e Culturas*. São Paulo: Annablume; Campinas: FAPESP, 2012.
- _____; PINTO, L. C. G. Corpos emasculados, corpos sagrados: dos sacerdotes de Cibele ao 'travesti' de Catterick. In: MARQUETI, Flávia Regina; FUNARI, Pedro Paulo Abreu. (Orgs.). *Corpo a corpo: representações antigas e modernas da figura humana*. São Paulo: Ed. Unifesp, 2014.
- PUCCINI-DELBY, G. *A vida sexual na Roma Antiga*. Tradução de Thiago Albuquerque Marques. Lisboa: Texto & Grafia, 2007.
- SCHMIDT, Joël. *Júlio César*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- TATUM, W. J. Social commentary and political invective. In: SKINNEER, M. B. *A Companion to Catullus*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

THUILLER, J. P. Virilidades romanas: *uir, uirilitas, uirtus*. In: CORBIN, A; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G. (Orgs.) *História da Virilidade – 1. A invenção da virilidade. Da Antiguidade às Luzes*. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2013.

VEYNE, P. *Sexo e Poder em Roma*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

VIGARELLO, G. Introdução. A virilidade, da Antiguidade à Modernidade. In: CORBIN, A; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G. (Orgs.). *História da Virilidade – 1. A invenção da virilidade. Da Antiguidade às Luzes*. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2013.

WHITE, Hayden. Historiography and Historiophoty. *The American Historical Review*, v. 93, n. 05, Dez. 1988.

WILLIAMS, Craig A. *Roman Homosexuality*. 2 ed. Nova York: OUP, 2010.

WYKE, Maria. Caesar, Cinema and National Identity in the 1910s. In: WYKE, M. (Org.). *Julius Caesar in Western Culture*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

WYKE, Maria. *Caesar: a life in Western Culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

_____. Film Style and Fascism: Julius Caesar. *Film Studies*, v. 4, n. 1, 2004.

_____. *Projecting the past Ancient Rome: cinema and history*. London: Routledge, 1997.

RECEBIDO EM 31.12.2016

APROVADO EM 26.01.2016

LOS VASOS "HABLAN": LAS MUJERES EN IMÁGENES. MISMIDAD Y OTREDAD EN LA FICCIÓN GENÉRICA

Dra. María Cecilia Colombani
Profesora Titular Universidad de Morón.
Profesora Titular Universidad Nacional de Mar del Plata.
Investigadora de la Universidad de Buenos Aires. Proyecto UBACyT.
ceciliacolombani@hotmail.com

Resumo:

O objetivo desta comunicação é considerar as questões da mulher na Grécia Arcaica e Clássica a partir da sua representação na cerâmica grega. Propomo-nos, por um lado, analisar algumas coordenadas antropológicas comparando dois tipos de vasos em que as mulheres aparecem em situações muito diferentes, e que nos permitirão sublinhar dois tipos de mulher, em termos de espaço e de corpo. Propomo-nos também passar à dicotomia Próprio-Outro a partir da análise precedente, considerando que esta tensão convém à análise dos vasos em questão. Este procedimento ajudará a definir as marcas teóricas que constituem o Mesmo e o Outro dentro de uma dada cultura.

Palavras-chave: Vasos gregos, mulher, Próprio-Outro.

Abstract:

The intent of this communication is to address the problems of women in Archaic and Classical Greece from their representation in Greek pottery. We propose, on the one hand, to analyze some anthropological coordinates by comparing two sets of vessels where women appear in very different situations, which will allow us to stress two models of women, by spatiality and corporality. We also propose to transit the dyad Self-Otherness from the foregoing analysis, considering that the tension fits perfectly into the analysis of the vessels in question. To do this we will help the theoretical marks of what constitutes the Same and the Other within a given culture.

Keywords: Greek vessels, Women, Self-Otherness

1. Introducción: Marco teórico

El proyecto de la presente comunicación consiste en abordar la problemática de la mujer en la Grecia antigua y clásica a partir de su representación en la cerámica griega. El deseo nos lleva a recorrer el fascinante mundo del soporte de las imágenes para reconstruir un cierto esquema mental, un cierto *logos* en tanto modo de comprender una realidad recortada, de indagar cómo se traban las palabras y las cosas en una determinada configuración epocal. (FOUCAULT, 1964.)

En primer lugar nos proponemos indagar qué significa ser una buena esposa, pensando en el *Económico* de Jenofonte para ver cómo se opera tecnológicamente sobre las mujeres para educarlas en la administración del hogar como espacio emblemático de instalación femenina. En este escenario abordaremos las relaciones entre el marido y la esposa para determinar los juegos de poder que se dan en el interior de la relación conyugal como espacio educativo.

A la luz de este marco teórico, nos proponemos, por un lado, analizar algunas coordenadas antropológicas comparando dos series de vasos donde las mujeres aparecen en situaciones muy diferentes, lo que nos permitirá tensionar dos modelos de mujer, de espacialidad y de corporeidad. Nuestro proyecto es anudar las relaciones entre historia y arte para ver cómo la cerámica griega resulta un discurso, un *logos*, a partir del cual es posible visibilizar una determinada configuración histórica. Las imágenes permiten enlazar esa

trabazón entre las palabras y las cosas a la que aludiéramos, esto es, los objetos que una determinada época ve y el modo como nombra aquello que ve.

Asimismo, nos proponemos transitar la díada Mismidad-Otredad a partir del análisis precedente, considerando que la tensión encaja perfectamente en el análisis de los vasos en cuestión. Para ello acudiremos a las marcas teóricas de lo que constituye lo Mismo y lo Otro al interior de una determinada cultura, para ver cómo ese marco tensiona la realidad de un esposa *mélissa* y de una ménade, que parece, precisamente, haberse corrido de ese registro identitario.

Cómo se moldea una buena esposa

La educación de la esposa en el ejemplo de Iscómaco es una magnífica oportunidad para analizar el rol del marido y de la mujer en el marco de la sociedad conyugal. El texto resulta paradójico en más de una oportunidad. En un punto Iscómaco alude a la igualdad al interior de la pareja conyugal pero ese estado ideal se da luego de un inicio relacional de marcado registro disimétrico, que territorializa al marido en un *topos* singular y a la mujer en otro estatuto disimétrico.

Este es nuestro primer propósito: ver cómo juega esa tensión igualdad-desigualdad en el momento didáctico. La pregunta socrática de cómo ha llegado Iscómaco a lograr el reconocimiento de los ciudadanos transita por la cuestión de su ocupación: "*¿Dónde pasas tu tiempo y en qué te ocupas? Me gustaría mucho aprender de ti lo*

que haces para que te llamen bello y bueno" (*L' Économique*, 7, 2). Esta preocupación se relaciona directamente con la idea de que la administración del hogar supone una larga y sostenida permanencia en él. La primera sorpresa llega cuando Iscómaco responde: "*Yo no permanezco jamás en casa*"; pues, agrega "*para los asuntos domésticos, mi esposa es muy capaz de dirigirlos completamente sola*" (*L' Économique*, 7, 3). La mujer aparece entonces como una discípula perfecta, en la medida en que ha sabido captar con excelencia las enseñanzas de su marido. La dirección de la casa puede con confianza recaer en ella; no obstante, el proceso de aprendizaje ha supuesto un largo período de atención, y ocupación, *epimeleia*.

El juego de preguntas y respuestas que Sócrates sostiene con Iscómaco indaga precisamente en la cadena de responsabilidades en torno a la educación de la mujer, devolviendo la preocupación que ello implica. Sócrates expresa el deseo de saber: "*[...] si eres tú mismo quien ha instruido a tu esposa y la has transformado tal como ella debe ser, o si, cuando tú la recibiste de su padre y de su madre, ella sabía administrar los asuntos que le conciernen*". (*L' Économique*, 7, 4) La educación de una joven parece ser una preocupación familiar y parece haber un horizonte de actitudes que "le conciernen", con lo cual podemos inferir que la *paideia* femenina obedece a la empresa de desplegar las potencialidades que por naturaleza posee en su propia condición femenina. En este sentido, la *praxis* educativa es teleológica y persigue el fin de hacer de la joven

una esposa. No obstante, la respuesta de Iscómaco pone en evidencia la tarea pedagógica del conductor por excelencia: el marido. Dice el interlocutor socrático: “*Qué podía saber, Sócrates, respondió Iscómaco, cuando la recibí? No tenía aún quince años cuando llegó a mi casa. Antes, ella había vivido, estrictamente vigilada, a fin de que no viera ni oyera y cuestionara lo menos posible*” (*L’ Économique*, 7, 5). La edad de la joven es determinante en el dispositivo educativo porque habla de la absoluta maleabilidad de quien no está aún formado y puede serlo de la mano de un recto conductor; es una materia virgen para ser constituida subjetivamente, moldeada tecnológicamente conforme a un *telos*. La recomendación es siempre clara al respecto de la disimetría de edad.

Otro aspecto de la cita enfatiza el dispositivo de control que perseguimos: en el *oikos* paterno, la joven permanece vigilada, como modo de custodiar su formación. Apenas un par de nociones y habilidades conforman el bagaje con los que arriba al *oikos* conyugal; habilidades suficientes, según el parecer de Iscómaco, a propósito de la respuesta que le da a Sócrates:

No era suficiente, a tu parecer, que al entrar a mi casa, supiese a lo sumo hacer una manta con la lana que se le pusiera en mano y que hubiese visto como se les distribuye la tarea a los sirvientes? En cuanto a la sobriedad, Sócrates, continúa, “se la había formado muy bien, y es, a mi modo de ver, una excelente enseñanza para el hombre y la mujer. (*L’ Économique*, 7, 6).

Revisemos la cita.

En primer lugar, el tejido se perfila como una actividad femenina por excelencia, inscrita en el imaginario de la mujer desde muy joven. Sin duda, la metáfora del tejido como marca de la ficción femenina ha sido, ya desde el mito, una huella inicial de identidad genérica. Basta pensar en la primera mujer, la primera novia del mito de Prometeo que Hesíodo incorpora como *logos* fundacional tanto en *Teogonía* como en *Trabajos y Días*. En segundo lugar, hay una exigencia interesante que ubica a la mujer en ese plano más igualitario, que posteriormente parece ocupar, y que constituye el núcleo de nuestra preocupación, ya que tensiona la disimetría inaugural. Es necesario que aprenda a gobernar a otros que de ella van a depender. En realidad el *oikos* aparece como una estructura compleja y su organización implica una ajustada puesta a punto de roles y funciones, donde los juegos de poder resultan emblemáticos. La mujer debe aprender a mandar en esta cadena de control-vigilancia que parece instaurarse como modelo de administración, *chresis*. En ese sentido, adquiere, frente a sus gobernados, un registro de poder que, si bien nunca equiparará el estatuto político del varón, sí habla de cierta fractura en un dispositivo hegemónico de sesgo masculino, que atraviesa la lectura clásica del mundo griego.

En tercer lugar, hay una observación que se vincula directamente con el eje anterior. Para ejercer cierta forma de dominio, es necesario dar pruebas de rectitud (se

la había formado muy bien). Esta es la clave del ejercicio del poder, ya que su puesta en juego implica la constitución de uno mismo como sujeto de bien. Sólo la educación paterna, que Iscómaco sabrá completar, hilvanando el tapiz de pedagogos que toda joven requiere, ha podido devolver tempranamente una niña de bien.

Este es sólo el comienzo. El tiempo y el marido harán lo que sigue. Sócrates lo advierte: "Pero, [...] ¿eres tú el que has instruido a tu mujer y la has vuelto capaz de los cuidados que le atañen?". (L'Économique, VII, 7.) Una vez más la empresa subjetivante pone al marido en el lugar del artífice de lo que una mujer es capaz de ser, esto es, aquello que le corresponde. Hay un horizonte de deber ser en el comentario. En otros pasajes del texto retorna esta idea de lo que concierne a la mujer.

La empresa no es menor y en el éxito de la misma se juega ni más ni menos que la adecuada administración del *oikos*, experiencia isomórfica de otras administraciones más complejas aún, como la política. Sabemos del parentesco estructural entre *oikos* y *polis* y cómo la primera resulta un banco de pruebas de la posibilidad de gobernar la segunda.

2. Las delicias de la vida conyugal: Sedentarismo e interioridad

Seleccionaremos entonces dos vasos, el primero que utilizaremos como soporte material para analizar a la esposa de un varón noble, *kaloskagathos*, es un *pyxis*, o sea un recipiente cerrado, del cual hemos seleccionado tres imágenes para comentar.¹ Se trata de una representación de figuras femeninas que en forma continuada decora el exterior de un *pyxis*, constituyendo un escenario típicamente doméstico.

La primera figura representa a una mujer que se halla sentada sobre el lado derecho, de perfil, en un *klismos* o silla cómoda y con respaldo, habitualmente utilizada por las esposas para permanecer dentro del *oikos*. El vestido evidencia las marcas de su posición social: usa un *himation*, especie de capa, al modo de un manto envolvente o chal que se colocaba sobre el cuerpo o más precisamente sobre el *chiton*. En general se envolvía o enrollaba sobre el hombro. El *chiton* completaba el atuendo femenino y consistía en una especie de túnica o blusa larga, sin mangas y sujeta a la cintura con un cinturón, que llegaba habitualmente a la rodilla o, incluso, a los pies. Representaba una falda flotante, ceñida a la cintura, que solía caer formando pliegues, habitualmente de lana o de lino, lo que le daba distinto peso y mayor o menor fluidez. El *himation*, colocado sobre esta prenda, tenía una estructura más liviana y flexible.

¹ Paris, Musée du Louvre, Attic Red Figure, Attributed to the Painter of the Louvre Centaureomachy, date, 460 BC - ca. 440 BC- ca. Primary citation, ARV2, 1094.104, 1692; Para, 449; Beazley Addenda 2, 328. Shape, Pyxis. Beazley Number: 216046. Region: Greece. Period: Classical.



La primera mujer tiene un huso en su mano, instrumento que sirve para hilar fibras textiles, lo cual nos indica una típica actividad femenina, marca identitaria de género: el tejido. Si atendemos a la secuencia, otra mujer, vestida de manera similar, se encuentra frente a ella, sosteniendo un telar en su mano derecha, instrumento que refuerza la metáfora del tejido como marca femenina. Completan la escena unas columnas dóricas que determinan el límite de lo doméstico. La presencia de las columnas está siempre asociada al espacio cerrado e íntimo que el *oikos* representa como metáfora espacial.

Tomemos pues estos primeros elementos visuales. El tejido se perfila como la actividad connatural a la propia naturaleza femenina. Ya en Hesíodo la única labor que Pandora recibe como enseñanza de Atenea es, precisamente, el tejido. Repasemos el relato. Sabemos que Zeus decide enviar a la mujer a Prometeo como castigo para todos los hombres; así,

[...] ordenó al muy ilustre Hefesto mezclar cuanto antes tierra con agua, infundirle voz humana y hacer una linda y encantadora figura de doncella semejante en rostro a las diosas inmortales. Luego encargó a Atenea que le enseñara sus labores, a tejer la tela de finos encajes. A la dorada Afrodita le mandó rodear su cabeza de gracia, irresistible sensualidad y halagos cautivadores; y a Hermes, el mensajero Argifonte, le encargó dotarle de una mente cínica y un carácter voluble. (*Trabajos y Días*, 60-68). (Cf. COLOMBANI, 2016.)

Más allá del destino final de ese aprendizaje (ni Pandora ni la mujer en general nunca aparecen en el poema tejiendo ni produciendo cosa alguna), el tejido constituye el *esse* femenino.

La actividad se solidariza con las marcas del espacio y del cuerpo. Se trata de una actividad antinomádica por excelencia que fija los cuerpos a un dispositivo espacial². El clima de la escena se juega puertas adentro, marca dada por la presencia de la columna, volviendo íntima y cerrada la circunstancia, al tiempo que territorializa a las

² A partir de este análisis incorporaremos algunos elementos teóricos de Michel Foucault referidos a la relación espacio-cuerpo, presentes fundamentalmente en obras de su período genealógico, donde el pensador analiza las relaciones entre espacio, subjetividad y poder.

mujeres en su espacialidad funcional: el *oikos* como geografía femenina dominante. Los cuerpos están rígidamente plasmados, ya sea el de la mujer sentada, ya la actitud de la mujer parada. No parece haber movimiento en las extremidades. El cuerpo en actitud sedentaria acompaña la escena, en conformidad con la imagen del tejido como actividad que prioriza para su realización una postura estática, apenas matizada por el movimiento de las manos.

El *oikos* constituye una geografía de secuestro. Tomamos el concepto en términos foucaultianos, donde secuestrar significa fijar, espacializar, territorializar en un espacio determinado para precisar, por ejemplo, identidades. La mujer queda secuestrada al *oikos* y a la actividad doméstica como modo de reglar su cuerpo a un entramado espacial y así determinar su identidad a su registro de esposa de un *kaloskagathos*.



En la secuencia de imágenes una tercera mujer con atuendo similar a las anteriores, porta un *alabastron* en su mano derecha extendida. El *alabastron* era un recipiente para contener aceites, ungüentos, generalmente perfumados, constituyendo una pieza que refuerza la posición social de las mujeres de la escena. La mayor parte de los *alabastrones* posee un cuerpo estrecho con un extremo redondeado y una boca amplia y abierta.

En la línea de continuidad de mujeres que decoran la pieza, una nueva figura se destaca vistiendo el atuendo habitual, envuelta en un *himation* y llevando un *sakkos* en su cabeza. El cabello se llevaba largo y a menudo se recogía dentro del *sakkos*; se trataba de una pieza para cuya confección se usaban varios hilos paralelos que se tensaban con dos travesaños horizontales que incluían en un pequeño bastidor donde se trenzaban los hilos para darle cuerpo a la pieza. Se asemeja a una redecilla donde el cabello queda

sujetado. Este es un dato muy importante para nuestro análisis por la diferencia que va a representar el cabello suelto y libre de las ménades. Las mujeres de los varones nobles no acostumbraban a llevar el cabello suelto y lo recogían tal como hemos visto, o bien con una cinta o un moño pero siempre atado o recogido. Otro elemento es el *sphendone*, una especie de banda o filete que las mujeres usaban para confinar el pelo alrededor en la parte superior de la cabeza. La serie de mujeres que estamos analizando despliega en sus cabezas diferentes tipos de sujetadores que cumplen, en definitiva, el mismo fin: mantener el pelo "secuestrado", "fijado" a la cabeza para evitar el movimiento, clave de la danza menádica que pasaremos a analizar a propósito del ritual dionisiaco.

Reforzando la metáfora del tejido que ha impregnado la escena, una joven de pie sostiene una tela, posiblemente un lienzo, mientras otra acerca una caja. La columna dórica precede la puerta del *oikos* y clausura la escena doméstica, fortaleciendo la interioridad que ambas columnas diagraman arquitectónicamente.

A modo de conclusión provisoria, hemos podido observar cómo la cerámica de uso doméstico y cotidiano ha puesto en escena una determinada realidad socio-histórica. El vestido, la posición, el tejido como actividad emblemática del colectivo, han servido para ver cómo se traban las palabras y las cosas en la peculiar realidad histórica de una esposa *mélissa*, de una buena esposa que sigue el modelo de la mujer-abeja.



3. Cuando se suelta el cabello. Nomadismo y exterioridad

A continuación nos proponemos analizar otro vaso donde la escena se transforma sustancialmente, al tiempo que las coordenadas antropológicas que venimos persiguiendo, cuerpo y

espacio, cobran un sentido nuevo. Nos referimos a un *kylix* del Museo de Berlín que representa a Dioniso y las ménades en celebración orgiástica³.

En nuestro propósito de vincular arte e historia, esta nueva realidad femenina contrasta con la

³ Berlin, Antikenmuseen, Attic Red Figure, Attributed to Makron, Signed by Hieron, From Vulci, Date: ca. 490 BC - ca. 480 BC; Primary Citation: ARV2, 462.48; Para., 377. Beazley Addenda 2, 244; Beazley Number: 204730; Region: Etruria; Period: Late Archaic.

anterior. Los vasos dan cuenta de los signos de horror de rituales muy arcaicos que la entrada de Dioniso a Atenas ha suavizado notablemente. Su cercanía a la regularidad festiva de los demás dioses, entre ellos Apolo, ha desdibujado las marcas de viejas prácticas que incluían el *sparagmos* y la *omophagia* como momentos capitales de la escena ritual.

Del *oikos* a la montaña, del telar a la ceremonia de iniciación báquica, el nuevo colectivo femenino borda las marcas de la diferencia, de la más radical otredad, del extremo mismo de lo que significa como arquetipo social la mujer *melissa*. Para instalarse en el corazón de la experiencia de la manía extática, hay que transitar la configuración del menadismo desde una doble perspectiva: por un lado, encontrar en la locura, *manía*, la forma más sublime de acortar la distancia ontológica que separa y territorializa a hombres y dioses a *topoi* diferenciados (Gernet, 1981)⁴, y, por otro lado, recorrer un *constructo* paradójal para nosotros los

contemporáneos, donde la locura aparece exaltada por sus valores.

Nuestro interés radica en instalarnos en la postura de las ménades que bailan alrededor de Dioniso, su Señor. Bailan con sus cabellos al viento, marcando una primera diferencia fuerte en relación a las imágenes analizadas en el apartado anterior. El pelo acompaña la movilidad de los cuerpos atrapados por la danza extática. Las mujeres se mueven contorneando quebrando la inmovilidad de los cuerpos sujetos a la silla o a las tareas sedentarias del tejido. En pleno nomadismo, que antes que topológico es ontológico, las ménades se agitan con posturas ágiles y flexibles, acompañando el movimiento con todas las partes del cuerpo. La cabeza se extiende para atrás y para adelante, con el consecuente vaivén del cabello libre de ataduras; los brazos y las manos portan los elementos que constituyen el atuendo báquico y a los que dedicaremos alguna atención; las piernas y los pies que discontinúan la posición estática para danzar en gesto de des-sujeción.

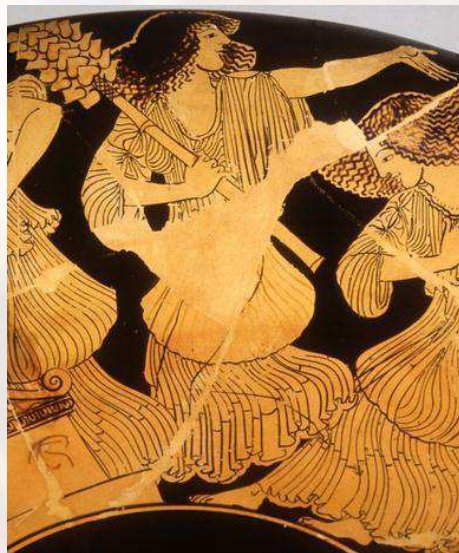
⁴ El helenista sostiene la existencia de dos razas o dos mundos impermeables entre sí a partir de sus diferencias ontológicas, generando una brecha o distancia, que, no obstante, generan dos movimientos complementarios, uno de aproximación y otro de asimilación, con una aspiración por parte de los mortales de devenir uno mismo como dios.



Entre los objetos emblemáticos de la iniciación celebratoria, el tirso domina la escena. Se trata de un bastón forrado de vid o de hiedra, plantas del paradigma dionisiaco, que, a veces, aparece adornado con lazos. Está rematado por una piña de pino, habitualmente asociada a la idea fálica, o más exactamente, a la fuerza vital y a la prosperidad de la vida, conceptos asociados al dionisismo como energía arrolladora,

que arrastra y transforma todo a su paso.

Del huso, la caja de hilos o el lienzo, asociados a la metáfora doméstica, interior y cerrada, a estos nuevos elementos, exteriores y abiertos, algo sustancial se ha transformado en la identidad femenina. Los brazos capturan y mueven objetos con grandes movimientos que dan cuenta de una apertura del cuerpo hacia lo exterior.



La escena genera una imagen visual plenamente asociada al movimiento: las ménades cruzan y entrelazan sus pies y sus manos, diagramando una especie de coreografía colectiva, un cuadro de conjunto donde las distintas piezas se armonizan para devolver la idea de un todo (FOUCAULT, 1989)⁵: una ménade gira alrededor de la otra, portando un pequeño cervatillo en una mano y un tirso en la otra; a su derecha baila otra ménade, cuyo brazo se curvó sobre su cabeza, abriendo el ángulo del movimiento,

amplio, generoso, esquivando toda rigidez del cuerpo; otra ménade acompaña vivamente la "coreografía existencial", portando una crátera, elemento asociado también al dionisismo. Enfatizamos el término, "coreografía existencial", para quebrar la idea de una mera danza, que responde a las pautas del género, para pensar la nueva coreografía de la propia existencia en gesto subversivo. Apenas una referencia: una crátera es una vasija de cerámica de amplio volumen destinada a contener la mezcla de

⁵ El pensador francés analiza en *Vigilar y Castigar* lo que él denomina el "arte de las distribuciones" en el espacio y la posición de los sujetos en relación a los objetos que manipulan, constituyendo una especie de cuadro de conjunto, donde cada sujeto tiene asignado un espacio y manipula un objeto para el cual su cuerpo se ha vuelto funcional y complementario.

vino y agua, enseñanza del Dioniso civilizador que ha dado a los hombres la justa mezcla de ambos elementos para favorecer si ingesta. En el caso de la imagen, la cratera está adornada con la representación de un sátiro, integrante también de los cortejos dionisiacos, palmetas y hojas de hiedra, elementos vegetales decorativos usualmente presentes en la cerámica griega. Esta imagen del Dioniso civilizador es la que se opone al dios radicalmente vinculado a la locura más álgida. Dioniso encierra en su intrínseca duplicidad ontológica ambos elementos. (DETIENNE, 1986.)

Otra ménade conforma el "cuadro vivo" bailando al compás de

unas castañetas, *krotala*, instrumento utilizado en las fiestas religiosas que genera un son particular por el golpeteo de las mismas. La imagen del movimiento es contundente, verdadera fiesta del cuerpo y el espíritu en regocijo; no existe ninguna duda para el espectador de que el dinamismo y la flexibilidad de los cuerpos en armonía gana la escena. Cabezas, cabellos, manos, piernas, torsos, quiebres de cintura, en un caleidoscopio de movimientos que generan la percepción visual de un cuadro que conjura desde todos sus vértices, la imagen del quietismo o el sedentarismo postrante.



El porte de la cabeza en el éxtasis dionisiaco ha sido motivo de inquietud en la literatura y en las artes. En las *Bacantes* hay referencias periódicas a la cabeza echada violentamente hacia atrás y hacia adelante, con sacudidas que llevan el pelo con fuerza en todas direcciones, realzando un aspecto salvaje, donde la garganta vuelta hacia arriba plasma el estado mismo de posesión. El gesto no es ornamental ni aleatorio, ni siquiera una convención literaria o artística. Una vez más el gesto "realiza", en el

marco del campo lexical del verbo *kraino*, "realizar acabadamente" y en, tal sentido, es eficaz, realizador. La danza y la música extática, las sacudidas de la cabeza, las agitaciones frenéticas, el aspecto salvaje nos muestran que la ménade está *plena deo*, *entheos*, poseída por el dios.

La imagen del vaso, devuelve un movimiento continuado y secuenciado, acompañando quizás la propia forma del *kylix*; su estructura se presta para enfatizar la línea de movimiento, donde cuerpos,

cabezas, brazos y piernas despliegan una serie, una especie de film animado frente a la imagen estática de la pieza anteriormente analizada. Parece darse visualmente la distancia entre una fotografía y un filme, con sus respectivas marcas de movimiento y quietud.

La serie se completa con nuevas ménades danzando alrededor

del altar de Dioniso. Se trata de un altar bajo, coronado con una palmeta y decorado con la imagen de un hombre barbado, vestido con un manto y apoyado en un bastón. Una de ellas está tocando la doble flauta y la otra danza a la derecha del altar, celebrando seguramente la presencia de su Señor (OTTO, 1997)⁶.



⁶ En su obra *Dioniso. Mito y Culto*, el autor analiza la relación de amor genuino, de arrobamiento extático que vincula a las ménades con Dioniso; amor y veneración donde queda excluida la dimensión erótica, impresa en el ritual por la lasciva presencia de los sátiros.

⁷ En su obra *La muerte en los ojos*, el helenista francés analiza las marcas de lo Otro presentes en Dioniso, eligiendo para ello una trilogía de divinidades afines en un cierto punto: Dioniso, Artemisa y Gorgo, tres formas de lo Otro a partir de sus rasgos identitarios.

La procesión despliega una energía de movimiento que invita a una reflexión sobre el propio tiempo. El tiempo de la primera serie de imágenes es un tiempo sin tiempo a partir del quietismo de la representación; la procesión vibra en tiempo y movimiento; la secuencia de la imagen convoca a una intuición temporal, propia de los cuerpos en el espacio, con las túnicas flotando a partir de la movilidad de la escena en su conjunto. Frente a la rigidez de las viejas túnicas, estas danzan al ritmo de las ménades poseídas por su

Señor, en el marco de la *manía* más álgida. (VERNANT, 1986.)⁷

La ausencia de columnas, presentes en la primera serie, abriendo y cerrando la secuencia, diagrama el juego hacia una exterioridad, cuya geografía conocemos: la montaña, lo que está más allá del *oikos*, de la *polis*, como espacio central de la configuración histórico-política, de los maridos, de los hijos y del viejo dispositivo matrimonial, inscrito en el *oikos* como *topos* oficial.

Una última imagen, familiar al cortejo dionisiaco, que convive con

el colectivo femenino en las marcas del *thiasos*, de la procesión en honor al dios. La presencia del sátiro como otra forma de lo Otro, con su carga fálica y salvaje, tensionando los parámetros de lo oficial y lo no oficial.

Dioniso de cara a un sátiro. Extraña criatura de la mezcla, con orejas puntiagudas, cabeza calva y cola animal, su presencia refuerza la extranjería de la ceremonia.

(DETIENNE, 1986.)⁸ El sátiro acompaña el movimiento colectivo; con el cuerpo levemente inclinado hacia atrás, toca la doble flauta ante la mirada del dios, que como una ménade más, porta el tirso en una mano y la vid, marca de su identidad, en la otra. La escena continúa el despliegue espacio-temporal de la secuencia, constituyendo una pieza más del cuadro vivo.

⁸ En su obra *Dioniso a cielo abierto*, el helenista belga analiza las marcas de la extrañeza ontológica de Dioniso a partir de las marcas de su epifanía.

⁹ En su conferencia inaugural de diciembre de 1970, *El orden del discurso*, Foucault analiza las relaciones entre discurso y poder y concibe al discurso como una estructura o arquitectura que responde a ciertas reglas precisas de construcción.



4. Conclusiones

El análisis de los vasos nos lleva a nuevas modalidades narrativas, que refuerzan la alianza entre arte e historia; ya no se trata de la habitual dimensión narrativa que abre el texto, sino la dimensión discursiva que la imagen porta. Se trata de una narrativa visual, de un discurso que obedece a sus propias reglas de enunciación, en tanto "orden del discurso". (FOUCAULT, 1970).⁹

Narrativa construida sobre el soporte material que la cerámica implica, es siempre generadora de sentido. Los vasos constituyen, como artefactos culturales, una producción de discurso y de sentido a partir de

los cuales sabemos más de una determinada configuración epocal.

La cultura material nos ofrece los casos como fuente de conocimiento histórico; vasos que constituyen una producción al servicio del consumo cotidiano. Por lo tanto, se trata de una fuente íntimamente asociada a la vida de los ciudadanos, a la cotidianeidad que su uso doméstico implica. Es un testimonio directo, de "primera mano" y a "primera vista" para pensarlo en el territorio de su funcionalidad. Estamos en presencia de aquello que plasma la vida cotidiana, con sus peculiaridades históricas y, a su vez, todo aquello que el hombre dice, escribe o fabrica

se convierte en una fuente para saber más de él mismo.

El análisis de los vasos nos lleva a saber que no hay hombres sin cultura material; se trata del modo en que el hombre humaniza la naturaleza, le inscribe su marca, le imprime su huella antropológica.

Esta experiencia narrativa que la imagen representa diagrama una serie de elementos instituyentes de la trama cultural (GARRETA y BELLELI, 1999)¹⁰: la tensión alteridad-identidad, la clasificación-cualificación de los sujetos al interior de una determinada cultura, los modos de comportamiento; en última instancia, el discurso instituye desde su soporte material los campos de sentido en torno a los cuales se reconoce una determinada sociedad.

Sin ir más lejos, nuestro análisis de las dos series de vasos ha permitido establecer las marcas de lo Mismo y de lo Otro en torno al colectivo femenino, así como los modelos de comportamiento diferenciados entre la esposa de un *kaloskagathos* y las ménades, adoradoras del dios, inscribiéndose en las imágenes las relaciones que sostienen el entramado cultural. La cultura material tiene así una dimensión física y otra semántica, que devuelve el vínculo estrecho entre lo social y el territorio de los objetos. Así, los objetos se cargan de una historia, de una biografía, de una historicidad que permite comprender su inclusión en el interior del tapiz que borda la cultura.

Los objetos materiales entre los que se pueden nombrar una gran variedad, tales como *alabastrones*, ánforas, *aríbalos*, *askos*, *exaleiptron*, hidrias, calderos, cráteras, *lecitos*,

pinaxes, *pixis*, copas, entre otros, circulan en la vida social, al tiempo que constituyen una fuente de conocimiento de ella misma. Los objetos circulan en sus contextos sociales y simbólicos para “hablar” del tiempo histórico.

La cultura puede ser analizada desde la metáfora del tejido, entendiendo que sus múltiples expresiones se entretajan formando un suelo compacto que nos cobija de nuestra desnudez antropológica. Los objetos materiales constituyen uno de esos hilos que bordan la trama. El análisis iconográfico invita entonces, a la interpretación a partir de la dimensión comunicativa del objeto, su arista semiótica, su matriz productora de sentido, siempre convocante al juego interpretativo.

Nuestro tránsito por el objeto supone entonces un nivel figurativo, un nivel temático y un nivel axiológico, en la medida en que se juegan registros de significación y valores. El objeto, en su dimensión de artefacto, está investido por una trama simbólica, relacionada con un proceso social.

Los vasos “hablan” y, lejos de constituir fríos objetos, constituyen soportes de información sobre las sociedades antiguas. Analizarlos implica un posicionamiento particular que supone una lectura visual, tendiente a incorporar una nueva forma de lenguaje y a percibir otras formas de expresión que ponen en clave relativa la soberanía del análisis escritural clásico.

Se trata pues de aceptar el desafío de trabajar con la cultura material frente a la supremacía de la cultura escrita para trabar su

¹⁰ En su obra *La trama cultural*, la cultura se analiza desde la metáfora del tejido, a partir del soporte simbólico que alberga, cobija, abriga a los hombres, artífices de las expresiones que bordan esa trama cultural desde una dimensión poética.

complementariedad. Los vasos y las cosas en una determinada "hablan" porque muestran de otra sociedad. manera cómo se traban las palabras

Referências Bibliográficas

- COLOMBANI, María Cecilia. *Hesíodo. Discurso y Linaje. Una aproximación arqueológica*. Mar del Plata: EUDEM, 2016.
- DETIENNE, Marcel. *Dioniso a cielo abierto*. Barcelona: Gedisa, 1986.
- DODDS, Eric R. *The Greeks and the Irrational*. Berkeley: University of California Press, 1964.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1964.
- _____. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 1983.
- _____. *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1989.
- GARRETA, Mariano; BELLELI, Cristina. *La trama cultural*. Textos de Antropología. Buenos Aires: Caligraf, 1999.
- GERNET, Louis. *Antropología de la Grecia Antigua*. Madrid: Taurus, 1981.
- HESÍODO. *Obras y fragmentos*. Madrid: Gredos, 2000.
- OTTO, Walter. *Dioniso. Mito y Culto*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997.
- VERNANT, Jean-Pierre. *La muerte en los ojos*. Barcelona: Gedisa, 1986.
- XÉNOPHON, *Anabase-Économique. Banquet - De la Chasse. République des Lacédémoniens. République des Atheniens*. Traduction nouvelle avec notices et notes par Pierre Chambry. Paris: Librairie Garnier Frères. (sin fecha)
- ZARAGOZA, Juan, *Introducción en Jenofonte, Recuerdos de Sócrates, Banquete, Apología de Sócrates*. Buenos Aires: Planeta De Agostini, 1995.

RECEBIDO EM 15.12.2016

APROVADO EM 16.01.2017

IMAGENS DAS REALEZAS DO IMPÉRIO ABSOLUTISTA PORTUGUÊS: UM ESTUDO DA RELAÇÃO ENTRE O PODER POLÍTICO DA COROA E AS PINTURAS DOS MONARCAS PORTUGUESES (1706-1826)

Rodrigo Henrique Araújo da Costa
Mestre em História pelo PPGH/UFPB.
Atualmente, Professor Assistente Unidade
Acadêmica de História Universidade
Federal de Campina Grande/PB.
dacosta.rodriigo@hotmail.com

Resumo

O presente trabalho visa refletir sobre algumas retratísticas oficiais dos reis portugueses, analisando a produção destas imagens na relação com as trajetórias das nobrezas reais entre 1706 e 1826 (D. João V, D. José I, D. Maria I, D. Pedro III, D. João VI e D. Pedro I & IV), ocasião em que observamos uma diversidade de encomendas de pinturas de temáticas régias. No breve levantamento realizado, tais retratos dos reis e príncipes do Império Português foram elaborados por diversos meios e significam muito mais do que manter uma legitimidade de poderio. Tais pinturas são materiais relevantes para se entender o absolutismo monárquico de Portugal, e para se compreender a circulação cultural dos retratos dos monarcas como estando sempre presentes, perante a submissão dos súditos às suas governanças. Há forte relação entre arte e política no século XVIII, que ganha notoriedade pela noção de produção de alegorias e propagandas monárquicas. As pinturas oficiais estavam preocupadas com um estilo de criação histórica. Percebem-se nos quadros, pintores que são agentes de seu próprio tempo. A contrapartida dos pintores pode parecer real até pelo arquétipo monárquico de Reis e Príncipes doutos e honrados que o estereótipo coletivo tem dos patamares régios. Imagens feitas com intenções políticas usam de disfarces e simbologias maquiadas ou composições de cenas infladas. Os registros pictóricos dos reis devem ser pensados em uma história muito mais longa, com inúmeras tensões, divisões e oposições culturais e políticas. Na propositura de uma metodologia, trilhamos um caminho para pensar a produção da retratística oficial

da real família monárquica portuguesa, entre 1706 e 1826, na relação com as trajetórias destas nobrezas reais, compreendendo no esmiuçar de algumas dessas pinturas o lugar que essas realezas ocuparam em suas imagens retratísticas no conjunto de seus sentidos históricos e como essas pinturas se configuravam no âmbito dos desejos de retratação, das trocas imagéticas e do trânsito de influências das regiões de fazimento dos retratos.

Palavras-chave: retratística real; imagem e poder; iconografia; História Moderna; História da Arte.

Abstract

The present work aims at reflecting on some official portraits of the Portuguese kings, analyzing the production of these images in relation to the trajectories of the royal nobles between 1706 and 1826 (D. João V, D. José I, D. Maria I, D. Pedro III, D. João VI and D. Pedro I & IV), at which time we observed a diversity of orders for paintings of royal themes. In the brief survey carried out, such portraits of the kings and princes of the Portuguese Empire were elaborated by various means and mean much more than maintaining a legitimacy of power. Such paintings are relevant materials to understand the monarchical absolutism of Portugal, and to understand the cultural circulation of the portraits of the monarchs as being always present, before the submission of the subjects to their governances. There is a strong relationship between art and politics in the eighteenth century, which gains notoriety through the notion of the production of allegories and monarchical propaganda. The official paintings were concerned with a style of historical creation. They are perceived in the paintings, painters who are agents of their own time. The counterpart of the painters may seem real even by the monarchical archetype of learned and honored Kings and Princes that the collective stereotype has of royal levels. Images made with political intentions use disguises and make-up symbologies or compositions of inflated scenes. The pictorial records of kings must be thought of in a much longer history, with innumerable cultural and political tensions, divisions and oppositions. In proposing a methodology, we took a path to think about the production of the official portraiture of the royal Portuguese

royal family between 1706 and 1826, in relation to the trajectories of these royal nobles, including in the scrapping of some of these paintings the place that these royalties occupied in His portraits in the set of his historical senses and how these paintings were configured in the ambit of the desires of retraction, the exchange of images and the transit of influences of the regions of the portraits.

Keywords: real portraiture; Image and power; iconography; Modern History; History of Art.

O estudo da retratística oficial e a análise dos elementos componentes

A estabilidade de um reino e sua permanência no poder não seriam eficazes sem as imagens. O Império Ultramarino português, do início do século XVIII à Independência do Brasil, usou um conjunto de imagens como pinturas, gravuras e desenhos retratísticos da real monarquia portuguesa, desde os mais evidentes que serviam para mostrar o poderio político-administrativo e de respaldo católico da família real, até os retratos de registro de fatos do cotidiano da realeza portuguesa.

Propomos, neste espaço circunscrito, uma análise concisa da retratística oficial dos reis portugueses, analisando a produção destas imagens na relação com as trajetórias das nobrezas reais entre 1706 e 1826 (D. João V, D. José I, D. Maria I, D. Pedro III, D. João VI e D. Pedro I & IV), ocasião em que observamos uma diversidade de encomendas de pinturas de temáticas régias. Contudo, tal número de pinturas, comparando-se com as demais monarquias européias, são em número um pouco menor. Na França, por exemplo, a partir das representações pictóricas do rei absolutista francês Luís XIV,

sabe-se da inclusão de diversos elementos e símbolos da mais alta riqueza na composição destas pinturas oficiais. Todavia, não é razoável comparar com a vastíssima produção de representações legadas pelo Rei Luís XIV, isso seria desproporcional. No caso de Portugal, o contraste revela-se de modo mais nítido quando lembramos que a produção das imagens em desenho de paisagens, flora, fauna e das gentes das colônias eram mais vastos que a retratística da realeza e serviam às expedições científicas financiadas pela Coroa e aos desígnios de poder.¹

Um Estado centralizado e vigoroso necessitava de um símbolo de centralidade, na ritualística do respeito, submissão e reverência ao rei. Foi assim que observamos que um conjunto de pinturas e retratos das realezas portuguesas trazia um amálgama e um fim em si mesmo: glorificar e reverenciar.² É impossível separar o poder de sua representação.³ Sendo assim, no caso das pinturas da real Coroa portuguesa, notamos que possuem exuberância semelhante a elementos estéticos, de riqueza e de composição cênica que foram representados em outras monarquias européias. A partir desta perspectiva, fizemos um levantamento de relevantes pinturas régias e de teor aristocrático e de fidalguia das realezas portuguesas.⁴ Poderíamos ter elencado apenas uma das realezas, entretanto, nosso intuito é dar noção do lugar que esses Reis e Príncipes ocuparam em suas imagens retratísticas no conjunto, e não na individualidade de cada obra ou pintor, portanto, avaliando esta unidade, na temporalidade em que se entrecruzam em seus sentidos

¹ Como demonstra DIAS, Elaine. *representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.14. n.1.p. 243-261. jan.- jun. 2006, pp. 243-261. E também FERREZ, Gilberto. As primeiras telas paisagísticas da cidade. In: Revista do IPHAN, nº 17, 1969.

² Cf. principalmente o trabalho de BURKE, P. *A fabricação do Rei: A construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

³ FARIA, Breno Marques Ribeiro de. *As imagens da rainha D. Maria I: retratos através do Atlântico*. Cad. Pesq. Cdhis, Uberlândia, v.27 n.2, jul./dez. de 2014 e v.28, n.1, jan./jun. 2015, pp. 109-127.

⁴ *D. João V: Retrato por Jean Ranc, 1729* (Museu do Prado); *D. João V enquanto jovem, pintura atribuída a Pompeo Batoni, século XVIII* (Palácio Nacional da Ajuda); *D. João V e a Batalha de Matapão, do italiano Giuseppe Duprà, c. de 1719-1720* (Embaixada do Brasil em Haia); *Retrato do Rei atribuído ao italiano Domenico Duprà, c. de 1717-1728* (Biblioteca Joanina); *D. João V em frente ao rio Tejo, pelo francês Pierre-Antoine Quillard, 1730* (Museu Nacional de Arte Antiga). *D. José I: D. José I de Miguel Antônio do Amaral, cerca de 1773* (Museu Hermitage); *D. José jovem Príncipe do Brasil, retrato do pintor francês Pierre-Antoine Quillard* (Palácio-Convento Nacional de Mafra). *José, Príncipe do Brasil: Retrato de José, Príncipe da Beira e do Brasil, de Miguel Antônio do Amaral, 1773* (Museu Hermitage).

D. Maria I: Retrato de Maria Francisca Isabel Josefa de Bragança (1734-1816), pintor italiano Francesco Pavona (1695-1777), 1738 (sem localização); *D. Maria I, Rainha de Portugal, atribuída a Giuseppe Troni (1739-1810), 1783* (Palácio Nacional de Queluz); *Dona Maria I, Rainha de Portugal, por José Leandro de Carvalho, 1808* (Museu Histórico Nacional); *Retrato de D. Maria I, autor desconhecido, 1777* (Instituto Histórico Geográfico da Bahia). *D. Pedro III: D. Pedro III, Rei Consorte de Portugal, enquanto Príncipe do Brasil, 1773, de Miguel Antônio do Amaral* (Museu Hermitage); *D. Pedro, enquanto Infante de Portugal, retrato de 1745, com 28 anos, autor desconhecido* (Museu Hermitage); *Retrato de Dom Pedro III (1717-1786), século XVII, autor desconhecido* (Museu da Inconfidência); *Rainha D. Maria I e seu marido Rei-Consorte Pedro III, de Miguel Antônio do Amaral, sem datação* (Museu Nacional dos Coches). *D. João VI: D. João VI, 1825, pelo pintor belga Albertus Jacob Frans Gregorius* (Palácio Nacional da Ajuda); *Retrato de D. João Infante, pintura anônima, século XVIII, Museu da Inconfidência*; *Dom João, Príncipe Regente, passando revista às tropas na Azambuja, 1803, do pintor português Domingos Sequeira (1768-1837)* (Palácio Real de Queluz); *Retrato de Dom João VI, Debret, 1817* (Museu Nacional de Belas Artes); *Gravura de Manuel Antonio de Castro, depois mantida por Antônio Manuel da Fonseca (1796-1890), de 1825* (Pinacoteca do Estado de São Paulo); *Dom João VI e Dona Carlota Joaquina, reis de Portugal, do pintor brasileiro Manuel Dias de Oliveira (1763-1837), c. de 1815* (Museu Histórico Nacional); *Alegoria às virtudes do Príncipe Regente D. João, pintado pelo pintor português Domingos Sequeira (1768-1837), em 1810* (Palácio Nacional de Queluz). *D. Pedro I & IV: Retrato por Simplício Rodrigues de Sá, c. 1830; desenho de Pedro, c. de 1816, por Jean-Baptiste Debret; Pedro em agosto de 1822, por Simplício Rodrigues de Sá; Pedro em março de 1826, por Antônio Joaquim Franco Velasco* (Museu de Arte da Bahia); *Pedro em 1830, litografia, por Henri Grevedon, Museu Imperial; Retrato de D. Pedro, Duque de Bragança, 1835* (Pinacoteca do Estado de São Paulo).

históricos. Ou seja, consideramos “a imagem real como um todo” (1994, p. 14), método adotado no livro de Peter Burke, *A fabricação do Rei* (1994). Dito isto, não é intenção central do trabalho partir unicamente do território da História da Arte ou da iconologia propriamente dita. Alguns historiadores têm proporcionado valiosas contribuições à nossa visão do passado – e do local em que nele está inserido o material visual – usando imagens de uma forma sofisticada, especificamente histórica e indiciária.⁵ As conclusões tiradas pelo protagonismo das imagens em recortes semelhantes vão desde os argumentos de manipulação das imagens e propaganda real à “Perspectiva dramática” e “representações” (1994, p. 19-20).

As imagens dos reis e príncipes do Império Português foram elaboradas por diversos meios e significam muito mais do que manter uma legitimidade de poderio. Tais pinturas são materiais relevantes para se entender o absolutismo

monárquico de Portugal, e para se compreender a circulação cultural dos retratos dos monarcas como estando sempre presentes, desafiadores e altivos, perante a submissão de seus súditos às suas governanças. Há forte relação entre arte e política no século XVIII, que ganha notoriedade pela noção de produção de alegorias e propagandas monárquicas.

Do conjunto de pinturas levantadas, trabalharemos na oportunidade com 22 delas. As pinturas 1, 2 e 3 a seguir são do pintor e professor de desenho português Miguel António do Amaral (1710-1780)⁶ que se assemelhavam muito ao que era produzido em outros Estados absolutistas europeus, como a França, é o caso da posição pomposa, armas, joias reais, peças de vestuário tradicional, a cruz, a espada, veludo vermelho e pele de arminho.⁷ A imagem 1 é a do chamado Rei-Sol português, D. João V, o Magnânimo, que governou de 1706 até 1750.

⁵ GASKELL, Ivan. *História das imagens*. In.: A escrita da história: novas perspectivas. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 243.

⁶ 26 retratos executados por Miguel António do Amaral fazem parte da Coleção Régia do município de Moita. 18 destas pinturas estão expostas no Salão Nobre dos Paços do Conselho e 8 delas estão no Arquivo Municipal. Todas as pinturas são originárias da coleção que pertenceu à Sala dos Reis, Mosteiro de Alcobaça, que fez a encomenda ao artista. Portanto, os três retratos analisados têm grande chance de terem sido encomendados pelo referido Mosteiro.

⁷ Vista desde o medievo ocidental como emblema da pureza e nobreza, a pele do arminho foi utilizada em capas e mantos usados pelos reis europeus na ocasião de fazer pose para os pintores e em solenidades. O próprio brasão da Bretanha era representado por pele de arminho. Na Cultura Artística, muitas pinturas traziam o próprio animal com essa significância, como é o caso da pintura de Leonardo da Vinci em *Senhora com arminho* (1490) e do famoso *Retrato de Elizabeth I da Inglaterra com o arminho* de William Segar (1585).

⁸ Quadro presente no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Portugal.

⁹ OLIVAL, Fernanda. As Ordens Militares e o Estado Moderno: Honra, Mercê e Venedalidade em Portugal (1641-1789). Lisboa, Estar, 2001, p. 121.

¹⁰ Cf. analisado por KRAUSE, Thiago Nascimento. *A Formação de uma Nobreza Ultramarina: Coroa e elites locais na Bahia seiscentista / Orientador: João Luis Ribeiro Frago. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de História, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2015.*



1.



2.



3.



4.



5.

Atribuída ao citado Mestre, o serviço de pintura prestado à Monarquia por parte do pintor traz o Rei retratado no ano de 1780, portanto trinta anos após sua morte.⁸ Com a mão acima da coroa, os trajes majestáticos são compostos por armadura, pele de arminho, veludo vermelho caído ao ombro e a cruz da Ordem de Cristo⁹ ao pescoço. É corriqueiro encontrarmos nos retratos régios as insígnias da Ordem

de Cristo, ou Ordem Militar dos Cavaleiros de Nosso Senhor Jesus Cristo, corroborando a relevância que a Ordem teve ao longo dos séculos para Portugal, como veículo de nobilitação e umas das principais das mercês régias em conjunto com a Igreja Católica e os desígnios de Portugal.¹⁰ As pinturas de D. João V formataram a iconografia da monarquia lusitana, permanecendo até o final do século quase que

inalterada em mesma configuração simbólica.¹¹ Na busca por legitimidade, as imagens também foram construídas no âmbito da cultura letrada e da circulação de ideias políticas e culturais no atlântico,¹² é o caso da Ode a D. João V: "A deleitação dos olhos é a vista do Sol, e a alegria do povo é a presença do Rei. O Sol difunde o calor com luz: O rei comunica com o aspecto o amor [...] o Rei dá a vida com seu benigno semblante" (VARELA *apud* FARIA, 2014, p. 38).¹³ Em conformidade, há a imagem evocada pelos títulos oficiais dos Reis de Portugal no processo histórico. No caso de D. João V e D. José I, o título era, "Pela Graça de Deus, Rei de Portugal e dos Algarves, d'Aquém e d'Além-Mar em África, Senhor da Guiné e da Conquista, Navegação e Comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia, etc". No caso de D. Maria I e D. João VI, "Pela Graça de Deus, Rei (ou Rainha) do Reino Unido de Portugal, Brasil e dos Algarves, d'Aquém e d'Além-Mar em África, Senhor (a) da Guiné e da Conquista, Navegação e Comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia, etc". As formas de tratamento desses monarcas são entendidas como imagens. Até 1748, D. João V e seus antecessores eram chamados de Sua Majestade (SM). Por meio de uma articulação política, D. João V obtém da Igreja Católica a autoridade religiosa do título de Sua Majestade Fidelíssima (SMF) para a Coroa Portuguesa.¹⁴

Quando da morte do Rei, em 1750, houve homenagens em São João Del-Rei, que evocaram com eficiência essa imagética em torno do citado título, conforme imagem 4: "Monumento do Agradecimento, Tributo da Veneração, Obelisco

Funeral do Obséquio, Relaçam Fiel das Reaes Exequias que à Defunta Magestade do Fidelíssimo e Augustíssimo Rey o Senhor Nosso Dom João V dedicou o Doutor Mathias Antonio Salgado Vigario Collado da Matriz de N. Senhora do Pilar da Vila de São João del Rey oferecida ao Muito alto e Poderoso Rey Dom Joseph I, Nosso Senhor". A mesma tática retórica das exéquias que na cidade de São João Del-Rei tornaram-se oficiadas em ocasião da morte de D. João V¹⁵, conforme imagem 5, acima.

A seguir, foram encomendadas ao pintor Miguel António do Amaral as pinturas de D. José I, filho de D. João V, príncipe herdeiro proclamado rei em 1750 (reinando até o ano de 1777, lembrado como O Reformador), bem como da pintura retratando seu filho D. José, Príncipe da Beira e do Brasil, datada de cerca de 1773 (Cf. imagem 2 e 3). A postura e a sobriedade transmitem força, representação da mentalidade da nobreza equilibrada, recepção comumente aceita pelos súditos, em contraponto às tensões com as outras potências europeias. Em meio a grandezas e vicissitudes, os monarcas portugueses são os protagonistas destas imagens, mas não as interpretam sozinhos. Parte importante a ser pensada é como essas imagens reais da Coroa Portuguesa se comportavam perante o quadro de produções na Europa numa conjuntura em que, como cita Norbert Elias em *A sociedade de corte*, "O rei tomou o lugar do Estado, o rei é tudo, o Estado não é mais nada. Ele é o ídolo a quem se oferecem as províncias, as cidades, as finanças, os grandes e os pequenos, em uma palavra, tudo".

¹¹ Breno Marques Ribeiro de Faria em artigo intitulado As primeiras imagens do rei número. RHAA – Revista de História da Arte e Arqueologia, ISSN 2179-2305, 22 - julho-dezembro/2014.

¹² Sobre esta temática, numa perspectiva do trânsito de influências impressas, ABREU, Márcia e DEAECTO, Marisa M. *A circulação transatlântica dos impressos – conexões*. Campinas: UNICAMP/IEL/ Setor de Publicações, 2014.

¹³ VARELA, Sebastião Pacheco. *Vocal, exemplar, católico, e político, proposto no maior entre os santos o glorioso S. João Batista; para imitação do maior entre os príncipes o sereníssimo Dom João V. Lisboa. Oficina de Manoel Lopes Ferreira, 1702. p. 407. Apud.: MONTEIRO, Rodrigo Bentes. O Rei no Espelho. A monarquia portuguesa e a colonização da América 1640-1720. São Paulo: Hucitec, 2002, p. 167.*

¹⁴ BEBIANO, Rui. D. João V: poder e espetáculo. Aveiro: Estante, 1987. França e Espanha já usavam os títulos monárquicos de Sua Majestade Cristianíssima e Sua Majestade Católica, respectivamente. Concebia-se uma serventia de governança e autoridade entre aqueles que detinham os títulos e o povo

¹⁵ Júnia Ferreira Furtado em *O Governo dos Povos* (2009) e em *Desfilas: a procissão barroca* (1997) reflexiona que esta cultura letrada é o elo de incorporação entre o poder absolutista português e a Igreja Católica coadunando-se nas mais diversas atividades, solenidades e simbologias. É o caso das exéquias, folha 10, também presente no mausoléu que traz D. João V na forma que segue: "o sol português da Majestade Augusta do Senhor Rei Dom João, o V, no seu ocaso, antes quisera trocar o seu Reino de Portugal (...) pelo Reino Celeste, onde reinará triunfante e glorioso por toda a eternidade entre os habitantes do Império" (1997, p. 268).

(JURIEN *apud* ELIAS, 2001, p. 133). Pensamos a arte retratística dessas realezas dentro de um movimento de criação, continuidade, aproximação e contrariedade da arte produzida na Europa por outras casas reais, entendendo-a como um corpo documental historicamente datado. É um cenário de confecção e expansão da cultura da etiqueta moderna em sua codificação de padrões de distinção na sociedade.¹⁶ Os longos tecidos de veludo vermelho-escarlates usados como cenário não somente em pinturas de monarcas, mas também de Santos, eram disseminados desde o Barroco e representavam a sacralidade desejada à cena, misturando-se com a roupa usada pela majestade. A época desta pintura 2 e 3, a cidade do Rio de Janeiro já era sede do governo, tendo o Brasil como Vice-Reino desde o ano de 1763, reinado

de D. José I e administração do Marquês de Pombal, Secretário de Estado dos Negócios Interiores do Reino, entre 1756-1777.

Já D. Maria I atravessou para a posteridade com a caricaturização de A piedosa ou A louca, e o que pretendemos averiguar é quais imagens foram produzidas sobre ela como Rainha de Portugal. Tratamos das pinturas datadas de 1783, atribuídas a Giuseppe Troni, (1739-1810), pintor italiano que se mudou para Lisboa em 1785 e se tornou o pintor oficial da Casa de Bragança, família real portuguesa (cf. Imagens 6, no Palácio Nacional de Queluz, e 7, abaixo). Troni retratou muitos reis e príncipes de Portugal e membros da nobreza, como da família real de Nápoles e de Turim, o que comprova o trânsito e teia de produção de imagens do Mediterrâneo-Península Ibérica-Atlântico.

¹⁶ ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

¹⁷ Muito embora, tenha secularizado algumas Ordens militares e religiosas no documento Carta de Lei, de 1789, como a Ordem dos Cavaleiros de Nosso Senhor Jesus Cristo, a Ordem de São Bento de Avis e a Ordem de Santiago da Espada.



6.



7.



8.



9.



10.

O que está colocado nesta cena (Cf. imagem 6) é uma Rainha bastante segura e determinada, ao contrário dos estereótipos mencionados. Os elementos e símbolos da cena revelam D. Maria I dotada de instrumentos de poder, insígnias reais e um símbolo do domínio católico, a cruz da Ordem de Cristo a quem D. Maria tinha eficaz zelo.¹⁷ Assim como seu governo, inédito para Portugal na História Moderna, a primeira mulher a governar o Império Ultramarino toca com singeleza a Coroa a qual prestou juramentos na aclamação ao trono.

D. Maria I, que era dada a antipatias a figuras como o Marquês de Pombal, resguardava o título de princesa do Brasil, mantido até a sua aclamação, em 1777. Neste retrato ela estava com apenas seis anos de reinado e foi pintada em tons claros, mas com cores distintas, e não foi necessário excesso de elementos ratificadores do poderio, algo que não se fazia ameaçado naquele momento. Na imagem 7, Giuseppe Troni retratou D. Maria I em outro ponto de vista, deixando em maior relevo a capa em pele de arminho e a faixa vermelha usada pelas monarcas. Há o uso de

tiara e penteado semelhante ao que ela havia usado na pintura anterior. Também de Troni é a pintura de D. João VI (imagem 8) quando ainda era príncipe do Brasil, sem datação definida, mas foi executada no século XVIII, porque o futuro Rei ainda era criança. Com vestimenta vermelha em veludo e a cruz da Ordem de Cristo evidente, a face é corada e pujante.

Vejamos a pintura 9, desta vez, datada de 1808, do pintor brasileiro José Leandro de Carvalho, localizada no Museu Histórico Nacional. A representação pictórica demarca com mais propriedade que a 6 e 7 os elementos régios de poder e a manifestação da autoridade de D. Maria I. Houve uma mudança considerável, tanto no porte e posição corporal, como nas insígnias da majestade, o cetro e a coroa. Verifica-se intenção de veracidade no superlativo dado a imagem. O marido de D. Maria I, o Rei-Consorte, Príncipe do Brasil, que recebeu a titulação real de D. Pedro III, foi retratado por *Miguel António do Amaral*, cf. imagem 10. Ele era filho mais novo de D. José I e, portanto, tio legítimo de D. Maria I. Como Rei-Consorte seu poder e título não era apenas por ser o marido da Rainha. Diante da tradição portuguesa, o

consorte de uma rainha receberia a alcunha de príncipe até a rainha ter um filho legítimo. Após isso, poderia ser concedido o título de Rei. A medida era consagrada pela constituição monárquica e era típica às monarquias Ibéricas, no que tange à Lei Sálica.¹⁸ A anamnese da pintura 10, datada de 1773, mostra D. Pedro III (O Sacristão ou O Capacidónio), refestelado em um móvel do tipo aparador, usando a cruz da Ordem de Cristo, apresentando expressão condizente com a rigidez necessária ao momento de ascensão ao trono e construção imagética de forte oposição ao Marquês de Pombal.

A pintura de Debret (1768-1848), cf. a imagem 11, de 1817, e presente no Museu Nacional de Belas Artes, mostra D. João VI, O Clemente, nos trajes de sua aclamação, revelando a constituição intencional de insígnias do poderio régio do absolutismo monárquico europeu. D. João VI era Rei *de facto* do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves desde 1816, quando D. Maria I foi declarada incapaz, e é considerado o último titular do absolutismo, numa conjuntura conturbada por pressões de nações como Inglaterra e França, que ganharam superioridade militar e comercial.

¹⁸ A antiquíssima lei, advinda do século V, e seguida pelos Estados Católicos até o século XVIII, impedia a sucessão da filha mais velha ao trono em caso da ausência de um sucessor homem. Foi quebrada em Portugal, quando da elevação de D. Maria I com plenos direitos de governar.



11.



12.



13.



14.

Todavia, uma comparação nos leva à ratificação do que já foi defendido. A pintura 12, que mostra Luís XVI vestido com seu traje real, efetuada por Antoine-François Callet (1741-1823), em 1789, confirma o

trânsito de influência do ideário estético francês na proposta de pintura de Debret, que teve como mestre Jacques-Louis David. Ora, é a mesma posição em que se encontra D. João VI, com exceção da posição

das pernas e do braço direito. Apesar dos destinos dos dois reis terem sido diversos, a mão direita no cetro nos leva a concluir que há uma simbologia de dominação e um sentido de tradição no ato. Na obra de Callet há a busca por um maior tecnicismo e controle cênico. Antes condensada mais na Itália, cidades como Paris e Londres figuravam no século XVIII como centros tradicionais das Academias de Belas Artes e a influência delas pode ser sentida na emblemática de Debret (Cf. figura 13), em desenho, retomando os trajes de verificações honoríficas militares e de Coroação.¹⁹

D. João VI e D. Pedro I & IV foram retratados pelo pintor Simplício Rodrigues de Sá (1785-1839), que em 1809, veio morar no Rio de Janeiro e foi discípulo de Debret. A pintura 14, acima, datada de 1820, evoca Sua Majestade Fidelíssima D. João VI, que porta na

lateral esquerda do peito os elementos constitutivos das ordens e na lateral esquerda do quadro mostra as joias da Coroa. Conforme a tradição, coroa e cetro deveriam estar pousados ao lado do Rei e não eram sobrepostos na sua cabeça. Esta tradicional imagética advém desde a Restauração Portuguesa (1640), ocasião em que D. João IV entrega estes símbolos aos pés da imagem de Nossa Senhora da Imaculada Conceição, nominando-a a *verdadeira Rainha de Portugal*, a partir disso, torna-se em desuso a Coroação, com joias régias juradas ao lado. Tal Coroa (imagem 15, abaixo) era composta apenas de ouro simples e de veludo vermelho, disposta em formato Imperial. A última feitura que se tem notícia foi executada às pressas na oficina de Dom António Gomes da Silva, no Rio de Janeiro, em 1817, para a Aclamação de D. João VI.

¹⁹ Imagem no Cap. 11, *Pagando caro* do livro *A longa viagem da Biblioteca dos reis* (2002) de *Viagem pitoresca e Histórica ao Brasil*. "D. João VI e D. Pedro I, segundo Debret, dois estilos e duas indumentárias. Na roupa do novo imperador, os elementos que dialogam com o recém-constituído Império: a murça e o manto em forma de poncho" (2002, p. 391).



15.



16.



17.



18.

A pintura 16, de Domingos Sequeira (de 1803), mostra *D. João VI, Príncipe Regente, passando revista às tropas na Azambuja*, com alguma similaridade à pintura *O primeiro-cônsul Napoleão cruzando os Alpes* de Jacques-Louis David, 1800. O quadro 17, também de Simplício de Sá, de c. de 1830, presente no Museu Imperial, mostra *D. Pedro I & IV (O Rei-Soldado, O Rei-Imperador, O Libertador do Brasil)* já maduro. O acúmulo de potências e armas é denso em seu

peito esquerdo e não há mostras da Coroa. Interpretamos que se a pintura retrata o momento presente, ou seja, ano de 1830, D. Pedro I (Imperador do Brasil de 1822-1831) já havia perdido a alcunha de Rei de Portugal, e só mais adiante seguirá vínculo à Monarquia Portuguesa na posição de Regente, entre 1831 e 1834. Podemos fazer a comparação de pinturas, quando D. Pedro I & IV já havia perdido as duas posições régias. A pintura 18 retrata Dom Pedro em 1834, apenas com o título

de Duque de Bragança, ocasião da pintura de John Simpson (1798-1834), já sem grande parte dos artefatos honoríficos e sem as insígnias régias.

As perspectivas conceituais da retratística régia

A unidade entre as imagens de retratos da realeza no recorte estabelecido e o estudo da tática apresentada merecem um desempenho histórico mais acurado, bem como uma revisão das imagens presentes nas referências bibliográficas sobre os monarcas portugueses mencionados. Já há um levantamento da historiografia sobre as representações monárquicas.²⁰ Os enfoques a nível conceitual também são variados. Norbert Elias deu relevo à etiqueta. Marc Bloch ao toque do Rei como divino e milagroso. Peter Burke à invenção de um aparato imagético e propagandístico. Kantorowicz a um duplo corpo do monarca, mortal e divino. Carlo Ginzburg com análises iconológicas ligadas à contextualização histórica em *Indagações sobre Piero*. Ronald Raminelli à estereotipação das imagens em *Imagens da colonização*. São autores seminais que dão base a este estudo e dão luz às pinturas, gravuras, desenhos e demais imagens dos monarcas do período proposto.

Como afirma Certeau em *A Escrita da História* (2000), o historiador necessita atentar para as zonas silenciosas; e a nossa perspectiva para pesquisar as trajetórias políticas e desvendar as ações monárquicas partem igualmente da preocupação com o estudo da produção de imagens. As imagens também são defesas,

linguagens e relações de forças, bem como instrumentos a serviço da retórica política de uma época de hegemonia absolutista em meio às necessidades de equilíbrio do Reino. Nossa preocupação reflexiona o contexto histórico de publicação e fabricação dessas pinturas, sendo imprescindível entender a intencionalidade e retórica de tais representações pictóricas, caracterizadas pela ideia de ratificação política e institucional.²¹

Diante da abordagem, concordamos com Koselleck²² ao dizer que determinados registros "são instrumentos recorrentes apropriados para comprovar doutrinas morais, teológicas, jurídicas ou políticas" (2006, p.45). O objetivo da tradição retratística era o de deixar registrado o poder real frente aos seus domínios. Como afirma Koselleck:

Todos os testemunhos atestam a maneira como a experiência do passado foi elaborada em uma situação concreta, assim como a maneira pela qual expectativas, esperanças e prognósticos foram trazidos à superfície. (...) pretendeu-se investigar a forma pela qual, em um determinado tempo presente, a dimensão temporal do passado entra em relação de reciprocidade com a dimensão temporal do futuro". (2006, p. 15).

Marc Bloch (2002) propôs como definição do objeto da ciência histórica a formulação *homens no tempo*. Dito isto, deparamo-nos com um questionamento que assinala uma dificuldade ainda não resolvida: qual ideário presente nas imagens dos monarcas absolutistas que se almejava registrar para o presente e para a posteridade? Por razões estratégicas de afirmação interna e

²⁰ Cf. BUSER, Márcia de Oliveira Alfama. *Imagem e Contra-imagem do Império Português: "Os Trabalhos e os Dias"* de Jorge de Sena e de Rui Knopfli. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras, 2015. DIAS, E. *Debret: a pintura de história e as ilustrações de corte da Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. 2001. Dissertação de Mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2001. FARIA, Breno Marques Ribeiro de. *As primeiras imagens do rei*. Nº. 22 - julho-dezembro/2014 RHAA - Revista de História da Arte e Arqueologia, ISSN 2179-2305. LEVY, H. *Retratos coloniais*. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 9, p. 251, 1945. MONTEIRO, Rodrigo Bentes. *Aparente e essencial: sobre a representação do poder na Época Moderna*. In.: SOUZA, Laura de Mello e; FURTADO, Júnia Ferreira & BICALHO, Maria Fernanda (orgs.). O Governo dos Povos. São Paulo: Alameda, 2009, p. 519-538. PIMENTEL, António Filipe. *Os pintores de D. João V e a invenção do retrato de Corte*. Revista de História da Arte, N.º 5, 2008, pp. 132-151. SCHWARCZ, L. M. *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à independência do Brasil*. Em colaboração com Paulo César de AZEVEDO e Ângela Marques da COSTA. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

²¹ Cf. principalmente, Cap. 5 e 6 presentes em SCHWARCZ, L. M. *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à independência do Brasil*. Em colaboração com Paulo César de AZEVEDO e Ângela Marques da COSTA. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

²² Koselleck (2006) é lembrado aqui pelo motivo do tratamento teórico dado à obra do pintor Albrecht Altdorfer, chamada *A batalha de Alexandre*, no Capítulo 1, O futuro passado dos tempos modernos.

externa e da figura do próprio monarca, houve uma renovação da imagem do poder a partir de D. João V, que influenciou a todos as realezas subsequentes, pautada pelos critérios europeus originários da estética versalhesca. Afirmação e difusão impunham investimentos no campo das imagens e foi nesta conjuntura que se afirmou a importância estratégica do retrato na Corte.²³

Ademais, o ato de resgatar as imagens do esquecimento torna o método adotado promovedor da reflexão sobre os meandros da imagem e da política, assim como a receptividade nos locais de exposição dessas obras, e os sujeitos históricos citados, pintores e realezas, geralmente, letrados, de visões universais e autônomas, numa conjuntura de transição de uma monarquia absolutista forte e vigorosa com D. João V até os retratos de D. Pedro I & IV, num momento de perda dos domínios coloniais e da evidente necessidade de oxigenação por parte do governo monárquico português.

As pinturas oficiais estavam preocupadas com um estilo de criação histórica. Percebem-se nos quadros, pintores que são agentes de seu próprio tempo. A contrapartida dos pintores pode parecer real até pelo arquétipo monárquico de Reis e Príncipes doutos e honrados que o estereótipo coletivo tem de homens de patamares régios. Imagens feitas com intenções políticas usam de disfarces e simbologias maquiadas ou composições de cenas infladas.

Os registros pictóricos dos reis devem ser pensados em uma história muito mais longa, com inúmeras tensões, divisões e oposições culturais e políticas. Poder e imagem, lembranças e esquecimentos, "A

memória e a destruição da memória são elementos recorrentes na história" (2007, p. 230). As imagens tratadas são instrumentos discursivos e de persuasão que dão aporte às justificativas das altas cúpulas representativas da sociedade ultramarina portuguesa. Tais contextos de execução dessas obras são momentos decisivos para uso de justificativas de poder, executadas com objetivo de persuasão, registro e disseminação do poderio absolutista em seus domínios.

A imagem e o poder: a crítica historiográfica das representações pictóricas

Lilia Moritz Schwarcz em resenha crítica ao livro *A fabricação do rei* de Peter Burke, relata que desde o século XVII já se percebia a forte pujança no esplendor que se punha ao redor do rei e da glória presente nas suas representações e alegorias. Maria de Lourdes Lyra em *A utopia do poderoso império* relata que esse esplendor ao redor do rei estava presente no "papel desenvolvido pelas utopias, crenças e mitos no pensamento político de época" (Lyra *apud* JANOTTI, p. 259), de um rei açambarcado por um modelo de Estado corroborado por pensadores que defendiam uma sociedade disciplinada por um único líder, que seria o soberano, em constante envolvimento com a religião que lhe dava base divina de governar.

Sobre o aparato católico presente nas imagens, Anderson em *Linhagens do Estado Absolutista* (1995) analisa como os juristas do cânone papal operaram amplos setores administrativos da Igreja e se constituíram em funcionários dos novos Estados monárquicos

²³ Como demonstra PIMENTEL, António Filipe. Os pintores de D. João V e a invenção do retrato de Corte. *Revista de História da Arte*, N.º 5, 2008, pp. 132-151.

centralizados. A conclusão se coaduna com as representações da Ordem da Cruz e insígnias cristãs das imagens monárquicas. Para Anderson, "Imbuídos das doutrinas romanas da autoridade decretal do príncipe [...], tais burocratas-juristas foram zeloso executores do centralismo monárquico [...] de construção do Estado absolutista" (1995, p. 28).

As dimensões simbólicas ao redor da majestade eram utilizadas de forma muito particular por parte dos monarcas em qualquer ato público e político.²⁴ Segundo Schwarcz, o aparato cênico, mostrado ao público como uma grande representação, assim como o toque real dos reis taumaturgos, devem ser mensurados pela expectativa coletiva em torno disso. Concordamos que a lógica da produção de imagens não era um mero adereço ou pura vaidade, mas sim que o ritual de tais representações objetivava a efetivação do poder através da expectativa coletiva verificada na taumaturgia.

Nesta configuração, há uma lógica potencial do tema "imagens dos monarcas" e "poder régio", além do vínculo entre a lógica racional e a lógica simbólica. As pinturas dos monarcas do Império Luso-Brasileiro entre 1706 até 1826, a decupação do gesticulário, do cariz dessas majestades, da vestimenta utilizada na pintura, dos signos e insígnias, da posição do corpo, do contexto-encomenda-recepção dessas pinturas revelaram-se fundamentais para ver o arcabouço da constituição pública dos monarcas e da efetivação de seus domínios.

Banxadall detalhou o problema do historiador frente às

imagens, que é o de articular uma linguagem verbal e abstrata com um objeto concreto, material, cuja linguagem própria não tem correspondência no discurso estruturado por palavras.²⁵ Assim, "embora acreditemos estar identificando os motivos com base em nossa experiência prática pura e simples, estamos, na verdade, 'lendo o que vemos', de conformidade com o modo pelo qual os objetos e fatos são expressos por formas que variam segundo as condições históricas" (PANOFSKY *apud* COSTA, 2013, p. 49). Ainda de acordo a isto, "Essência e aparência, natureza e representação. Conceitos criados posteriormente para se entender o poder e a vida política no Antigo Regime" (2009, p. 538), são relevantes, e, neste fito e em mesmo sentido, Rodrigo Bentes Monteiro²⁶ dá respaldo a estudos dessa estirpe ao analisar que "No ultramar americano, a dificuldade em integrar relações políticas do Antigo Regime e manifestações culturais *stricto sensu* foi alargada - ao menos na historiografia brasileira". (2009, p. 4). DIAS também deu relevo às dificuldades para os pioneiros na História das imagens:

Durante algumas décadas, os pioneiros (...) trabalharam isoladamente, sem contactos entre si, sem a consideração do que é essencial no objecto primeiro das matérias que estudavam, como se o Brasil das capitanias, o Brasil colônia ou o Brasil reino-unido nada tivesse a ver com este recanto da Europa, esta faixa atlântica, Reino, como então se dizia, idiossincrático para o olhar dos europeus, troféu apetecido para o Trono de Castela, desprezado pelos senhores do Centro e do Norte da Europa, desejado pelos

²⁴ HESPANHA, notadamente, em "As Estruturas Políticas em Portugal na Época Moderna" In: TENGARRINHA, José (org.). *História de Portugal*. Bauru/São Paulo/Portugal, EDUSC/Editora UNESP/Instituto Camões, 2001, pp. 117-81.

²⁵ Cf. BAXANDALL, Michael. Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. E ainda MANNARINO, Ana de Gusmão. Construção de discursos sobre a obra de arte: a descrição verbal e a reprodução por imagens, ANAIS DO VII - ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE - UNICAMP, 2011, p. 41.

²⁶ MONTEIRO, Rodrigo Bentes. *Aparente e essencial: sobre a representação do poder na Época Moderna*. In.: SOUZA, Laura de Mello e; FURTADO, Júnia Ferreira & BICALHO, Maria Fernanda (orgs.). O Governo dos Povos. São Paulo: Alameda, 2009, p. 519-538.

mercadores holandeses, italianos e alemães, e teimosamente independente, com os olhos sempre fixos, no mais além do que o horizonte. [...] A presença da Corte Portuguesa no Rio de Janeiro mostrou, e ainda hoje é prova, que o Brasil era parte integrante e, desde o início do século XVIII, o motor de um Estado descontínuo territorialmente, mas uno no plano institucional, cultural e político, e assim reconhecido, em todo o Mundo (...). (2005, p. 13-14).

Estudo paradigmático para o estado da arte, os capítulos 5 e 6 do livro *A longa viagem da biblioteca dos reis* (2002), respectivamente, *Na "viradeira": política e cultura no reinado de D. Maria* e *o Hora de sair de casa: a difícil neutralidade e a fuga para o Brasil*, de Schwarcz, Azevedo e Costa relatam que o período mariano fora marcado por um ambiente cultural, político e intelectual hostil e diferente ao anterior, de seu pai D. José I e do

Marquês de Pombal. Observamos que D. Maria precisava virar a página e voltar ao ideário de centralização monárquica e unificação de Portugal (2002, p. 154). A *viradeira* queria por fim ao modelo pombalino que intentava construir uma nação de fortalecimento burguês e voltar a convergir tudo para a figura do monarca a exemplo de Versalhes, Prado, Viena e São Petersburgo. Assim, retomava-se a elevação e reprodução de símbolos, gravuras e pinturas, a renovação dos palácios, a construção de Igrejas e a preocupação com as reais bibliotecas, exemplo multiplicado no governo de seu avô D. João V. Dava-se privilégio ao espaço dileto da corte e aos símbolos que marcavam o novo governo, que eram muitos (2002, p. 154-155). Alguns exemplos de imagens que podem servir de exemplificação do trabalho, acima.²⁷

²⁷ Gravuras presentes na Fundação Biblioteca Nacional. Respectivamente, D. Maria I virando a página de seus feitos; Alegoria à morte de D. José I; D. Maria I em dois momentos e D. João VI (2002, p. 153, 155 e 158).



18.



19.



20.



21.



22.

Como atestamos, as alterações no eixo do poder afetavam diretamente as políticas culturais e de imagens, refletindo-se nos próprios documentos da época que modificaram o tom de tratamento à

D. Maria, mais respeitosa. As modificações culturais também se evidenciam pelos vínculos mais fortes de D. Maria com as novas instituições culturais, como é o caso da Real Biblioteca pública. D. João VI segue a

mesma diretriz, quando da criação da Imprensa Régia do Reino de Portugal e Brasil, autorizando, sobretudo, “obras que ajudassem a divulgar a imagem da própria monarquia” (2002, p. 249), como a imagem 22, da Fundação Biblioteca Nacional. Para Villalta, em uma densa crítica à vulgarização das representações, “a história nasce das interrogações levantadas pelo sujeito a partir de perspectivas, anseios, angústias e parâmetros que são do seu próprio tempo, do seu presente. Em segundo lugar, baseia-se em testemunhos do passado, em vestígios, os quais não são inocentes: as fontes expressam as relações de força estabelecidas à época de sua produção; traduzem pontos de vista, posições ideológicas, interesses específicos de indivíduos, grupos, classes, gêneros, etnias etc” (2004, p. 28). Villalta relembra Le Goff quando este analisou que “documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo [...] É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos” (LE GOFF *apud* VILLALTA, 2004, p. 28).

A título de conclusão: a propositura de caminhos metodológicos para o estudo da História das Pinturas

As principais fontes primárias que utilizamos são as próprias imagens feitas das realezas mencionadas. Essas obras foram executadas em territórios da cultura

artística e da cultura política herdadas pelas sucessões dinásticas e há um horizonte de experiência deixado para a posteridade. A história tradicional cristalizou essas imagens e elas trazem registros da memória de uma época e a construção de uma narrativa imagética. Primeiro, é importante que ocorra a catalogação das pinturas dos monarcas e príncipes portugueses, entre 1706 e 1826. Em seguida, deve-se buscar documentos de referência sobre a produção, verificando se há disponível online ou apenas presencialmente nos arquivos. No caso tratado, podemos encontrar vestígios nos seguintes locais (onde se pode fazer o levantamento e os pedidos de consulta dessa documentação): Arquivo Histórico Ultramarino, Arquivo Nacional Torre do Tombo, Fundação Biblioteca Nacional, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Salão Nobre dos Paços do Conselho, Mosteiro de Alcobaça, Biblioteca Nacional de Portugal, Museu Histórico Nacional e Acervo Museu Nacional de Belas Artes.

Em mesmo sentido, o historiador deve estar atento ao recorte e inserção da imagética, símbolos, insígnias, pinturas, frontispícios que nos mostrem imagens das realezas estudadas, nas Referências Bibliográficas e nas referências sugeridas sempre que se encontrar uma imagem nova para devido desempenho. Ao mesmo tempo, é clara a importância teórica, o embasamento do absolutismo monárquico e do uso das imagens na pesquisa histórica. O método de Peter Burke em *A Fabricação do Rei - A construção da imagem pública de Luís XIV* é um dos mais frutíferos,

devendo o pesquisador reexaminar todas essas imagens procurando a unidade e ligação entre elas; o estudo do contexto de produção dos pintores é uma parte criteriosa deste empenho.

As pinturas apresentadas no estudo proposto possuem estilos de retórica variados e os símbolos do absolutismo estão postos de diversas formas na composição pictórica. A simbologia imagética do Império ultramarino português é complexa e exige uma rigorosa pesquisa, que o espaço de um artigo não permite. Ela é reveladora, seja para compreender o trato administrativo dado pelo rei aos súditos e vassallos, impondo-se nas paredes dos prédios em vários lugares do Império como sempre-vivas pinturas a guiar os ditames do monarca sobre seu povo, seja para o deleite de seus poderes, registrando-se os lastros de sucessão e marcando

para a posteridade momentos dos monarcas no comando do Império. Não restam dúvidas quanto à importância das imagens para a compreensão da amplitude das determinações de força da Coroa Portuguesa. Faz-se mister relacionar a intencionalidade política destas produções e o corpo datado com um movimento de criação, continuidade, aproximação e contrariedade desta arte nas outras casas reais, buscando entender como se consolidou em Portugal a arte de representar a realeza em suas relações de poder no século XVIII até o início do século XIX. Nossa sincera intenção foi produzir um artigo que arquitetasse um norte quanto ao método e conceituação que possam ser utilizados, e que resplandeçam em novos estudos sobre história das pinturas e imagens históricas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Perry. *Linhagens do Estado absolutista*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BEBIANO, Rui. D. João V: poder e espetáculo. Aveiro: Estante, 1987.
- BLOCH, Marc. *Os Reis Taumaturgos, o caráter sobrenatural do poder régio: França e Inglaterra*. São Paulo, Cia das Letras. 2ª Reimpressão, 1999.
- _____. *Apologia da História ou o Ofício de Historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- BURKE, P. *A fabricação do Rei - A construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- BUSER, Márcia de Oliveira Alfama. *Imagem e Contra-imagem do Império Português: "Os Trabalhos e os Dias" de Jorge de Sena e de Rui Knopfli*. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras, 2015.
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Trad. Maria de Lourdes Menezes, 2 ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- COSTA, Rodrigo Henrique Araújo da Costa. *Luz sobre o fundo escuro: Caravaggio, São Mateus e o Anjo e Amor Vitorioso (1601-1602)*. Dissertação de mestrado - UFPB/CCHLA, João Pessoa, 2013.
- DIAS, E. *Debret: a pintura de história e as ilustrações de corte da Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. 2001. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2001.
- _____. *A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret*. *Anais do Museu Paulista*. São

- Paulo. N. Sér. v.14. n.1.p. 243-261. jan.- jun. 2006, pp. 243-261.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- FARIA, Breno Marques Ribeiro de. *As primeiras imagens do rei*. RHAA – Revista de História da Arte e Arqueologia, ISSN 2179-2305, Nº. 22 - julho-dezembro, 2014.
- FURTADO, Júnia Ferreira. *Desfilas: a procissão barroca*. Revista brasileira de História. São Paulo: anais da Anpuh, V. 17, Nº 13, p. 251-279, 1997.
- GASKELL, Ivan. História das imagens. In: *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- GINZBURG, C. *Indagações sobre Piero*. Tradução de Luiz Carlos Cappellano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- HESPANHA, António Manuel. *Para uma teoria da História institucional do Antigo Regime- Poder e instituições na Europa do Antigo Regime*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- JANOTTI, Maria de Lourdes Monaco. LYRA, Maria de Lourdes Viana. *A utopia do poderoso império. Portugal e Brasil: bastidores da política, 1798-1822*. Prefácio de Izabel. Andrade Marson. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994 (resenha). Ver. Inst. Est. Bras., São Paulo, nº37, p. 259-261, 1994.
- KANTOROWICZ, Ernst H. *Os Dois Corpos do Rei*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- KOSSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. Puc-Rio, 2006.
- KRAUSE, Thiago Nascimento. *A Formação de uma Nobreza Ultramarina: Coroa e elites locais na Bahia seiscentista* / Orientador: João Luis Ribeiro Frago. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de História, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2015.
- LEVY, H. *Retratos coloniais*. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 9, p. 251, 1945.
- LYRA, Maria de Lourdes Viana. *A utopia do poderoso império. Portugal e Brasil: bastidores da política, 1798-1822*. Prefácio de Izabel. Andrade Marson. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.
- MONTEIRO, Rodrigo Bentes. *O Rei no Espelho. A monarquia portuguesa e a colonização da América 1640-1720*. São Paulo: Hucitec, 2002.
- _____. *Aparente e essencial: sobre a representação do poder na Época Moderna*. In.: SOUZA, Laura de Mello e; FURTADO, Júnia Ferreira & BICALHO, Maria Fernanda (orgs.). *O Governo dos Povos*. São Paulo: Alameda, 2009, p. 519-538.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PIMENTEL, António Filipe. *Os pintores de D. João V e a invenção do retrato de Corte*. Revista de História da Arte, N.º 5, 2008, pp. 132-151.
- RAMINELLI, Ronald. *Imagens da colonização, a representação do índio de Caminha a Vieira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
- SCHWARCZ, L. M. *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à independência do Brasil*. Em colaboração com Paulo César de AZEVEDO e Ângela Marques da COSTA. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. Peter Burke. A fabricação do rei. A construção da imagem pública de Luis XIV. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994, 254 pp (resenha). Revista de antropologia, São Paulo, USP, 2000, V. 43 nº 1.
- VILLALTA, L. C. 'Carlota Joaquina, Princesa do Brazil': entre a história e a ficção, um "Romance" crítico do conhecimento histórico. Revista USP, São Paulo, v. 62, p. 239-262, 2004.

RECEBIDO EM 23.02.2017

APROVADO EM 16.03.2016

LUZES E TREVAS: A MORAL ILUSTRADA NAS IMAGENS DE WILLIAM HOGARTH NA INGLATERRA DO SÉCULO XVIII

Laila Luna Liano de Leon
Doutoranda PPGH/UFF
laila_luna88@yahoo.com.br

RESUMO

O presente artigo se propõe a analisar a relação das obras do pintor e gravador inglês William Hogarth (1697-1764) e o pensamento ilustrado. A moral "pintada e gravada" por Hogarth pode ser contextualizada no crescimento da produção impressa e artística da primeira metade do século XVIII na Inglaterra, favorecida por um clima de maior tolerância e liberdade, que se caracterizou pela valorização dos hábitos e valores morais sobre um aspecto majoritariamente secular. O artista produziu uma grande variedade de quadros e gravuras; retratos, *conversations pieces*, pintura histórica e também desenvolveu um estilo conceitual próprio, denominado *moderno objeto moral*. Apesar de heterogênea, sua obra apresentou uma coerência em relação à moralidade e a certas finalidades específicas como a instrução pública através da arte.

Palavras-chave: Ilustração – Inglaterra
– William Hogarth

Abstract

This article proposes to analyse the relations between the works of the English painter and engraver William Hogarth (1697-1764) and the enlightened thought. The morals 'painted and engraved' by Hogarth can be contextualized in the growth of printed and artistic works in the first half of the eighteenth century in England, favoured by a climate of greater tolerance and liberty, characterized by the valorisation of moral values and habits, the majority of which were secular. Hogarth produced a large variety of pictures and engravings; pictures, *conversation pieces*, historical paintings, and also developed his own conceptual style, denominated the modern moral object. Despite being heterogeneous, his work has a coherence in relation to morality

and certain specific objectives, such as public instruction through art.

Key-words: Enlightenment – England – William Hogarth

Introdução

Ao descrever a arte do período das Luzes, o historiador da arte Daniel Arasse afirma que foi marcada pelo confronto entre Luz e Trevas, Razão e Paixão. A ideia de ilustrar a sociedade através da arte foi abordada de diversas maneiras na cultura ilustrada ao longo do século XVIII fosse nos periódicos, na literatura, nas artes visuais ou no teatro, e nessa conjuntura, a arte e a moral eram complementares. No caso da Inglaterra, os desdobramentos da Revolução Gloriosa permitiram um ambiente propício para o desenvolvimento de uma cultura impressa vigorosa ainda na primeira metade do século XVIII.

William Hogarth (1697-1764) foi um pintor e gravador inglês, cuja trajetória foi de certo modo definida por seu desejo de que suas imagens pudessem *entreter e aperfeiçoar as mentes*. Sua representação da modernidade com uma perspectiva moralizante se diferenciava de uma estética predominante neoclássica de resgate dos Grandes Mestres da Renascença e da Antiguidade e do estilo rococó marcado pelo rebuscamento e artificialidade. Como bem define o historiador da arte Vic Gatrell: "o legado alternativo de Hogarth nunca foi suprimido, então nem toda a arte daquele período era sobre ninfas e pastores em paisagens clássicas, ou sobre querubins e nuvens, (...); nem todos seus retratos representaram apenas pessoas ricas e higiênicas" (GATRELL, 2004: 25).

As imagens produzidas por Hogarth no período de 1720 a 1764 se destacaram por sua valorização de uma estética realista e com uma forte carga moralizante, com preocupação da ordenação social e difusão do conhecimento. As questões abordadas pelo artista estavam presentes na cultura impressa da Inglaterra na primeira metade do século XVIII e revelam reflexões sobre os males da sociedade moderna a partir de uma perspectiva racional, pragmática e laica. Desse modo, o presente trabalho pretende apresentar de forma sintética a moralidade nas obras de Hogarth e a sua relação com os "modos de ver o mundo" no século XVIII.

As Luzes Inglesas e a polidez: razão, tolerância e conhecimento

William Hogarth nasceu em 1697, filho de um professor de Latim e escritor, em Bartolomew Close, uma região de Londres habitada por protestantes dissidentes¹ (como seu pai Richard), gráficas, autores e artistas. Ele foi batizado em homenagem a William III (reinado 1689-1702), proclamado rei através da Revolução Gloriosa que consagrou o fim do Absolutismo e a implantação de uma monarquia parlamentar colocando fim ao turbulento século XVII. Mesmo sendo caracterizado como um período político bastante conturbado, marcado por disputas e divisões que se estabilizaram apenas em 1714 com a ascensão da dinastia Hanover, trazia um clima de maior tolerância e liberdade do que o experimentado na Europa Absolutista nessa época. A instituição do *habeas corpus*, a tolerância religiosa e o fim

da censura prévia foram algumas medidas que caracterizaram esse ambiente considerado pelos filósofos continentais, como Voltaire, como "ilustrado".

O Ato de Tolerância de 1689 teve uma força simbólica tão marcante que chegava a mascarar suas limitações enquanto uma medida de liberdade religiosa. Na prática, o ato permitia liberdade de culto e reunião apenas aos protestantes dissidentes, contanto que aceitassem as doutrinas da Transubstanciação e da Trindade, mas os mantinha excluídos de ocupar cargos públicos e militares como havia sido estabelecido durante a Restauração Monárquica. De todo modo, em comparação com a Europa Continental esse ato significava uma visão mais tolerante e pragmática da relação Estado e Religião, que seria um importante tópico de discussão dos pensadores ilustrados. Na França, por exemplo, apenas quatro anos antes desse Ato, Luís XIV revogava o Editto de Nantes, retomando a perseguição aos huguenotes.

Outra medida pós-Revolução Gloriosa que influenciou fortemente a idealização da Inglaterra como um lugar onde imperava a liberdade e a racionalidade foi o fim do Ato de Licenciamento em 1695, que acabava assim com a censura pré-publicação. Obras ainda podiam ser censuradas com base nas leis de blasfêmia, obscenidade e sedição, mas de fato a liberdade em publicar pode ser facilmente percebida através do rápido desenvolvimento da cultura impressa na Inglaterra a partir do século XVIII.

¹ Não-Conformistas (também chamados "protestantes dissidentes"), eram ligados a correntes protestantes não-anglicanas (Batistas, Anabatistas, Quakers, Presbiterianos, Independentes) entre o século XVI e meados do século XVII (1648-1660) e promoveram a Revolução Puritana. Após a Restauração da Monarquia Stuart, o Rei Charles II instaurou o Ato Corporativo em 1661 que obrigava as autoridades civis das municipalidades a adotarem ritos religiosos e participarem dos serviços da Igreja Anglicana. Em 1662, o Ato de Uniformidade, obrigava os protestantes não-anglicanos a se conformarem com os fundamentos teológicos e ritos da religião oficial. Os protestantes não-anglicanos que se recusaram a essa submissão, passaram a ser chamados de Dissidentes ou Não-Conformistas e foram perseguidos ao longo do século XVII.

Tolerância religiosa e liberdade de pensamento estavam nas bases das formulações ilustradas do século XVIII e dialogavam com diversas áreas do conhecimento como a filosofia natural, a legislação, a moral e a política. "*Censura em qualquer formato negava ao homem dignidade como um ser racional*"(OLE, Peter Grell & PORTER, Roy, 2000: 8) e o livre exercício da razão surgia como requisito fundamental para uma sociedade moderna e ilustrada. Como seria possível o homem utilizar o conhecimento para o progresso do indivíduo e da sociedade se sua razão estava à mercê do seu governante? Os ingleses não inventaram as teorias de tolerância e liberdade, e não eram da única nação constitucionalista (a Holanda, por exemplo), mas é inegável ressaltar a sua importância para as Luzes.

Para o historiador britânico Roy Porter, a palavra-chave da Ilustração era emancipação, ao contrário dos renascentistas que reverenciavam um passado, "*os ilustrados visavam quebrar as correntes e forjar um novo futuro*"(PORTER, 2000: 48). Isso significava a construção de um mundo moderno a partir de pressupostos seculares que miravam a libertação do homem por ele mesmo. O trabalho de Porter nos permite pensar a Ilustração não como "*um cânone dos clássicos, mas como uma linguagem viva, uma revolução nos modos, um fulgor de lemas, transmitindo o choque do novo*"(PORTER, Roy, 2000 :3). Além de destacar a relevância de pensadores ilustrados ingleses, Porter permite uma abordagem da

Historia Cultural Inglesa que nos viabiliza interpretar a Ilustração como uma nova forma de pensar o mundo que não foi restrita ao mundo acadêmico, ainda que possamos destacar importantes nomes britânicos nesse sentido, como John Locke e Issac Newton.

A década em que Hogarth nasceu foi assim um momento crucial de mudanças não apenas políticas, mas sociais e culturais. O fim da censura prévia, por exemplo, viabilizou o crescimento do papel da opinião pública com "*uma explosão de sátiras, panfletos, jornais e tratados, e argumentos sobre religião, estado e os direitos do indivíduo*"(UGLOW, 1997: 9). A produção impressa tornou acessível à população letrada novos modos de pensar e de agir do pensamento ilustrado, e outros espaços culturais e de sociabilidade também se expandiam e alcançavam diversas classes sociais como o teatro, as *coffe-houses*, *clubs*, bibliotecas, museus, galerias. Jornais e periódicos proliferaram, entre jornais diários, semanais e dominicais, e também, potencializaram o debate político assumindo uma postura clara como *The Observer*, de 1702, partidário *whig*, ou *The Rehearsal*, de 1704, e *The Review*, publicado entre 1704 e 1713 por Daniel Defoe, ambos da oposição *tory*. Mas eles não se limitavam ao debate político e muitos discutiam moral, moda, costumes e crítica artística como *The Spectator* e *The Tatler* no início do século XVIII, e mais tarde na década de 1730, *Gentleman's Magazine*. Assim, jornais, periódicos e revistas instruíam seu público como pensar e como agir.

E foi através dessas produções que ideias e conceitos, modos e gostos, pautados pelas noções de modernidade e tolerância da Inglaterra pós-Revolução Gloriosa passaram a circular e se consolidar entre as classes letradas. No começo do século ainda, o *The Spectator* editado entre 1711 e 1712 por Joseph Addison e Richard Steele se propunha a discutir filosofia, artes e comportamento social, pautado pelas diretrizes morais da polidez. O ideal de polidez, segundo J.G.A. Pocock, surgiu pela primeira vez na Restauração como parte da campanha latitudinária² de substituir o profético pela religiosidade sociável, e no século XVIII ele foi então defendido com êxito por Joseph Addison, em acordo com os novos padrões *whigs*, como uma "política de estilo acompanhada de uma moralidade polida" (POCOCK, 1985:248).

A polidez, dessa forma, enquanto código de maneiras teve uma relação estreita com a Ilustração no sentido que ressaltava a necessidade de aperfeiçoamento e conhecimento como caminhos para o progresso da sociedade. O consumo de cultura era considerado tão fundamental quanto o consumo de bens materiais da moda. Quadros ou gravuras, livros e enciclopédias eram tanto itens de decoração, e o conhecimento destes, mesmo que de forma superficial, era sinal de refinamento. Addison publicou artigos nos quais destacava como os "prazeres da imaginação", ou seja, arte, literatura, música, eram necessários para moldar as mentes e refinar as maneiras:

Os prazeres da imaginação, tomados em toda sua extensão, não são tão brutos quanto os dos sentidos, nem tão refinado como aqueles do entendimento. O último é preferível, porque foi fundado em novos conhecimentos ou no aperfeiçoamento da mente do homem; contudo, deve ser confessado que os da imaginação são tão grandiosos e entusiasmantes quanto os outros. Um belo prospecto deleita a alma, tanto quanto a demonstração; e uma descrição em Homero tem encantado mais leitores do que um capítulo em Aristóteles, os prazeres da imaginação tem essa vantagem sobre os do entendimento, eles são mais óbvios, e mais fáceis de serem adquiridos. Basta abrir os olhos e a cena entra. (...) Um homem de imaginação polida é inserido em grandiosos e muitos prazeres, que o vulgar não é capaz de receber. Ele pode conversar com um quadro, e encontrar uma companhia agradável numa estatua. Ele conhece um refresco secreto numa descrição, e frequentemente sente grande satisfação no prospecto de campos e prados, do que qualquer outro em sua posse. Dá a ele, de fato, um tipo de propriedade em tudo que ele vê, e faz as partes da natureza mais rudes, não cultivadas, administradas para o prazer dele: então ele olha para o mundo como se estivesse em outra luz, e descobre sua multidão de encantos, que geralmente se escondem da humanidade. (ADDISON, 2004: No. 411, June 21).

O refinamento da mente através dos prazeres da imaginação passou a ser base de uma cultura polida e dentro de uma lógica comercial de ascensão do poder de consumo entre as classes médias³, e valorização de um discurso moralista de aperfeiçoamento e também distinção

² O pensamento latitudinário foi triunfante na Revolução Gloriosa com a vitória do Liberalismo whig. "O Latitudinarismo apontava claramente para a defesa da nova Ciência Racionalista e Experimental e de uma Teologia Anglicana renovada, fundamentados nos princípios de uma fé racional(...). O ideário latitudinário se fundamentava na valorização de uma racionalidade sensualista, empirista e indutiva que integrava plenamente os sentidos ao exercício da razão, tal como preconizava Locke no *Na Essay concerning human understanding*." (SOARES, 2007: p. 2)

³ O termo classes médias denomina a variedade de grupos da sociedade inglesa setecentista que se diferenciavam da aristocracia e das classes populares. O termo tem sido utilizado por grande parte dos historiadores britânicos para se referir aos setores médios em ascensão nesse período, um grupo complexo de se definir uma vez que não eram homogêneos ou conscientes enquanto classe social. O termo francês *burguesia* passou a ser mais comumente adotado na Inglaterra a partir do século XIX (ainda que classes médias tenha continuado a ser utilizado), de acordo com Luiz Carlos Soares "para designar o conjunto dos proprietários do capital ou dos meios de produção, que além de comerciantes, banqueiros e industriais, também incluía a antiga aristocracia, agora transformada num segmento capitalista agrário que podia ainda investir seu capital em outras atividades econômicas." (SOARES, 2007: 193).

Sendo assim, consideramos "classes médias", ainda que seja um termo bastante geral, a denominação mais adequada para esses setores médios. Dentro da heterogeneidade das classes médias, é possível uma diferenciação entre as classes médias mais ricas (grandes mercadores, banqueiros e grandes comerciantes) que buscavam se aproximar da aristocracia e as classes médias de modo geral que abarcavam diferentes atividades e condições financeiras, mas se diferenciavam das classes populares por sua renda média, o que possibilitava, entre outras coisas, maior acesso à educação e ao consumo da cultura.

social através do conhecimento, a cultura se transformou numa mercadoria valiosa na sociedade inglesa setecentista. E rapidamente um mercado foi formado por sujeitos que não podiam exercer a patronagem das artes individualmente, mas possuíam os meios para consumir arte, literatura e poesia, a partir de uma produção voltada para massas.

A trajetória de William Hogarth

Quando Hogarth iniciou sua carreira como gravador satírico em 1720, um mercado consumidor anônimo em pleno crescimento ascendia como uma alternativa rentável à patronagem aristocrática. Proveniente de uma família modesta, sem uma educação formal clássica, o artista reconhecia as dificuldades e em firmar seu nome como pintor entre os patronos aristocráticos por conta de sua origem social, situação agravada pela clara preferência pelos pintores estrangeiros, italianos e franceses principalmente, ou britânicos com formação e estilo adquiridos na Europa Continental. A *Grand Tour* era uma viagem comum entre os jovens aristocratas no século XVIII que consistia na sua formação cultural conhecendo os principais mestres na França e na Itália, e poderia incluir outros pontos considerados cruciais para a arte e civilização como a Grécia. Esse hábito ajudou a consolidar entre os apreciadores das artes a crença na superioridade da pintura histórica entre os gêneros de pintura e dos padrões clássicos da Antiguidade e da Renascença.

Neste aspecto, o surgimento de uma "cultura de *connoisseurs*" teve

um importante papel na definição do que era considerada a "arte refinada" ou "grande arte" e formulação de uma "ciência" ou "filosofia do gosto". *Connoisseurs* não foram uma novidade do século XVIII, mas na Inglaterra nunca se havia produzido tantos tratados sobre o assunto, e se notava um crescimento da demanda por instrução na apreciação das artes. Uma das principais características dos *connoisseurs* era o conhecimento detalhado e minucioso das obras de artes, limitando a prática para cavalheiros de posses que possuíam os meios financeiros e o tempo hábil para adquirir tamanha erudição. Nenhuma organização foi mais simbólica do que a Sociedade *Dilletanti*, fundada em 1734, que reunia cavalheiros provenientes do *Grand Tour* para discutir suas experiências e coleções artísticas. As pautas de discussão incluíam questões técnicas, verificação de autenticidade e estabelecimento de padrões estéticos de beleza. Na perspectiva dos *dilettantis*, a função da arte não era o prazer ou entretenimento, mas "oferecer instrução representando ideias universais e ideais" (BREWER, 1997:206).

Nessa perspectiva, a estética desenvolvida por Hogarth se diferenciava, pois assim como na cultura impressa ilustrada, ele buscava inspiração na modernidade e defendia firmemente a capacidade das artes visuais ilustrarem seu público, independente se eram instruídos ou não. Ao longo década de 1720 o artista produziu gravuras satíricas, comuns no mercado, inspiradas em acontecimentos polêmicos ou pitorescos presentes

nos jornais como o escândalo da Bolsa de South Sea ou o caso de Mary Toft e seus filhos coelhos, mas enfrentou uma grande dificuldade e em se sustentar por conta do monopólio das prensas e da pirataria que desvalorizavam o trabalho do artista. Por esses motivos, no final da década de 1720, Hogarth ingressou no gênero *conversations pieces* com a esperança de garantir seu sustento como pintor e tornar seu nome conhecido através de uma clientela que incluía ricos mercadores, magistrados, clérigos, advogados e aristocratas. Eram pequenos retratos em grupo que simulavam uma situação de informalidade e sociabilidade, inspirados nas *fêtecham pêtres* de Watteau do século XVII, foram muito populares na Inglaterra no início do século XVIII, tendo como principal nome o pintor Philippe Mercier.

Em suas anotações, ele revelou acreditar que as *conversation pieces* ofereceriam "mais espaço para a fantasia" (IRELAND, 1833: 8), indicando o seu desejo de não se tornar apenas um "manufaturador de retratos", mas de estar apto a criar e inovar em todas as suas obras. Ele comparou o pintor de retratos com o pintor de natureza morta, a forma mais simplória de arte, pois não julgava ser necessário muito talento "apenas bom olho e uma mão habilidosa" (IRELAND, 1833: 15). O historiador da arte David Bindman destaca que o objetivo de Hogarth foi sempre se diferenciar de seus rivais nesses retratos através dos seus poderes de observação da condição humana e da sua luminosa pintura,

criando *conversation pieces* menos austeras. Nesses retratos de grupos, já era possível notar através de detalhes, algumas características que diferenciavam Hogarth dos outros pintores desse gênero se afastando da artificialidade presente em seus rivais e adotando um estilo mais franco e direto.

Wollaston Family (1730) foi encomendada por William Wollaston quando assumiu as propriedades da família em 1730. Hogarth teve então a oportunidade de trabalhar com a complexa rede de contatos entre ricos comerciantes. Magistrado de Ipswich, William era casado com Elizabeth Fauquier, filha do diretor do Banco da Inglaterra, Dr. John Francis Fauquier, e suas relações incluía importantes figuras da política e do comércio. Hogarth dividiu em dois grupos, posicionando William no centro, como um ponto de conexão. O pequeno cachorro no tapete imita seu dono, numa pose rígida e disciplinada que não condiz com a natureza dos animais. No fundo, é possível notar um corredor e a criadagem, numa perspicaz escolha do artista de representar todos os níveis de relações possíveis presentes no contexto. As *conversations pieces* de Hogarth se destacavam de outras de sua época por apresentarem sua visão singular desse gênero. O artista que iniciou a carreira fazendo gravuras satíricas não abandonou seu senso crítico e seu humor ácido para as representações familiares, imprimindo de forma sutil suas impressões sobre as classes polidas.



Wollaston Family (1730), William Hogarth

Apesar de ter produzido um número considerável de *conversationspieces* e retratos, o artista criticou duramente esse tipo de trabalho, especialmente pela vaidade dos clientes que o contratavam. Para Hogarth, a demanda de retratos na Inglaterra ser maior que a demanda por obras que exigiam maior originalidade do pintor, como a pintura histórica ou temas modernos, e indicava o egoísmo e superficialidade que predominavam na sociedade:

Não obstante, a observação corrente foi, que retratos não eram minha província; e eu estive tentado a abandonar o único ramo realmente lucrativo da minha arte, pois a pratica trouxe um ninho de "insetos" nas minhas costas, onde eles buznavam como muitas cornetas. Todas essas pessoas tem seus amigos, a quem eles incessantemente ensinam a chamar minhas mulheres meretrizes, meu Ensaio

em Beleza emprestado, e minha composição e gravação desprezíveis. Isso me enoja muito, assim as vezes declaro que nunca mais vou pintar outro retrato, e frequentemente recuso quando requerido; pois eu entendo como uma experiência mortificante, que qualquer um que seja bem sucedido nesse ramo, deva adotar o modo recomendado em uma das fábulas de Gay, e fazer de todos que sentam para ele divindades. Se essa afetação infantil será ou não eliminada é uma questão incerta; nenhum daqueles que tentaram reformar isso foram bem sucedidos ainda; não ao menos que pintores de retratos se tornem mais honestos, e seus clientes menos vaidosos, há muita razão em esperar que eles nunca irão.(IRELAND, 1833: 23)

Em 1732, Hogarth produziu uma série de quadros, *A Harlot's Progress*, reproduzidos em gravuras, na qual adotava uma proposta que mais tarde ele nomearia de moderno

objeto moral⁴. A série narrava a jornada de uma jovem inocente que ao chegar em Londres é corrompida e se torna prostituta, tendo um fim trágico. A originalidade da obra não residia necessariamente na história narrada ou mesmo na composição, mas na forma como Hogarth abordou o tema, com uma moralidade pragmática e voltada para questões sociais (ao invés de transcendentais) e incluiu personalidades conhecidas da política inglesa contemporânea e também criminosos reais, entre os personagens, aumentando sua relevância e identificação. As obras fizeram um grande sucesso, gerando inclusive adaptações para o teatro e também em prosa, mas Hogarth teve dificuldade em lucrar com as gravuras por conta da grande onda de pirataria e monopólio das prensas que ainda predominava no mercado de gravuras.

No caso dos autores, em 1709 foi aprovado um ato que lhes garantia maior controle sobre os direitos autorais, valorizando o ofício e sua possibilidade de lucro, e tornando-os menos dependentes das prensas e dos publicadores. Mas no caso dos gravadores, a situação só seria resolvida em 1735 sobre a liderança de Hogarth, que em busca de viabilizar um sustento de forma independente controlando a produção, publicação e distribuição de suas obras, reuniu um grupo de colegas e apresentaram ao Parlamento um panfleto anônimo que daria origem ao Ato dos Gravadores, também conhecido como *Hogarth's Act*, assegurando assim os mesmos direitos já cedidos aos escritores. O texto apelava ao Parlamento baseado nos fundamentos da Liberdade na

Inglaterra : "(...)Contudo que possa parecer para você , o quão difícil possa ser imaginar, Sir, que exista tal Cenário de Escravidão num país que se orgulha da Liberdade de cada um de seus habitantes (...)" (ANÔNIMO, 1735: 4), e nos direitos do indivíduo de tomar posse daquilo que seu trabalho gera, destacando a necessidade de um artista ser capaz de se sustentar a partir do seu próprio trabalho como uma estratégia para fomentar a Arte no país: "A garantia a todos dos Frutos do seu Trabalho, é um dos maiores e mais nobres Encorajamentos, que qualquer Arte poderá possivelmente receber, porque é o mais Natural, Igualitário e Extensivo."(ANÔNIMO, 1735: 6).

A grande dedicação de Hogarth a essa luta demonstrava uma grande consciência do potencial daquele mercado anônimo para gravuras que se configurava e o aumento gradativo de sua popularidade neste. Em toda sua trajetória, Hogarth continuou a pintar *conversations pieces* e retratos para clientela mais rica, se aventurou no estilo da pintura histórica em grandes murais doados para a caridade com o intuito de firmar seu nome entre os grandes pintores ingleses daquela época, mas foi exatamente através do moderno objeto moral, especialmente pelas gravuras, que Hogarth conseguiria deixar sua marca na História da Arte do século XVIII. Após sua morte em 1764 o grande interesse suscitado por suas obras seria o seu teor moralizante, com diversos comentadores transformando suas imagens em prosa, destrinchando suas lições de moral e seus objetivos de expurgar

⁴ Em suas notas autobiográficas, Hogarth definiu o moderno objeto moral como uma interpretação do tema histórico intermediário entre o sublime e o grotesco.

os vícios da sociedade moderna. As interpretações sobre Hogarth especialmente nos séculos XVIII e XIX acabariam por separar sua estética de sua moralidade, o que mascarou em muito seu valor como pintor e sua inserção numa discussão estética das Luzes. Apenas uma historiografia mais recente, vem resgatando o papel de Hogarth não apenas como um moralista, mas como um ilustrado dentro de um contexto cultural muito rico da Inglaterra setecentista. E nessa perspectiva pretendemos refletir sobre as "Luzes e as Trevas" nas produções de Hogarth, e as possíveis relações da moralidade desenvolvida por ele e um discurso ilustrado de racionalidade, tolerância, conhecimento e valorização da modernidade.

A arte e a moral em Hogarth

Contrariando a maior parte dos tratados teóricos de arte de grande renome na Inglaterra século XVIII, Hogarth produziu um tratado de estética em 1753 no qual afirmava que o excesso de conhecimento técnico sobre as artes visuais, que chamou de conhecimento pomposo, era extremamente danoso à apreciação da beleza em sua verdadeira forma. Em seu tratado sobre a beleza chamou a atenção para essa questão:

A razão pela qual cavalheiros, que foram inquisidores por conhecimento das pinturas, tem seus olhos menos qualificados para nosso objetivo (análise da beleza) que outros, é porque seus pensamentos foram inteiramente e continuamente empregados e incumbidos de considerar e reter

os vários modos que as pinturas são pintadas, as histórias, os nomes, as características dos mestres, tudo isso com outras pequenas circunstancias pertencentes à parte mecânica da arte: e pouco ou nenhum tempo foi dado para aperfeiçoar as ideias que eles tem por sua própria mente, dos objetos por si próprios na natureza; pois por terem esposado e adotado suas primeiras noções de nada além de imitações, e se tornando frequentemente fanáticos por suas próprias falhas, como a suas belezas, e longamente, negligenciam totalmente, ou ao menos desprezam as obras da natureza (...). "(HOGARTH, 2007:34)

Para o artista, portanto, a arte era um resultado da observação da natureza e dos sentidos, da experiência do artista, da sua vivência no mundo moderno. Ele não renegava a importância dos grandes pintores do passado e tampouco a sua inspiração nesses modelos, mas se preocupava com a imitação, que via sendo praticado por seus colegas pintores na Inglaterra, especialmente por sua artificialidade e ausência de conteúdo moral. *Analysis of Beauty* foi escrito como uma crítica direta às tentativas de reprodução de uma Academia Real nos moldes franceses e da supervalorização dos modelos continentais nas artes visuais, dando pouco espaço para pintores nativos que trabalhavam com temas que não fossem a tradicional pintura histórica e em acordo com padrões já estabelecidos.

Como destaca Ronald Paulson, a obra resumia uma proposta estética subversiva em relação a hegemonia nas artes visuais, presente nas obras produzidas pelo

artista: "ele desmistificou tanto ícones clássicos como cristãos, substituindo o Hércules de Shafetesburry e também Cristo com um contemporâneo, a mulher viva" (HOGARTH, 2007: xxii). Ele se unia a um discurso mais presente na cultura impressa como o de Joseph Addison e dos romances ingleses de valorização do novo/moderno e construção de uma moralidade relevante para as reformas das maneiras baseada em pressupostos racionais, que permitiriam o fim da ignorância e do fanatismo que tanto prejudicaram a Inglaterra no século anterior e ainda assombravam a modernidade.

Hogarth acreditava que "a demonstração ocular pode transmitir mais convicção para a mente de um homem sensato, do que tudo que ele encontraria em mil volumes"(IRELAND, 1833:9), e nesse sentido, ele buscava ir além de representar os costumes da sociedade moderna, mas torná-los relevantes para aperfeiçoar as mentes dos indivíduos comuns, ou seja, aqueles que não estavam contaminadas pelo excesso de conhecimento teórico. O discurso produzido por Hogarth possuía algumas incoerências se comparado com a prática, pois de fato, muitas de suas obras possuíam referenciais literários e históricos pouco acessíveis a um indivíduo sem qualquer tipo de educação. Além disso, as reproduções em gravuras dos quadros não eram um artigo que poderia ser consumido pelas classes populares, se restringindo mais a grupos das classes médias que possuíam meios financeiros de consumir cultura, o que não significa

que suas imagens não tenham circulado por elas uma vez que eram expostas nos mercados e lojas de gravuras, mas muito do que Hogarth escreveu foi mais para provocar a hegemonia dos acadêmicos aristocratas do que de fato uma revolução social nas artes.

A Harlot's Progress(1732) e *A Rake's Progress*(1732-33), duas de suas séries mais famosas, tanto em tela quanto em gravura, tratavam-se de composições extremamente detalhadas, com metáforas sofisticadas, mais acessíveis aos indivíduos letrados que liam periódicos como *The Spectator* se empenhavam em emular a cultura polida setecentista através do consumo de literatura, teatro e gravuras. Os dois progressos de Hogarth seguiam a mesma linha narrativa, seus protagonistas, uma prostituta e um libertino, iniciavam uma jornada da inocência, passando pela perdição e resultando no castigo. As narrativas subvertiam panfletos protestantes do século XVII como *A Pilgrim Progress*(1678), de John Bunyan, que falavam sobre a salvação divina e apesar de possuírem referenciais religiosos, eram pautadas muito pelas explicações racionais e pragmáticas.

Ambas as séries traziam assim uma noção da vida como uma jornada ou um "progresso", em termos específicos do século XVIII. A partir de um texto de Addison no *The Spectator*, como sublinha Ronald Paulson, é possível notar duas metáforas sobre a vida: a primeira deriva das Escrituras e a entende como uma peregrinação, e a segunda, em acordo com Epictetus, a encara como "um teatro onde todos

têm um papel designado”(PAULSON, 1976: 45). Para Paulson, as noções da vida como uma jornada ou como um palco de teatro, difundiram-se na produção escrita e visual do século XVIII como uma alternativa ao modelo de destino providencial.

Hogarth teve uma educação batista por conta de seu pai, e a obra *Pilgrim's Progress* certamente fez parte da sua formação. As narrativas de *A Harlot's Progress* e *A Rake's Progress* substituíam a estrutura de peregrinação espiritual que era familiar a Hogarth, pela responsabilidade social do indivíduo e de suas escolhas. Desse modo, o artista "ênfatizava o movimento de direita para esquerda de causalidade para ação e para consequência e do crime para a punição”(PAULSON, 1976: 45). Ao compor uma lógica do progresso nas séries do moderno objeto moral, Hogarth rompeu com a tradição das biografias espirituais que se pautavam pelo pecado seguido de rendição e salvação. O modelo narrativo progressivo do moderno objeto moral se pautava pela consequência racional do mau comportamento humano: a condenação.

O uso da palavra progresso ao invés de jornada ou vida indicava uma característica do pensamento ilustrado do século XVIII. O conceito de progresso foi explorado pelo pensamento ilustrado apenas na segunda metade do século XVIII, vinculado a um desenvolvimento, cada vez melhor ou mais aperfeiçoado, dos indivíduos e das sociedades humanas, e como caminho para a felicidade e para a verdade, mas a ideia de aperfeiçoamento do indivíduo já

estava presente nas discussões da primeira metade do século e a palavra progresso em Hogarth poderia ser naturalmente vinculada a essa noção. O uso do termo "progresso" em Hogarth acrescentava elementos à noção de jornada ou trajetória uma vez que apresentava uma série de escolhas individuais e as suas lógicas consequências. Se segundo o artista, o moderno objeto moral apontava o "aperfeiçoamento das mentes", é plausível pensar num duplo sentido do termo progresso, pois mais do que apenas uma trajetória da vida de uma prostituta, a série destacava a importância das decisões racionais e visava que a partir do exemplo, e logo, do conhecimento, fosse possível o "aperfeiçoamento".

Alguns quadros dessas séries se aproximavam muito de uma versão vulgar e irônica das *conversations pieces* que o artista produzia, revelando a hipocrisia presente em todas as classes sociais. Uma das características que ficam bem claras nessas obras era uma crítica estendida a todas as classes sociais incluindo membros do clero, magistrados e outras figuras respeitáveis. Uma noção recorrente nas composições de Hogarth era de que os vícios e o comportamento imoral eram escolhas do indivíduo e eram passíveis de escárnio independente do seu status social, apesar dos personagens de origem mais humilde serem representados como mais vulneráveis às consequências de suas escolhas.

A prostituta de Hogarth, Moll Hackburt foi inspirada por mulheres reais que estampavam os jornais de Londres por estarem

envolvidas em crimes: a dona de bordel e líder de uma gangue, Moll Harvey, e Kate Hackbout, a irmã do salteador Francis Hackbout. Outros personagens reais também foram reconhecidos pelo público na série como a cafetina Mother Needham que aparece no primeiro quadro aliciando a jovem recém chegada em Londres, era famosa por ser dona de muitos bordéis e morreu naquela década; o coronel Chateris, que aparece na mesma cena como um cliente do bordel, era um conhecido libertino, amigo do Primeiro Ministro Walpole, e envolvido em fraudes financeiras, foi condenado em fevereiro de 1730 pelo estupro de uma empregada, Anna Bond, mas apesar da sentença nunca chegou às galês e passou menos de um mês na prisão de Newgate. E Sir John Gonson, retratado no terceiro quadro quando chega para prender a meretriz, era magistrado de Westminster no período, um juiz conhecido por suas penas duras e perseguição aos bordéis e prostitutas, e integrante ativo da Sociedade pela Reforma das Maneiras. O uso de fisionomias de pessoas conhecidas intensificava o realismo proposto por Hogarth e reforçava a sua teoria de observação da natureza para a arte.

Apesar de não possuir referências tão claras como no primeiro "progresso", *A Rake's Progress* possuía uma vasta cultura literária e visual sobre o libertino para basear-se. Tom Rakewell foi construído como um jovem das classes médias que recebe uma grande herança com a morte do seu pai, um homem avarento e mesquinho que acumulou riqueza ao

longo da sua vida. Em maio de 1732 foi publicado no *Weekly Register* um conto fictício sobre o jovem Lavish, que herda de seu pai vereador uma quantia considerável, e por nunca ter sido criado para os negócios, ele adquiriu apenas o orgulho e a indolência dos homens da moda, sem o conhecimento ou dignidade para sustentá-los, e termina sendo explorado por um libertino aristocrata (HALLET, 2001: 146).

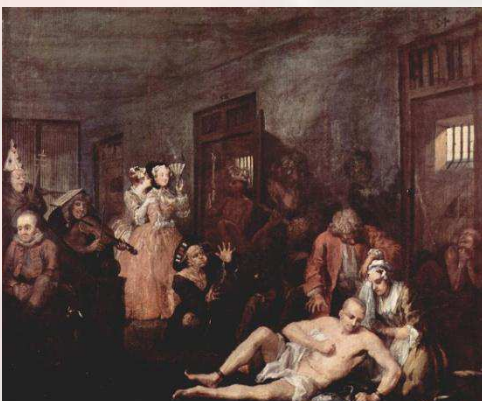
Além do claro intuito de "entreter e ensinar" através da demonstração ocular, os progressos podem ser interpretados como uma metáfora de Hogarth para a sociedade moderna. A partir disso, podemos considerar que o artista identificou os perigos para o avanço da sociedade no comportamento superficial que valorizava mais as aparências do que a essência. Ainda que resultem de forma trágica, a visão de Hogarth sobre o progresso da sociedade não era necessariamente negativa: a partir da experiência e do erro o indivíduo poderia aprender e avançar, e era o que esperava do seu público com suas obras.

No último quadro do progresso do libertino Tom Rakewell terminava doente no hospital psiquiátrico de Bedlam como resultado de uma vida de excessos e egoísmo. Nesse cenário, Hogarth retratou um protótipo da sociedade moderna acrescida da loucura, um homem tenta ver por um pedaço de papel que alude a um telescópio e outro rasura cálculos geométricos na parede em alusão à ciência; no canto esquerdo, um homem animalesco venera uma cruz e do lado oposto um homem acredita ser o Papa; um músico toca seu violino e um alfaiate

mede uma roupa imaginária, numa cela ao fundo um homem nu que acredita ser Rei. A variedade de alusão a tipos sociais sugeria a efemeridade do status, e da fortuna. O sofrimento do libertino se transformava em entretenimento para as classes polidas: duas mulheres bem-vestidas, aparentando serem ricas, o observam com um misto de curiosidade mórbida e abominação. A incursão de mulheres da sociedade em sanatórios e prisões era um hábito comum associado à filantropia e a piedade cristã, mas que revelava também um gosto por observar os marginalizados da sociedade sendo punidos de forma apropriada. A prática de assistir a execuções em Tyburn, por exemplo, era vista como um modo de entretenimento que incluía diversos grupos sociais, num misto de admiração aos foras da lei e sadismo em ver aqueles que não se adequam às regras da sociedade receberem uma punição. Nessa perspectiva, Hogarth provocava seu próprio

público que se entretinha com os destinos miseráveis dos seus personagens.

Esse quadro foi retocado por Hogarth em 1763, na sua reprodução em gravuras, com o acréscimo do emblema da Britânia, personificação feminina da Grã-Bretanha, em chamas na parede do hospício onde Tom Rakewell passa seus últimos momentos de sofrimento. Possivelmente o retoque poderia indicar que o artista, próximo da sua morte e apresentado sinais de senilidade, estava frustrado com a situação da Inglaterra, tanto no campo político com das artes. Mas a jornada do libertino era um aviso, um ensinamento moral de Hogarth para que a sociedade não queimasse em chamas. Tratava-se de um período político caótico, em meio as discussões do acordo de paz com a França após a Guerra dos Sete Anos (1756-1763), era um momento crucial para muitas decisões que determinariam o futuro da Inglaterra.



A Rake's Progress (1733), William Hogarth A Rake's Progress (1763), William Hogarth

Os progressos de Hogarth eram obras moralizantes, mas a sua moralidade estava inserida num contexto ilustrado de racionalidade,

tolerância e pluralismo, que incluía o uso da comédia e dos elementos considerados vulgares como instrumento pedagógico. Ela se

diferenciava de uma moralidade religiosa puritana e chegou a atacar diretamente tanto o fanatismo religioso e as superstições quanto a hipocrisia presente tanto na Igreja Anglicana como entre os protestantes dissidentes. Os princípios do moderno objeto moral se baseavam no deísmo, uma filosofia da religião a partir de pressupostos racionais que tinha como um dos principais nomes John Toland que defendia que o único critério para crença e significado era o entendimento humano e “*por que não os vulgares podem ser juizes do verdadeiro sentido das coisas, ainda que eles entendam pouco das línguas onde é traduzida para o seu uso*”(PAULSON, 1996 : 9).

A defesa da capacidade de entendimento dos mais pobres, ou vulgares como eram chamados, estimulou uma reinterpretação do moderno objeto moral na década de 1740 e 1750 com uma abordagem moral mais direta e simples, voltada em teoria para as classes populares. Podemos citar *Industry and Idleness*(1747) , *Beer Street and Gin Lane*(1751), *Four Stages of Cruelty*(1751) como parte desse projeto pedagógico de produzir gravuras rudimentares em busca de alcançar as classes populares. As três séries de gravuras possuíam em comum a preocupação em definir o certo e o errado e em denunciar os perigos que assolavam os mais pobres como a indolência, os vícios, a luxúria e a criminalidade, através de um linguagem menos rebuscada.

No caso de *Beer Street and Gin Lane*, que vamos abordar no momento por ser uma de suas obras mais conhecida e marcante no sentido de denúncia de vícios na

esperança de reverter um quadro social preocupante, tratava-se de uma dupla de gravuras estrategicamente compostas para o combate de um problema específico que tomara conta das ruas de Londres: o consumo exacerbado do gim. Como destaca Luiz Carlos Soares, a primeira metade do século XVIII foi arrebatada pela *Gin Craze*, com o aumento do hábito de consumo de gim pelas classes populares. Concomitante a essa “moda” entre os pobres, foi observado também um preocupante crescimento nos índices de miséria e criminalidade urbanas. Esses dois problemas foram prontamente relacionados e a pobreza nas grandes cidades passou a ser vista não como uma questão de necessidade, mas de excessos e indulgência.

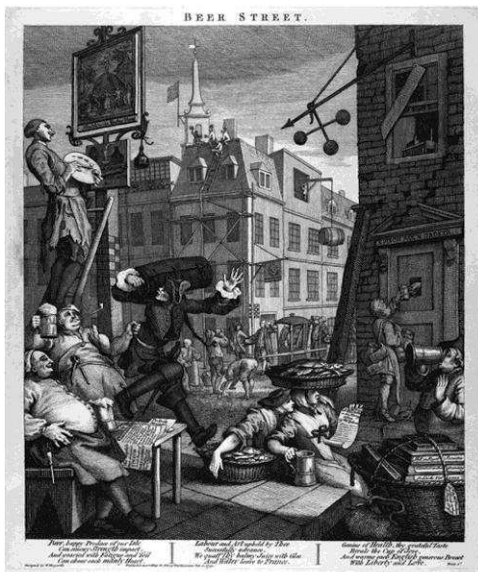
A disponibilidade de gim barato no mercado estava diretamente relacionada com um aumento da produção agrícola: o gim que era consumido pelas classes populares era produzido por uma substância chamada “longmalt”, que não servia para produzir cerveja, mas que na destilação resultava numa bebida alcoólica de baixa qualidade. Desse modo, a produção de gim escoava um excedente que não era absorvido pelo mercado consumidor doméstico e atendia aos interesses dos proprietários de terras. O aumento populacional desproporcional às possibilidades da economia, uma situação que só se equilibraria na segunda metade do século XVIII, e uma grande concentração urbana poderiam ser apontados superficialmente como causas do aumento da miséria e do crime nas ruas de Londres. No

entanto, o gim passou a ser tratado como causa direta de um problema social muito mais amplo, e a sua regulamentação por lei como a solução para erradicá-lo. (LANGFORD, 1984: 148).

Muitos parlamentares se posicionaram veementemente contra o gim relacionado diretamente à pobreza e à criminalidade. Uma das figuras mais combativas foi o magistrado de Westminster, Henry Fielding, amigo de Hogarth e romancista. Em seu panfleto lançado em 1751, *Enquiry into causes of the late increase of robbery, etc.*, o escritor enumerou o gim como um dos principais responsáveis pelos graves problemas sociais da Inglaterra. Hogarth garantiu que suas obras fossem vendidas a um preço acessível à população, e com uma mensagem mais direta, em um anúncio ele alertou: "os objetos dessas gravuras são calculados para reformar alguns vícios reinantes peculiares às classes mais baixas de pessoas." (BINDMAN, 1981:178). Porém não se deve reduzi-las a apenas mais um panfleto moralizante do período; era a sua própria

interpretação de Londres, em todos seus aspectos, positivos e negativos, de seus personagens, e de suas virtudes e vícios. Em suas anotações autobiográficas, explicou: "quando essas duas gravuras foram desenhadas e gravadas, as terríveis consequências de beber gim apareciam a cada rua"(IRELAND, 1833:64).

A moralidade presente em *Beer Street and Gin Lane* não derivava de um conservadorismo puritano de restrição e respeitabilidade em oposição à luxúria e à bebedeira. Ao representar a cerveja como um contraponto positivo perante o vício do gim, o artista compactuava com a moral da polidez, civilidade e sociabilidade que se firmava entre as classes médias inglesas setecentistas e uma abordagem particular dos prazeres. J.H. Plumb destaca que a busca pela felicidade no século XVIII se tornou menos um estado de espírito e uma relação espiritual com Deus, e mais uma realidade orientada socialmente através dos prazeres oferecidos pela sociedade moderna (PLUMB, 1980:8).



Beer Street and Gin Lane (1751), William Hogarth

Hogarth produziu essas gravuras num contexto histórico específico, com a intenção de contribuir na campanha contra o consumo exacerbado de gim. Em junho do mesmo ano, o Quarto Ato do Gim foi aprovado no Parlamento que aumentava as taxas fiscais como forma de limitar a produção e comércio. De todo modo, uma crise agrícola que afetou os grãos e o malte na década de 1750 acabou por

encerrar de forma mais eficiente a *Gin Craze* do que qualquer política de restrição. Como Langford destacou, a produção de gim barato estava, sobretudo relacionada aos interesses agrícolas e "o valor da cevada e do malte perderam seu valor como plano de contingência para os excedentes por conta do crescimento das necessidades de comida tanto para humanos quanto para cavalos"(LANGFORD, 1989: 149).

Logo, o vício em gim foi derrotado mais pela alta dos preços do malte do que por alguma medida proibitiva do Parlamento.

Como destaca David Bindman, é difícil estipular se o objetivo primordial do artista em alcançar os mais pobres e inculcar neles uma moralidade condizente com os padrões da polidez e civilidade foi bem sucedido, mas isso não torna irrelevantes suas gravuras com um viés de reformismo social como foi o caso de *Beer Street and Gin Lane*, *Four Stages of Cruelty* e *Industry and Idleness*:

Mesmo ao preço de um *shilling* por cada gravura parecia improvável que os realmente pobres pudessem arcar com *Beer Street and Gin Lane*, mas nós temos alguns indícios de como as gravuras de Hogarth em geral se tornaram parte literalmente e metaforicamente da mobília de uma ampla extensão das classes sociais. (...) Há casos de professores usando *Industry and Idleness*, para instrução moral na sala de aula, e nós não devemos ter dúvida de que as gravuras de Hogarth fossem mais largamente disseminadas na sociedade do que de qualquer outro artista "sério", talvez em toda a história da arte. (BINDMAN, 1981: 183)

As gravuras de Hogarth circularam amplamente por Londres, fazendo parte da cultura visual da cidade. Ainda que fossem compradas pelas classes médias que possuíam os meios financeiros e o hábito de adquirir gravuras para ornamentar o espaço doméstico, muitos historiadores como Bindman admitem a tese de que de modo indireto elas também alcançavam as classes populares, por serem

exibidas em espaços compartilhados (como nos mercados e nas feiras, bem como na parede dos patrões), mas principalmente por difundirem uma moral que se consolidava de forma bastante concreta no meio social.

Nos últimos anos de sua vida, Hogarth iniciou um projeto que pretendia chamar de *Apology for Painters*, no qual planejava fazer um balanço da situação das artes visuais na Inglaterra e também uma apologia de si mesmo. A obra nunca foi finalizada e em 1793 John Ireland editou e publicou as anotações que revelavam uma intenção clara do artista em definir sua trajetória por si mesmo. Uma das principais preocupações demonstradas por Hogarth, além da rejeição completa do projeto de uma Academia Real como a que acabou sendo fundada em 1768, era apresentar-se como um artista que não serviu a um príncipe ou um aristocrata, mas a todos, e reafirmar a utilidade pública das suas obras. Essas notas buscaram prover coerência e consistência a um projeto estético e moral que Hogarth desenvolveu em sua trajetória como pintor e gravador de representação da modernidade a partir de pressupostos ilustrados como o aperfeiçoamento da mente através da arte e a valorização do mundo contemporâneo que era vivo e pulsava, ao invés da adoração de antigas estátuas frias.

Considerações Finais

Como citamos no início do artigo, para Daniel Arasse, o artista ilustrado estava diante um desafio paradoxal entre a Luz e as Trevas: renegar a idealização diurna e

conservadora de uma sociedade perfeita, e "enaltecer a luz, restituindo ao mundo material todo o seu lado selvagem, toda a sua inextricável riqueza de cores, de luz e trevas misturadas"(ARRASSE: 205) . Hogarth mergulhou nas Trevas em busca das Luzes, representou o mundo vicioso e imperfeito de Londres com o principal intuito de moralizar hábitos e valores através do exemplo visual. Ainda que não tenha sido uma visão progressista ou revolucionária, tampouco podemos dizer que o artista não tinha uma

agenda ilustrada de educação das massas através do conhecimento. Para Hogarth o conhecimento não era exclusivo para um determinado grupo e era fundamental difundir sua mensagem da maneira mais ampla possível. Mesmo não propondo uma subversão do sistema, bem como a maior parte dos pensadores ilustrados, o artista pautou mudanças necessárias para a sua melhoria e, além disso, forneceu uma rica iconografia da Londres moderna iluminada pela sua beleza natural: seus vícios e suas virtudes.

Referências Bibliográficas

- ADDISON, J. & STEELE, R. *The Spectator: Volumes 1, 2 and 3*. Project Gutenberg: digitalizado em 2004.
- BINDMAN, David. *Hogarth*. England, London. Thames and Hudson: 1981.
- BREWER, John -*The pleasures of imagination: English culture in the eighteenth century*. Londres, Harper Collins, 1997.
- FORT, Bernadette & ROSENTHAL, Angela. *The Other Hogarth: aesthetics of difference*. Princeton University Press, 2001
- GATRELL, Vic. *The First Bohemians: life and art in London's Golden Age*. Londres/ Inglaterra. Penguin Books: 2004.
- IRELAND, J. & NICHOLS, J. (ed.). *Hogarth's Works with anecdotal descriptions of his pictures. First, Second and Third Series*. London: Chatto and windus, Publishers, 1833.
- LANGFORD, Paul. *Eighteenth Century Britain: a very short introduction*. Oxford, New York. Oxford Press: 1984.
- _____. *Polite and Commercial People*. Oxford, England. Oxford University Press: 1989.
- PAULSON, Ronald. *The Harlot's Progress and the tradition of History Painting*. Eighteenth Century Studies. Vol. 1, n.1, John Hopkins University Press: 1967.
- _____. *Life as Journey and as Theater: Two Eighteenth Century Narrative Structures*. *New Literary History*. Vol. 8, No. 1, Readers and Spectators: Some Views and Reviews (Autumn, 1976), pp. 43-58, The Johns Hopkins University Press.
- _____. *The Beautiful, novel and strange: aesthetics of heterodoxy*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1996.
- PLUMB, John H. - *Georgian delights*. Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1980.
- POCOCK, J.G.A. *Linguagens do Ideário Político*.
- PORTER, Roy. *Enlightenment: Britain and Creation of the Modern World*. London, England. Penguin Books: 2000.

Mnemosine Revista

Volume 8, n.1, jan/mar 2017

SOARES, Luiz Carlos – *A Albion revisitada: "ciência, religião, ilustração e comercialização do lazer na Inglaterra do século XVIII"*. Rio de Janeiro, FAPERJ – Editora 7 Letras, 2007.

UGLOW, Jenny – *Hogarth: a life and a world*. Londres, England. Faber and Faber, 1997.

RECEBIDO EM 25.02.2017

APROVADO EM 14.03.2017

DA CARNE AO ALABASTRO: FORMAS DE MOSTRAR O CORPO A PARTIR DA TUMBA DE ALICE DE LA POLE (INGLATERRA, SÉC. XV)

Esp. Amanda Basilio Santos
Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)
Mestranda em História (PPGH-UFPEL)
Mestranda em Memória Social e
Patrimônio Cultural (PPGMP - UFPEL)
Bolsista CAPES.
amanda_hatsh@yahoo.com.br

RESUMO:

Este trabalho é um recorte da pesquisa em desenvolvimento no mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural (PPGMP-UFPEL), das representações mortuárias do século XV na Inglaterra, conhecidos como *tumbas transi*, ou *tumbas cadáveres*. Destacamos que as tumbas cadáveres possuem uma dupla instância memorial: ao mesmo tempo em que servem à memória do falecido representado em sua *gisant*, simultaneamente ela serve aos vivos como um apelo à memória da mortalidade. É assim, a lembrança dos que se foram, e a lembrança da morte daqueles que ficam, desta forma sendo um veículo de comunicação entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos que as contemplam. Neste artigo nos focaremos na iconografia presente na tumba transi da Duquesa de Suffolk, Alice de la Pole, que data do século XV.

PALAVRAS-CHAVE:Medievo, Tumbas Transi, Alice de la Pole.

ABSTRACT:

This work is part of the research in development in the master's degree in Social Memory and Cultural Heritage (PPGMP-UFPEL), of the fifteenth-century mortuary representations in England known as *transi tombs* or *cadaver tombs*. We note that corpses have a double memorial significance: while they serve to the memory of the deceased represented in his *gisant*, simultaneously it serves to the living as an appeal to the memory of their own mortality. It is thus the remembrance of those who have left, and the remembrance of the death of those who remain, serving as a vehicle of communication between the world of the

dead and the world of the living that contemplate them. In this article we will focus on the iconography present in the tomb transi of the Duchess of Suffolk, Alice de la Pole, dating from the 15th century.

KEYWORDS: Middle Ages; Transi Tombs, Alice de la Pole.

Introdução

Este trabalho é um recorte da pesquisa em desenvolvimento no mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural (PPGMP-UFPEL), das representações mortuárias do século XV na Inglaterra, conhecidos como *tumbas transi*, ou *tumbas cadáveres*,¹ pretende explorar uma nova percepção da experiência representativa da morte, assim como analisar a função memorial destas fontes tumulares. Pretendemos destacar que as tumbas cadáveres possuem uma dupla instância memorial: ao mesmo tempo em que servem à memória do falecido representado em sua *gisant*,² simultaneamente ela serve aos vivos como um apelo à memória da mortalidade. É assim, a lembrança dos que se foram, e a lembrança da morte daqueles que ficam, desta forma sendo um veículo de comunicação entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos que as contemplam. É um patrimônio que ao mesmo tempo atua como memorização do passado, através da manutenção da memória dos falecidos, porém ativam constantemente a memória dos indivíduos que as lobrigam de sua própria condição fugaz.

As Tumbas Cadáveres são parte integrante da produção do espaço urbano, ocupando um local de prestígio na disposição de sua malha,

¹ Tumbas que possuem efígie recumbente que se encontra em leve ou avançado estado de decomposição. Embora nos preocupamos aqui com as tumbas inglesas, elas podem ser encontradas em bom número na França e na Itália, e em menor quantidade na Alemanha e nos países Baixos.

² Segundo a Encyclopaedia Britannica: "Gisant (French: 'reclining'): in sepulchral sculpture, a recumbent effigy representing the person dying or in death. The typical gisant depicts the deceased in 'eternal repose', awaiting the resurrection in prayer or holding attributes of office and clothed in the formal attire of his social class or office." Disponível em: <<http://global.britannica.com/art/gisant>>, acessado em 27 de setembro de 2016.

assim como no ambiente eclesiástico em que se encontram. A produção simbólica, vista através de seus elementos iconográficos, representa um importante momento histórico, assim como as escolhas efetuadas por um determinado grupo de pessoas para se colocarem diante da sociedade, estabelecendo relações e provocando reações. O espaço urbano é composto pela disputa de

sujeitos e de suas respectivas memórias, conseguir preservar-se dentro deste espaço, através dos mais variados dispositivos, no caso desta pesquisa através da cultura material e artística, é parte de uma intenção de preservação de status e poder. Este é exatamente o caso da tumba que analisaremos neste artigo, pertencente a Duquesa de Suffolk, Alice de la Pole (*Figura 1*).



Figura 1: Tumba da Duquesa de Suffolk, Alice de la Pole. Autor: Nicholas Kaye. Fonte: <https://flic.kr/p/DbU4jz>, acessado pela última vez em 10 de fevereiro de 2017.

As tumbas pertencem sempre a pessoas que possuem grande influência social, sejam clérigos ou nobres, havendo alguns exemplos raros de homens que possuem origem burguesa e são economicamente bem-sucedidos, sendo o caso de uma das tumbas que compõe nosso conjunto documental,

a tumba de John Barton e Isabella Barton. Devemos considerar o quão dispendioso seria a encomenda de tais tumbas, não apenas pelo local em que se encontram, pois elas são normalmente encontradas dentro de catedrais e algumas em igrejas paroquiais, mas elas também exigem um maior número de esculturas se

formos considerar as de duplo nível, custando, portando, o dobro do preço de tumbas convencionais. O fato de tais tumbas serem alocadas no interior de edifícios religiosos denota o poder social e aquisitivo de tais indivíduos, pois eram espaços de exposição disputados.

Na Inglaterra há restante em torno de 150 exemplos, embora muitas tenham se perdido ou sido depredadas. O monumento mais antigo, preservado na Inglaterra, pode ser visto na Catedral de Lincoln, pertencente ao Bispo Richard Fleming, e o monumento mais moderno em solo inglês, nesta linha artística seria a tumba do poeta John Donne, construída no século XVII (KING, 1987).

As tumbas em questão são repletas de elementos alegóricos, demarcadores simbólicos do status social ocupado, e possuem, em geral, um epitáfio. Pretendemos analisar estas tumbas como um todo, e não privilegiar apenas a *gisant*, mas sim efetuar uma análise do conjunto, permitindo um entendimento do alegórico ao social, deste modo nos afastando de tendências de estudos clássicos, que se focam em partes das composições tumulares em detrimento de outras (HOLLADAY, 2003).

Ao nos apresentar o falecido em estado de decomposição, as tumbas transi fornecem uma imagem muito diferente dos monumentos funerários tradições, onde há uma composição idealizada, que rejeita a realidade do processo decorrente da morte. Estas tumbas são, portanto, um pronunciamento anti-tumba, que não evoca a alma, mas sim o corpo:

Viewed in context and in time, the transi tomb was a sophisticated anti-tomb, disclosing and glossing that which had been closed and denied over two centuries. The transi tomb now revealed the skeleton in the cupboard of medieval funerary art, namely its denial of the facts of decomposition [...] The transi tomb is 'about' the body and not, in the first instance, the soul: these tombs are designed not to engender memory in the narrow sense, nor prayer, but to provoke, as with the Three Living and the Three Dead, a certain type of response, the pondering of self.³ (BINSKI, 1996: 149-150)

Assim sendo, este estilo de monumentos funerários, possui um importante papel de comunicação e de aproximação entre os vivos e os mortos. A crueza com que mostra a situação do falecido, desperta no observador uma reflexão sobre si mesmo, e a proximidade que existe entre a condição do ausente e seu futuro inevitável. É, assim, um modo de comunicação, de manutenção dos laços entre os vivos e os mortos, algo essencial dentro da sociedade medieval, onde os mortos não saem do mundo dos vivos, mas com eles estabelecem redes de trocas, em uma série de rituais que devem ser respeitados para a manutenção da harmonia entre estas duas categorias de agentes sociais, os que ainda estão no mundo dos vivos e aqueles que agora ocupam o seu lugar no mundo dos mortos (SCHMITT, 1999).

O desenvolvimento dos monumentos funerários ingleses se deu em uma direção de estreitamento entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, trazendo os últimos cada vez mais

³ Tradução da Autora: "Visto no contexto e no tempo, a tumba transi era uma anti-tumba sofisticada, revelando e explicando o que havia sido fechado e negado ao longo de dois séculos. As tumbas transi revelam agora o esqueleto no armário da arte funerária medieval, ou seja, sua negação dos fatos de decomposição [...] As tumbas transi são "sobre" o corpo e não, em um primeiro momento, sobre a alma: essas tumbas são projetados que não engendram a memória no sentido estrito, nem oração, mas para provocar, como nos Três Vivos e Três Mortos, um certo tipo de resposta, a reflexão sobre o eu".

para perto do espaço de convivência dos primeiros.

No período pré-conquista normanda da Inglaterra, as esculturas fúnebres se encontravam nos adros⁴ das igrejas, indicando a intenção de alocação dos mortos na região externa do edifício religioso, mas ainda assim alocada em solo sagrado. Poucos indivíduos tinham como local de repouso o interior das igrejas, sendo um espaço por vezes permitido para o alto clero, reis, príncipes e patronos, seguindo o decreto do *Council of Mainz* de 813, todavia, restam pouquíssimos monumentos deste período.

Como destaca Saul (2009: 60), "*in the twelfth and thirteenth centuries the most common monumental type was the cross slab grave cover, a simple but not necessarily a low-status memorial*"⁵, que começou a modificar-se no século XIV, quando temos um período de passagem da lápide para a escultura funerária de maior prestígio dominada pela efígie, mesmo que as lápides nunca tenham sido deixadas de serem utilizadas. Este estilo semi-efígie, é um amálgama entre o estilo que encontramos nas lápides e que posteriormente teremos nas esculturas de efígies dos séculos XIV e XV, estilo dominante entre a alta nobreza e o alto clero (BADHAM, 2014).

No fim do medievo inglês, praticamente todo estilo escultórico encontrado no interior das igrejas também pode ser encontrado no adro, embora sejam de construção e materiais mais simples. Porém, é difícil de definir o local original de muitos monumentos, pois muitos que

originalmente se encontravam no exterior das igrejas foram transportados para o interior das mesmas, por motivos de preservação, na maior parte dos casos. A caminhada para a individualização dos monumentos funerários caminhou juntamente com o deslocamento das tumbas de indivíduos proeminentes em direção ao interior das igrejas.

Não apenas esta passagem é digna de nota, como a localização que estas tumbas se apossaram neste novo espaço, pois "*the vital consideration was the visibility of the monument to the congregation and, even more, importantly, the clergy*"⁶ (BADHAM, 2014: 37). Esta preocupação em busca de exposição e direcionamento de público, está intimamente conectado na capacidade do monumento na conquista de preces pela alma do falecido, sendo, portanto, um grande trunfo conseguir a alocação do monumento no coro da igreja, sendo este um local quase exclusivo do clero, havendo a exceção de membros de muito destaque na vida da igreja de sepultamento.

Para estes monumentos do outono medieval, há alguns elementos em comum que devem ser destacados:

Common to all late medieval monuments, however, were three things. Their primary purpose was to be noticed. As a direct sequela they were commissioned to elicit prayers for the commemorated to accelerate the process by which their soul(s) were refined in Purgatory before they entered Heaven. Additionally, the monument was a statement of how the deceased wished to be remembered, manifesting their

⁴ Segundo o Dicionário Ilustrado de Arquitetura: "*Adro: Terreno na frente ou em volta de uma igreja, muitas vezes cercado por muro baixo, podendo ser plano ou escalonado. Algumas vezes encontram-se implantados no adro edificações ou elementos construídos que fazem parte da igreja, como batistério, cemitério ou campanário*" (ALBERNAZ; LIMA, 1998, p. 17).

⁵ Tradução da Autora: "*Nos séculos XII e XIII, o tipo monumental mais comum era a cobertura com uma laje com uma cruz transversal, um memorial simples, mas não necessariamente um de baixo status memorial*".

⁶ Tradução da Autora: "*A consideração vital era a visibilidade do monumento à congregação e, mais ainda, ao clero*".

status and lordly authority. These purposes were exemplified through visual imagery and texts [...] Medieval funeral monuments were also incorporated into more lavish and personal iconographic programmes, [...], equally symbolic of wider schemes of memorialisation.⁷ (COCKERHAM, 2010: 7-12)

Estas características supracitadas através de Cockerham, poderão ser vistas mais adiante na análise da tumba de Alice, tanto a suntuosidade, dramaticidade que funciona como elemento de memorização, assim como um monumento que se presta ao indivíduo, destacando sua trajetória individualizada, muito diferente dos elementos funerários da Inglaterra anglo-saxã.

De Alice Chaucer à Alice de La Pole, Duquesa de Suffolk

Alice Chaucer era neta do famoso poeta Geoffrey Chaucer, única filha e herdeira de Thomas Chaucer, notável soldado, sendo por quase trinta anos "*Chief Butler of England*"⁸ e de Maud Burghersh, que ao casar-se com Thomas lhe conferiu notáveis propriedades, incluindo a herdade de Ewelme. Alice nasceu, provavelmente, no ano de 1404⁹, na casa senhorial em Ewelme, em Oxfordshire. Como muitas mulheres do período medieval, por muito tempo as informações sobre ela foram escassas e os pesquisadores pouco nos traziam sobre ela, aparecendo apenas em algumas notas, ou como figura secundária:

Although earlier scholarship has afforded us only brief glimpses, in recent years Alice Chaucer has

emerged as a notable figure in her own right, a capable administrator and landholder who played an influential role in contemporary English politics, and the owner of a significant library¹⁰. (JAMBECK, 1998:107)

Sobre a biografia de Alice, podemos destacar que logo no fim de sua infância, as boas conexões políticas estabelecidas por seu pai, como presidente (*Speaker of the Commons*) na *House of Commons*, fez com que, com apenas dez anos, Alice se casasse pela primeira vez, em outubro de 1414. Seu casamento se deu com Sir John Phelip¹¹, um cavaleiro quase vinte e cinco anos mais velho do que ela, tornando-a sua terceira esposa. Apenas um ano após sua união com John, este falece no cerco de Harfleur, deixando-a viúva e com a herança¹² provinda de seu breve casamento (ANDERSON, 1945).

Sendo tão jovem e já viúva, naturalmente deveria casar-se novamente. Assim o fez possivelmente em 1421 ou 1424. Desta vez a aliança era ainda mais impressionante do que a primeira, casando-se com Thomas Montagu, Conde de Salisbury, viúvo, assim como ela. Seu segundo marido era um experiente comandante inglês que residia na França, local onde Alice passou boa parte do seu segundo casamento. Thomas, assim como John, encontrou seu fim em um cerco, desta vez em 3 de novembro de 1428, em Orleans, por conta de um ferimento causado por um tiro de canhão, que arruinou boa parte de seu rosto, e o levou à morte em poucos dias. Alice encontrava-se viúva mais uma vez, desta vez com o

⁷ Tradução da Autora: "Comum a todos os monumentos do medievo tardio, eram três coisas. Seu principal objetivo era ser notado. Como uma seqüela direta eles foram comissionados para suscitar orações para o comemorado, de modo a acelerar o processo pelo qual suas almas seriam refinadas no Purgatório antes de entrarem no Céu. Além disso, o monumento era uma declaração de como o falecido queria ser lembrado, manifestando seu status e autoridade senhorial. Esses propósitos foram exemplificados através de imagens visuais e textos [...] Os monumentos fúnebres medievais também foram incorporados em programas iconográficos mais pródigos e pessoais, [...], igualmente simbólicos, de esquemas mais amplos de memorialização".

⁸ Cargo associado a herdade de Kenninghall em Norfolk. Previa a prestação de serviços ao monarca no evento de sua coroação, serviço de *Princera Regis* ou *Chief Butler* no banquete oficial.

⁹ O ano de seu nascimento é aproximado através de dados constantes na documentação *Chancery Inquisitions Post Mortem*, Henry VI, File 70, No. 35., citado por Anderson (1945: 24). Outras menções que comprovam seus laços familiares podem ser encontradas em diversos documentos de recebimento de propriedades e heranças.

¹⁰ Tradução da Autora: "Embora estudos anteriores, tenham nos proporcionado apenas breves vislumbres, nos últimos anos, Alice Chaucer surgiu como uma figura notável em seu próprio direito, uma administradora capaz e dona de terras que desempenhou um papel influente na política inglesa contemporânea, e a proprietária de uma biblioteca significativa".

¹¹ Phelip era descendente de uma influente família em Suffolk. Maiores informações, consultar: <http://www.historyofparliamentonline.org/volume/1386-1421/member/phelip-sir-john-1415>, acessado pela última vez em 10 de fevereiro de 2017.

¹² Cogita-se que a herança recebida por Alice tenha sido bastante farta, levando-se em consideração que em diferentes ocasiões Phelip tenha emprestado dinheiro ao Rei Henry V. Além de valores monetários, ela também herdou terras e propriedades, sendo o principal o feudo de Donnington, em Berkshire.

título de Condessa de Suffolk, saindo de mais um casamento sem filhos, mas que lhe gerou uma grande herança¹³:

The principal manors mentioned are Stokenham and Yalhampton in Devonshire, Chedesey, Donyate, Jerlyngton, Gothulle and Knolle in Somersetshire, and Newton Mountagu in Dorsetshire, all of which, since she held them jointly with the Earl at the time of his death, were granted to her for life.¹⁴ (ANDERSON, 1945: 29)

Em seu testamento Thomas escolhe como local de sepultamento a capela em uma igreja em Bustlesham, ao lado de sua primeira esposa, Lady Alianore, mas ressalta que, caso Alice assim deseje, deverá ser sepultado ao seu lado também. Como veremos adiante, os planos de Alice para seu sepultamento se afastaram muito da proposta de Montagu.

Em novembro de 1430, é concedido à Alice uma licença real para que se case mais uma vez, sendo este casamento concretizado em 21 de maio de 1432. Seu novo casamento foi com William de La Pole, na época de seu casamento, 4º Earl de Suffolk, sendo este a mais notável de suas uniões. William assumira o comando das tropas de Thomas na França, substituindo-o. Este possui um longo histórico relacionado à política inglesa, tendo passado a maior parte de sua vida adulta envolvidos em conflitos na França, tendo, inclusive, sido feito prisioneiro por Joana D'Arc em Jargeau, em 1429, sendo liberto em 1430.

Conforme seu novo marido crescia em influência na corte

inglesa, também o fazia Alice. No ano de 1432, ela é nomeada Lady da *Most Noble Order of the Garter*¹⁵, a mais importante comenda do sistema honorífico inglês, sendo esta a mais antiga Ordem de Cavalaria da Inglaterra. Sua presença na corte continua ascendente:

In the autumn of 1444, she accompanied her husband to France to escort Henry VI's bride, Margaret of Anjou, to England. When Margaret, traveling through English-occupied France, fell ill in March 1445, Alice, dressed in the queen's robes, took her place in the ceremonial entry into Rouen. By this time, Alice was the Marchioness of Suffolk, as William had been made a marquis on September 14, 1444, for his role in arranging the king's French marriage.¹⁶ (HIGGINBOTHAM, 2013, ONLINE)

No ano de 1448, William é feito Duque, e Alice torna-se a Duquesa de Suffolk. Porém, toda esta ascensão fora posta em perigo pouco tempo após o ducado. William fora acusado pelos *Commons* de traição, com acusações que o imputavam de estar associado com a França em tramas contra à Coroa, com intenção de levar o próprio filho ao trono da Inglaterra. Por conta destas acusações ele acaba aprisionado na Torre de Londres em 1450. O próprio rei, Henry VI, o envia para o exílio. Porém, sua embarcação é interceptada no estreito de Dover, sendo obrigado a abandonar sua embarcação e sendo condenado a morte no navio chamado de Nicholas of the Tower. Ele teve a noite para se preparar para sua execução, acompanhado por um padre. Na manhã seguinte,

¹³ A herança de Thomas foi dividida entre Alice e sua filha, fruto de seu primeiro casamento.

¹⁴ Tradução da Autora: "As *mansões principais mencionadas são Stokenham e Yalhampton em Devonshire, Chedesey, Donyate, Jerlyngton, Gothulle e Knolle em Somersetshire, e Newton Mountagu em Dorsetshire, todas que, desde que se uniu junto ao Earl, na altura de sua morte, foram concedidos a ela para toda a sua vida*".

¹⁵ Conhecida em português como Ordem da Jarreteira, foi criada por Edward III em 1348, sendo a mais importante Ordem de Cavalaria medieval. Possui um grupo muito seleto de membros, que inclui o Rei, o Príncipe, e não mais do que em torno de 20 membros da nobreza.

¹⁶ Tradução da Autora: "No outono de 1444, ela acompanhou seu marido à França para escoltar a noiva de Henrique VI, Margaret de Anjou, para a Inglaterra. Quando Margaret, viajando pela França ocupada pelos ingleses, adoeceu em março de 1445, Alice, vestida com as vestes da rainha, tomou seu lugar na entrada cerimonial em Rouen. Por esta altura, Alice era a Marquesa de Suffolk, como William tinha sido feito um marquês em 14 de setembro de 1444, por seu papel na organização do casamento francês do rei".

dia 2 de maio de 1450, William é levado a uma pequena embarcação e decapitado com seis golpes de uma espada enferrujada, e seu corpo é jogado na água (HIGGINBOTHAM, 2013). Após a morte de William, Alice não volta a se casar, e assume um voto de castidade, que pode ter sido motivado pelo afeto que ela tinha por William, ou para evitar casamentos políticos que lhe tirassem a independência.

Mais uma vez, Alice é feita viúva. Ela não acompanhara o marido, pois manteve-se na Inglaterra administrando os domínios de ambos, acompanhada pelo seu único filho, nascido em 1442, John de la Pole. Com a morte de seu marido e um número considerável de inimigos, Alice teve anos difíceis pela frente. Durante a rebelião conhecida como Jack Cade's Rebellion¹⁷, Alice era um dos grandes alvos dos rebeldes. Na invasão rebelde de Londres em 1450, entre os nomes da lista de possíveis traidores fornecidas aos revoltosos que fora obtida em audiência pública, constava o nome da duquesa. A consequência desta acusação não é sabida.

Mesmo com a revolta contida, e Alice a salvo das acusações durante ela feita, novamente seu nome aparece: desta vez em novembro de 1450 em uma petição feita pelos *Commons*, na qual era listado uma série de nome de pessoas que deveriam ser impedidas de chegar até a presença do Rei... o nome de Alice era o segundo na lista. O Rei rejeitou a petição e Alice manteve seu contato com a Coroa, inclusive através de um substancial empréstimo por ela concedido de 3,500 marcos para patrocinar os

esforços ingleses contra a França (HIGGINBOTHAM, 2013).

Em 1451 seus problemas com as acusações de traição retornam, e ela acaba sendo julgada, possivelmente respondendo às queixas contra ela levantadas em 1450. O desenrolar de seu julgamento não é sabido, o que possivelmente deve-se ao fato dos acusados envolvidos no julgamento terem sido absolvidos (WATTS, 2011).

Após a crise enfrentada por Alice após o falecimento de seu marido em circunstâncias agravantes, ela assegura sua posição e retoma sua estabilidade. Seus laços com a Coroa se mantiveram, de modo que em 1455 foi confiada um prisioneiro do Estado, fruto de sua ocupação como oficial de Wallingford Castle, que ocupava juntamente com seu filho. Ela se provou como uma hábil administradora, coordenando um número de herdades que se aproximava do Duque de York, considerado um dos homens mais ricos do reino em extensão de propriedades. Além de exercer o controle sobre diversas propriedades, ela litigava sobre questões legais em casos de disputas de terras, e na supervisão de receitas e de domínios (JAMBECK, 1998).

Conforme a pressão aumentava entre as casas nobiliárquicas de York e Lancaster, em um conflito conhecido pela historiografia, como Guerra das Rosas, Alice teve de tomar decisões importantes com relação ao destino de sua família. Como decisão ela manteve a guarda de seu filho e a decisão de seu casamento, em um período onde alianças conjugais

¹⁷ Esta revolta popular teve como origens inquietações locais contra corrupção e abuso de poder tanto do Rei Henry VI, quanto de seus aliados. Parte das queixas repousavam nas dívidas obtidas através de anos de guerra contra a França, e a recente perda das terras inglesas na Normandia, prejudicando parte considerável de nobres.

estavam em um período definitivo. Em 1458, enfim, ela decide casá-lo com Elizabeth of York, o que se provou uma escolha sábia, já que em 1461 um dos filhos de York, Edward IV tornou-se rei.

During her long widowhood, Alice proved herself to be adept at looking after her and her son's interests—even predatory. Singly or with her son, she seized the manors of Cotton, Dedham, Hellesdon, and Drayton from the Paston family, despite a claim to them that was dubious or nonexistent. Such actions do not show the duchess in an attractive light, but any sign of weakness would have left her vulnerable to the machinations of others¹⁸. (HIGGINBOTHAM, 2013, ONLINE)

Além da vida política, Alice também fez substanciais doações de livros para a Universidade de Oxford, pois ela possuía uma biblioteca prestigiosa, sendo ela uma verdadeira bibliófila. Também fez doações para várias construções, como a escola de Teologia de Oxford, para o erguimento da Torre da Igreja de Eye. Porém, a construção mais prestigiosa ela ergueu juntamente com seu marido William:

*God'sHouse*¹⁹ em Ewelme, inaugurada em 1437, era uma grande fundação de caridade, incluindo uma escola (GOODALL, 2001).

No dia 10 de maio do ano de 1475, já uma septuagenária, Alice veio a falecer. O seu testamento não sobreviveu, de modo que não sabemos suas especificações para as ações a serem tomadas após sua morte. Porém, é muito provável que a tumba de Alice tenha sido definida muitos anos antes em seu testamento, e feito sob sua encomenda. Sua magnífica tumba, de escolha incomum, será o foco de nossa atenção a partir de agora.

Morte em alabastro: os caminhos tomados na tumba de Alice

A tumba de Alice foi construída no século XV, em pedra de alabastro, e encontra-se na Igreja de St. Mary, the Virgin, em Ewelme²⁰, Oxfordshire. Tal igreja deve muito de sua apresentação atual a Alice e ao seu pai, Thomas Chaucer. Alice ampliou as obras iniciadas por seu pai, adicionando uma capela para o altar, concomitantemente à construção do *Ewelme Trust*.

¹⁸ Tradução da Autora: "Durante sua longa viuvez, Alice provou ser apta a cuidar dela e dos interesses de seu filho - até mesmo os predatórios. Sozinha ou com seu filho, ela apreendeu as mansões de Cotton, Dedham, Hellesdon, e Drayton da família de Paston, apesar de uma reivindicação a eles que era duvidosa ou inexistente. Essas ações não mostram a duquesa em uma luz atraente, mas qualquer sinal de fraqueza a teria deixado vulnerável às maquinções dos outros".

¹⁹ A instituição funciona atualmente, servindo aos propósitos originais, sob o nome de *The Ewelme Almshouse Charity* (também conhecida como *Ewelme Trust*). Para maiores informações sobre esta instituição caritativa, acesse: <http://www.ewelmealmshousecharity.org/index.html>, acessado pela última vez em 12 de fevereiro de 2017.

²⁰ Maiores informações sobre a igreja podem ser obtidas através do site do link: <http://www.friendsofewelmechurch.co.uk/history/a-brief-introduction/>, acessado pela última vez em 10 de fevereiro de 2017.

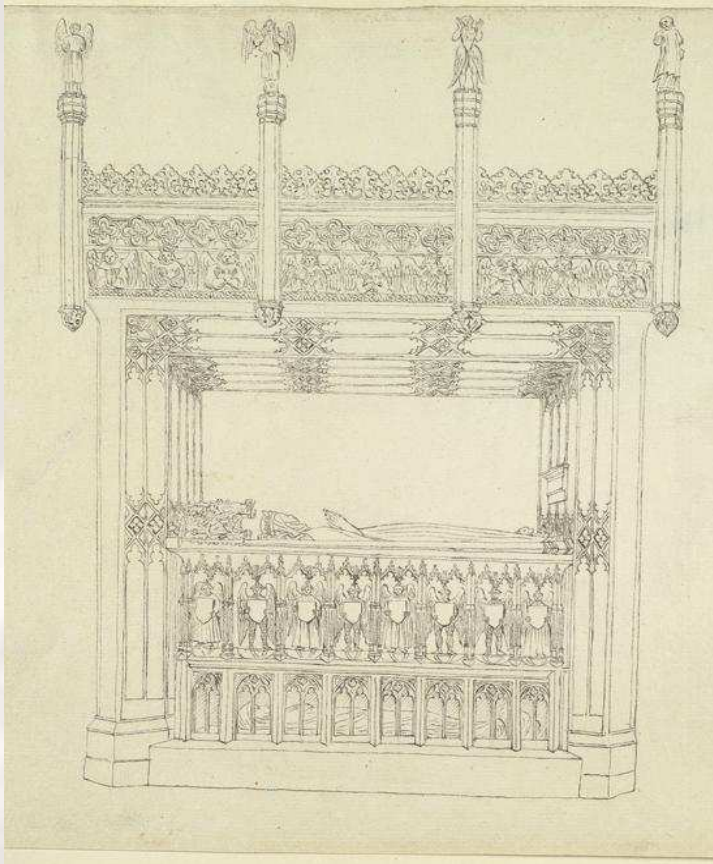


Figura 2: Igreja de Ewelme, monumento da Duquesa de Suffolk. Autor: Samuel Grimm Hieronymus.
Fonte: <http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/topdrawings/e/005add000015545u00167000.html>,
acessado pela última vez em 26 de novembro de 2016.

Sua tumba possui um grande dossel, do qual saem quatro pináculos, com um anjo esculpido em madeira em cada ponta, uma efígie superior com Alice coroada como Duquesa, e outra inferior, que exhibe o corpo de Alice em avançada decomposição. Ao lado vemos o desenho de Samuel Hieronymus, que nos mostra o esquema ornamental da tumba de Alice (Figura 2). Podemos ver a efígie superior da duquesa, que repousa sobre o corpo de fato da mesma, rodeado por anjos que seguram em mãos os brasões de seus antepassados e de suas conquistas e destaques. Logo abaixo de seu cadáver físico, encontramos sua estatuária cadavérica, de modo

que seu corpo verdadeiro faz a separação entre a efígie política e a escultura macabra de Alice. Entre a escultura superior e o corpo de Alice, podemos ler seu epitáfio, que traz as seguintes palavras:

Orate pro anima serenissima principissae Aliciae Suffolckiae, huius Ecclesiae patrone, et primae fundatricis huius Eleemosinariae²¹, quae obiit 10 die mensis Maii, anno Domini 1475²².

O corpo político de Alice, em sua tumba visto através da efígie superior (Figura 3), nos traz a duquesa com sua estonteante coroa, com um imenso dossel ornado que protege sua cabeça, que contrasta

²¹ Instituição de caridade, local no qual esmolas são distribuídas para os necessitados. Sua função é a de estender as bênçãos apostólicas em nome do Papa.

²² Tradução da Autora: "Orai vós pela vida de uma serena princesa, Alice de Suffolk, patrona desta igreja, e a primeira fundadora da Eleemosinaria, que faleceu no dia 10 de maio do ano do Senhor de 1475".

com seus trajes simples, uma indumentária de freira, que remete

ao seu voto de castidade, feito após a morte de William.



Figura 3: Corpo político de Alice de La Pole. Autor: AidanMcRae Thomson. Fonte: <https://flic.kr/p/8LVY6C>, acessado pela última vez em 13 de fevereiro de 2017.

Abaixo de sua cabeça há um travesseiro apoiado de cada lado por dois anjos alados. Na faixa azul que vemos na imagem abaixo é onde consta o seu epitáfio. Suas mãos estão unidas em uma reza, sua cintura traz um terço, em sua mão direita vemos uma aliança que originalmente era pintada de ouro, e em seu braço esquerdo temos o emblema do *Order of the Garter* (não visível na figura abaixo), este está enrolado em seu pulso, semelhante a uma pulseira. Aos pés de Alice há um leão, algo incomum de se encontrar aos pés de uma mulher, mas que era o símbolo da heráldica dos de La Pole.

Atualmente a cor natural do alabastro é dominante na sua tumba, mas temos de pensar que originalmente toda a tumba era colorida, semelhantemente ao que temos nos anjos que exibem os brasões, mesmo que obviamente, a maior parte da pigmentação atual seja oriunda de variados processos de intervenção restaurativas.

Em ambos os lados vemos um total de oito anjos que seguram os brasões familiares²³ (Figura 4), nos apresentando de certo modo o local ocupado no mundo por Alice e as alianças familiares que foram importantes para que ela chegasse ao ducado. Os brasões possuem um

²³ Neste artigo não nos dedicaremos a elencar e identificar cada um dos símbolos heráldicos, pois este trabalho já foi feito e pode ser lido no artigo de Greening Lamborn (1940).

importante papel memorial, salientando os feitos familiares e

pessoais, afirmando socialmente a condição do falecido.



Figura 4: Detalhe do lado esquerdo da tumba de Alice de La Pole. Autor: Jacquemart. Fonte: <https://flic.kr/p/xJBZsr>, acessado pela última vez em 12 de fevereiro de 2017.

Seguindo a estética da tumba, cada um dos anjos também é coroado com um dossel, no mesmo estilo que a efígie superior de Alice. Os brasões fazem menção a união familiar, principalmente destacando a heráldica dos Burghersh, linhagem familiar da mãe de Alice, as três rodas dourada de Chaucer e dos La Pole, repetindo na verdade, muitos dos símbolos heráldicos que são encontrados na tumba de sua família, que também está alocada na igreja, havendo duplicações das heráldicas (LAMBORN, 1940).

De forma simbólica, são estes anjos que carregam sua história que cercam o seu corpo físico e o guardam. Esta área de sua tumba é um modo visual de contar sua trajetória, através da seleção das conexões familiares, traçando uma lógica linear da vida de Alice. Sua tumba, que nos lembra de sua morte, por meio da efígie inferior que a explicita, também é um monumento à sua vida, e como

vimos anteriormente, sua vida política e pública fora extremamente ativa, principalmente por ter sido uma mulher que administrou por tempo considerável o destino de sua família e seus domínios.

Mas talvez o ponto mais interessante de sua tumba, seja exatamente o mais discreto. De modo muito recatado, temos uma segunda escultura, disfarçada por elementos que lembram uma teia de uma igreja, que acomoda a efígie cadavérica de Alice (*Figura 5*). Tal escultura nos apresenta um corpo com a boca aberta, como a deixar escapar um último suspiro de vida, embora seja um cadáver este não apresenta elementos grotescos da decomposição, como vermes ou líquidos corpóreos, apenas sendo a representação de um cadáver ressequido. Seu cadáver está acima de uma túnica funerária, aberta, mas que não exhibe totalmente seu cadáver pois a mão de Alice impede que este se abra totalmente.

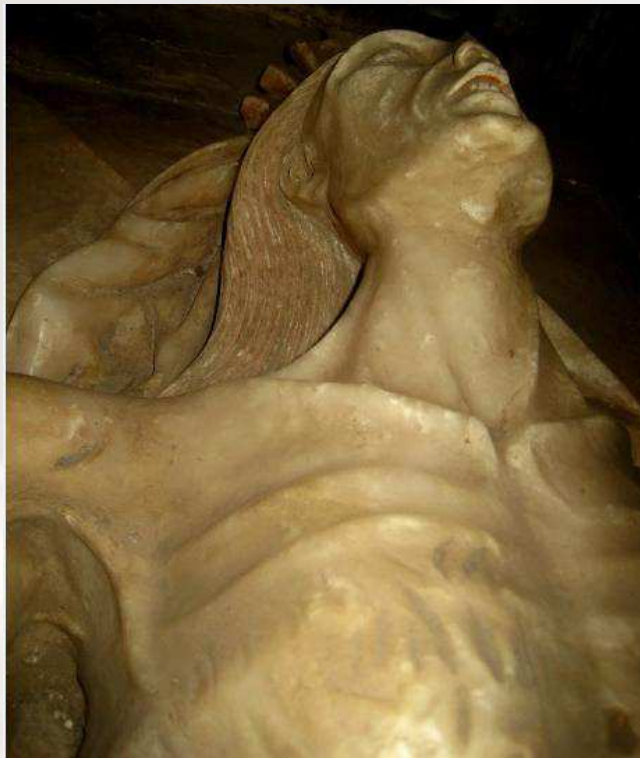


Figura 5: Efégie cadavérica de Alice. Autor: Simon Cope. Fonte: <https://flic.kr/p/eeTGNY>, acessado pela última vez em 16 de fevereiro de 2017.

Ainda neste nível inferior temos uma importante pintura parietal, que nos auxilia a questionar a finalidade didática atribuída tradicionalmente à iconografia medieval.

Em 600 d.C. O Papa Gregório Magno escreveu uma carta²⁴ ao Bispo Sereno de Marselha que influenciou profundamente a ideia da função da arte medieval que temos até os dias atuais. Nesta carta ele destaca a função didática do uso das imagens, permitindo à massa de iletrados compreender a doutrina, ensinando-os através de imagens o que eles não podem ler²⁵. Embora na própria carta ele destaque outras funções para a imagem - elas servem de lembrança dos dogmas, e possuem um poder sobre os fiéis, pois cumprem um papel de

sensibilização destes e fazem com que eles se arrependam de seus pecados - o papel didático acabou se sobrepondo aos outros, na literatura, colocando a iconografia medieval como a bíblia dos iletrados (SCHMITT, 2006). Na historiografia esta visão foi propagada pela obra de Émile Mâle. (1910)

No entanto, se a função fosse puramente ensinar a doutrina aos fiéis não haveria necessidade da abundância de imagens circunscritas nos coros e na abside das igrejas, locais de acesso restrito do clero, que na sua massiva maioria era letrado, ou mesmo imagens que não estão à disposição do expectador, ou no caso particular da tumba de Alice, uma imagem que não é feita para ninguém além da sua escultura cadavérica admirar (*Figura 6*).

²⁴ GREGORIO MAGNO, *Epistulae ad Serenus*, XI, 13, (Patrologia Latina 77, col. 1128-1130).

²⁵ "A pintura é usada nas igrejas, para que as pessoas analfabetas possam ler, pelo menos nas paredes, aquilo que não são capazes de ler nos livros" (Epistulae, IX, 209: CCL 140A, 1714).



Figura 6: Pintura na tumba de Alice de la Pole. Autor: RichardR. Fonte: <https://www.flickr.com/>, acessado pela última vez em 30 de maio de 2016.

Seu cadáver, embora nos lembre da agonia da morte, e esteja aprisionado neste estado, ao olhar diretamente para cima vê esta pintura apenas sua, a cena da Anunciação, para lhe auxiliar a superar a agonia da morte, esta pintura não possui propósito didático algum, ela se presta ao conforto da alma de Alice.

Finalizando, podemos dizer que a tumba de Alice serve a variados fins: cria uma rede de conexão com os vivos, através da lembrança de seus méritos pessoais e familiares, e principalmente através da exibição da mortalidade, que é um destino comum a todos. Deste modo, Alice, a Duquesa de Suffolk, torna-se mais um entre todos que a contemplam, apenas mais um ser humano experimentando as dores da mortalidade, e lembrando

constantemente a efemeridade da existência terrena, como um espelho a ser contemplado. Em seu epitáfio, ela apela pelas preces que lhe servirão de alento no Purgatório, mantendo viva a comunidade de trocas de favores entre os vivos e os mortos. Mesmo no sofrimento mostrado através da efígie macabra, ela ganha um conforto no Além através da pintura feita apenas para os seus olhos.

Considerações Finais

A tumba de Alice de La Pole é um monumento à sua memória, que através das escolhas iconográficas traçam um caminho biográfico específico. Além de fornecer os elementos para a manutenção de sua memória no mundo social, também é um agente que conecta a falecida àqueles que

contemplam o seu sepulcro, servindo como um espelho de reflexão sobre a própria efemeridade existencial de cada indivíduo. Ela cumpre um papel social importantíssimo, de manutenção dos laços entre os vivos

e os mortos, garantindo a manutenção de ritos e de trocas entre o Além e o mundo terreno, e mantendo a presença dos mortos no mundo habitado pelos vivos.

Referências Bibliográficas

- ADAMS, A.; BARKER, J. (Eds.). *Revisiting the Monument: fifty years since Panofsky's Tomb Sculpture*. Londres: Courtauld Books Online, 2016.
- ANDERSON, M. Alice Chaucer and Her Husbands. *PMLA*, v. 60, n. 1, p. 24-47, 1945.
- BADHAM, S. *Medieval Church and Churchyards Monuments*. Oxford: Shire Publications, 2014.
- BINSKI, P. *Medieval Death: Ritual and Representation*. New York: Cornell University Press, 1996.
- GOODALL, J. *God's House at Ewelme: life, devotion and architecture in 15th Century Almshouse*. Farnham: Ashgate Publishing, 2001.
- HIGGINBOTHAM, S. *The Indomitable Duchess: Alice Chaucer, Duchess of Suffolk*, 2013. Disponível em: <<http://www.susanhigginbotham.com/blog/posts/the-indomitable-duchess-alice-chaucer-duchess-of-suffolk/>>. Acesso em: 13 Fev. 2017.
- HOLLADAY, J. A. Tombs and Memory: Some Recent Books. *Speculum*, v. 78, n. 2, p. 440-450, 2003.
- HOLLOWAY, J. B. *'The Sweet New Style': Essays on Brunetto Latino, Dante Alighieri and Geoffrey Chaucer*. Ebook: Online, 2006. Disponível em: <https://www.academia.edu/15036299/The_Sweet_New_Style_Brunetto_Latino_Dante_Alighieri_Geoffrey_Chaucer>. Acesso em: 12 Fev. 2017.
- JAMBECK, K. K. The Library of Alice Chaucer, Duchess of Suffolk: A 15th Century Owner of a Boke of le Citee de Dames. *The Profane Arts*, p. 106-135, 1998.
- KING, P. M. *Contexts of the Cadaver Tomb in Fifteenth Century England*. 1987. Tese (Doutorado) – University of York, York, 1987.
- LAMBORN, G. The Arms on the Chaucer Tomb at Ewelme. *Oxoniensia*, v. 5, p. 78-93, 1940.
- MÂLE, Émile. *L'art religieux au XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et ses sources d'inspiration*. Paris: Armand Colin, 1910.
- MCCLAIN, A. Cross slab monuments in the late Middle Ages. In: BADHAM, S.; OOSTERWIJK, S. *Monumental Industry: the production of Tombs Monuments in England and Wales in the long Fourteenth Century*. [S.l.]: Shaun Tyas, 2010. p. 37-65.
- PANOFSKY, E. *Tomb Sculpture*. Nova York: H. W. Janson, 1964.
- SAUL, N. *English Church Monuments in the Middle Ages: History and Representation*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- SCHMITT, J.-C. *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

Mnemosine Revista

Volume 8, n.1, jan/mar 2017

SCHMITT, J.-C. *Imagens*. In: GOFF, J. L.; SCHMITT, J.-C. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusc, 2006. p. 591-605. V. 1.

WATTS, J. *Henry VI and the Politics of Kingship*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

RECEBIDO EM 21.02.2017

APROVADO EM 14.03.2017

UM DISCIPULADO COIGUAL. REPENSANDO A CATEGORIA DE A*DELFOIV GUNAI'KA.

Juliana B. Cavalcanti
Doutoranda em História Comparada
(PPGHC-UFRJ).
Coordenadora da área de Cristianismos
no Laboratório de História das
Experiências Religiosas (LHER-UFRJ).
julianajubcmt@yahoo.com.br

Resumo:

As mulheres sempre estiveram presentes no movimento cristão, mas qual era a sua função? Por intermédio de um brevíssimo estudo da expressão a*delfoiV gunai'ka, buscar-se-á refletir o que pode ser dito sobre a atuação missionária feminina e como as traduções para o português desse termo podem ajudar a perpetuar o processo de silenciamento do estudo das mulheres nos paleocristianismos.

Palavras-Chave: Mulheres -
Paleocristianismos - Pluralidade

Abstract:

Women have always been present in the Christian movement, but what was your role? Through the briefest study of the expression a*delfoiV gunai'ka, will be sought to reflect what can be said about women's missionary work and how translations into Portuguese of that term may help perpetuate the study silencing process women in ancient Christianities.

Keywords: Women, Early Christianities, Plurality

I. Paulo ao tentar se defender de algumas críticas que vinha sofrendo dos cristãos da casa-igreja de Coríntio faz o seguinte comentário a respeito das atividades apostólicas (1Cor 9: 5):

Não temos o direito de levar conosco, nas viagens, uma esposa cristã, como os outros apóstolos e irmãos do Senhor e Cefas?

Chama-nos atenção a expressão "esposa cristã". O que Paulo estaria querendo dizer com isso? Qual era a função dessas "esposas cristãs" nas viagens realizadas pelos apóstolos? Por que não vemos menção a essas mulheres em outros textos, tais como Atos dos Apóstolos que ao narrar às viagens de Paulo, Pedro e Felipe, por exemplo, só aludem a viagens solitárias ou acompanhadas de homens?

Para tentar responder essas questões partiremos da análise da expressão "esposa cristã" que em grego é a*delfoiV gunai'ka. Abaixo apresentamos o passo em grego e as versões das principais bíblias adotadas hoje, em meio acadêmicos e também pelas igrejas cristãs brasileiras de um modo geral, bem como uma tradução nossa:

1Cor 9:5	
No Grego (Aland)	μη ουκ εχομεν εξουσιαν αδελφην γυναικα περιαγειν ως και οι λοιποι αποστολοι και οι αδελφοι του κυριου και κηφας
Jerusalém	Não temos o direito de levar conosco, nas viagens, uma <u>esposa cristã</u> , como os outros apóstolos e irmãos do Senhor e Cefas?
Ave Maria	Acaso nós não temos o direito de deixar que nos acompanhe uma <i>mulher irmã</i> , a exemplo dos outros apóstolos e dos irmãos do Senhor e de Cefas?
Nova Versão Internacional (NVI)	Não temos nós o direito de levar conosco uma <u>esposa crente</u> como fazem os outros apóstolos, os irmãos do Senhor e Pedro?
Ferreira de Almeida Revisada	Não temos nós direito de levar conosco <u>esposa crente</u> ,

(FAR)	como também os demais apóstolos, e os irmãos do Senhor, e Cefas?
Tradução Nossa	Não temos o direito de levar, nas viagens, uma <i>mulher irmã</i> como acompanhante, como os outros apóstolos, os irmãos do Senhor e Cefas?

Como se percebe, de um modo geral, as traduções selecionadas (Bíblia de Jerusalém, Ave Maria, Nova Versão Internacional e Ferreira de Almeida Revisada) não apresentam grandes variações no que diz respeito à segunda parte da passagem traduzida por nós como: "(...) como os outros apóstolos, os irmãos do Senhor e Cefas?". As traduções oscilam justamente no momento em que Paulo cita o termo *a*delfoiV* gunai'ka, que foi traduzido pela Bíblia de Jerusalém por "esposa cristã" e pela Ferreira de Almeida Revisada (FAR) e Nova Versão Internacional (NVI) por "esposa crente". A única que concorda conosco é a Ave Maria que transpassa como "mulher irmã".

O dicionário de grego para o francês Bailly (1950: 117; 11) oferece as possíveis traduções:

- a) gunai'ka: mulher, esposa, mulher mortal (em oposição a deusa).
- b) *a*delfoiV*: irmão, fraterno, duplo, gêmeo, parente próximo, semelhante, análogo.

O que se percebe é que o maior problema na tradução é a palavra *a*delfoiV* que sempre é traduzida por cristã ou crente. Nossa tradução, as opções do dicionário, expostas acima, e o emprego do mesmo termo em "irmãos do Senhor" (*a*delfoiV* tou' kurivou) nos

colocam a seguinte pergunta: Por que houve um predomínio em traduzir como "esposa cristã" ou "esposa crente" se o texto não abre margem para isso? Ou ainda, por que apenas para as mulheres a palavra *a*delfoiV* foi traduzida como "crente" ou "cristã", enquanto que os "irmãos do Senhor" não houve esse incômodo/desconforto?

Acreditamos que a nota da Bíblia Ave Maria para a passagem nos dá bons indícios para entender a questão (Nota Cap. 9: 5):

Mulher irmã, isto é: mulher cristã. Mulheres cristãs acompanhavam os apóstolos, ajudando-os principalmente nas coisas materiais, como Jesus (Lc8: 1-3). São Paulo era celibatário, como ele mesmo declarou pouco antes (1Cor 7: 7).

Apesar de usar a forma mais próxima ao original, os organizadores da Ave Maria afirmam que "mulher irmã" é sinônimo de "mulher cristã". Não satisfeitos ainda tecem um breve comentário sobre a função dessas mulheres e que a relação delas com o Paulo não implicou em uma união sexual. Essa nota nos ajuda a sinalizar os dois grandes problemas da existência das mulheres irmãs, a saber:

(a) Não era estranho a atuação de mulheres no processo de difusão do Cristianismo.

Ao longo de suas cartas autênticas, Paulo dá notoriedade a sete mulheres (1Coríntios,

2Coríntios, Romanos, Filemon, Gálatas, 1Tessalonicenses e Filipenses): Febe (Rm 16: 1-2), Junia (Rm 16: 7), Cloé (1Cor 1: 11), Prisca (1Cor 16: 9; Rm 16: 3-5), Evódia e Síntique (Fp 4: 2-3), e Ápia (Fm 2). Para além da menção a mais sete mulheres na carta aos Romanos (Rm 16: 1-15): Prisca, Junia¹ e Febe²: Maria, Julia, Trifena, Trifosa, Pérside, a irmã de Nireu e a mãe de Rufus.

A forma como a maioria destas mulheres é apresentada não apenas ilustra o papel de proeminência das mesmas, mas também nos ajuda a pensar que o processo de manutenção e propagação do movimento estava pautado em um projeto missionário composto por pares. Sendo talvez essa a razão para a adoção do verbo *kopiaō* (realização de trabalho difícil) no texto de Romanos e a expressão *a*delfoiV gunai'ka* em 1 Coríntios, em que em ambos os casos Paulo está designando atividades apostólicas. A tal ponto que indivíduos como Clemente de Alexandria e Agostinho afirmaram que mulheres participavam do processo de evangelização com o intuito de atuarem em possíveis ambientes restritos aos homens (FITZMYER, 2008: 358).

No caso do verbo *kopiaō*, observa-se ele sendo empregado duas vezes por Paulo para referir-se a si mesmo em Gálatas 4: 11 e 1Coríntios 15: 10, além de ser usado mais quatro vezes na carta aos Romanos exclusivamente para mulheres: Maria, Trifena, Trifosa e Pérside (MACDONALD, 1999: 207; CROSSAN e REED, 2007: 113-114).

(b) *Há um certo desconforto por parte dos tradutores em cogitar a hipótese de mulheres estarem lado a lado com os apóstolos, havendo a necessidade apontar uma união marital e de definir qual estava sendo referida.*

Ao adjetivarem como "cristãs" ou "crentes", talvez os organizadores das bíblias citadas estejam incutindo um valor ou padrão de comportamento para as mulheres. O que talvez justifique a harmonização do passo lucano (Lc8: 1-3) com o capítulo sete da Primeira Carta aos Coríntios (7: 1-7), expostos abaixo respectivamente:

Depois disso, ele andava por cidades e povoados, pregando e anunciando a Boa Nova do Reino de Deus. Os Doze o acompanhavam, assim como algumas mulheres que haviam sido curadas de espíritos malignos e doenças: Maria, chamada Madalena, da qual haviam saído sete demônios, Joana, mulher de Cuza, o procurador de Herodes, Susana e várias outras, que o serviam com seus bens.

Passemos aos pontos sobre os quais me escrevestes. "É bom ao homem não tocar em uma mulher." Todavia, para evitar a fornicção, tenha cada homem a sua mulher e cada mulher o seu marido. O marido cumpra o dever conjugal para com a esposa; e a mulher faça o mesmo em relação ao marido. A mulher não dispõe do seu corpo; mas é o marido quem dispõe. Do mesmo modo, o marido não dispõe do seu corpo; mas é a mulher quem dispõe. Não recuseis um ao outro, a não ser de comum acordo e por algum tempo, para que vos entregueis à oração; depois disso, voltais a unir-vos, a fim de que Satanás não vos tente mediante a vossa incontinência. *Quisera que*

¹ É válido lembrar que por muito tempo Junia foi identificada como homem pelos comentaristas. Seu nome em grego é grafado no acusativo Junian. Por conta disso, passou a ser apontado como masculino. Argumentando-se que Junian era o caso acusativo do nome masculino Junia(nu)s. Entretanto, há mais de 250 casos na Antiguidade do emprego do nome Júnia para mulheres e nunca o uso da mesma forma como abreviação para Junianus. Ver: Crossan e Reed, 2007: 114; MacDonald, 1999: 210.

² Febe é outra personagem de grande destaque nos estudos de gênero para o material neotestamentário. Isso se deve a forma como Paulo a denomina: *protastise diakonos*. As duas categorias informam que Febe desempenhava uma dupla função de grande importância nos primeiros anos nas comunidades paleocristãs: liderança local e benfeitora (contribuindo financeiramente para a manutenção e desenvolvimento das comunidades). Ver mais em: Cavalcanti, 2014: 1-15.

todos os homens fossem como sou; mas cada um recebe de Deus um dom particular; um, deste modo; outro daquele modo.

Como é possível observar após a leitura que as passagens se referem a assuntos independentes. A narrativa lucana aborda que havia mulheres, para além dos Doze, que acompanham Jesus em atividades missionárias, contribuindo inclusive financeiramente ("que o servissem com seus bens", no grego fica (αἴτινες διηκόνουν αὐτοῖς ἐκ τῶν ὑπαρχόντων αὐταῖς)). O que é o dado pertinente em nossa análise, pois a nota da Ave Maria diz que as mulheres viajam com os apóstolos apenas para ajudar a carregar utensílios. Isso nos sugere que por intermédio da nota os organizadores desta tradução intervieram no texto para dar um novo sentido.

Em 1Cor 7: 1-7, por conseguinte, o que vemos é uma clara preocupação de Paulo em responder a perguntas que lhe foram feitas a respeito de práticas sexuais e o estado civil ideal.³ Assim sendo, o capítulo 7 está isento de qualquer atividade missionária e diretamente ligado a prática cotidiana dos cristãos em seus lares.

Ao propor uma harmonização entre os dois textos, tendo como centro de conexão a opção de Paulo pela vida celibatária, os tradutores acabam por promover uma deturpação dos textos e eliminar a possibilidade de vislumbrar mulheres como apóstolas, discípulas, profetisas, entre outras atividades,

uma vez que, a função delas seria apenas ajudar a carregar materiais. Além de imprimir a leitura de que mulheres só poderiam viajar com homens se estas fossem suas esposas ou "esposas cristãs", dando um sentido aqui de união marital sem união sexual.

Em outras palavras, a articulação feita entre o passo lucano e a fala paulina tira definitivamente a possibilidade de o leitor cogitar a atuação de mulheres como missionárias, relegando a elas apenas o papel de coadjuvantes ou auxiliares para o transporte de utensílios.

II. Além disso, os tradutores parecem ter o cuidado de silenciar também uma prática altamente disseminada na Bacia Mediterrânea, nos referimos ao *hieros gamos* ("núpcias sagradas"). O *hieros gamos* pode ser definido como a prática de personificar uniões entre divindades masculinas e femininas. Exemplos para isso no Mundo Antigo não nos faltam, podemos citar aqui os casos de Augusto e Lívia (Figura 1) e Gordiano III e Tranquilina (Figura 2).

No primeiro caso, vemos Augusto personificar seu pai Apolo e seu pai adotivo Julio César, com tributos de *pater patriae* e *virtus*. Em contrapartida, Lívia se sobressai como a mãe dedicada e a esposa honrosa, portando a beleza de Vênus e o caráter de Juno, como cantara Ovídio.

³ Essa preocupação se perpassa em todo o capítulo sete da referida carta, em que Paulo irá abordar as seguintes questões: virgindade, viuvez, divórcio, a "santidade" de filhos provenientes de uniões entre cristãos e os benefícios e malefícios que um cristão casado tem que lidar. É curioso observar que em nenhum momento Paulo faz distinção entre os direitos e deveres de homens e mulheres cristãs quando o assunto é união marital. Para averiguar essas temáticas e tirar suas próprias constatações convidamos aos leitores a lerem o Anexo I, em que trazemos o capítulo na íntegra. Ele se encontra ao final do artigo.



Figura 1: Denário de prata – 2 AEC. Av. CAESAR AVGVSTVS DIVI F PATER PATRIAE Cabeça de Augusto à direita laureada. Rev. PONTIF MAXIM. Ceres o Pax, provavelmente com os traços de Lúvia, segurando cetro e espigas de trigo. 1.87 cm – 3.7 gr. (GODOY, S. e FERREIRA, J. s/d: 76)

Enquanto que na figura 2 temos um denário provavelmente emitido para celebrar o casamento entre Gordiano III e Tranquilina, filha do prefeito pretoriano Timetiseu, na primavera de 241 EC. Sendo o reverso um dos seis tipos associado ao casamento. A expressão SECVRITAS PVBLICA representa a

felicidade e segurança que a união deveria representar para o povo romano. Esses mesmos elementos se reproduzem imagetivamente ao colocar no anverso Gordiano III laureado e com busto drapeado e sua esposa no reverso sentada portando o cetro, tal como no caso da Figura 1.



Figura 2: Denário de prata – 241-243 EC. Av. IMP GORDIANVS PIVS FEL AVG. Busto drapeado, encouraçado e laureado de Gordiano III à direita. Rev. SECVRITAS PVBLICA. Segurança sentada à esquerda segurando cetro e apoiando a cabeça na mão esquerda. 2.0 cm – 2.8 gr. Brown University, Coleção Harkness. Bibliografia: RIC IV, nº 130. (GODOY, S. e FERREIRA, J. s/d: 72)

A relação Cristo-Igreja pode ser encarada também como um par divino, tal como aparece na epístola aos efésios:

As mulheres estejam sujeitas aos seus maridos, como ao Senhor, porque o homem é cabeça da mulher, como Cristo é cabeça da Igreja e o salvador do Corpo. Como a Igreja está sujeita a Cristo, estejam em tudo sujeitas

aos seus maridos. E vós, maridos, amai as vossas mulheres, como Cristo amou a Igreja e se entregou por ela, a fim de purificá-la com o banho a água e santificá-la pela palavra, para apresentar a si mesmo a Igreja, gloriosa, sem mancha nem ruga, ou coisa semelhante, mas santa e irrepreensível. Assim também os maridos devem amar as suas próprias mulheres, como a seus próprios corpos. Quem ama a sua

mulher ama-se a si mesmo, pois ninguém jamais quis mal à sua própria carne, antes alimenta-a e dela cuida, como também faz Cristo com a Igreja, porque somos membros do seu Corpo. *Por isso deixará o homem o seu pai e a sua mãe e se ligará à sua mulher, e serão ambos uma só carne.* É grande este mistério: refiro-me à relação entre Cristo e sua Igreja. Em resumo, cada um de vós ama a sua mulher como a si mesmo e a mulher respeite o seu marido ((Ef. 5: 22-32):

O passo apresenta três grupos de materiais tradicionais: (1) a um hino cristológico anterior chamado "o amor de Cristo" (expresso nos versículos 25 a 27), composto provavelmente em um meio judaico-cristão; (2) a uma referência ao texto de Gênesis; (3) a presença de fragmentos de ditos proverbiais de origem judaica ou gentílica (BARTH, 2011: 652; CROSSAN e REED, 2007: 115).

Esses três grupos ajudam perceber que o amor de Cristo, aclamado em um hino, toma o lugar do caso de amor de Zeus, Paris, Osíris, entre outros. A Igreja obediente substitui Hera e Ísis, guardiãs da moral, e Afrodite, a protetora do amor livre.⁴ Contudo, a personificação dessa relação divina fica mais uma vez a cabo do homem e da mulher que em uma união marital reproduziriam os mesmos comportamentos e ações de Cristo e a Igreja: "as mulheres estejam sujeitas aos seus maridos, como ao Senhor, porque o homem é cabeça da mulher, como Cristo é cabeça da Igreja e o salvador do Corpo."

É claro que o contexto que o feminino assume em Efésios é completamente distinto ao da

primeira carta aos coríntios. O primeiro diz respeito a ambientes domésticos, enquanto que o segundo remete a circulação de duplas para propagação do "evangelho". Assim sendo, a relação Igreja-mulher, em Efésios, está ancorada em uma tendência de ver a mulher como um recurso que deve ser protegido e conservado puro – como um meio para produzir herdeiros legítimos, e como um meio de proclamar a honra masculina (MACDONALD, 1996: 240-241).

Mas isso não significa dizer que a lógica do *hieros gamos* esteja ausente no *corpus* paulino. Muito pelo contrário, a epístola aos Efésios parece trabalhar com o mesmo estabelecimento divino-humano, preservando assim uma prática altamente disseminada e compartilhada na vida da antiga sociedade mediterrânea. No caso do passo 1Cor 9: 5, poderíamos considerar que os não aderentes ao observarem o homem e mulher cristãs anunciando "a Boa Nova do Reino de Deus" (tal como narra o Evangelho de Lucas) estariam sendo vistos pelos mesmos como personificações do par divino Cristo-Igreja, tal como Augusto e Lúvia ou Gordiano III e Tranquilina representavam divindades como Vênus e Apolo.

Cabe-nos agora demonstrar essa relação de pares para carismáticos itinerantes. Nesse sentido, existem pelo menos dois ótimos casos, em meio cristão, em que é possível mapear, entender o sentido e as implicações do *hieros gamos* para o contexto de discipulado. O primeiro deles advém

⁴ Dentro dessa matriz comparada, Markus Barth (2011 (1974): 659) nos recorda que as analogias ou comparações podem ser feitas também entre Gênesis e Odisseia ou Ilíada de Homero ou ainda em pensar em paralelos entre os provérbios por observações sofisticados de homens sábios. Esse trabalho de estabelecer ou perceber pontos em comum nos é útil entender até que ponto o processo de expansão e manutenção dos grupos cristãos não se valeu de historietas, exemplos e gêneros literários para defender a ideia de que Jesus era o messias tão aguardado. Quem fez um interessante exercício nesse sentido foi André Chevitarese no capítulo "Narrativas mediterrânicas" do livro Cristianismos (2011).

de uma documentação extra-canônica, a chamada Didaqué ou Instrução aos Doze Apóstolos:

Todo profeta comprovado e verdadeiro, que age pelo mistério terreno da Igreja, mas que não ensina a fazer como ele faz não deverá ser julgado por você; ele será julgado por Deus. Assim fizeram também os antigos profetas (Did 11: 11).

Gerd Theissen (2009: 318) comenta que o "mistério terreno da Igreja" praticado pelos carismáticos andarilhos tem uma dimensão similar ao descrito na carta aos Efésios ao falar sobre o mistério e a relação marido-esposa e Cristo e Igreja, por isso não era estranho esses carismáticos andarem com companheiras ao lado. Em outras palavras, poderíamos dizer que a existência de homens e mulheres no interior do Cristianismo, independentemente de uma união sexual ou não, era central, pois o par era responsável pela manutenção do mistério. Ou melhor, o discipulado e a difusão do Cristianismo foram compreendidos como de responsabilidade equivalente a homens e mulheres.

O que vai ao encontro da colocação de Mary D'Angelo em seu artigo "Women Partners in the New Testament" (1990: 73-74), que afirmou que nos primeiros anos de Cristianismo as categorizações eram muito fluidas e em disputa, tomando difícil uma definição sobre as funções desempenhadas por determinados grupos. O que se pode afirmar de concreto é que, desde Jesus, havia homens e mulheres chamados de irmãos para referir-se a membros de uma mesma comunidade, sendo que

esses indivíduos atuavam igualmente em atividades missionárias (independentemente de gênero).

A autora assinala ainda que o par nem sempre será apresentado por um homem e uma mulher. Há casos em que podem aparecer dois homens (Mateus 10: 2-3⁵) ou duas mulheres como Marta e Maria (Lc 10: 38-39) ou ainda Trifena e Trifosa (Rm 16: 12). Mas o que é certo, é que havia de fato uma prática disseminada desde o início do movimento de atuação em dupla e sendo dado a ambos a capacidade de realizar atos miraculosos, como pode ser percebido nos Evangelhos:

Chamou a si os Doze e começou a enviá-los dois a dois. E deu-lhes autoridade sobre os espíritos impuros Marcos (6: 7).

Depois disso, o Senhor designou outros setenta e dois, e os enviou dois a dois à sua frente a toda a cidade e lugar aonde ele próprio devia ir Lucas (10: 1):

Esses dados são interessantíssimos, principalmente quando nos voltamos para o texto de Atos dos Apóstolos (produzido pela mesma comunidade que escreveu o Evangelho de Lucas) que parece privilegiar homens para a composição dos pares missionários. Paulo, Pedro, Felipe e outros personagens do meio cristão, sempre estão andando em companhia de outro homem ou sozinhos. Quando pensamos nos rivais dos apóstolos, tais como Simão o mago, a lógica é mantida. Em outras palavras, há uma ausência de mulheres na formação de pares missionários, o que Gerd Theissen (2009: 317) interpretou como a continuidade de uma postura do

⁵ Estes são os nomes dos doze apóstolos: primeiro Simão, também chamado Pedro, e André, seu irmão; Tiago, filho de Zebedeu, e João, seu irmão; Filipe e Bartolomeu; Tomé e Mateus, o publicano; Tiago, o filho de Alfeu, e Tadeu; Simão, o zelota, e Judas Iscariotes, aquele que o entregou.

autor de Atos tomada desde o Evangelho de Lucas, silenciando, assim, essas mulheres do processo de expansão do Cristianismo.

Contudo, a ausência de mulheres não implicou na construção ou inexistência de duplas que personificassem elementos divinos ou detivessem o mistério. Uma vez que, as narrativas são sempre marcadas por atos extraordinários (curas e milagres), além de terem fortes paralelos com personagens da literatura homérica. Como o caso em que a fuga de Pedro pode ser comparada com o momento em que Alexandre escapa do palácio de Dario. Ou ainda os pontos convergentes entre Paulo e Barnabé como Hermes e Zeus, respectivamente (MACDONALD, 2003: 131-132; VIEGAS, 2001: 57-59)⁶.

Posto isso, uma pergunta se coloca: por que o autor de Lucas-Atos mantém a prática dos pares, mas afasta as mulheres das atividades missionárias? Seria possível associar essa postura com alguma atitude ou debate no interior das comunidades paleocristãs de século II EC (contexto em que se situa Atos)?

Para responder essas questões gostaríamos antes de trazer ao texto um comentário de Justino, e recontado por Irineu, sobre Simão, o mago:

Levava consigo uma tal de Helena, que ele resgatara como prostituta em Tiro, cidade fenícia, e dizia que esta seria sua primeira ideia (= *Ennoia*), a mãe de tudo, por meio da qual ele, no começo, imaginou fazer anjos e arcanjos... Sua *Ennoia*, porém, fora impedida pelos poderes e

anjos que dera teriam saído, e teria sofrido toda sorte de vergonha da parte deles... de modo que ela... Através dos séculos, como que de vaso em vaso, passara sempre de um corpo feminino a outro. Mas ela teria estado também naquela Helena por causa de quem a guerra troiana teria começado... Em seu perambular de corpo em corpo, mediante o que sempre (de novo) padecia vergonha, finalmente ela se entregou a um bordel – e essa seria a ovelha perdida (Justino, *Ap I* 26: 2-3; Irin. *Adv Haer I* 23: 2-4).

O relato acima nos fornece algumas informações referentes à Simão, são elas: (1) Simão era um mago andarilho e tinha uma acompanhante de viagem chamada Helena; (2) há margem para admitir que ambos personificavam divindades, uma vez que Helena representa a *Ennoia* de Simão; (3) é possível identificar paralelos com Oseias que desposou uma adúltera e prostituída, a fim de anunciar a mensagem do amor de Deus a seu povo infiel; (4) a origem de Helena provavelmente é fidedigna. O que também ajuda a reforçar a relação entre ambos quando nos recordamos que na Samaria sempre existiu um grande número de pessoas provenientes da Fenícia. A rivalidade entre judeus e samaritanos pode estar configurada nesse par, uma vez que Simão pode estar personificando Júpiter hospitaleiro (Zeus Xenios), remetendo ao momento da tentativa da Samaria de reforma helenística, por volta do ano 168/167 AEC (THEISSEN, 2009: 317-318).

Aliando esses dados com a informação de que a narrativa foi escrita em contexto de profundo debate entre líderes no interior dos

⁶ Esses paralelos entre personagens das narrativas de Atos e de Homero sinalizam também que a literatura paleocristã não esteve ausente de empregar mecanismos/exemplos amplamente conhecidos na Bacia Mediterrânea de forma assim a possibilitar o fácil reconhecimento dos ouvintes/leitores das comunidades judaico-cristãs. Para mais informações ver: Macdonald, 2003 e Chevitarese, 2011.

Cristianismos e que buscavam apontar Simão como o primeiro gnóstico, podemos pensar que as lideranças em questão estão situadas em dois grupos: carismáticas itinerantes e locais/comunitárias.

Esse elemento acaba por dar um novo tom a nossa discussão, pois se de um lado temos Paulo falando e apresentando mulheres em atividades missionárias, de outro temos autores ligados à patrística condenando Simão, o mago por, entre outras razões, viajar com uma mulher vista por eles como adúltera. Em outras palavras, o afastamento e profunda crítica da atuação feminina no movimento cristão estaria diretamente ligado a lideranças locais que estariam preocupadas em garantir o seu *status* em detrimento de carismáticos, ambiente em que mulheres eram ativas.

Isso nos remete a fala de Margaret MacDonald ao confrontar o Atos de Paulo e Tecla com as epístolas pastorais (1 Timóteo, 2 Timóteo e Tito):

Os meios usuais de proteger a honra no lar e na comunidade foram, em certa medida, abandonados sob a liderança de Paulo. Ainda que os homens continuassem a ver as mulheres castas como um especial reflexo da vergonha da família e da comunidade, eles não mais procuraram assegurar que a castidade das mulheres só é garantida à luz do casamento. Com Paulo, passou-se a existir agora um ideal de castidade feminina que existe fora do casamento (...) Nas epístolas pastorais há uma mudança de volta para os padrões tradicionais para a manutenção de valores da honra e vergonha (...) muitas viúvas que estão se voltando para a comunidade para apoio, mas os

autores das pastorais procuram garantir que o maior número possível são mantidas por suas próprias famílias (1Tm. 5: 3-8, 16). Há um sentido em que honrar estas mulheres que (...) exemplificam o modelo de piedade e virtude feminina (MACDONALD, 1996: 162-163).

O passo deixa claro não apenas um descompasso entre a postura de Paulo para aqueles que reivindicavam o seu nome, mas também o impacto de dois elementos centrais na sociedade mediterrânea: a honra e a vergonha. Essas duas categorias representam regras de conduta, onde aqueles que as seguem são recompensados e são punidos os que delas se afastam (PERISTIANY, 1971: 4). No nosso caso, em específico, o que podemos perceber é que paulatinamente determinadas lideranças comunitárias vão defender como honroso a sua função, condenando como vergonhoso os andarilhos carismáticos que além de circularem com mulheres ainda eram "falsos mestres" que desvirtuavam as mulheres de seus papéis primários: o ambiente doméstico e o casamento.

III. Neste sentido, nos voltamos ao tema inicial desse artigo: por que os tradutores empregaram o termo "esposa cristã" ou "esposa crente", ao invés de "mulher irmã"?

Acreditamos que a resposta para a pergunta, após apresentação dos estudos de caso, esteja na percepção da perpetuação em uma longuíssima duração de um modelo de Cristianismo que qualificou com honroso e verdadeiro aquele centrado na imagem do

homem/pai/líder religioso. Enquanto que a mulher foi relegada o espaço das casas e do cuidado da família.

Nesse sentido, foi crucial a intensificação dessas divisões por intermédio de arquétipos como Cristo-Igreja, que tinham sua base muito bem disseminada na Bacia Mediterrânea. Em contrapartida, todo e qualquer estrutura que fugisse a essa definição era qualificada como proveniente de "falsos profetas" ou "falsos mestres".

Essa observação acaba por tornar ainda mais latente os estudos de Peter Berger e Tomas Luckmann (2001: 46-52). Os autores salientaram que o processo de institucionalização é precedido do processo do hábito que ocorre quando uma ação é repetida com frequência a tal ponto que se torna um padrão que pode ser reproduzida com uma economia de esforço, e que é apreendida como sendo um padrão. Em outras palavras, o hábito refere-se à atividade do indivíduo, entendida como algo inerente a um grupo ou a sua sociedade.

A institucionalização, assim, pode ser percebida a partir da interação entre duas pessoas, mas é com a introdução de um terceiro que o caráter da relação é alterado consideravelmente. Antes da introdução do terceiro as relações eram mutáveis, agora as mesmas ficam cristalizadas.

O que implica em afirmar, em linhas gerais, para o estudo do termo **a*delfoiVg unai'ka**: (a) a inconsistência da tradução "esposa crente" ou "esposa cristã", visto que, as palavras "crente" e "cristã" não fazem sentido na fala de Paulo. Elas

são fruto de um olhar *a posteriori* e harmonizador; (b) o modelo "mulher irmã" sistematiza toda uma relação simbólica e missionária no interior do movimento cristão, sendo um belíssimo exemplo para se estudar qual era o papel das mulheres nos primeiros anos de Cristianismo; (c) o estudo da categoria "mulher irmã" corrobora para a desconstrução de leituras singulares e aparentemente petrificadas na história do Cristianismo. A mesma revela que determinadas ideias hoje naturalizadas e entendidas como tradições forjadas com o Nazareno, são, na verdade, fruto de um processo histórico em que determinados grupos e cristanismos foram colocados à margem da estrutura vencedora.

Anexo I.

Primeira Epístola de Paulo aos Coríntios.

Raymond Brown (2012: 683-695), ao analisar a primeira epístola aos coríntios, propõe uma divisão em cinco partes:

1ª parte. Fórmula introdutória;

2ª parte. Refere-se ao corpo do texto e se subdivide em duas. A primeira compreende 1Cor 1:10 a 4:21. São quase quatro capítulos dedicados a apresentar e discutir o problema de divisões e tensões existentes nessas casas-igrejas. Enquanto que a segunda parte (1 Cor 5:1-11:34) é destinada às admoestações em diferentes campos. Aparentemente, os capítulos 1 Cor 5-6 abrangem questões que Paulo teria escutado sobre a prática cristã em Corinto, referentes ao matrimônio, às práticas sexuais e alimentares,

provavelmente de indivíduos ligados a Cloé;

3ª parte. Compreende basicamente os passos 1 Cor 12:1-14:40. Estes dois capítulos abordam sobre os carismas ou os dons advindos do Espírito;

4ª parte. Diz respeito ao capítulo 15, que traz como tema central a ressurreição.

5ª parte. A conclusão do corpo textual (1Cor 16:1-18) e a fórmula conclusiva (1Cor 16:19-24). A conclusão oferece instruções para que os coríntios fizessem uma coleta a Jerusalém. Além de esquematizar o plano de viagens de Paulo.

Segue abaixo o capítulo 7 da Primeira Carta aos Coríntios (1Cor 7:1-39), a tradução é da Bíblia de Jerusalém:

Passemos aos pontos sobre os quais me escrevestes. "É bom ao homem não tocar em uma mulher." Todavia, para evitar a fornicação, tenha cada homem a sua mulher e cada mulher o seu marido. O marido cumpra o dever conjugal para com a esposa; e a mulher faça o mesmo em relação ao marido. A mulher não dispõe do seu corpo; mas é o marido quem dispõe. Do mesmo modo, o marido não dispõe do seu corpo; mas é a mulher quem dispõe. Não recuseis um ao outro, a não ser de comum acordo e por algum tempo, para que vos entregueis à oração; depois disso, voltais a unir-vos, a fim de que Satanás não vos tente mediante a vossa incontinência. Quisera que todos os homens fossem como sou; mas cada um recebe de Deus um dom particular; um, deste modo; outro daquele modo. Contudo, digo aos celibatários e às viúvas que é bom ficarem com eu. Mas, se não podem guardar a continência, casem-se, pois é

melhor casar-se do que ficar abrasado.

Quanto àqueles que estão casados, ordeno não eu, mas o Senhor: a mulher não se separe do marido – se, porém, se separar não se case de novo, ou reconcilie-se com o marido – e o marido não repudie sua esposa!

Aos outros digo eu, não o Senhor: se algum irmão tem esposa não cristã e este consente em habitar com ele, não a repudie. E, se alguma mulher tem marido não cristão e este consente em habitar com ela, não o repudie. Pois o marido não cristão é santificado pela esposa, e a esposa não cristã é santificada pelo marido cristão. Se não fosse assim, os vossos filhos seriam impuros, quando, na realidade, são santos. Se o não cristão quer separar-se, separe-se! O irmão ou a irmã não estão ligados em tal caso; foi para viver em paz que Deus vos chamou. Na verdade, como podes ter certeza, ó mulher, de que salvarás o teu marido? E como podes saber, ó marido, que salvarás tua mulher? Ademais, viva cada um segundo a condição que o Senhor lhe ensinou em partilha e na qual ele se encontrava quando Deus o chamou. É a regra que estabeleço para todas as Igrejas. Foi alguém chamado à fé quando circunciso? Não procure disseminar a sua circuncisão. Foi alguém incircunciso chamado à fé? Não se faça circuncidar. A circuncisão nada é, e a incircuncisão nada é. O que vale, é a observância dos mandamentos de Deus. Permaneça cada um na condição em que se encontrava quando foi chamado por Deus. Eras escravo quando foste chamado? Não te preocupes com isto. Ao contrário, ainda que te pudesses tornar livre, procura antes tirar proveito da tua condição de escravo. Pois aquele que era quando chamado no Senhor, é liberto pelo Senhor. Da mesma forma, aquele que era livre quando chamado, é escravo de Cristo. Alguém pagou alto preço pelo vosso resgate; não vos

torneis escravos dos homens. Irmãos, cada um permaneça diante de Deus na condição em que se encontrava quando foi chamado.

A propósito das pessoas virgens. Não tenho preceito do Senhor. Dou, porém, um conselho como homem que, pela misericórdia do Senhor, é digno de confiança. Julgo que essa condição é boa, por causa das angústias presentes; sim, é bom ao homem ficar assim. Estás ligado a uma mulher? Não procures romper o vínculo. Não estás ligado a uma mulher? Não procures mulher. Todavia, se te casares, não pecarás; e se a virgem se casar, não pecará. Mas essas pessoas terão tribulações na carne; eu vo-las desejaria poupar.

Eis o que vos digo. Irmãos; o tempo se fez curto. Resta, pois, que aqueles que têm esposa, sejam como se não a tivessem; aqueles que choram, como se não chorassem; aqueles que compram, como se não possuíssem; aqueles que usam deste mundo, como se de fato não usassem. Pois passa a figura deste mundo.

Eu quisera que estivésseis isentos de preocupações. Quem não tem esposa, cuida das coisas do Senhor e do modo de agradar ao

Senhor. Quem tem esposa, cuida das coisas do mundo e do modo de agradar à esposa, e fica dividido. Da mesma forma, a mulher não casada e a virgem cuidam das coisas do Senhor, a fim de serem santas de corpo e de espírito. Mas a mulher casada cuida das coisas do mundo; procura como agradar ao marido. Digo-vos isto em vosso próprio interesse, não para vos armar cilada, mas para que façais o que é digno e possais permanecer junto ao Senhor sem distração.

Se alguém julga agir de modo inconveniente para com a sua virgem, deixando-a passar da flor da idade, e que, portanto, deve casá-la faça o que quiser; não peca. Que se realize o casamento! Mas aquele que, no seu coração, tomou firme propósito, sem coação e no pleno uso da própria vontade, e procede bem aquele que casa sua virgem; e aquele que não a casa, procede melhor ainda.

A mulher está ligada ao marido por tanto tempo quanto ele vive. Se o marido morrer, estará livre para esposar quem ela quiser, no Senhor apenas. Todavia será mais feliz, a meu ver, se ficar como está. Julgo que também eu possuo o Espírito de Deus.

Referências Bibliográficas.

Fontes.

1. Documentação Imagética.

Figura 1: Denário de prata – 2 AEC. Anv. CAESAR AVGVSTVS DIVI F PATER PATRIAE Cabeça de Augusto à direita laureada. Rev. PONTIF MAXIM. Ceres ooPax, provavelmente com os traços de Livia, segurando cetro e espigas de trigo. 1.87 cm – 3.7 gr. Museu de Valores do Banco Central, Brasília CI, nº 223. Obtido em: GODOY, S. e FERREIRA, J. *Catálogo da Exposição Retratos e Propaganda. Faces de Roma*. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, s/d: 76.

Figura 2: Denário de prata – 241-243 EC. Anv. IMP GORDIANVS PIVS FEL AVG. Busto drapeado, encouraçado e laureado de Gordiano III à direita. Rev. SECVRITAS PVBLICA. Segurança sentada à esquerda segurando cetro e apoiando a cabeça na mão esquerda. 2.0 cm – 2.8 gr. Brown University, Coleção Harkness. Bibliografia: RIC IV, nº 130. Obtido em: GODOY, S. e FERREIRA, J. *Catálogo da*

Exposição Retratos e Propaganda. Faces de Roma. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, s/d: 72.

2. Documentação Literária.

BÍBLIA. Novo Testamento. 1 Coríntios. Português. *Bíblia de Jerusalém.* Nova Edição, Revista e Revisada, São Paulo: Paulus, 2002.

BÍBLIA. Novo Testamento. Efésios. Português. *Bíblia de Jerusalém.* Nova Edição, Revista e Revisada, São Paulo: Paulus, 2002.

BÍBLIA. Novo Testamento. Evangelho de Marcos. Português. *Bíblia de Jerusalém.* Nova Edição, Revista e Revisada, São Paulo: Paulus, 2002.

BÍBLIA. Novo Testamento. Evangelho de Lucas. Português. *Bíblia de Jerusalém.* Nova Edição, Revista e Revisada, São Paulo: Paulus, 2002.

BÍBLIA. Novo Testamento. 1 Coríntios. Português. *Bíblia de Jerusalém.* Nova Edição, Revista e Revisada, São Paulo: Paulus, 2002.

NOVO TESTAMENTO. PROS KORINTIOYS A. Grego. *The Greek New Testament.* ALAND, Kurt, *et alii.* London: United Bible Society, 1966 (1ª edição), 1968 (2ª edição), 1975 (3ª edição) e 1983, 2001 (4ª edição). Cap. 1, vv. 1. (UBS)

DIDAQUÉ. Catecismo dos Primeiros Cristãos. São Paulo: Vozes, 1970.

JUSTINO DE ROMA. I e II Apologias e Diálogo com Trifão. Col. Patrística, vol. 3. São Paulo: Paulus, 1995.

3. Trabalhos Teóricos.

BERGER, P. e LUCLMANN, T. *La Construcción Social de la Realidad.* Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2001.

PERISTIANY, J. *Honra e Vergonha: Valores das Sociedades Mediterrânicas.* 2ª edição. Tradução de José Cutileiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbékian, 1971

4. Dicionários, Manuais e Comentários.

BAILLY, A. *Dictionnaire Grec-Français.* Paris: Hachette, 1950.

BARTH, M. *Ephesians 4-6. A New Translation with Introduction and Commentary.* New Haven: Yale University Press, 2008.

BROWN, R. *Introdução ao Novo Testamento.* São Paulo: Paulinas, 2012.

FITZMYER, J. *First Corinthians. A New Translation with Introduction and Commentary.* New Haven: Yale University Press, 2008.

5. Trabalhos Específicos.

CAVALCANTI, J. "Mulheres em Paulo. Observações metodológicas e um breve balanço historiográfico." In: *Revista Fato e Versões*, 2014, n. 13, v. 7, pp. 1-15.

CAVALCANTI, J. *Os Círculos Paulinos: um Estudo Comparativo sobre as Relações de Poder à Luz dos Rituais Batismais nas Comunidades Coríntia e Efésia (I-II EC).* Dissertação (Mestrado em História Comparada) – Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Instituto de História – IH, Programa de Pós-Graduação em História Comparada – PPGHC, 2016.

CHEVITARESE, A. *Cristianismos. Questões e Debates Metodológicos.* Rio de Janeiro: Kline, 2011.

CROSSAN, J. e REED, J. *Em Busca de Paulo: Como o apóstolo de Jesus opôs o Reino de Deus ao Império Romano.* São Paulo: Paulinas, 2007.

D'ANGELO, M. "Women Partners in the New Testament". *JFSR* 6 (1990) 1:65-86.

MACDONALD, D. *Does the New Testament imitate Homer? Four Cases from the Acts of the Apostles.* London: Yale University, 2003.

Mnemosine Revista

Volume 8, n.1, jan/mar 2017

MACDONALD, M. *Early Christian Women and Pagan Opinion: The Power of the Hysterical Woman*. New York: Cambridge University Press, 1996.

THEISSEN, G. *A Religião dos Primeiros Cristãos. Uma Teoria do Cristianismo Primitivo*. São Paulo: Paulinas, 2009.

VIEGAS, A. *A Construção Narrativa de Barnabé como um Modelo Literário de Generosidade à Luz de Atos dos Apóstolos 4,32-5,11*. Dissertação de Mestrado, 2012. Disponível em: http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/18904/18904_3.PDF

RECEBIDO EM 21.01.2017

APROVADO EM 20.02.2017

A VOZ QUE GRITA NO DESERTO: JOÃO BATISTA HISTÓRICO E SEU MOVIMENTO

Ms. Vítor Luiz Silva de Almeida
Doutorando pelo Programa de Pós-
Graduação em História Comparada
Universidade Federal do Rio de Janeiro –
UFRJ.
vitoralmeida83@gmail.com

RESUMO:

Este artigo tem por objetivo compreender o contexto de ação do movimento de João, cognominado Batista, um líder judeu que viveu, aproximadamente, em momento simultâneo ao de Jesus. A meta é analisar criticamente, através dos resquícios de memória presentes na obra de Flávio Josefo e na literatura neo-testamentária, a trajetória de João e seus seguidores, não apenas como um elemento individualizado, mas inserido no quadro endêmico de formação de movimentos e grupamentos sociais de resistência na Palestina romana, ao longo do século I da era comum. Desta forma o movimento de João Batista será investigado à luz de perspectivas teórico-metodológicas que desconstruem seu status passivo, ou seja, de simples resultado de um choque econômico e social entre blocos monolíticos de dominantes e dominados.

PALAVRAS-CHAVE: João Batista, Movimentos de Resistência, Palestina Romana, Religião

ABSTRACT:

This article aims to understand the context of action of the movement of John, surnamed the Baptist, a Jewish leader who lived, approximately, at the same time of Jesus. The goal is to critically analyze, through the remnants of memory present in the works of Josephus and the New Testament literature, the history of John and his followers, not only as an individual element, but inserted in the endemic formation of movements and social groups of resistance in the Roman Palestine, during the first century of the common era. Thus the movement of John the Baptist will be investigated in the light of theoretical and methodological

perspectives to deconstruct their liability status, in other words, a simply result of a clash between economic and social monolithic blocks of dominant and dominated.

KEYWORDS: John the Baptist, Resistance Movements, Roman Palestine, Religion

1 – Em busca do João Batista histórico

Ao iniciar uma pesquisa que tem por objeto um líder judaico do século I e.c. e seu movimento, como descrito, principalmente, em fontes literárias produzidas em contextos variados, duas perguntas básicas se fazem necessárias: Quem foi João Batista? É possível traçar as linhas de sua existência histórica? Estes dois questionamentos já foram feitos por outros pesquisadores do cristianismo antigo, como John Dominic Crossan (1994), J. P. Meier (1992), Raymond Brown (2004), entre outros, e, no entanto, o caminho para suas respostas permanece pedregoso. A problemática principal destas indagações, curiosamente, esbarra em um ponto sensível das investigações relacionadas ao Novo Testamento. Seguidas as perguntas, objetivamente ou subjetivamente, estas se encontram atreladas à busca pela historicidade de outra figura descrita na documentação, Jesus de Nazaré. Mesmo quando a discussão extrapola o âmbito teológico em direção à reflexão histórica e sociológica acerca da Palestina romana do primeiro século e os diversos movimentos de resistência, violentos ou não violentos, que eclodiram neste espaço geográfico, ainda assim uma hierarquização dos atores é latente. Jesus e seu ministério recebem uma grande atenção, enquanto outros

movimentos que ocorrem contemporaneamente ou simultaneamente a este, como no caso do movimento de João, são relegados a uma importância secundária ou reunidos em coletâneas de movimentos predecessores e/ou posteriores a Jesus, o nazareno. Em termos históricos, isto é um fator de enfraquecimento para a compreensão do contexto social da Palestina do século I, e segundo R. A. Horsley:

Só muito recentemente começamos a prestar atenção a outros movimentos *populares* com os quais Jesus e seu movimento poderiam ser comparados. Uma análise cuidadosa de Jesus e de seu movimento no contexto específico de uma Galiléia mais bem compreendida ainda precisa ser feita. (Horsley, 2000: 158)

No entanto, para uma compreensão ampliada do que foi o movimento do Batista, é necessário retirar este agente de seu *status* secundário e o tornar protagonista de suas próprias ações, assim como seus seguidores, buscando compreender suas aspirações, estratégias de ação, plataformas e expectativas, sem perder de vista sua inserção no contexto social de opressão imperial romana e nas querelas internas da sociedade judaica. Dito isto, podemos voltar às perguntas iniciais, e com o máximo de coesão e reflexão, tentar desenhar, ainda que de forma tênue, os contornos históricos desse líder popular judaico, sem passar pelas mediações de outros objetos centrais que não o próprio João, mas articulando-o ao tempo e espaço em

que este estava inserido. A primeira pergunta, por mais simples que pareça, ganha uma grande complexidade quando prendemos nosso olhar neste personagem.

João, o Batista, nos é introduzido como um homem nômade e ascético que caminha pelas veredas do Deserto da Judéia, ao longo do rio Jordão, pregando uma mensagem de arrependimento e transformação, interior e exterior, que se desenrola em uma assertiva de cunho escatológico, com a previsão da chegada iminente de uma força de aspecto divinizado, alguém "mais forte", que julgará o povo de Israel pelos seus atos pecaminosos. Em meio à divulgação desta mensagem, João promove um ritual de imersão na água, ministrado por ele, com o intuito de purificar o indivíduo ímpio e renovar sua existência terrena, preparando-o para o julgamento vindouro. Este ritual, chamado nas fontes bíblicas e extra-bíblicas de batismo, no entanto, não representaria a salvação do indivíduo e sim o movimento de passagem da condição de pecador para o de potencialmente escolhido para a salvação, caso seu arrependimento fosse verdadeiro, e seus atos estivessem condizentes com o as prescrições do Batista. É importante perceber que em nenhum momento este ritual propunha a formação de um grupo religioso, pois João "[...] não usava seu batismo como rito iniciatório para criar em torno de si uma seita ou igreja organizada". (MEIER, 1992: 76) Todavia, pessoas juntavam-se ao redor dele, antes e após o batismo, para ouvir suas palavras e levá-las consigo, fazendo com que mais

indivíduos e grupos o procurassem, a fim de captar sua exortação e partilhar da redenção prevista por ele, para os que seguissem o caminho da retidão pós-purificação batismal. Com isso, João constitui em torno de si uma comunidade de seguidores, que o ouvem, divulgam sua mensagem e partilham de seus ensinamentos. Este grupo, ao expandir-se, acaba por chamar a atenção de estratos sociais diversificados, e, finalmente, das autoridades locais. Herodes Antipas, o Tetrarca, temendo o aumento incontrolável do poder deste homem profeta ou descontente com suas críticas ao seu casamento com a viúva do irmão Filipe, Herodíades, julga-o sumariamente e o condena a prisão e a morte.

Cada um dos quatro evangelhos do Novo Testamento, assim como o livro de Atos dos Apóstolos, detém particularidades acerca de João, mas todos concordam, em maior ou menor grau, com a descrição supracitada. Porém, o que em um primeiro olhar pode ser resumido de forma simples, para não dizer simplória, torna-se extremamente complexo quando os detalhes são destacados da totalidade narrativa. Em primeiro lugar, por que motivos um líder nômade que se vestia com pele de camelo e alimentava-se de gafanhotos poderia ameaçar a hegemonia das elites locais, amparadas por todo o poderio militar romano? Em segundo lugar, se a sua mensagem era puramente espiritual, qual o sentido do temor ou descontentamento de Herodes Antipas em relação a João Batista? Em terceiro, qual a relevância deste

personagem no contexto histórico, em que, supostamente, ele existiu para ser incluído em uma narrativa, de pretensões históricas, acerca da trajetória do povo hebraico, desde os seus primórdios até seu posterior enfrentamento com os romanos? É possível então, a partir daqui, seguir para a segunda questão proposta no início do capítulo, ou seja, se existe a possibilidade, de fato, de vislumbrarmos o João Batista histórico.

Podemos começar pela última interrogação do parágrafo anterior. O vestígio escrito, deixado pelo historiador antigo Flávio Josefo, *Antiguidades Judaicas*,¹ menciona João Batista. Trata-se de uma fonte extra-bíblica, uma obra interessada em narrar os antecedentes e as agruras do povo judaico até a guerra entre judeus e romanos, que resultaria na destruição do Templo de Jerusalém, no ano 70 e.c. Esta obra, escrita, aproximadamente, duas décadas após o fim da guerra entre judeus e romanos, é contemporânea aos evangelhos canônicos. Neste escrito, João é caracterizado como um líder popular que reúne em torno de si um grande número de pessoas, e por provocar o temor de uma rebelião contra o poder herodiano foi condenado à prisão, em Macaero,² e morto.

O fragmento completo sobre João, cognominando o Batista, em Josefo é considerado uma camada legítima do texto original, e é praticamente consenso entre os pesquisadores da área que se trata de uma informação fidedigna. Ao inserir a passagem na categoria da crítica textual, é possível se perguntar por que Josefo, um

¹ Obra escrita do historiador antigo Flávio Josefo, escrita entre 70 e 100 e.c. na cidade de Roma. Esta obra se propõe a traçar a História Judaica desde os primórdios da criação até os eventos ocorridos no século I.

² De acordo com Josefo esta foi a fortaleza para onde foi levado João Batista após ser preso a mando de Herodes Antipas. Ao que tudo indica foi construída originalmente por Alexandre Janeu como uma fortaleza de fronteira e posteriormente utilizada pelas forças de Herodes.

membro da elite judaica, advindo da linhagem sacerdotal e um oficial responsável pela defesa da Galiléia contra a invasão romana, objetivaria testemunhar falsamente sobre a existência de João, sobretudo, de forma próxima ao *corpus* documental neo-testamentário. Há aqui a múltipla confirmação de fontes. Cinco livros do Novo Testamento – Marcos, Mateus, Lucas, João e Atos dos Apóstolos –, produzidos em temporalidades e espacialidades

distintas, por mãos e mentes diferentes, são coadunados por uma fonte extra-bíblica legítima – Josefo –. É possível ainda anexar o texto não-canônico *O evangelho copta de Tomé*³ a este corpo documental acerca de João. Este é o caminho que nos leva mais perto do João Batista histórico.

Segue abaixo um quadro referente ao corpo de fontes que, em confluência, viabiliza a busca pelo João Batista histórico:

Documentação textual	Data (aproximada) de produção
Evangelho de Marcos	65-70 e.c.
Evangelho de Mateus	80-90 e.c.
Evangelho de Lucas	80-90 e.c.
Atos dos apóstolos	80-90 e.c.
Evangelho de João	90-100 e.c.
Evangelho Copta de Tomé	90-100 e.c. ⁴
<i>Antiguidades Judaicas</i> de Flávio Josefo	70-100 e.c.

Há ainda outra categoria de fontes, crucial para os estudos da Antiguidade que convêm ser citada, apesar da falta de resultados conclusivos sobre o Batista.

A despeito de não se ter notícias de provas contundentes da existência de João Batista através da pesquisa arqueológica, muitos sítios foram relacionados a essa figura e seu ritual de imersão. Como exemplos, podemos citar o túmulo de João Batista em Sebaste⁵, outrora uma importante locação da região da Samaria⁶, Ain Karin⁷, tradicionalmente considerada o local de nascimento de João, e Macaero, onde, segundo Josefo, João teria sido aprisionado e morto. Há ainda,

outras descobertas arqueológicas relacionadas ao Batista, como a gruta nos arredores de Suba⁸, descoberta pelo arqueólogo Shimmon Gibson⁹ e, o ainda mais recente achado, descoberto em 2010, na atual Bulgária¹⁰, articulado, de forma bastante superficial, aos restos mortais de João Batista. Estas descobertas causam estardalhaço midiático, todavia, detém um caráter um tanto sensacionalista e ingênuo, acerca da existência de João, pois carecem de aprofundamento teórico-metodológico e criticismo. É necessário que se tenha muito cuidado por parte dos pesquisadores, de qualquer campo, que intentam compreender o passado da figura do

³ Escrito não canônico sobre os ditos e feitos de Jesus de Nazaré.

⁴ Em relação ao momento de produção deste texto, concordo com a autora Elaine Pagels, que o localiza temporalmente como contemporâneo ao evangelho de João. Para uma discussão mais aprofundada sobre o assunto ver (PAGELS, 2004.)

⁵ Vila localizada na província de Nablus, na atual Cisjordânia.

⁶ Região ao norte de Jerusalém localizada em uma zona montanhosa da Palestina, entre a Judeia e a Galiléia. Representou durante muitos anos o centro do reino do Norte (Israel), tradicionalmente fundado em torno de Jeroboão, filho de Salomão, após o cisma entre o reino do Sul (Judá) e o reino do Norte (Israel).

⁷ Antiga vila localizada ao sudoeste de Jerusalém, onde segundo a tradição cristã teria nascido João Batista.

⁸ Suba é uma vila árabe/palestina localizada geograficamente a oeste de Jerusalém. Para mais informações ver (GIBSON, 2008.)

⁹ A descoberta arqueológica da gruta de Suba foi apresentada pelo autor Shimmon Gibson em seu livro *A Gruta de São João Batista. A Primeira Prova Arqueológica da Veracidade dos Evangelhos*. (GIBSON, 2008.)

¹⁰ Esta é uma descoberta feita em 2010. Para mais informações acerca deste achado arqueológico ver: (HOOPER, 2010.)

Batista, ao tratar de vestígios deste tipo. Caso a pesquisa, arqueológica e/ou histórica, não esteja amparada por uma leitura crítica do *corpus documental* existente sobre o assunto e por um aparato teórico e uma metodologia consistente, estas fontes podem encaminhar o estudioso a conclusões precipitadas que comprometem os resultados finais, mesmo que os dados obtidos possuam um valioso caráter científico para a reconstrução e compreensão de sociedades antigas e seus indivíduos. Segundo Pedro Paulo Funari é importante

[...] utilizar as informações textuais e os dados arqueológicos como complementares, podendo ambos conter indicações que se confirmem ou estejam em desacordo, cabendo ao estudioso explorar tanto as convergências como as possíveis diferenças. Dessa forma pode-se esclarecer melhor tanto o sentido das evidências materiais quanto os mecanismos ideológicos ocultos nas informações escritas. (FUNARI, 2006: 42.)

Neste sentido, por enquanto, o caminho mais sólido, apesar de possuir inúmeros obstáculos, até o João Batista histórico encontra-se na documentação textual judaico-cristã. Todas as informações contidas nestas fontes, combinadas com a análise crítica e as ferramentas epistemológicas, levam a crer que a figura de João, como descrita na literatura, muito provavelmente, baseia-se em sua figura real e o que a tradição oral nos legou não foi um personagem fictício, mas sim os vestígios de memória de um legítimo líder judaico de um movimento sócio-religioso, que viveu,

aproximadamente, na primeira metade do século I.

2. As "víboras" e o "machado"

É possível, de agora em diante, após a apresentação da possibilidade de se pesquisar, e historicizar, a figura de João Batista, seguir em direção às questões mais pontuais de sua atuação como líder popular. Para isto, é necessário, antes de qualquer coisa, aprofundar a análise das ideias de João Batista, sua visão de mundo, sua mensagem e suas expectativas.

O panorama em que João Batista surge e desenvolve seu ministério é de extrema tensão social, e isso não pode ser desconsiderado ao se tentar compreender o que este judeu prosaico, advindo das camadas empobrecidas, queria dizer com suas palavras e por que motivo as proferia. Somente desta maneira é possível tentar reconstruir o seu quadro ideológico, condizente não apenas com o que pode ser obtido através das fontes que citam João, mas inserindo-o em seu próprio tempo e espaço, alocando o Batista em seu lugar de indivíduo ativo, em uma realidade amplamente desfavorável.

Para isto, algumas considerações a respeito do conceito de ideologia são imperativas. Objeto de muitos debates dentro das ciências sociais, a ideologia é compreendida nesta pesquisa como um conjunto de idéias, de um indivíduo ou grupo, provenientes de uma série subjetiva de reflexões, articuladas as tradições e as experiências cotidianas frente à concepção, e recepção, da realidade

externa. O termo "ideologia", ao longo do século XX, ganhou toda uma significação própria, que transmutou o conceito em uma coleção de premissas de cunho político e teórico que se desenrola em um programa político-social específico. No entanto, observar a ideologia como um organismo individualizado, separado das condições sociais e culturais em que esta surge é, no mínimo, um reducionismo conceitual que atrapalha sua própria percepção como objeto de estudo. Clifford Geertz, em um trabalho acerca da ideologia como um sistema cultural, já havia atentado para esta questão, e, no entanto, sua discussão ainda permanece atual, quando afirma que

[...] as ciências sociais ainda não desenvolveram uma concepção genuinamente não-avaliativa da ideologia, seu fracasso decorre menos da indisciplina metodológica do que de uma inépcia teórica; essa inépcia manifesta-se principalmente ao lidar com a ideologia como uma entidade em si mesma – como um sistema ordenado de símbolos culturais, em vez da discriminação de seus contextos social e psicológico [...]. (GEERTZ, 1989: 108.)

Portanto, ao se tentar alcançar o caráter ideológico do discurso de João Batista, é perceptível que isto só é adequado dentro de um panorama que insere esta "ideologia" em seu contexto social, cultural, histórico e geográfico. Apenas desta maneira o estudo de elementos ideológicos, dentro dos parâmetros descritos acima, faz sentido para a pesquisa histórica. Ao se lidar com o conceito

de ideologia, como este é compreendido em períodos modernos e contemporâneos, e não como um processo psicológico inserido em um determinado contexto social e cultural, o risco de se transferir uma interpretação presa a elementos que não condizem com o ambiente em que o Batista viveu, pode gerar uma série de resultados condenados pelo anacronismo acrítico, e isto é ineficaz.

Antes de iniciar a análise das fontes, é necessário um pequeno exercício propedêutico de reflexão. Durante muito tempo, se tentou incutir em alguns personagens bíblicos, principalmente os que estiveram diretamente ligados a saga de Jesus de Nazaré, uma imagem apolítica, desinteressada dos problemas sociais dos judeus em geral e desligada de inclinações reformadoras pautadas nas inter-relações entre dominados e dominadores. Entretanto, separar um agente histórico de seu contexto é, no mínimo, incongruente com as preocupações da epistemologia e investigação histórica recentes. E neste ponto, autores como R. A. Horsley e André Chevitarese tornam-se referências para um estudo acerca da Palestina romana do século I e.c., pois amparados pela teoria e metodologia próprias do campo das ciências sociais, se afastam da empiria desmedida, muitas vezes desprovida de criticismo, de alguns trabalhos de cunho teológico que observam os personagens da literatura neo-testamentária como apolíticos, acríticos e comprometidos apenas com a sua fé e seus desígnios teológicos. Segundo R. A. Horsley:

Na pesquisa bíblica e na teologia temos trabalhado principalmente com palavras, símbolos, idéias, histórias e estórias, e, em tudo isso, com textos. Nossa tarefa principal é reunir um sentido novo ou renovado destes textos, símbolos ou idéias. Contudo, é uma convicção fundamental na literatura bíblica e um compromisso básico com a fé dos judeus e cristãos que o sentido básico está encarnado na vida histórica: nas particularidades materiais, sociais, pessoais e sociais. Por isso precisamos nos tornar muito mais concretos do que de costume, simplesmente para sermos fiéis ao material que estamos pesquisando e interpretando [...]. (HORSLEY, 2010: 137.)

Estas posições, muitas das vezes, estão amparadas por uma leitura plenamente religiosa dos textos, sem um aprofundamento epistemológico necessário para tais reconstruções históricas, o que acaba por transferir aos personagens e eventos narrados na literatura bíblica, problemáticas sócio-religiosas atuais, ou apenas um olhar puramente teológico. Teologia e História podem e devem dialogar e cooperar mutuamente, a fim de refinar o campo das pesquisas bíblicas. No entanto, ao se trabalhar a literatura neo-testamentária como uma fonte literária, com o objetivo de produzir conhecimento histórico, é necessário ter o cuidado de não amalgamar Teologia missionária e História. André Chevitarese aborda esta questão na introdução de seu livro *Cristianismos: Questões e Debates Metodológicos*, e defende a seguinte ideia:

Para quem tem fé, que eles sejam vividos em sua plenitude.

Mas em se tratando de pesquisa histórica, eles precisam sair de cena, de modo que cada livro bíblico possa ser lido e pensado no interior de um tempo e espaço específicos; que cada livro possa ser entendido como literatura, tal como ocorre, por exemplo, com Homero, Hesíodo e Virgílio. (CHEVITARESE, 2011: 11.)

Dentro desta perspectiva, esta pesquisa não observa João, cognominado Batista, como um homem alienado, desligado de sua realidade e desinteressado dos problemas de seu povo. Muito pelo contrário. Olhar a Antiguidade vislumbrando uma separação clara e concreta entre religião, política, economia e cultura não passa de puro anacronismo, em que se transferem questões modernas para sociedades e indivíduos que não as conheciam. A mensagem de João Batista é, de fato, marcadamente de cunho teológico, e traça paralelos com a tradição profética de Israel, sobretudo nas figuras dos profetas ligados ao deserto e ao rio Jordão como Josué, Isaías, Elias e Eliseu. Contudo, sua mensagem possui, de forma bastante clara, ecos da realidade social na qual João Batista e as pessoas de seu tempo estavam inseridos. Suas exortações, de caráter escatológico, não apenas chamavam atenção pelo modo incisivo com que as proferia, mas por tocar os ouvintes de forma a torná-los adeptos de suas palavras. Estes indivíduos começaram a segui-lo, objetivamente e subjetivamente, e assim, identificando-se uns com os outros formaram uma comunidade que compartilhava mais do que as palavras de seu mestre. Compartilhava seus ideais.

A principal camada de texto que nos fornece informações acerca da mensagem e ideologia de João Batista advém da fonte Q¹¹, e está presente nos livros de Mateus (3:7-10) e Lucas (3:7-9). O livro de Marcos, apesar de mais antigo e de ter servido como fonte literária para os outros dois, não contém informações aprofundadas das palavras de João, a não ser pela passagem 1:7-8, que também aparece em Mateus e Lucas. O fator decisivo para a escolha desta passagem é a sua concordância nas obras posteriores que utilizaram Q como fonte – Mateus e Lucas –, em algumas partes quase palavra por palavra. É bastante provável que isto seja um indício de certa “independência” destas passagens dentro do contexto de produção destes evangelhos, uma faísca da memória de João, que através da

tradição oral, chegou praticamente incólume às nossas mãos. Em um trabalho, bastante pormenorizado, acerca de João Batista e sua relação com Jesus, J. P. Meier, ao tratar desta camada de texto, afirma que

[...] é provável que este material sobre o Batista tenha sido fixado anteriormente; grande parte desse material ou não apresenta relação explícita com Jesus ou com cristãos [...]. O critério da descontinuidade, assim como ocasionais confirmações de Marcos, João ou Josefo, torna o núcleo da tradição Q sobre o Batista bastante confiável. (MEIER, 1994: 45.)

Para facilitar a visualização do esquema citado acima, segue abaixo a passagem citada da fonte Q – Q 3:7-9 = SQ 4 – e como ela aparece nos evangelhos de Mateus – 3:7-10 – e Lucas – 3:7-9 –¹²:

Vendo muitos fariseus e saduceus vindo para seu batismo, disse-lhes: Crias de víboras, quem vos orientou a fugir da ira que está para vir? Fazei portanto, fruto adequado à conversão, e não penseis em dizer convosco mesmos: Por pai temos a Abraão. Já está deitado o machado à raiz das árvores. Toda árvore, portanto, que não fizer bom fruto será cortada e lançada ao fogo.

Dizia, portanto, às turbas que saíam a caminho para serem batizadas por ele: Crias de víboras, quem vos orientou a fugir da ira que está para vir? Fazei, portanto, frutos adequados à conversão, e não comeceis a dizer convosco mesmos: Por pai temos a Abraão!, pois digo-vos que Deus pode destas pedras erguer filhos para Abraão. Já está deitado o machado à raiz das árvores. Toda árvore, portanto, que não fizer bom fruto será cortada e lançada ao fogo.

O tratamento “Crias de víboras”, em Mateus, destinado aos fariseus e saduceus, e em Lucas, dedicado às multidões no geral, denotam a opinião do Batista sobre seus ouvintes. Se a proposição de J. P. Meier (1994: 48) estiver correta, e

a citação aos “fariseus e saduceus” em Mateus for uma adição dos autores deste evangelho à tradição da fonte Q, então a grande possibilidade é de que João estivesse se referindo a todos os seus ouvintes, sem exceções, dando-lhes

¹¹ A fonte Q, nomenclatura advinda da palavra alemã *Quelle*, literalmente traduzível como “fonte”, é um documento hipotético, que teria servido como recurso textual base para partes dos evangelhos de Mateus e Lucas, além das partes advindas de Marcos. Muitos autores já debateram sobre a sua existência concreta, e a tese mais aceita é a das duas fontes (Mc e Q), pois a probabilidade dos autores de Mateus e Lucas terem tido acesso aos textos uns dos outros, no momento de sua produção, é ínfima. Para mais informações acerca da fonte Q e suas implicações ver as obras de John S. Kloppenborg (1995), Helmut Koester (2005) e Johan Konings (2005).

¹² Tradução de Johan Konings (2005).

o título de “Crias de víboras”, por cometerem pecados e afastarem-se da vontade de Deus. Isto faz bastante sentido ao submeter o texto de Mateus à crítica histórica. É sabido que este escrito é o que mais alude, dentre os sinóticos, aos fariseus como grupo de oposição da comunidade de seguidores de Jesus, assim como outros grupos da elite sacerdotal judaica, incluindo os saduceus. Isto exprime uma problemática do próprio contexto de produção do texto (80-100 e.c.), em que, após a destruição do Templo de Jerusalém pelos romanos, a comunidade que produziu o evangelho de Mateus via-se em contraposição aos fariseus e outros grupos sacerdotais. Desta forma, a adição dos termos “fariseus e saduceus” à sentença proferida em Q, é, provavelmente, a expressão de tensões presentes no contexto social dos indivíduos que montaram o texto e não em uma problemática inerente ao ministério do Batista.

Compreendendo, então, que João não estabelecia exceções em sua reprimenda, é importante pensar na seguinte pergunta: Por que a utilização de palavras tão duras para se referir aos seus ouvintes de um modo geral? Uma via de entendimento está nas mudanças estruturais no modo de vida judaico, fruto de trocas culturais, impostas ou negociadas, pela ocupação romana na Palestina. A partir da morte de Herodes Magno, pai de Herodes Antipas, em aproximadamente 4 a.e.c., o domínio romano sobre a região tornou-se mais intenso, menos intermediado, e este contato mais estreito provocou, ou agravou, diversas transformações no cotidiano

da população de origem judaica, subjugada pelo invasor estrangeiro.

Contudo, fugindo da premissa básica da passividade das camadas dominadas, e pensando estes indivíduos em seu pragmatismo diário, é necessário colocar de lado os grandes esquemas e apurar o olhar crítico - investigativo. Muitas revoltas e movimentos de resistência eclodiram em toda a região da Judéia, assim como na Perea e Galiléia, todavia, estes grupos não eram a grande maioria da população. A maior parte do povo residente na Palestina, afetado pelas transformações sociais, culturais, econômicas e religiosas, advindas da imposição de um poder estrangeiro, via-se, indubitavelmente, em uma situação de adaptação à realidade que se impunha. Estas formas de adaptação poderiam variar da indulgência à negociação, mas em todos os seus níveis, a população subjugada não deixava de ser consciente dos males que a acometiam, das transformações estruturais em seu *modus vivendus* e da necessidade de reelaborar suas práticas cotidianas em prol de sua continuidade. Isto desconstrói o grande mito da passividade dos dominados em relação aos dominantes, que muitas vezes resume toda uma população de indivíduos pensantes a meros expectadores, nulidades sociais, sem nenhuma participação ativa nos seus ciclos de vida. Entretanto, este posicionamento teórico não significa pensar que as divergências entre diferentes camadas sociais são atenuadas por essa “negociação”, caindo no silogismo banal de que se todos os extratos sociais são ativos,

e uns atuam sobre os outros, então se trata de um extrato social único. Em minha opinião, quem melhor resolve a questão é Edward P. Thompson e seu conceito de *reciprocidade*. Ao analisar a relação entre *gentry* e os trabalhadores pobres da Inglaterra no século XVIII, Thompson considera que as relações entre classes sociais distintas socialmente e opostas economicamente, não eram unilaterais, mas estavam em constante fluxo, e as significações das ações de ambos perpassavam pela sua apreensão relativa da realidade, baseada em seus aspectos culturais.

Considero essa noção de reciprocidade *Gentry*-multidão, de "equilíbrio paternalismo-deferência", em que os dois lados da equação eram, em certa medida, prisioneiros um do outro, mais proveitosa do que as noções de "sociedade de uma só classe", de consenso ou de uma pluralidade de classes e interesses. O que nos deve interessar é a polarização de interesses antagônicos e a dialética correspondente da cultura. [...] Até a "generosidade" e a "caridade" podem ser vistas como atos calculados de apaziguamento de classe em tempos de escassez e como extorsões calculadas (sob a ameaça de motins) por parte da multidão. O que é (visto de cima) um "ato de doação" é (a partir de baixo) um "ato de conquista". (THOMPSON, 1998: 68-69.)

No que concerne a João Batista, um homem arraigado à tradição israelita que vagava pelo deserto da Judéia, estas transformações sociais deflagradas a partir do contato com o dominador

estrangeiro, significavam um distanciamento da Lei de Deus e um ato pecaminoso, que apenas o arrependimento, seguido de uma *metanóia*¹³, ou seja, uma mudança espiritual e prática, poderia sanar, tendo em vista o grande "juízo" iminente. Há ainda outra parte deste fragmento de Q que corrobora esta via de compreensão da perspectiva de João sobre seus ouvintes. Ao interrogar sobre quem os havia ensinado a fugir da ira de Deus, João em seguida afirma que é necessário realizar ações que provem a conversão, pois não basta serem "filhos de Abraão" para conquistarem a salvação vindoura. Esta reprimenda de João diz bastante sobre o que ele via quando olhava para as pessoas que iam até ele para receberem o batismo e ouvir suas palavras. Para o Batista, não bastava apenas o pertencimento a linhagem dos patriarcas e o legado da aliança com Javé, como premissas para a redenção no dia do julgamento final. Ou seja, a manutenção da religião e das tradições israelitas, mesmo após a chegada e instalação do dominador estrangeiro na Palestina, não eram razões suficientes para escapar do "fogo". Esta salvação viria apenas através de ações concretas e arrependimento, ou seja, através de como, a partir do ritual de purificação pela imersão, estes indivíduos viveriam seus dias até o "machado" separar as árvores que dão bons frutos das que não dão.

A figura do "machado" complementa o esforço de desenhar o quadro ideológico de João Batista, pois é nela que está exposta a face estritamente escatológica de sua

¹³ *Metanóia* é um termo grego que alude a uma mudança pessoal radical e fundamental.

mensagem. A faceta mais notável de João, que o torna bastante singular, do ponto de vista histórico, é que este, em nenhum momento de suas pregações, clama para si a responsabilidade pelo fim dos males terrenos do povo judaico. A despeito de ser, sem sombra de dúvidas, um líder popular legítimo, o verdadeiro redentor seria aquele que viria depois dele. O "machado", na linguagem metafórica adotada por João, representa o julgamento divino que se aproxima e a chegada daquele que ele denomina o "mais forte" – Q 3:16 – Desta maneira, o metafórico "machado" representa o próprio julgamento, ou o julgador, enquanto as árvores "que dão bons frutos" são os que se arrependem e provarem seu arrependimento através de ações. É possível perceber neste ponto a importância do binômio bem/mal e do julgamento final que os separará, e é este esquema a principal fonte de crença de João, cognominado o Batista.

É importante salientar que João enfatiza que seu batismo é apenas uma fase da preparação para o evento sobrenatural que se aproxima. A fase final, o verdadeiro teste que separará os bons dos maus, é a chegada de outro ser, não especificamente um homem, mas possivelmente um anjo ou o próprio Deus, que ministrará um segundo e definitivo batismo. Assim, João aparece como uma figura intermediária, um "preparador de terreno", para esta figura, cósmica ou humana, que fornecerá um batismo final sobre o povo judaico. É importante lembrar que não há menção ao momento pós-julgamento. Ao que parece, João não

se propunha a explicar o que aconteceria depois, pois sua missão era apenas, e tão somente, chamar o povo ao arrependimento e declarar a vinda do "mais forte". A expectativa da chegada iminente de Deus ou de um homem dotado de poderes extraordinários que lideraria o povo de Israel, não é uma peculiaridade apenas de João. Durante toda a extensão do século I e.c., foram muitos os movimentos e líderes populares que julgavam estar prestes a ver o poder de Deus se manifestar na terra. Porém, no que se refere às perspectivas do Batista, sua ideologia, por assim dizer, estava calcada na crença escatológica de um julgamento divino que estaria próximo, em que apenas o arrependimento sincero e a transformação espiritual, refletida na transformação prática, poderiam trazer a redenção futura.

O quadro ideológico de João estava plenamente articulado ao panorama social da população palestina do século I. Sua ideologia, carregada de teor religioso, não pode ser enxergada como uma entidade em si mesma, separada da realidade concreta do imperialismo romano e das intempéries sociais causadas pela dominação estrangeira. Um dos exemplos mais latentes da influência de sua mensagem, e consequentemente de sua ideologia, é a narração de sua morte pelas mãos de Herodes. A despeito da motivação, que varia de acordo com as fontes disponíveis, a pergunta principal reside na razão pela qual João Batista teria sido executado como um agitador popular. Isto significa pensar menos na objetividade dos textos em si, e mais

nos elementos históricos que se encontram ao alcance, pois ao observar clinicamente estes escritos e submetê-los as ferramentas da crítica histórica, é possível delinear João como um líder que influenciava as pessoas de uma maneira que incomodava o poder hegemônico. Suas palavras atingiam as mentes de seus ouvintes e seguidores não apenas no sentido de comover religiosamente e provocar mudanças de comportamento, mas causando dúvidas, reflexões e críticas, que simplesmente não poderiam ser apagadas de suas vidas cotidianas. Uma das vias para a resistência, e seus elementos ideológicos, reside no questionamento da concretude do que está posto como natural e sua perpetuação. Este questionamento estava presente na mensagem de João Batista e por isso é simplesmente inadmissível que este seja reconstruído como um profeta alienado, desinteressado de sua realidade social.

3 – Experiências compartilhadas: João e seus discípulos

Após discorrer sobre a os fatores ideológicos presentes no discurso de João Batista, o próximo passo encontra-se não no universo das ideias, mas das ações. João foi um líder popular, possuía ouvintes quando discursava, ministrava um ritual de purificação e foi executado por ordem de Herodes Antipas, que o temia como uma potencial ameaça à elite judaica e romana. Partindo deste ponto, é possível afirmar que, apesar da imagem de andarilho solitário que lhe foi atribuída, João passava mais tempo na companhia de outras pessoas do que o contrário.

A documentação textual por diversas vezes atesta presença de seguidores. Eles estão presentes nos sinóticos, no evangelho de João, em Atos dos apóstolos e em Josefo. Mas quem eram essas pessoas? Por que motivos elas aderiram ao ministério de João Batista?

No que concerne ao grupo organizado em torno de João Batista, a grande probabilidade é que este fosse formado em sua maioria por pessoas advindas das camadas mais empobrecidas da sociedade judaica, como camponeses, pescadores e trabalhadores urbanos. Isto não significa pensar que membros da elite não tivessem acesso a João, pois sua mensagem era destinada ao povo em geral, mas apenas que a presença de atores sociais mais abastados no Ministério do Batista era bastante reduzida em relação aos menos favorecidos. O principal local de sua atuação era às margens do rio Jordão, mas nunca em um lugar específico, o que denota uma peculiaridade deste movimento, pois os indivíduos que iam ao encontro de João deslocavam-se de seus locais de origem para ouvi-lo e receber o batismo.

Com exceção do *Evangelho Copta de Tomé*, toda a documentação textual utilizada nesta pesquisa¹⁴ nos fornece algumas informações acerca da existência de discípulos e da constituição de um movimento em torno de João Batista, mas é preciso apurar a investigação para buscar pormenores acerca deste fenômeno social. Neste sentido, três camadas de texto principais colaboram para a composição dos contornos do movimento de João, o fragmento sobre o Batista presente

¹⁴ Evangelhos de Marcos, Mateus, Lucas e João, o livro de Atos dos apóstolos e *Antiguidades Judaicas* de Flávio Josefo.

em Josefo, a narrativa da morte de João em Marcos e o livro de João, o Evangelista. Com relação a estes dois últimos escritos, porém, é necessário um cuidado específico ao se buscar informações sobre o ministério do Batista, pois ambos os textos estão plenos da harmonização entre João Batista e Jesus, e desenharam uma hierarquia que coloca o Nazareno e seus discípulos acima do Batista e seus seguidores. No caso específico do evangelho de João, é possível distinguir um efusivo "rebaixamento" da figura do Batista em relação a Jesus de Nazaré. Todavia, em ambos os escritos, a memória de João e suas palavras transcendem as tensões vividas pelos redatores do texto¹⁵ e a partir de filtros de leitura devidos é possível extrair informações acerca de João e sua relação com seus discípulos.

Primeiramente, é correto supor que João Batista estivesse cercado por um grupo seletivo que o acompanhava em sua vida nômade, seguindo-o por algum tempo e retornando posteriormente aos seus afazeres ou abdicando de tudo para segui-lo permanentemente. Contudo, a maior parte de seus seguidores regressava para seus lares, tendo encontrado João poucas vezes ou apenas uma única vez. Desta maneira, a camada maior deste grupo era constituída de indivíduos que iam até João, ouviam sua mensagem, submetiam-se ao batismo e retornavam para seus lugares de origem, levando consigo as ideias e prescrições de João e divulgando-as. A segunda camada, intermediária, era formada por seguidores que recebiam o batismo, permaneciam na presença de João, o

acompanhavam em suas movimentações ao longo do rio Jordão e por motivos diversos retornavam, após um período indefinido de tempo, aos seus lares e afazeres próprios, plenos da mensagem de seu líder. A terceira camada, a menor das três, era formada por um grupo seletivo de discípulos, que ao receber o batismo e as palavras de João abandonavam seus lares e famílias para segui-lo permanentemente, estabelecendo um relacionamento mais íntimo, em que, muito possivelmente, o observavam como uma espécie de *rabi*¹⁶. Desta maneira, podemos organizar o movimento de João Batista e seus seguidores em três camadas de pessoas:

- a) Indivíduos que abdicavam de seus lares, famílias e afazeres e acompanhavam permanentemente João em suas movimentações e práticas diárias, seguindo-o como uma espécie de mestre;
- b) Indivíduos que iam até João, passavam pelo mesmo processo, permaneciam ao seu lado, compartilhando de seus ensinamentos diários e seguindo-o de perto, porém retornavam para seus locais de origem e afazeres próprios após um período indeterminado de

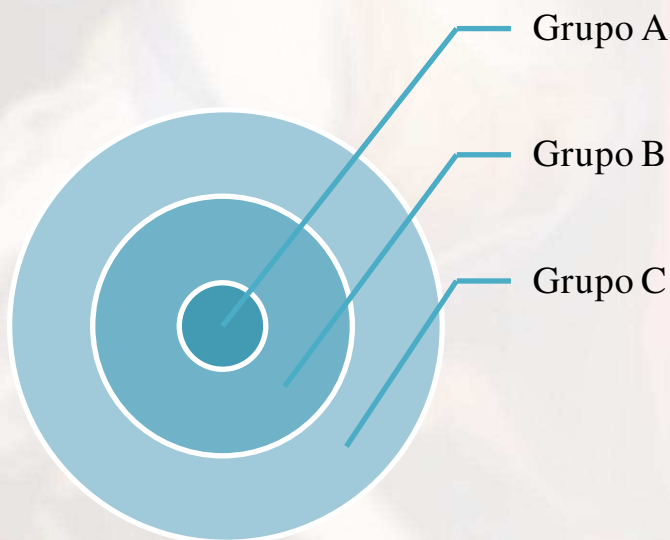
¹⁵ Ao que tudo indica o movimento de João, cognominado o Batista, permaneceu após a sua morte, e seus seguidores continuaram a pregar suas palavras, seguir seus ensinamentos e, possivelmente, a batizar. Isto significa que estes dois movimentos podem ter vivido momentos de conflito e rivalidade ao longo do século I. Estes conflitos parecem ter trazido problemas para os seguidores de Jesus, pois a memória de João Batista dentro do movimento permaneceu tão forte que seria impossível extrair - lá de suas tradições sobre o Jesus, o Nazareno.

¹⁶ Termo hebraico para Mestre.

- tempo;
- c) Indivíduos que iam ao encontro do Batista, ouviam e recebiam sua mensagem, submetiam-se ao ritual do batismo e logo depois

retornavam aos seus locais de origem, sendo este grupo a maior parte de seus seguidores.

O gráfico abaixo explicita o quadro descrito acima:



O grupo C detinha em si um caráter não-fixo, e como o batismo de João era, por definição, único, estes elementos provavelmente o deixavam e retornavam a seus afazeres. Entretanto, como explicado anteriormente, o âmago da mensagem não residia no batismo e sim no arrependimento e na mudança de conduta por parte do batizado, e por isso ao regressar aos seus lares e comunidades, estes se encontravam completamente imersos nas deliberações do Batista, conectando-se com suas práticas e elementos ideológicos. Pode-se argumentar que não havendo uma grande comunidade fixa, não seria possível pensar esta relação entre o Batista e os batizados do grupo C

como um movimento social. No entanto, o simples fato de não estar vivendo no mesmo perímetro espacial, não desabilita estes indivíduos a serem seguidores de João como um mestre religioso, sábio e profeta. Em outras palavras, o fato dos batizados, de uma forma geral, dedicarem suas vidas ao *modus operandis* descrito pelo Batista e crerem na sua mensagem e no julgamento iminente, já constitui uma articulação entre diferentes pessoas e conseqüentemente uma articulação identitária. Ou seja, um grupo interligado por questões nos âmbitos do pragmatismo e da consciência.

Com relação ao grupo B, este, diferentemente do grupo C, era

constituído por indivíduos que ao ouvirem João e serem batizados por ele, permaneciam em sua presença por algum tempo, ouvindo e aprendendo, mas que por razões diversas abandonavam sua companhia e regressavam para seus lugares habituais e trajetórias próprias. Este grupo pode ser considerado como intermediário entre os que eram batizados e não permaneciam na presença de João e os que optavam, permanentemente, pelo modo de vida nômade ao lado de seu mestre. O exemplo mais notável de um desses casos é narrado em três dos quatro evangelhos¹⁷: o encontro de João Batista e Jesus. Os fragmentos do material neo-testamentário que narram este encontro – Mc 1:9/Mt 3:13 /Jo 1:29 – apresentam um panorama bastante favorável para a inferência de que os indivíduos que não permaneciam no núcleo central de seguidores de João Batista, voltavam aos seus lugares de origem plenos de sua mensagem, divulgando suas palavras e praticando seus ensinamentos. A própria tradição de João, o Evangelista, indica que Jesus inicia seu ministério pregando exatamente o que absorvera de João, além de lhe ter arrebatado dois de seus discípulos – Jo 1:35-37 -. É apenas ao longo de sua trajetória, após o batismo, que Jesus desenvolve as bases intrínsecas de seu ministério. “Depois disso veio Jesus com os discípulos para o território da Judéia e permaneceu ali com eles e batizava. João também batizava em Enom, perto de Salim, pois lá as águas eram abundantes e muitos se apresentavam para serem batizados” (JO 3:22-23).

O conflito interno da comunidade joanina, em estabelecer uma relação entre o Batista e Jesus, demonstrado pelos redatores do quarto evangelho – claramente perceptível no paradoxo da negação da ação batismal de Jesus após a afirmação de que este batizava em Jo 4:2 – nos oferece as ferramentas para pensar estas informações, pois é impensável que os redatores do texto colocar-se-iam em uma posição de constrangimento por simples descuido. O mais provável é que o texto seja fruto de um debate e as tentativas de harmonização e equalização entre os personagens atormentaram os redatores durante bastante tempo. Desta forma, é possível afirmar, com uma boa base de certeza, que Jesus fez parte da comunidade do Batista e foi seu discípulo por algum tempo. Após esse período indefinido, Jesus deixou o círculo do Batista e iniciou sua própria jornada como líder popular, mantendo uma relação estreita com os ensinamentos e práticas apreendidas de João. Mesmo após a constituição dos pilares inerentes de seu ministério, até o final de sua vida, Jesus teve o Batista em alta conta. Isto é um fato bastante notável, sobretudo, pela continuidade da figura de João Batista na tradição dos seguidores de Jesus, em que mesmo sendo o condutor de um grupo distinto, e até mesmo concorrente, não foi possível, para os redatores dos textos, apagar a conexão entre os dois personagens.

Por fim, o grupo A era formado por uma quantidade menor de pessoas que seguiam o Batista de forma constante. No livro de Marcos – 6:29 –, ao ser narrada a forma

¹⁷ A narrativa do encontro entre João Batista e Jesus de Nazaré no livro de Lucas se passa no período da infância de ambos e é historicamente pouco viável, tendo em vista as narrativas dos outros três evangelhos, em que o encontro acontece na fase adulta. Além de ser dotada de um grande número de simbolismos e encadeamentos, não há qualquer outro ponto de apoio metodológico, além do próprio livro de Lucas, e por isso não será utilizada nesta pesquisa.

como João foi executado, é dito que os discípulos de João ao saberem da morte de seu mestre, tomaram o corpo e o colocaram num túmulo. Não se trata, no entanto, de se discutir acerca da possibilidade ou não de João ter sido sepultado, quando a grande probabilidade, considerando o contexto histórico e social dos judeus pauperizados de seu tempo leva a crer no contrário. Mas o fato de os autores de Marcos terem citado a presença dos discípulos no momento pós-execução, leva a indagação a respeito do motivo desta inclusão. A maneira incisiva com que os discípulos são trazidos à narrativa, não apresenta nenhum motivo aparente de ser um artifício enfático, e sim um resquício da tradição oral a que Marcos estava articulado. É praticamente impossível que seus seguidores mais próximos não tivessem conhecimento de sua prisão. Não é plausível afirmar, de forma contundente, que o motivo da morte de João reside realmente na crítica ao casamento de Herodes Antipas, mas é perfeitamente factível que os discípulos de João estivessem prontificados a receber o corpo de seu mestre morto, após a sua execução. Estes seguidores mais próximos, que o acompanhavam de perto, em suas exortações ao longo do Jordão, e compartilhavam de sua dieta e suas práticas diárias, provavelmente, recebiam mais que ensinamentos acerca do jejum e da oração. É bastante presumível que ao dividir a companhia de seu líder, estes absorvessem a doutrina do Batista de forma mais aprofundada e o viam como uma espécie de guia moral e religioso.

Desta forma, este círculo composto de três camadas de seguidores, que tinham em João Batista a sua pedra angular, é constitutivo de um processo que remete à formação de um movimento social pautado em fatores religiosos e morais. Ao que tudo indica, este círculo expandiu-se ao longo do século I e a adesão cada vez maior de seguidores, fez com ganhasse proporções tão elevadas, que dentro do contexto de surgimento de movimentos de resistência contra o poder central romano-herodiano, durante o primeiro século, tornou-se, para o poder hegemônico, um perigo em potencial para o *status quo* vigente. No fragmento de Josefo sobre João Batista é possível deduzir, paralelamente às informações contidas nos evangelhos, que a adesão ao ministério de João tendia a um alargamento. Este alargamento, provavelmente, elevou o movimento de João a um possível foco de resistência, aos olhos de Herodes, o que resultou na morte de João e dispersão de seus seguidores.

§117. Pois Herodes o *matou*, embora ele fosse um bom homem e [apenas] conclamasse os judeus a aderirem ao batismo, contanto que eles estivessem cultivando a virtude e praticando a justiça entre si e a piedade para com Deus. Pois [somente] assim, no entender de João, o batismo [que ele administrava] seria verdadeiramente aceitável [para Deus], isto é, se eles o usassem para obter, não o perdão para alguns pecados, mas sim a purificação de seus corpos, porquanto [dava-se como certo que] suas almas já tivessem sido purificadas pela justiça. (apud MEIER, 1994: 89)

Conhecendo então a constituição do círculo de seguidores de João Batista é possível buscar o porquê de João ter articulado um grupo de seguidores e os motivos pelos quais as pessoas aderiam ao seu movimento. Entretanto para compreender o caso particular da formação de um grupamento social a partir da liderança do Batista, composto em grande parte por elementos explorados e marginalizados da população palestina, os desdobramentos teóricos de matiz thompsoniana são de grande valor para a compreensão da relação entre João e seus discípulos.

A base do pensamento de Thompson (1987: 9) fundamenta-se, em primeiro lugar, na negação do conceito de "classe", como uma estrutura estática, pré-determinada pelas relações entre um poder hegemônico e grupos subjugados, como se a delimitação da "classe" partisse de elementos inflexíveis, determinados economicamente e socialmente. Para ele noções cristalizadas como "classes trabalhadoras" são detentoras de uma superficialidade interpretativa que oblitera as ações de indivíduos ou grupos, como se estes fossem atores passivos, dentro de um contexto maior que cria condições para o seu aparecimento. Para Thompson o fenômeno da "classe" só é possível de ser determinado através de um conjunto de acontecimentos que perpassam tanto a experiência quanto a consciência, e estas, as "classes", não são "coisas" capazes de serem demonstradas matematicamente e fundamentadas sob uma visão "de cima", mas sim

sob o prisma dos próprios elementos que a compõem, em articulação com o contexto em que estão inseridos. Assim a formação de uma "classe", sob a perspectiva de Thompson, deixa de ser um processo passivo, para tornar-se um processo ativo.

É necessário ressaltar que a ideia de "classe", como compreendida por Thompson pode expandir-se para além das sociedades capitalistas, quando este postula que sua verdadeira substância encontra-se na esfera das relações sociais. Posto isto, é possível perceber, a partir de investigações metodológicas, as diferenciações entre os grupos, urbanos ou rurais, presentes no contexto de opressão imperial da Palestina no período já citado. Pensando a formação de "grupos sociais",¹⁸ é possível ponderar que o irrompimento de conflitos entre grupos judaicos e o poder imperial, assim como entre eles próprios, torna possível uma pormenorização do funcionamento destes grupos em sua forma particular, sem perder de vista o contexto em que estão inseridos e as interações entre eles.

Dentro de um contexto opressor de um estado imperial estrangeiro, é perceptível que, apesar da existência de uma zona de interseção entre os objetivos de diferentes grupos, inclusive o grupo liderado por João Batista, e de estes dividirem características étnicas, culturais e religiosas, cada qual é portador de uma leitura dos fatos que lhe é particular, e suas ações determinam-se por motivos diversos e não por um motivo totalizante. A grande tensão social, provocada pela insatisfação de vários setores da

¹⁸ Termo aqui utilizado propositalmente, em substituição ao termo "classe" de Thompson. Esta opção se deve ao fato de que, a despeito do debate entre primitivistas e modernistas, a composição teórica da formulação de Thompson, em minha opinião, extrapola a rigidez de uma nomenclatura presa a um determinado contexto histórico, pois se dá na esfera da prática social entre indivíduos e dos conflitos entre diferentes grupos identitários.

sociedade judaica em relação ao sistema opressivo implementado pelo governo romano na região da Palestina¹⁹, foi considerada, por grande parte dos pesquisadores, como o fator crucial para o aparecimento destes tipos de movimentos sociais. O panorama conflituoso em que se encontravam judeus e romanos, como observou Horsley (2010; 2000; cf. tb. HORSLEY; HANSON, 1995), fez da Palestina um terreno fértil para o surgimento de diversos movimentos de resistência que subvertiam o rígido ordenamento social imposto pelo poderio romano. Esta intervenção militar estrangeira, articulada às elites judaicas locais, encaminhava a população palestina mais empobrecida, sobretudo em áreas rurais, a uma situação de pauperismo extremo, perda de terras, endividamento, imposições religiosas, desmantelamento do modo vida, humilhações públicas e violência desmedida.

João Batista também estava inserido neste panorama, e suas mensagens, assim como a mensagem de muitos líderes anteriores e contemporâneos a ele, apresentavam uma via de redenção e mudança, através da equalização pelo julgamento cósmico, que causava uma impressão forte em indivíduos que sentiam na pele a deterioração de suas existências sociais. Esta perspectiva salvacionista arrebatava as pessoas em situação lastimável, que ao ouvir as palavras duras e a incitação a uma mudança espiritual e prática, assentavam, na fé do julgamento de Deus, as bases para a esperança de uma vida melhor. Com isso, ao acatar as

determinações e ideias do Batista estes indivíduos estabeleciam uma conexão identitária, em relação ao líder e a eles mesmos, e a marca final dessa identificação residia em um ritual de purificação pela imersão nas águas do Jordão. A "dramatização da mensagem oracular" (HORSLEY; HANSON, 1995), através de rituais ou de práticas, é uma realidade na literatura bíblica, tanto no Antigo como no Novo Testamento, e João Batista estabelecia o batismo como uma marca, um selo, para os que comungavam de seus ensinamentos e estariam potencialmente aptos à salvação no tempo do julgamento do "mais forte".

O batismo de João deve portanto ser entendido como um selo escatológico que reconstituiu os eleitos de Israel, que seriam poupados no julgamento de Deus. [...] A pregação de João sobre o juízo próximo de Deus chama Israel ao arrependimento e oferece o batismo como garantia para entrada na promessa divina. (KOESTER, 2005: 82-84)

Este selo identitário, estabelecido através do batismo, é o elemento objetivo da conexão entre os diferentes indivíduos que iam ao encontro do Batista. No entanto, a substância concreta da formação de um movimento em torno de João reside na articulação de sua ideologia, que deixava rastros em todos os seus ouvintes por prever um julgamento divino que repararia e restituiria os justos e castigaria os injustos e malignos, e na mudança cotidiana de raiz pragmática, que com toda probabilidade os diferenciava de grande parte da

¹⁹ A implementação de uma administração romana no espaço geográfico Palestino tem seu início no ano 63 a.e.c., após a conquista militar do mediterrâneo oriental, no entanto, é a partir da morte de Herodes Magno, em aproximadamente 4 a.e.c. que esta administração se torna realmente efetiva.

sociedade judaica, imersa em querelas intra-judaicas e elementos da cultura romano-helenísticas²⁰. Esta articulação entre ideologia e pragmatismo é que gera uma identificação entre todos os que se submeteram ao batismo de João e o caráter singular desse ritual de imersão, ministrado uma única vez, nos dá as pistas necessárias para compreender o movimento do Batista em sua estrutura essencial.

Em conclusão, o movimento de João Batista, apesar de inserido em um contexto maior de surgimento de grupamentos de resistência e de cunho profético, abrange uma gama de peculiaridades que denotam a formação de um grupo social a partir de experiências compartilhadas em âmbito pragmático e ideológico. Isto significa dizer que ao combinar aspectos identitários entre diferentes indivíduos que detêm em si variadas perspectivas, visões de mundo e práticas cotidianas, João torna-se o centro aglutinador de um círculo de pessoas que dividiam e

compartilhavam elementos comuns, dentro de um panorama maior de dominação imperial e degradação social das camadas oprimidas. Este movimento floresceu e cresceu de forma independente durante a primeira metade do século I e.c. e persistiu mesmo após a morte de seu líder, como podemos inferir a partir dos escritos das comunidades de seguidores de Jesus de Nazaré e Josefo. A influência de João para alguns grupos judaicos do primeiro século pode ser sentida não apenas através da literatura do Novo Testamento, mas também nos escritos de Flávio Josefo, e isso é um fator relevante para se pensar o movimento do Batista como um importante objeto para se compreender o contexto palestino durante a ocupação romana, assim como as interações culturais do binômio dominante/dominado e as inter-relações entre diferentes camadas sociais.

²⁰ Para mais informações acerca das articulações culturais no Mediterrâneo Antigo ver (CHEVITARESE; CORNELLI, 2007.)

Referências Bibliográficas

Textos antigos:

Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002.

RAMOS, Lincoln. (Org.). *Bíblia Apócrifa: fragmentos dos evangelhos apócrifos*. Petrópolis: Vozes, 1989.

JOSEPHUS. *The life – Against Apion*. Trad: H. St. J. Thackeray. London: Harvard University Press, 1976.

_____. *Jewish Antiquities*. Trad: L.H. Feldman. London: Harvard University Press, 1981. 10 vols.

_____. *The Jewish War*. Trad: H. St. J. Thackeray. London: Harvard University Press, 1989. 9 vols.

Bibliografia

BROWN, Raymond. *Introdução ao Novo Testamento*. São Paulo: Paulinas, 2004.

CHEVITARESE, A. L.; CORNELLI, G. *Judaísmo, Cristianismo, Helenismo. Ensaio Acerca das Interações Culturais no Mediterrâneo Antigo*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.

- CHEVITARESE, A. L. *Cristianismos. Questões e Debates Metodológicos*. Rio de Janeiro: Klíne, 2011.
- CROSSAN, J. D. *O Jesus histórico: a vida de um campônes judeu do Mediterrâneo*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- _____. *Jesus. Uma biografia revolucionária*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- EHRMAN, B. D. *O que Jesus disse? O que Jesus não disse?* Rio de Janeiro: Pocket Ouro, 2008.
- FITZMYER, JOSEPH A. *The Dead Sea Scrolls and Christian Origins*. Grand Rapids – Cambridge: Eerdmans, 2000.
- GEERTZ, Clifford: *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos, 1989.
- GIBSON, S. *A Gruta de São João Batista. A Primeira Prova Arqueológica da Veracidade dos Evangelhos*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- HENGEL, M. *The Charismatic Leader and His Followers*. New York: Crossroad, 1981.
- HORSLEY, R.; HANSON, J. S. *Bandidos, profetas e messias. Movimentos populares no tempo de Jesus*. São Paulo: Paulus, 1995.
- HORSLEY, R. A. *Arqueologia, História e Sociedade na Galiléia. O contexto social de Jesus e dos Rabis*. São Paulo. Paulus, 2000.
- _____. *Jesus e a Espiral da violência: resistência judaica popular na Palestina romana*. São Paulo, Paulus, 2010.
- KOESTER, Helmut. *Introdução ao Novo Testamento: história e literatura do cristianismo primitivo (vol.2)*. Trad.: Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2005.
- KLOPPENBORG, J. S. *Conflict and Invention: Literary, Rhetorical and Social Studies on the Sayings Gospel Q*, Pennsylvania: Trinity Press International, 1995.
- KONINGS Johan. *Sinopse dos Evangelhos de Mateus, Marcos e Lucas e da "Fonte Q"*. São Paulo: Loyola, 2005.
- PAGELS, Elaine. *Além de toda crença: o Evangelho desconhecido de Tomé*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- MEIER, J. P. *Um judeu marginal: repensando o Jesus histórico*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- SCARDELAI, D. *Movimentos messiânicos no tempo de Jesus: Jesus e outros messias*. São Paulo: Paulus, 1998.
- TATUM, W.B. *John the Baptist and Jesus: A report of the Jesus Seminar*. Polebridge Press, 1994.
- THOMPSON, E. P. *A Formação da Classe Operária Inglesa: A Árvore da Liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1987.
- _____. *Costumes em comum*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

Referências Documentais publicadas na Internet:

- HOOPER, S. Are these the bones of John the Baptist? *CNN*, August 30, 2010. http://edition.cnn.com/2010/WORLD/europe/08/12/bulgaria.john.baptist.relics/index.html#fbid=Dzq_J7FCkZi&wom=false. Acesso em: 30 Jun. 2016.

RECEBIDO EM 09.02.2017

APROVADO EM 01.03.2017

IRENEU DE LYON E A GNOSE PALEOCRISTÃ: O USO DO DISCURSO PERFORMÁTICO EM ADVERSUS HAERESIS – SÉCULO II EC¹

Nathalie Drumond Alves do Amaral
Mestranda em História PPHR/UFRRJ
Universidade Federal Rural do Rio de
Janeiro
nathalieamaral25@gmail.com

RESUMO:

A pluralidade de interpretações sobre os ensinamentos de Jesus de Nazaré era uma realidade no paleocristianismo do século II EC. Vários eram os discursos orais e escritos circulantes em meio às comunidades cristãs. Tal questão demonstra não apenas as diferentes forças intelectuais que divulgam, em meio aos seguidores do Caminho, sua visão sobre esta crença. Este fator denuncia a vontade das comunidades em escolher por determinadas interpretações e, portanto, ter como guia determinados líderes. Numa construção de identidade coletiva com base, não em Jesus, mas no Jesus segundo a interpretação assumida pela comunidade, lideranças ganham prestígio em meio às relações de poder presentes no campo religioso. Neste sentido, observa-se um empenho discursivo como o do bispo Ireneu de Lyon da região da Gália, aliado à comunidade romana, de registrar a diversidade interpretativa sobre o Nazareno em sua obra *Adversus Haereses*. Porém, utilizando-se de um discurso performático, segundo a análise conceitual de *performance* desenvolvida por Paul Zumthor, tensiona estes vários cristianismos entre verdadeira e falsa gnose. Nesta obra, o bispo da Gália busca, por um lado, reidentificar o diverso como herege, ou seja, não cristão, e por outro, reiterar a legitimidade da comunidade romana e seus aliados, sendo este tratado como único grupo detentor da verdadeira compreensão sobre a experiência cristã. Assim, não apenas o que era escrito pelos líderes, mas também o que poderia ser lido, ensinado pelos mestres ou quem poderia ser recebido como "irmão de fé" nas comunidades também seria alvo de

preocupação. Com uma escrita teatralizada visando à construção do outro, tal esforço de Ireneu de Lyon busca não apenas resignificar a experiência cristã, mas também demonstrar uma estratégia discursiva em meio às relações de poder existentes neste período.

PALAVRAS-CHAVE: Paleocristianismos, Ireneu de Lyon, Gnose Cristã.

ABSTRACT:

The plurality of interpretations about the teachings of Jesus of Nazareth was a reality in the paleochristianism in second century CE. Many were the oral and written speeches circulating among Christian communities. This question demonstrates not only the different intellectual forces which, among followers of the Way, spread their view on this belief. This factor denounces the will of the communities to choose for certain interpretations and, therefore, to guide certain leaders. In a collective identity building based not on Jesus but on Jesus as interpreted by the community, leaderships gain prestige among the power relations present in the religious field. In this sense, there is a discursive commitment as that of Bishop Irenaeus de Lyon from Gaul region, allied to the Roman community, to record the interpretive diversity about the Nazarene in his work *Adversus Haereses*. However, using a performative speech, according to the conceptual analysis of *performance* developed by Paul Zumthor, stresses the serious Christianities between true and false gnosis. In this work, the bishop of Gaul seeks to reidentify the diverse as a heretic, that is, a non-Christian, and on the other hand, to reiterate the legitimacy of the Roman community and its allies, being treated as the only group that hold true understanding of the Christian experience. Thus, not only what was written by the leaders, but also what could be read, taught by the master who could be received as a "brother of faith" in the communities would also be of concern. With a theatrical writing aimed at the construction of the other, such an effort by Irenaeus of Lyon seeks not only to reframe the Christian experience but also to demonstrate a discursive strategy in the middle of the relations of power existing in this period.

¹ Trabalho relacionado à pesquisa desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Sendo o projeto intitulado *Irmãos de fé, irmãos hereges: a narrativa da diferença em Ireneu de Lyon - século II EC*, está vinculado à linha de pesquisa *Relações de poder, linguagens e história intelectual* e se encontra sob orientação da Dra. Renata Rozental Sancovsky.

KEYWORDS: Paleochristianisms, Irenaeus of Lyons, Christian Gnosis

O cristianismo em desenvolvimento no século II EC, sem dúvida, é um movimento diverso. Esta experiência religiosa de caráter multiforme pode ser evidenciada nos seus mais variados documentos. Por um lado, nos escritos posteriormente canonizados, que vieram a ser chamados de "Novo Testamento", já eram demonstradas evidentes tensões interpretativas e comportamentais em meio às comunidades. Nas cartas tradicionalmente atribuídas a Paulo, por exemplo, a necessidade de direcionamento moral e reiteração de alguns ensinamentos de Jesus de Nazaré, segundo a percepção do "autor", evidenciam a fluidez deste movimento.

Contudo, não apenas estes documentos estão disponíveis para o pesquisador interessado. Com os achados arqueológicos de 1945 e a descoberta de treze códices enterrados em vasos de cerâmica ao norte de Luxor no Egito, na moderna cidade de NagHammadi, por Muhammad Ali al-Samman do povoado de Al-Qasr, novos dados emergiriam sobre este período paleocristão. Tratando-se de cópias, do século IV EC, de documentos com datação aproximada entre 60 e 350 EC, estes escritos eram uma expressão da diversidade intelectual presente em meio às comunidades. Tais fontes foram tratadas enquanto documentação gnóstica, ou seja, uma expressão do movimento cristão que fora conceituado no final do século XIX por Adolf von Harnack como "Gnosticismo".

A *gnose*, palavra grega que, uma vez traduzida, transmite a ideia de "conhecimento", foi o foco de combate de lideranças intelectuais vinculadas à comunidade cristã em Roma. Este conhecimento trazia consequências diretas na forma de se perceber os ensinamentos de Jesus de Nazaré: acesso a Deus via experiência e com método pedagógico especulativo, além de uma fluidez cultural tão significativa que inviabilizava o enrijecimento hierárquico nas comunidades com esta percepção. Tal circularidade abriu espaço para lideranças femininas e uma percepção mais ligada ao mundo místico. Assim, em meio a este movimento cristão de caráter essencialmente plural, materiais foram produzidos tanto para promover esta *gnose* em suas inúmeras possibilidades, quanto para denunciá-la como deturpação das palavras de Jesus de Nazaré.

Ao serem observadas estas questões, fica perceptível ao olhar do pesquisador uma série de tensões presentes nas literaturas circulantes deste cenário religioso. Sendo a relação escrita-leitura um elemento escasso neste período, manipular tal elemento seria deter o poder de desenvolver identidades e direcionar caminhos a serem seguidos ou desconsiderados.

Diante desta situação, uma guerra discursiva é travada não apenas para estabelecer um *exemplum* cristão, mas também para construir uma ideia interessada de autoridade vinculada à "legítima" interpretação sobre os ensinamentos de Jesus de Nazaré. Neste sentido, bispos como Ireneu de Lyon utilizam em suas escritas estratégias

discursivas visando estabelecer estranhamentos entre “irmãos de fé” e, conseqüentemente, a figura de um *outro*, de um elemento herético.

Assim, ao aplicar nesta pesquisa o conceito de *performance* desenvolvido por Paul Zumthor sob o aspecto da análise de discurso, torna-se possível perceber em *Adversus Haereses* reidentificações interessadas que desqualificam grupos divergentes quanto à experiência do Caminho. De posse desta perspectiva, estas forças intelectuais arrogavam para si o poder de transportar para fora do movimento cristão tudo aquilo que fosse considerado por estes bispos aliados à comunidade cristã em Roma como um “ilegítimo” ou um detentor de uma “falsa gnose”.

I. *Adversus Haereses*: escrevendo para um amigo

Ao trabalhar uma fonte com o enfoque voltado para a análise de discurso, alguns fatores básicos como o lugar de fala do autor, reiteraões e intencionalidades devem ser consideradas. Contudo, observando obras da patrística grega como o *Adversus Haereses* escrito por Ireneu de Lyon, fica perceptível o intuito deste autor em se posicionar frente à diversidade do movimento cristão. Para uma força intelectual em meio a uma comunidade, registrar ideias é definir formas de ver sua experiência religiosa, assim como também uma expressão de como ensinar, ou melhor, manter viva esta percepção através das gerações posteriores. Neste sentido, provocar uma memória ou selecionar fatos a serem recordados como fundamentais em meio aos ensinamentos de Jesus de

Nazaré tomam-se importantes mecanismos para a proposição de uma identidade cristã a ser construída.

Esta ideia de construção se faz significativamente presente em todos os cinco livros que compõe esta obra. O combate aos influxos helênicos na composição desta realidade cristã, assim como os de outros elementos culturais do entorno aparecem no discurso do bispo Ireneu, desconsiderando de forma interessada aquilo que era real: o cristianismo era fruto de um cenário de profundas interpenetrações culturais. Este movimento não estava isento destas interações em sua composição identitária ou passível de uma percepção pura em sua constituição, afinal, tudo é uma construção humana para atender a determinados fins.

Considerando o eixo cultural mediterrâneo no qual podemos destacar Judéia, Grécia, Roma e Alexandria, observamos uma *interpenetração cultural*, termo de Roger Bastide² também utilizado por Chevitarese (2007). Para compreender o processo cultural sobre o qual o bispo Ireneu de Lyon está envolto é necessário perceber que há uma interação, de forma mais significativa, entre três culturas: o helenismo, o judaísmo e o próprio cristianismo em desenvolvimento, os quais “*estão agindo e reagindo sobre o outro*” (BASTIDE, 2015). Observar estas vertentes como blocos fechados, homogêneos e em constante conflito entre si seria

¹BASTIDE, Roger. **ACULTURAÇÃO.** *Encyclopædia Universalis.* Disponível em: <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/acculturation/>>. Acesso em: 5 de set. 2015.

desconsiderar estas relações de interpenetração presentes no mediterrâneo antigo. Neste sentido, ao tratar sobre esta questão em relação à Galiléia, por exemplo, Chevitarese expõe que

[...] na realidade, os fenômenos de encontros entre culturas nunca acontecem num *ponto zero* das civilizações. É preciso considerar a *situação* em que esse encontro acontece. A Galiléia – como qualquer outro lugar cultural – não pode ser considerada simplesmente como um campo neutro, asséptico, onde se dá a interação entre helenismo e judaísmo (e entre judaísmo formativo e cristianismo depois). Isso equivale a se perguntar: Como se dá a interpenetração de civilizações diferentes num mesmo território? Qual a relação entre a *grande* e a *pequena tradição*, isto é entre a cultura dominante, *global* – diríamos hoje –, e as culturas periféricas, dominadas ou alternativas? (CHEVITARESE, 2007: 42)

Tratar o cristianismo como um movimento heterogêneo e em construção neste período é necessário para se compreender a utilização da memória cultural como um mecanismo de poder. Grupos cristãos divergentes debateram sobre quem deteria o poder de estabelecer as “corretas” interpretações, além dos usos, costumes e ritos a serem tidos como representantes desta manifestação religiosa. Porém, para compreender este processo é necessário observar o discurso do outro, assegurando que a sua própria visão dos fatos seja também considerada e trabalhada como um elemento fundamental na composição deste quadro histórico.

O elemento considerado pelas forças ligadas à comunidade cristã em Roma como “opositor”, nem sempre compreendia esta construção feita sobre sua própria identidade e postura religiosa. Estes cristãos, inicialmente, eram partes diversificadas de uma composição legitimamente cristã e fluida que, aos poucos, foi sendo discursivamente apresentada como um bloco homogêneo e tensionado por esta aliança episcopal. Assim, estes “irmãos de fé” resignificados como “gnósticos” devem ser analisados não apenas sob o olhar de seu “opressor”, ou melhor, concorrente.

Sob esta perspectiva de confrontar os grupos cristãos divergentes à percepção de seu grupo, o autor utiliza-se de sua escrita não apenas para expor suas ideias. Neste documento inicial apresenta-se uma preocupação acerca da recepção destas ideias através da procura de um cúmplice que venha a colaborar com a disseminação de intencional visão religiosa.

Esta obra de Ireneu foi escrita, aproximadamente, entre 180-185 EC após a perseguição dos cristãos da Gália e o conseqüente martírio do então Bispo Potino, o qual viera a substituir. Num lugar de fala marcado pela morte em nome do “Cristo”, o autor volta as suas atenções para uma disputa pedagógico-interpretativa existente em outra comunidade cristã, a romana, que não estava sob sua responsabilidade. Uma vez observado este cenário seria importante pontuar algumas questões. Considerando a relação que Paul Zumthor estabelece entre a escrita e a vocalidade, o

combate, ou melhor, a preocupação de Ireneu com esses movimentos de *gnose* cristã são anteriores ao *Adversus Haereses*.

Neste sentido, esta obra aparece como uma resposta escrita de um entorno vocal em ebulição. É possível analisar a *gnose* cristã como uma espécie de sistema pedagógico que, em meio às suas variações de grupo para grupo, possui como característica principal a especulação. Portanto, seria possível afirmar que esta forma de se adquirir o conhecimento de Jesus de Nazaré havia chegado até a região da Gália e gerado um significativo incômodo a este bispo.

Paul Zumthor afirma em sua obra *A letra e a voz* que “uma forma qualquer de oralidade precede a escritura ou então é por ela intencionalmente preparada, dentro do objetivo performático” (ZUMTHOR, 1993: 109). Dentro deste universo em que Ireneu está inserido, fica evidente a elaboração de uma proposta pedagógica geradora de poder e controle dentro deste amplo movimento de seguidores de Jesus de Nazaré. Seria este o “objetivo performático” de Ireneu? Para fazer tal afirmação, faz-se necessário compreender, primeiramente, o conceito de *performance*. Paul Zumthor salienta que

[...] *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediate*. Nesse sentido, não é falso dizer que a *performance* existe fora da duração. Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas,

sentidas com maior ou menor clareza. Elas as faz “passar ao ato”, fora de toda consideração pelo tempo. Por isso mesmo, a *performance* é a única que realiza aquilo que os autores alemães, a propósito da recepção, chamam de “concretização”. (ZUMTHOR, 2007: 50).

Considerando esta experiência de construção da escrita de Ireneu iniciada pela vocalidade e, portanto, com características e preocupações performáticas, teria por objetivo concretizar algo, fazer acontecer, provocar a *recepção* de determinada informação que atenda às suas intencionalidades primeiramente verbalizadas e, depois, que ganham *corporeidade*. Mas como esta estratégia discursiva seria implementada? Como suas ideias poderiam ter um grau de influência mais significativo? Quem seria seu cúmplice? No prefácio de seu Livro I intitulado *Sistemas Gnósticos*, Ireneu deixa claras algumas questões: 1) inicialmente ele precisa de alguém que continue o combate contra a *gnose*; 2) a *gnose* já estava presente na comunidade à qual foi destinada esta obra de fins pedagógicos, tanto que seu cúmplice já demonstrava certa curiosidade sobre o assunto.

Eis por que, após ter lido os comentários dos discípulos de Valentim – como eles se denominam – *depois de manifestar-te, meu caríssimo amigo*, os prodigiosos e profundos mistérios, que nem todos entendem, porque não renunciaram ao intelecto, *para que tu, informado acerca destas doutrinas, as dêes a conhecer aos que estão contigo e as leves a tomar cuidado* diante do abismo de irracionalidade e de blasfêmia

contra Deus. [...] Com nossas mediócras possibilidades, forneceremos os meios para refutá-las, mostrando que o que dizem é absurdo, inconsistente e oposto à verdade. Não acostumados a escrever, não tendo aprendido a arte de falar, mas solicitados pela caridade que nos urge a manifestar a ti e a todos os que estão contigo os ensinamentos deles [...]. Mas, na verdade, na simplicidade e na candura, aceitarás com amor o que com amor foi escrito e desenvolvê-lo-ás por tua conta, visto que és mais capaz do que nós. Depois de o receber de nós como semente e princípio, fá-lo-ás frutificar abundantemente pela grande capacidade do teu intelecto e o que por nós foi dito com poucas palavras e insuficientemente te demos a conhecer, apresentá-lo-ás com vigor aos que estão contigo. E assim, ao responder ao teu desejo, já antigo, de conhecer as doutrinas deles, não somente nos esforçamos para to manifestar, mas também para fornecer-te os meios para demonstrar sua falsidade. Assim tu também esforçar-te-ás por ajudar os outros, conforme a graça que te foi concedida pelo Senhor, de forma que os homens já não se deixem induzir ao erro pela doutrina capciosa deles. (IRENEU DE LYON, *Adv. Haer. I, Pr.1-3*. Destaque nosso).

Ao observar este trecho de *Adversus Haereses* em seu Livro I, percebe-se que o debate sobre a *gnose* não é novo. Os discípulos de Valentim, o qual teria sido o líder da dissensão ocorrida na comunidade petrina em, aproximadamente, 150 EC, segundo Eusébio de Cesareia em sua *História Eclesiástica*, teriam ganhado tal grau de influência, ao ponto de Ireneu, em meio ao duro processo de perseguição na Gália,

tenha que atender aos anseios de seu amigo.

Algumas indicações são dadas no próprio trecho citado. Mesmo após a morte de Valentim, aproximadamente em 160 EC, as ideias por este defendidas permaneciam com vigor. Ao gerar discípulos, estes, por sua vez, deram continuidade aos seus ensinamentos. São nessas ideias que o amigo de Ireneu possui interesse. Contudo, segundo Ireneu, tais ideias há muito estudadas por seu amigo distante seriam uma interpretação errada, falsa, do que seu grupo, ligado à comunidade cristã em Roma, compreendia como a legítima interpretação da fé, ou seja, a interpretação paulina.

Através dos escritos chamados "gnósticos" encontrados em 1945 na cidade de NagHammadi no Egito, e dos posteriormente canonizados como "efetivamente cristãos", torna-se possível verificar tal discordância conceitual. O debate era gerado ao redor da fé, *pistis*. Dentro do atual cânon cristão romano, esta é conceituada da seguinte forma "ora, a fé é a certeza de coisas que se esperam, a convicção de fatos que se não vêem" (Hebreus 11.1). Por outro lado, segundo a interpretação da chamada *gnose*, conhecimento, haveria uma outra interpretação: "reconheci o que está em vossa visão, e aquilo que de vós está oculto se tornará claro a vós. Pois não há coisa alguma oculta que não se manifestará" (Evangelho de Tomé II, 2.5). Observando um problema interpretativo entre imaterialidade e materialidade da fé, o termo *gnose*

ganharia uma conotação vinculada à heresia no discurso de Ireneu.

Outra questão a ser colocada sobre este processo de cumplicidade é que o receptor não deveria apenas apreender a informação a ele fornecida através da leitura, mas também reproduzir uma visão em detrimento da diversidade de grupos e interpretações existentes no paleocristianismo do século II EC. Neste sentido, a hipótese levantada por Zumthor (2007: 35) nos ajuda a perceber que “o que na performance oral pura é realidade experimentada, é, na leitura, da ordem do desejo”. Assim, um jogo estratégico se apresenta, para Pocock, um lance, por parte do autor:

Quando um autor efetua um ato [...], costumamos dizer que ele executou um “lance”. A expressão sugere jogo e manobra tática, e nossa compreensão de “o que ele estava fazendo” quando executou seu lance depende portanto, em grande parte, de nossa compreensão da situação prática na qual ele se encontrava, do argumento que ele desejava defender, da ação ou norma que ele desejava legitimar ou invalidar, e assim por diante. Esperamos que seu texto indique tal situação, uma situação da qual temos algum conhecimento independente por meio de outras fontes. A situação prática incluirá pressões, restrições e encorajamentos aos quais o autor estava sujeito ou acreditava estar sujeito, originados nas preferências e antipatias de terceiros e nas limitações e oportunidades do contexto político, tal como ele o percebia ou vivia. (POCOCK, 2003: 40).

Portanto, em meio a uma estratégia discursiva de construção do *Outro*, um projeto de fala ideal, de

homogeneização dos cristianismos existentes estava em vigor. Várias eram as vocalidades, as expressões de fala sobre a questão, anteriores sobre a produção do texto. A heterogeneidade do movimento cristão já havia sido percebida e alvo de críticas pelo grupo de Ireneu. Em meio à observação da obra de Ireneu, a qual demonstra já de início uma intencionalidade: responder aos “anseios do amigo”. Contudo, a questão não possui tanta inocência; observando a busca de Ireneu para apresentar soluções frente aos questionamentos de todo um grupo eclesialístico, fica perceptível que “[...] num caos de aparentes incoerências de que nenhuma tradição escrita dá conta, vozes falam, cantam, os textos retêm ecos fragmentados, sem fixá-los jamais, impelidos como se ao acaso pelos turbilhões de intervocalidades” (ZUMTHOR, 1993: 146).

II- Sistemas pedagógicos e teatralidades discursivas

No prefácio de *Adversus Haereses* o autor apresenta esta tensão demonstrada anteriormente em relação às comunidades da capital e seu entorno. Assim, o autor inicia a sua argumentação de forma dialética, fazendo adjetivações apositórias com o objetivo de estabelecer dois blocos distintos. O primeiro, ligado à comunidade cristã em Roma, seria o detentor do verdadeiro e legítimo conhecimento ensinado por Jesus de Nazaré aos verdadeiros apóstolos. Por outro lado, em meio ao movimento cristão “verdadeiro” surgiria um bloco de falsificadores e deturpadores desta mensagem. Enquanto Ireneu aponta

o seu grupo como responsável pela “construção do edifício de Deus pela fé”, ou seja, pela *pistis*, o grau de especulação da *gnose*, a qual foi tratada como um bloco de forma equivocada, mas intencional, desestabilizava este modelo engessado e fortemente hierarquizado.

Alguns, ao rejeitarem a *verdade*, apresentam discursos mentirosos e genealogias sem fim, as quais favorecem mais as discussões do que a construção do edifício de Deus pela *fé no dizer do Apóstolo* – e, por astuta aparência de verdade, seduzem a mente dos inexpertos e escravizam-nos, *falsificando* as palavras do Senhor, tomando-se maus intérpretes do que foi *corretamente* expresso. Sob pretexto de *gnose* afastam muitos daquele que criou e pôs em ordem este universo, como se pudessem apresentar alguma coisa mais elevada e maior que o Deus que fez o céu e a terra e tudo o que eles encerram. Arditosamente pela arte das palavras, *induzem os mais simples a pesquisas* e, omitindo até as aparências da verdade, levam-nos à ruína, tornando-os ímpios e blasfemos contra o seu Criador, os que são *incapazes de discernir o falso do verdadeiro*. (IRENEU DE LYON, *Adv. Haer.* I Pr.1. Destaque nosso).

Originalmente esta obra foi escrita na língua grega, da qual só chegou até nós parte do Livro I preservada através de cópia feita por *Epiphanius* de Salamina no século IV EC. Em sua obra *Panarion*, também conhecida por *Adversus Haereses*, a transcrição direta do texto de Ireneu se encontra na *Haer.* XXXI. §9-32. Porém, o conjunto dos cinco livros completos da obra de Ireneu conseguiram ser preservados, só que

em latim. Tal colocação é necessária para pontuar que Ireneu de Lyon não apenas era bispo na região da Gália, mas fora categorizado como pertencente à patrística grega, o que colabora para uma visualização mais precisa das questões culturais presentes em sua escrita.

O fato de Ireneu ser originário da cidade de Esmirna nos ajuda a compreender pontos importantes sobre o texto acima. Esta, atual Izmir, na Turquia, está localizada junto à costa do mar Egeu, a cerca de 450 km ao sudoeste de Istambul. Esta região, na época do Império Romano, era conhecida como Ásia Menor, sendo área de influência grega. Portanto, ao observar este fragmento, devem-se considerar conceitos próprios desta cultura que eram amplamente conhecidos e debatidos.

Fazendo uma articulação com a dialética socrática, o autor estabelece dois opostos em seu discurso: o verdadeiro - fé e o falso - a *gnose*. No sentido de responder e instruir o desconhecido amigo destinatário sobre as interações ocorridas em algumas comunidades entre os ensinamentos de Jesus e a cultura helênica no entorno de Roma e na própria capital, Ireneu começa declarando sua percepção oposicionista à vertente gnóstica. Em seu discurso defende, num primeiro momento, a fé em detrimento ao conhecimento. Contudo, esta *pistis* já era um conceito amplamente debatido:

Provavelmente, foi com Parmênides que a *pistis* passou a ser empregada no campo filosófico. Associado à verdade (*alétheia*), o termo aparece no seu poema Da Natureza [...].

Nessa esteira, Platão (República, VI, 505) a entendia como confiança depositada na percepção do sensível, como se fosse uma opinião acreditada sem verificação, passivamente aceita pelo testemunho dos sentidos, dos hábitos e costumes provenientes da educação vulgar. Essencialmente, a *pístis* era estabelecida pela comunicação entre um mestre e seu discípulo, cuja relação construía o espaço discursivo da crença filosófica. À medida que o jovem convivia com um filósofo, ouvindo o pensamento que este professava, criava-se entre eles um "dispositivo de confiança" que levava o primeiro a acreditar na fala do segundo. Tal dispositivo era responsável pelo estabelecimento de um campo da verdade (*alétheia*) que amparava todo e qualquer discurso filosófico. Para os gregos antigos, *alétheia* era uma instância geradora do ser concebida ora como transcendente, ora como imanente à natureza das coisas. Fosse como potência divina ou como desvelamento da realidade, no século V a. C., tal ideia balizou o debate socrático com os sofistas através do qual foram polarizados os significados de *pístis* e *peithó* (persuasão). (CARVALHO, 2016: 1).

Considerando a percepção de Ireneu em seu prefácio de que existia em andamento no movimento cristão um edifício, ou melhor, uma organização religiosa sendo construída através deste modelo pedagógico proposto por seu grupo, fica evidente em seu discurso um projeto em andamento que antecede a sua escrita. Apesar da análise desta pesquisa estar focada na teatralização presente no discurso de Ireneu em seus dois primeiros livros, para compreender a percepção sistêmica da crença defendida por este bispo, se faz necessário

acrescentar à análise documental o seu terceiro livro intitulado "Doutrina Cristã".

Existe uma relação direta entre o conceito de *pístis* e o que o bispo da Gália chama de "sucessão apostólica", a qual é tratada no Livro I como "Tradição". Considerando esta relação de confiança e de produção de verdades apontada por Platão em que de forma passiva mestre e discípulo interagem, Ireneu desenvolve esta mesma perspectiva ao pensar sobre como o conhecimento de Jesus deveria ser propagado em meio às comunidades. Um fator interessante é que Platão é utilizado de formas diferentes por estes grupos, o que demonstra influxos culturais presentes em todo este movimento, mesmo que tal interação seja, de forma ideal, negada por Ireneu.

No Livro I, o autor inicia suas refutações às interações helênicas nas comunidades cristãs. Por um lado, lista uma série de grupos rotulados como gnósticos, mas que são efetivamente cristãos só que com outra perspectiva acerca da experiência Jesus de Nazaré. Por outro, afirma de forma real aquilo que lhe é ideal: a unidade cristã.

Tendo, portanto, recebido esta pregação e esta fé, como dissemos acima, a Igreja, mesmo espalhada por todo o mundo, as guarda com cuidado, como se morasse numa só casa, e crê do mesmo modo, como se possuísse uma só alma e um só coração; unanimemente as prega, ensina e entrega, como se possuísse uma só alma e um só coração; unanimemente as prega, ensina e entrega, como se possuísse uma só boca. Assim, embora pelo mundo sejam diferentes as línguas, o conteúdo da *tradição* é

um só e idêntico. [...] E nem o que tem maior capacidade em falar, dentre os que presidem às Igrejas, dirá algo diferente, porque ninguém está acima do Mestre; nem quem tem dificuldade e, expressar-se inferioriza a *Tradição*. Sendo a fé uma só e a mesma, nem quem pode dizer muito sobre ela a amplia, nem quem pode falar menos a diminui. (IRENEU DE LYON, *Adv. Haer.* I 10,2, grifo nosso).

A pericope acima, apesar de fazer um esforço no sentido de promover uma visão de unidade quanto à pregação dos ensinamentos de Jesus de Nazaré sob uma mesma ótica em meio às diversas comunidades cristãs, não consegue esconder o caráter contraditório desta afirmativa. Entre o discurso real e o ideal existiam significativas questões políticas que devem ser consideradas.

O discurso apresentado por Ireneu traz para o movimento cristão um processo de tensão. Através da proposta de construção do outro sob o rótulo de herege e, posteriormente de pagão, o bispo busca: 1) *classificar* cristãos entre gnósticos e os da fé mediante a tradição; 2) *tensionar* os elementos de divergência destes vários pensamentos construindo a ideia do outro no movimento, 3) *resignificar* esta diversidade interpretativa não aprovada por seu grupo religioso como um elemento herético, ou seja, dar-lhes um caráter ilegítimo e 4) *retirar* os até então irmãos do seio cristão, passando a categorizá-los como pagãos. Esta é a estratégia discursiva de Ireneu, este é o seu lance.

Neste sentido, trabalhar o acesso ao transcendente mediante os vínculos de discipulado ao invés de atuar pelo estímulo à pesquisa e à crítica, demonstra a forte preocupação com questões de ordem comportamental. Assim, o autor do texto em suas intencionalidades ideais, faz um lance buscando *fazer crer-fazer ver*, através dos locutores autorizados nas comunidades aliadas ao seu grupo, que só há um pensamento correto sobre Jesus de Nazaré. Neste sentido, Ireneu busca com este ato dialético exercer sua *magia social* de criar e alterar identidades (BOURDIEU, 1998).

A conduta de Ireneu em promover sua percepção ideal de unidade cristã consegue ser desconstruída na própria análise da fonte. No documento fica evidenciando sua preocupação com a recepção de seu discurso ao ponto deste colocar sob a responsabilidade de seu amigo a propagação destes ensinamentos contra a *gnose* perante todos e "*expor às claras os corpos feios dessas raposas*" (IRENEU DE LYON, *Adv. Haer.* I-31,4). Contudo, o autor não deixou de registrar a disputa entre essas comunidades:

Não foi, portanto, *por ninguém mais* que tivemos conhecimento da economia da nossa salvação, *mas somente* por aqueles pelos quais nos chegou o Evangelho, que eles primeiro pregaram e, depois, pela vontade de Deus, transmitiram nas Escrituras, para que fosse para nós fundamento e coluna da nossa fé. Nem é lícito afirmar que eles pregaram sem antes possuir a *gnose perfeita, como ousam dizer alguns que se gloriam de corrigir os apóstolos* [...]. (IRENEU DE LYON, *Adv. Haer.* III 1,1. Destaque nosso).

Uma vez observada a questão da *pistis*, é possível perceber

que ela tem uma relação direta com a promoção do controle não apenas sobre o fluxo de informação circulante nas comunidades cristãs, mas também sob seus aspectos comportamentais, ou melhor, experienciais. Neste sentido, faz-se importante colocar que este conhecimento gnóstico funciona como chave de acesso para o transcendente. Contudo, uma pergunta surge: que saberes são esses que dão ao homem este poder?

Na percepção gnóstica, o fator experiencial é muito significativo. Por manterem a percepção platônica de transmigração da alma, quanto mais experiências o ser humano acumular, sejam quais forem, mais elevação espiritual o homem terá. Neste sentido, o acúmulo de experiências está diretamente ligada à quantidade de retornos da alma ao corpo, o que determina quão breve os “escolhidos” se unirão ao Proto Pai.

É importante pontuar que, para o movimento de *gnose*, as leituras feitas sobre a relação entre a criação e os elementos criadores são bem distintas por conta de sua influência platônica, a qual percebe dois mundos: o sensível e o inteligível, ou das ideias. Assim, deus teria um caráter isolado, distante da humanidade, a qual foi gerada por um ato falho divino. Sob esta percepção, a materialidade é vista como algo mal, pois não fora criado pelo Proto Pai que é espírito e, conseqüentemente, bom. Esta fora criada por um outro elemento gerado à partir deste primeiro ser divino, fator que coloca a unicidade de Deus em cheque. Por outro, tal questão também abre espaço para um

discurso de busca de uma ação contra o demiurgo – em alguns casos, percebido como o deus os judeus – e retorno ao Proto Pai através da elevação espiritual via o acúmulo de experiências, pois estas são a sombra do que existe no mundo das ideias e, portanto, precisam ser descobertas.

Neste sentido, a *gnose* abre espaço para um cristianismo especulativo em que a crítica, o repensar e a mudança de conduta fazem parte de seu cotidiano. Observando esta questão, importante se faz destacar que líderes como Ireneu não veem com bons olhos tal perspectiva. É importante perceber nesta dificuldade do autor em interagir com esta forma de pensar um processo de compreensão diferenciada sobre o uso do poder. Sob uma ótica conflitiva, Bourdieu afirma:

Os agentes que estão em concorrência no campo de manipulação simbólica têm em comum o fato de exercerem uma ação simbólica. São pessoas que se esforçam para manipular as visões de mundo (e, desse modo, para transformar as práticas) manipulando a estrutura da percepção do mundo (natural ou social), manipulando as palavras, e, através delas, os princípios da construção da realidade social (a chamada teoria de Sapir-Worf ou de Humboldt-Cassirer, segundo a qual a realidade é construída através das estruturas verbais, é totalmente verdadeira quando se trata do mundo social). Todas essas pessoas que lutam para dizer como se deve ver o mundo são profissionais de uma forma de ação mágica, que mediante palavras capazes de falar ao corpo, de “tocar”, fazem com que se veja e se acredite, obtendo desse modo eleitos totalmente

reais, ações. (BOURDIEU, 2004: 121-122).

Neste processo que seria também chamado por Bourdieu (1989) de uso do poder simbólico, a tensão sobre *pistis* e *gnose* não se dá apenas sob um aspecto metafísico. Considerando que, por um lado, um controle do pensar e do agir dos crentes em Jesus era disseminado como um mecanismo de discipulado em que o mestre ensinava “verdades” incontestáveis, por outro, o cristão era levado à dúvida, à crítica, à ampla fluidez e estimulado às mais diversas experiências.

Tendo características tão distintas quanto ao comportamento esperado dos cristãos presentes nestas comunidades, tornam-se perceptíveis as preocupações que motivam o escrito desta obra. Com a crescente influência desta percepção cristã especulativa na capital e no seu entorno, o bispo da Gália busca, num primeiro momento, questionar a legitimidade deste movimento através de um ataque dialético aos chamados gnósticos que vão, aos poucos, ganhando mais espaço nesta região. Neste sentido, Ireneu faz um ataque direto ao termo *gnose* em seu primeiro Livro I, contudo se faz importante pensar sobre o nível de recepção deste conceito em meio às comunidades: seria possível apagar esta percepção das comunidades e implantar um processo de *pistis*?

Considerando esta tensão entre *pistis* e *gnose* seria toda a argumentação de Ireneu uma espécie de teatro com preocupações pedagógicas ou uma tentativa de demonstrar discursos divergentes ao de seu grupo como uma comédia? Neste caso seriam esperados alguns elementos fundamentais. O autor da escrita já se faz presente, Ireneu. Em

suas intencionalidades ideais, faz um lance visando *fazer crer-fazer ver*, como destacaria Bourdieu, através dos locutores autorizados pela instituição. Contudo, não seria possível aplicar tal conceito a este movimento em pleno século II EC, mas perceber na figura de seu “amigo” do prefácio de seu primeiro livro, a quem a obra é destinada, essa voz autorizada para falar em nome de seu grupo.

Na obra *Economia das trocas linguísticas* de Bourdieu a autoridade seria concedida pela instituição, a qual *autoriza* um locutor a passar sua visão de mundo, em exercer sua *magia social* de criar e alterar identidades. Então, de onde viria a fonte de autoridade de Ireneu de Lyon? Segundo Paul Zumthor, a voz é a fonte da autoridade. Contudo, não é um elemento isolado:

Estou particularmente convencido de que a idéia de performance deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra *recepção*, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial - um engajamento do corpo. Ademais, parece-me que em uma tal direção compromete-se a crítica, há bem pouco e muito confusamente. O termo e a idéia de *performance* tendem (em todo caso, no uso anglo-saxão) a cobrir toda uma espécie de teatralidade: aí está um sinal. Toda “literatura” não é fundamentalmente teatro? (ZUMTHOR, 2008: 18. Destaque do autor).

Se o discurso performático visa recepção, já em no prefácio de seu primeiro livro Ireneu deixa claro

as suas intencionalidades. A vocalidade que antecedeu à elaboração desta obra desencadeou uma escrita que visava das respostas a indagações presentes em comunidades próximas a este autor. Neste sentido, buscar por replicadores de seu discurso seria uma solução, porém Ireneu não apenas elabora o material a ser estudado por seu amigo cúmplice, mas também franquia a ele a liberdade de usar os ensinamentos ali presentes da maneira que achasse melhor. Novamente Ireneu de Lyon possui uma postura dúbia: por um lado deseja que os ensinamentos sejam reproduzidos perante as comunidades em que o destinatário tem acesso, mas, sabendo da curiosidade deste sobre o assunto, demonstra em sua escrita uma postura de confiança em relação às escolhas a serem tomadas pelo amigo em relação ao uso destes textos.

Num processo de demonstração e refutação, este autor se utilizará de uma estratégia discursiva que visa demonstrar unicidade, tanto para o que este entendia como movimento cristão, quanto com o que fora reidentificado como elemento herético. Assim, Ireneu também tem a preocupação não apenas de demonstrar confiança naquele que receberia a obra final, mas também ensina a este como desqualificar seus “irmãos oponentes” reduzindo o complexo sistema especulativo gnóstico a uma comédia. Assim, o bispo da Gália afirma:

Faltando a esta comédia a solução com a qual alguém explique o seu discurso

destrutivo, pensamos ser necessário mostrar primeiro em que os autores desta comédia discrepam entre si, inspirados, como são, por diversos espíritos de erro. E daqui pode-se entender, mesmo antes de demonstrá-lo, que a Igreja anuncia a verdade segura e que eles propõem um amontoado de erros. (IRENEU DE LYON, *Adv. Haer.* Livro I, 9.5).

Sendo o sistema pedagógico gnóstico questionado por Ireneu num primeiro momento, o autor busca fazer uma sistematização dos dogmas presentes nestes grupos, mas não para compreender esta diversidade. A intenção de Ireneu perante o destinatário é ensiná-lo a ser um bom “cão de caça”: deve identificar e atacar aqueles que ele aprendeu que eram inimigos. Nem sempre o confronto intelectual é o melhor para grupos que não defendem métodos pedagógicos que visam à formação crítica. Assim, a organização de um teatro em que os portadores da *gnose* pudessem ser desqualificados em público seria o melhor caminho. Assim, a primeira preocupação com a recepção de seu texto estava em gerar um informativo para identificar o alvo a ser combatido e, num segundo momento, ensinar um método de confrontá-lo. Assim, Ireneu de Lyon esclarece que todo esse teor teatral relacionado ao seu método de aplicação deste discurso visava ensinar que “*não é necessário procurar noutras pessoas aquela verdade que facilmente podemos encontrar na Igreja*” (IRENEU DE LYON, *Adv. Haer.* Livro III, 4.1). Neste sentido, são encontradas historietas, construções de cenários de legitimação, através dos quais o

bispo tenta ligar as lideranças de seu grupo aos reconhecidos por estes como apóstolos diretos do Nazareno.

O próprio Policarpo, quando Marcião, um dia, se lhe avizinhou e lhe dizia: "Prazer em conhecê-lo", respondeu: "Eu te conheço como o primogênito de Satã"; tanta era a prudência dos apóstolos e dos seus discípulos, que recusava, comunicar, ainda que só com a palavra, com alguém que deturpasse a verdade. (IRENEU DE Lyon, *Adv. Haer.* Livro III, 3.4).

Sendo Policarpo ligado na obra à figura do apóstolo João, constrói-se mais um ponto de composição desta teatralidade. O cúmplice como locutor, ou melhor, como intérprete autorizado, tem a função de levar a "verdadeira" interpretação sobre o que deveria ser, num discurso ideal, a figura cristã. Neste sentido, Michel Pêcheux salienta:

[...] todo discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação, na medida em que ele constitui ao mesmo tempo um efeito dessas filiações e um trabalho (mais ou menos consciente, deliberado, construído ou não, mas de todo modo atravessado pelas determinações inconscientes) de deslocamento no seu espaço: não há uma identificação plenamente bem sucedida, isto é, ligação sócio-histórica que não seja afetada, de uma maneira ou de outra, por uma "infelicidade" no sentido performativo do termo -isto é, no caso, por um "erro de pessoa", isto é, sobre o outro, objeto de identificação. (PÊCHEUX, 2008: 56-7).

A ação performática presente na teatralidade percebida no discurso

de Ireneu de Lyon não deve ser de maneira alguma desvinculado à questão da formação da identidade. As opções que estavam disponíveis em meio a este palco era aceitar a diversidade e promover um diálogo entre as diferentes correntes cristãs ou se utilizar de um discurso que construa uma ideia de estranhamento entre "irmãos de fé". Trilhando pelo caminho da construção da percepção de um *outro* presente no meio cristão, o autor comete uma "infelicidade", como diria Pêcheux (2008). Se na relação vocalidade-corporeidade desenvolvida por Zumthor o autor produz algo que, ao mesmo tempo, é intencional, mas também previamente existente para fazer existir o fruto da intenção, isto significa que o intencional nem sempre consegue apagar ou esconder aquilo que é efetivamente real.

Conclusão

A obra *Adversus Haereses* possui uma escrita cheia de intencionalidades. Contudo, o seu processo de construção deve ser percebida como anterior à sua corporeidade. A fala, a qual denuncia tensões e preocupações destes grupos cristãos que interagem a todo o tempo entre si, é transportada para a o texto, não conseguindo apagar do discurso ideal de Ireneu aquilo que era realidade histórica.

Nesta escrita é utilizada uma estratégia discursiva pautada numa leitura dialética sobre este cristianismo do século II EC. Assim, o autor busca apresentar este movimento que possui como maior característica a diversidade

interpretativa através de dois blocos: um ligado à comunidade cristã romana e outro ligado a um cristianismo especulativo, a *gnose* cristã. Tensionando o movimento cristão em dois lados opostos, Ireneu busca arrogar para o seu grupo a “verdade” e “legitimidade” acerca da identidade cristã. Assim, em meio a um discurso dialético, cabia ao *outro* a atribuição de falso movimento ou atribuir a este o uso de mentiras sobre a experiência Jesus de Nazaré. Contudo, o próprio bispo da Gália reitera que o que é tratado como elemento gnóstico é, na verdade, uma série de movimentos que também divergem entre si em relação à interpretação dos ensinamentos do Nazareno.

Não conseguindo esconder a diversidade presente no mundo da vocalidade, ao trazer esta realidade para o campo da corporeidade o diverso se apresenta e, conseqüentemente, provoca uma série de momentos dúbios no discurso de Ireneu nesta relação entre movimento cristão ideal e real. Esta intencional tensão organizada pelo autor demonstra uma significativa preocupação: querer determinar a forma pedagógica a ser utilizada no paleocristianismo.

Entre os sistemas pedagógicos existentes neste período, podemos destacar em meio a este cenário a *pistis* e a *gnose*. Sendo o primeiro focado para um discipulado com base nas relações de fidelidade em que o discípulo recebia as verdades de seu mestre sem qualquer questionamento, no segundo o seu caráter especulativo provocava uma fluidez tamanha nos grupos tratados enquanto gnósticos

ao ponto de gerarem grande desconforto pelo seu teor crítico. Tal posicionamento destas comunidades combatidas por Ireneu de Lyon e tratadas como heréticas geraram, através da circularidade de conhecimento, uma abertura para lideranças femininas, diálogos com outras culturas e um desapego à rigidez hierárquica bem característica da comunidade romana.

Diante deste cenário e da presença deste sistema pedagógico especulativo crescendo na capital e em seu entorno, Ireneu busca transpor para a escrita sua visão acerca destes grupos e seus ensinamentos. Contudo, sua preocupação não era apenas em reunir informações a serem entregues a algum amigo parte de seu grupo religioso. Ireneu buscou oferecer teoria, através das sistematizações doutrinárias destes grupos, mas também o método de como estes deveriam ser tratados.

Uma vez promovendo o complexo e diverso sistema gnóstico como uma comédia, ou seja, algo a ser ridicularizado e não levado à sério, ensina ao seu “cúmplice” como combater estas pessoas através da desmoralização. Sendo o sistema de *pistis* não dada ao conflito discursivo, partir para um confronto de ideias não seria o melhor caminho a ser percorrido por seu amigo cúmplice. Sendo este também um curioso sobre a *gnose*, tal questão demonstra que a expansão deste sistema pedagógico ganhou proporções ao ponto de seus opositores construírem todo um aparato discursivo não apenas com seu viés teatral, mas com uma recepção tamanha ao ponto de fazer com que os receptores

compreendessem que estas pessoas não faziam mais parte da identidade cristã.

Portanto, em meio a este engenhoso processo de construção da identidade cristã, Ireneu buscou promover reidentificações, ressignificações e, com todo um viés teatralizado, buscou atenuar a expansão do cristianismo

especulativo. Mais do que dizer para se fazer crer, o autor não obteve sucesso em sua tentativa de esconder a diversidade deste movimento. Contudo, desconstruiu estas identidades cristãs de uma forma tão abrupta que a chamada visão herética ainda encontra apoiadores em meio à historiografia.

Referências Bibliográficas

Fontes documentais

A BIBLIOTECA DE NAG HAMMADI. Intr. James M. Robinson, Trad. Teodore Lorent, 3ª ed. São Paulo: Madras, 2014.

IRENAEI LUGDUNENSIS EPISCOPI. *Adversus Haereses*. Libriquinque. Romae: Fornazi ET Socci, 1907.

IRENEU DE LIÃO. *Contra as heresias*. Trad. Lourenço Costa. Col. Patrística, vol.4. São Paulo: Paulus, 1995.

Bibliografia

BORDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CHEVITARESE, André Leonardo. *Cristianismos*. Questões e debates metodológicos. Rio de Janeiro: Kliné, 2011.

CHEVITARESE, André Leonardo; CORNELLI, Gabriele. *Judaísmo, cristianismo e helenismo: ensaios acerca das interações culturais no Mediterrâneo Antigo*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

HARNACK, Adolf. *Christianity and History*. London: Adam & Charles Black, 1896.

PECHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. 5 ed. Campinas: Pontes editores, 2008.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Trad. Amálio Pinheiro (Parte I) e Jerusa Pires Ferreira (Parte II). São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

_____. *Performance, recepção e leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2 ed. rev. ampl. São Paulo: COSAC NAIFY: 2007.

Documentação eletrônica

BASTIDE, Roger. **Aculturação**. *Encyclopædia Universalis*. Disponível em: <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/acculturation/>>. Acesso em: 5 Set. 2015.

O SINCRETISMO CULTURAL NAS AVENTURAS DE PEDRO MALASARTES

Dr^a. Talitta Tatiane Martins Freitas
Universidade Federal do Mato Grosso do
Sul – UFMS
Núcleo de Estudos em História Social da
Arte e da Cultura – NEHAC
talittatmf@gmail.com

RESUMO:

O presente artigo propõe uma reflexão acerca do arquétipo do anti-herói, por meio da figura de Pedro Malasartes. Para tanto, a ideia de sincretismo cultural se torna de extrema importância, pois dá margem para pensarmos o processo de formação da Literatura Oral Brasileira, composta por elementos trazidos pelos diversos povos que aqui se alocaram.

PALAVRAS-CHAVE: Pedro Malasartes, Folclore, Sincretismo

ABSTRACT:

This article proposes a reflection on the archetype of anti-hero, through the figure of Peter Malasartes. For this, the idea of cultural syncretism becomes of paramount importance, as it gives room for thinking about the process of formation of the Brazilian Oral Literature, composed of elements brought by several people here who are allocated.

KEYWORDS: Pedro Malasartes, Folklore, syncretism

Esta história vai ser contada com todos os exageros e absurdos próprios dum caboclo que, quando conta um conto, acrescenta um ponto.
As Aventuras de Pedro Malasartes (Mazzaropi)

Os contos populares se mostram uma fonte inesgotável de possibilidades de estudo, tanto pela sua diversidade quanto pela riqueza de elementos intrínsecos a esses. No entanto, trabalhar com esse tipo de objeto não se resume a acompanhar, através dos tempos, o percurso de uma dada narrativa. Mais do que isso, é de extrema importância perceber as particularidades e os

diálogos estabelecidos por uma relação tempo/espço. Assim, vale ressaltar que “[...] *cada época tem suas convenções, valores, visões de mundo, formando um certo universo, cujos elementos interdependentes mantêm entre si relações associativas e funcionais, em constante processo*”. (JOBIM, 1992: 129.)

Nesse caminho, a primeira tarefa do historiador será determinar seu objeto, de acordo com os pressupostos inerentes à própria concepção do que seja Literatura ou, neste caso específico, Literatura Popular. Segundo Roger Chartier, o conceito de “Cultura Popular” constitui-se como uma categoria acadêmica, calcada no seio de debates que pretendem demarcar e caracterizar práticas/produções situados fora da cultura erudita. (Cf. CHARTIER, 2003.) Esse tipo de delimitação, rígida e hierarquizada, é expressa na maioria das vezes por pares de oposição, constituindo alicerces comuns e não problematizados, reafirmados e transmitidos por uma “herança” que chega ao nosso presente já cristalizada.¹ Todavia, “*Importa antes de mais [nada] identificar a maneira como, nas práticas, nas representações ou nas produções, se cruzam e se imbricam diferentes formas culturais*”. (CHARTIER, 1994: 56.)

Sob esse prisma, não há como pensar o Erudito e o Popular como “formas puras”, permanentes e claramente delimitadas, visto que a circularidade (Cf. BAKHTIN, 1993.) se faz presente em todas as esferas, sendo um mesmo objeto lido, ressignificado e reapropriado à luz

¹ A esse respeito, se tomam oportunas as reflexões do pesquisador Carlos Vesentine acerca do processo de hierarquização de temas pela historiografia. Traçando um paralelo, podemos afirmar que no campo da literatura também há a cristalização de autores e obras que, recorrentemente, são estudados e postos como marcos temporais. Assim, nas palavras do autor, “[...] *entender a história como uma memória e perceber a integração que ocorre de maneira contínua entre a herança recebida e projetada até nós, e a reflexão a debruçar-se sobre esse passado, constitui-se em questão e pareceu-me relevante para a aproximação do que é tomada tão somente por historiografia. Esta poderia deixar o leitor menos avisado à percepção de que o objeto mesmo sobre o qual ela se debruça – temas, fatos, agentes aí colocados – tem existência objetiva independentemente do seu engendramento no processo de luta e de força de sua projeção e recuperação, como tema, em cada momento específico que o retoma e o refaz*”. (VESENTINE, 1997: 18.)

das expectativas dos diferentes agentes sociais. “*Os mesmos livros estão, muitas vezes, presentes nos mais variados segmentos sociais: obras ‘eruditas’ não estão apenas nas casas da elite assim como romances de massa não estão excluídos dessas casas*”. (ABREU, 2003: 11. Destaque no original.)

Esses pressupostos são encontrados nas reflexões de Luis da Camara Cascudo, que entende que a literatura folclórica perpassa diferentes povos e culturas, reelaborando traços antigos e/ou incorporando dados novos. A oralidade, um dos elementos característicos do Folclore, permite que o interlocutor possa estabelecer novas relações, acrescentando e modificando histórias que outrora lhe foram “confidenciadas”. Dessa maneira, o relato se mantém em constante movimento pela tradição, “[...] *uma força obscura e poderosa, fazendo a transmissão, pela oralidade, de geração para geração*”. (CASCUDO, 1984: 165.)

Sob esse ponto de vista, torna-se oportuno verificar de que maneira uma história tradicionalíssima em Portugal é apreendida e ressignificada em terras brasileiras. Populares em diversos países, os contos de Pedro Malasartes² ganham matizes e conotações diferenciadas, de acordo com as expectativas de seus agentes. Assim, verificar-se-á o processo de transmutação e sincretismo que sofrem essas histórias, percebendo-as como parte de uma teia entrelaçada de inter-textos, uma convergência de episódios ao longo de um fio temático.

As peculiaridades de Pedro Malasartes em terras tupi-guarani

Segundo Camara Cascudo, a figura de Pedro Malasartes associa-se à do apóstolo Pedro, como hábil contador de anedotas muitas vezes impróprias para o seu estado e título. Em países como Itália, França e Portugal, São Pedro aparece como simplório, bonachão, mas “*cheio de manhas e cálculos*”. Ao mesmo tempo, ele é uma espécie de mediação entre o humano e o sagrado, entre o povo e a autoridade, havendo uma dualidade em sua figura: alguém poderoso, ainda que ocupe um cargo “subalterno” como o de porteiro. (Cf. CASCUDO, [1990?].)

Malasartes é uma personagem tradicional dos contos populares da Península Ibérica e possivelmente chega ao Brasil por meio dos imigrantes portugueses. Em Portugal, a citação mais antiga a essa figura data de fins do século XIV, na cantiga 1132 do *Cancioneiro da Vaticana*: *chegou Payo de maas Artes*, datando de fins do século XIV. (Cf. CASCUDO, [1990?].)

O português emigrava com o seu mundo na memória. Trazia o lobisomem, a moura encantada, as três cidras de amor, a Maria Sabida, doce na morte, agra na vida, as andanças do Malazartes fura-vida, todo o acervo de estórias, bruxas, fadas, assombrações, homem de sete dentaduras, moleque de carapuça vermelha, hiras, alamoas, cabra-cabriola, gigantes, príncipes, castelos, tesouros enterrados, sonho de aviso, oração-forte, medo de escuro... (CASCUDO, 1984, p. 170.)

² Dependendo do lugar a grafia do nome Malasartes sofre modificações. Pedro de Malas-Artes.

Vale ressaltar, entretanto, que todas essas figuras serão apropriadas e ressignificadas à luz de novos contextos, recebendo diferentes contornos e formas de relacionamento. Assim, ao traçarmos um paralelo entre as recorrências em Portugal e no Brasil, constataremos que a distinção não se remete somente à quantidade de narrativas, mas, acima de tudo, à conotação que Pedro Malasartes adquire em terras brasileiras.³ Com o objetivo de perceber essa transmutação, façamos agora um exercício comparativo, partindo do fragmento do conto português disponível no livro de Luis da Camara Cascudo, *Literatura Oral no Brasil*.

Era uma vez o Pedro Malasartes e foi ter a uma serra aonde havia uma casa de ladrões, e depois ele pediu socorro que era um triste barbeiro que andava a fazer barbas, e depois eles fugiro todos dele, e só ficou um resolvido a guardar o jantar, e depois o Pedro Malasarte dixe assim: – Ó meu sr.: trá-la barba tão grande... eu faço-la. O ladrom afastou-se e ele fez-lá barba, e depois dixe-le que le botasse a língua de fora, e corto-la e comeu o jantar; depois o ladrom começou a fugir pelo monte a baixo e dizia: *explorai por mim!* Porque não podia deser *esperai!* E os outros cada vez fugio mais. Depois eles foro fazer o jantar para outra serra. O Pedro Malasarte subiu para cima de um pinheiro na serra, e levou para lá uma cancela velha, e eles stavo por baixo a fazer o jantar; assim que estava o jantar feito, eles descobriro nas (as) panelas e ele mijou por cima delas, e depois dizem eles: – *Este molhinho vem do céu, há de ser gostoso;* o Pedro Malasartes fez então a sua vida sobre as panelas, e eles dixerio que a marmelada era boa;

depois ele botou-lo a cancela velha pola cabeça a baixo; e eles dixerio ansim: "Ora sempre isto agora foi demais; se vem aí o céu velho, logo vem o novo; vamos a fugir"; depois olharo pra cima do pinheiro e dixerio: "Ai que ele é o Pedro Malasarte; vamos fugir!". Depois dizem eles: "De que modo nos havemos de vingar?". Foro para a beira de um rio e fizero um homem de visgo. Daí a poucos dias, ele passou por lá: "Ora para que estará este homem aqui? Deixa-me dar-lhe um ponta-pé". Deu-le um ponta-pé, e ficou lá co'o pé; deu-le oitro ponta-pé, e ficou co'oitro pé; deu-le co'os braços, ficou lá também; infim ficou lá todo. Depois esteve lá três dias; stava quase morto, passou lá o ladrão que fez o homem de visgo e atirou ao rio o home de visgo e o Pedro. Adeus, ó Vitória, acabou-se a história! (CASCUDO, 1984, p. 170.)

Ao realizar uma análise desse conto, Cascudo nos esquematiza as seguintes questões:

- 1 – Malasartes se diz barbeiro e corta a língua do ladrão que guarda o jantar, aproveita a comida;
- 2 – Em cima de uma árvore, Malasartes afugenta os ladrões urinando na comida e deixando cair uma cancela;
- 3 – É preso por um boneco de cera, *home de visgo*, e é atirado a um rio.

Pode-se entender esses elementos como constituintes de uma tradição oral, visto que os mesmos aparecem em outras histórias, muitas vezes com roupagens distintas, mas com a mesma lógica argumentativa.

- 1 – o primeiro elemento aparece em *Motif-Index of Folk-*

literature, de Stith Thompson: "O guarda é persuadido pelo prisioneiro para que corte a língua, sob o pretexto de aprender a cantar ou falar idiomas estrangeiros".

(CASCUDO, 1984: 173.) No conto português, Malasartes não é preso e sim convidado pelos ladrões;

2 - já o segundo, é o "[...] resumo de uma história europeia em que a mulher, meio parva, carrega aos ombros a porta da casa, sobe com o marido para uma árvore e de lá deixa cair a porta, espavorindo uma quadrilha de ladrões que se recolheu em baixo"; (CASCUDO, 1984: 173.)

3 - o último elemento é quase universal "Parece ser variante do conto asturiano *Juan y Medio*, colhido por Aurelio Llano Roza de Ampudia. *Juan y Medio* fica preso, numa luta, a um homem de pez e ambos são arrastados pelo rio". (CASCUDO, 1984: 174.)

Posto isto, vejamos um dos contos de Pedro Malasartes recolhido por Câmara Cascudo:

Um dia, Pedro Malasartes foi ter com o rei e lhe pediu três botijas de azeite, prometendo-lhe levar em troca três mulatas moças e bonitas. O rei aceitou o negócio. Pedro saiu e foi ter à casa de uma velha, ali pela noitinha; pediu-lhe um rancho, e que lhe botasse as botijas no poleiro das galinhas. A velha concordou com tudo. Alta noite, Pedro Malasartes levantou-se, foi de pontinha de pé ao poleiro, quebrou as botijas, derramou o azeite, lambuzando as galinhas. De manhã muito

cedo Malasartes acordou a velha, e pediu-lhe as botijas de azeite. A velha foi buscá-las, e, achando-as quebradas, disse:

"Pedro, as galinhas quebraram as botijas e derramaram o azeite".

- Não quero saber disso, - disse Pedro; - quero para aqui meu azeite, senão quero três galinhas. A velha ficou com medo, deu-lhe as três galinhas.

Malasartes partiu e foi à noite à casa de outra velha; pediu rancho e que agasalhasse aquelas três galinhas entre os perus. A velha, como tola, consentiu. Alta noite, Pedro se levantou, foi ao quintal, matou as três galinhas, besuntando de sangue os perus. No dia seguinte, bem cedo, acordou a velha, pedindo as suas galinhas, porque queria seguir viagem. A velha foi buscá-las e encontrou o destroço. Voltou aflita, contando a Malasartes. Ele fez um grande barulho até levar seis perus em troca das galinhas.

Na noite seguinte, foi ter à casa de um homem que tinha um chiqueiro de ovelhas, e pediu-lhe para passar a noite em sua casa e que lhe agasalhasse aqueles perus lá no chiqueiro das ovelhas, porque bicho com bicho se acomodavam bem. O homem assim fez. Tarde da noite, Pedro foi ao lugar onde estavam os perus, e matou-os a todos, lambrecando de sangue as ovelhas. O homem, indo-os buscar, achou-os mortos, e voltou muito aflito, dizendo: "Pedro, não sabe, as ovelhas mataram os seus perus". Ouvindo isto, Malasartes fez um grande espalhafato, gritando que o homem tinha morto os perus do rei e recebeu seis ovelhas pelos perus.

Largou-se, indo dormir na casa de um homem que tinha um curral de bois. Aí ele fez as mesmas artimanhas, até pegar seis bois pelas seis ovelhas.

Mais adiante, ele encontrou uns vendilhões de ouro e trocou os bois por ouro. Mais adiante encontrou uns homens que iam carregando uma rede com um

defunto. Pedro perguntou quem era, disseram-lhe que era uma moça. Ele pediu para ir enterrá-la e eles deram. Logo que os homens se ausentaram, ele tirou a moça da rede, encheu-a de bastante ouro e de enfeites, e foi ter com ela nas costas à casa de um homem rico que havia ali perto.

Pediu rancho, disse às filhas do tal homem que aquela era a filha do rei que estava doente, e ele andava passeando com ela, e pediu que a fossem deitar.

Foram levar a moça para uma camarinha, indo Malasartes com ela, dizendo que só com ele ela se acomodava. Deitou a moça defunta na cama e retirou-se, dizendo às donas da casa: "Ela custa muito a dormir, ainda chora como se fosse uma criança; quando chorar, metam-lhe paulada"

Alta noite, Pedro foi e se escondeu debaixo da cama onde estava a moça e pôs-se a chorar como menino. As moças da casa, supondo ser a filha do rei, deram-lhe muito até ela se calar, que foi quando Pedro se calou. Depois ele escapuliu e foi para o seu quarto.

De manhã ele pediu a moça, que queria ir-se embora. Foram ver a filha do rei, e nada de a poderem acordar. Afinal conheceram que ela estava morta, e vieram dar parte a Malasartes. Ele pôs as mãos na cabeça dizendo: "Estou perdido; vou para a forca; me mataram a filha do rei!..."

Os donos da casa ficaram muito aflitos, e começaram a oferecer cousas pela moça, e Pedro sem querer aceitar nada, até que ele mesmo exigiu três mulatas das mais moças e bonitas. O homem rico as deu, e Pedro disse que dava uma desculpa ao rei sobre a morte de sua filha, e lhe dava de presente as três mulatas, para o rei não se agastar muito.

Malasartes largou-se e foi logo para o palácio, onde entregou o rei as três mulatas com este dito: "Eu não disse a vossa majestade que lhe dava três mulatas pelas

três botijas de azeite? Ai estão elas". O rei ficou muito admirado. (RAVAGNANI, 2007.)

Tal como no conto português, façamos agora uma análise da estrutura desse conto brasileiro.

- 1 - O conto se inicia com um pacto, uma aposta feita com o rei. Aposta esta que se mostra extremamente vantajosa para o rei;
- 2 - Malasartes pede abrigo na casa de pessoas com posses, ludibriando-as para conseguir fazer trocas vantajosas (botijas por galinhas; galinhas por perus; etc.). As trocas obedecem a uma graduação, isto é, os azeites não são prontamente trocados pelas escravas;
- 3 - Troca os bois por ouro;
- 4 - Encontra com homens que carregavam uma defunta e pede para enterrá-la. Esse elemento é recorrente nas histórias, sendo o defunto, por vezes, pai ou mãe de Malasartes.
- 5 - Como nas outras vezes, coloca a culpa pela morte (quebra/destroçamento/morte das demais situações) da "filha do rei" e obriga os donos da casa a lhe dar 3 belas e moças escravas;
- 6 - Malasartes ganha a aposta e ganha a admiração do rei.

Uma análise paralela dos contos acima nos indica algumas particularidades das personagens Malasartes de Portugal e Malasartes do Brasil. No primeiro caso, Pedro é

identificado como alguém de certo modo ingênuo, que encara tudo que lhe é dito de maneira literal. Com isso, se expõe ao ridículo frente às outras personagens. No conto citado, Malasartes é que acaba sendo logrado pelos ladrões (o que demonstra que eles são mais espertos), ficando preso ao boneco de visgo. Em contrapartida, no Brasil, Malasartes nos é apresentado como uma personagem caracterizada, principalmente, pela inteligência e astúcia. Assim, faz das outras personagens com quem se relaciona figura de ludíbrio.

Desse modo, no primeiro caso, Malasartes transforma-se em uma “figura ridícula”, sendo, portanto, o agente receptor e o motivo do riso. No segundo, ele é astucioso, ardil, o agente provocador do riso, sendo que o cômico aparece através do resultado de suas relações com outras personagens. (Cf. FUSSIEGER, 2006.) De acordo com Luciano Fussieger, o motivo dessa transformação em terras brasileiras se deve ao sincretismo cultural, fruto, principalmente, do contato com as culturas indígena e africana. Quanto a isso, Camara Cascudo alerta-nos que, apesar da cultura portuguesa ser o grande vértice desse triângulo, a literatura oral brasileira:

[...] se comporá dos elementos trazidos pelas três raças para a memória e uso do povo atual. Indígenas, portugueses e africanos possuíam cantos, danças, estórias, lembranças guerreiras, mitos, cantigas de embalar, anedotas, poetas e cantores profissionais, uma já longa e espalhada admiração ao redor dos homens que sabiam

falar e entoar. (CASCUDO, 1984: 29.)

Fussieger dá especial atenção à influência afro, indicando-nos personagens e situações que aproximam os contos africanos das narrativas malasartianas brasileiras. Segundo ele, se observarmos os contos moçambicanos, perceberemos que constantemente aparecem figuras mítico/simbólicas com simetria de caráter à figura do Malasartes brasileiro. Nessas fábulas, encontramos o coelho, o macaco, a aranha, todos desempenhando papéis idênticos ao de Pedro: lograr com os poderosos por meio da astúcia e inteligência.

Sob esse véis, vejamos um conto extraído do livro *Maravilhas do Conto Africano*.

Houve um tempo em que a Terra não havia histórias para se contar, pois todas pertenciam a Nyame, o Deus do céu. Kwaky Ananse, a aranha, queria comprar as histórias de Nyame, o Deus do céu, para contar ao povo de sua aldeia, então por isso um dia, ele teceu uma imensa teia de prata que ia do chão até o céu e por ela subiu.

Quando Nyame ouviu Ananse dizer que queria comprar suas histórias, ele riu muito e falou: – O preço de minhas histórias, Ananse, é que você me traga Osebo, o leopardo de dentes terríveis; Mmboro, os marimbondos que picam com fogo e Moatia, a fada que nenhum homem viu.

Ele pensava que com isso faria Ananse desistir da idéia, mas ele apenas respondeu:

– Pagarei seu preço com prazer! Novamente o Deus do céu riu muito e falou:

– Ora Ananse, como pode um velho fraco como você, tão

pequeno, tão pequeno, pagar o meu preço?

Mas Ananse nada respondeu, apenas desceu por sua teia de prata que ia do céu até o chão para pegar as coisas que Deus exigia.

Ele correu por toda a selva até que encontrou Osebo, leopardo de dentes terríveis.

- Aha, Ananse! Você chegou bem na hora certa para ser o meu almoço.

- O que tiver de ser será - disse Ananse -, mas primeiro vamos brincar do jogo de amarrar?

O leopardo adorava jogos, logo se interessou:

- Como se joga este jogo?

- Com cipós. Eu amarro você pelo pé com o cipó, depois desamarro. Aí, é a sua vez de me amarrar. Ganha quem amarrar e desamarra mais depressa - disse Ananse.

- Muito bem - rosou o leopardo, que planejava devorar a Aranha assim que o amarrasse.

Ananse, então, amarrou Osebo pelo pé, pelo pé, pelo pé e pelo pé, e quando ele estava bem preso, pendurou-o amarrado a uma árvore dizendo:

- Agora Osebo, você está pronto para encontrar Nyame, o Deus do céu.

Aí, Ananse cortou uma folha de bananeira, encheu uma cabaça com água e atravessou o mato alto até a casa de Mmboro. Lá chegando, colocou a folha de bananeira sobre sua cabeça, derramou um pouco de água sobre si, e o resto sobre a casa de Mmboro, dizendo:

- Está chovendo, chovendo, chovendo, vocês não gostariam de entrar na minha cabaça para que a chuva não estrague suas asas?

- Muito obrigado, muito obrigado! Zumbiram os marimbondos entrando para dentro da cabaça que Ananse, que a tampou rapidamente.

Ananse, então, pendurou a cabaça na árvore junto a Osebo dizendo:

- Agora Mmboro, você está pronto para encontrar Nyame, o Deus do céu.

Depois, ele esculpiu uma boneca de madeira, cobriu-a de cola da cabeça aos pés, e colocou-a aos pés de um Flamboyant onde as fadas costumam dançar. À sua frente, colocou uma tigela de inhame assado, amarrando a ponta de um cipó em sua cabeça, e foi se esconder atrás de um arbusto próximo, segurando a ponta do cipó e esperou. Minutos depois chegou Moatia, a fada que nenhum homem viu. Ela veio dançando, dançando, dançando, como só as fadas africanas sabem dançar, até aos pés do Flamboyant. Lá, ela avistou a boneca e a tigela de inhame.

- Bebê de borracha, estou com tanta fome, poderia me dar um pouco de inhame?

Ananse puxou a sua ponta de cipó para que parecesse que a boneca dizia sim com a cabeça. A fada, então, comeu tudo, depois agradeceu:

- Muito obrigada, bebê de borracha.

Mas a boneca nada respondeu, a fada então ameaçou:

- Bebê de borracha, se você não me responder, eu vou te bater.

E como a boneca continuava parada, deu-lhe um tapa ficando com sua mão presa na sua bochecha cheia de cola. Mais irritada ainda, a fada ameaçou de novo:

- Bebê de borracha, se você não me responder, eu vou lhe dar outro tapa.

E como a boneca continuava parada, deu-lhe um tapa, ficando agora com as duas mãos presas. Mais irritada ainda, a fada tentou livrar-se com os pés, mas eles também ficaram presos. Ananse, então, saiu de trás de um arbusto, carregou a fada até a árvore onde estavam Osebo e Mmboro dizendo:

- Agora Moatia, você está pronta para encontrar com Nyame, o Deus do céu.

Depois, ele teceu uma imensa teia de prata em volta do

leopardo, dos marimbondos e da fada, e uma outra que ia do chão até o céu, e por ela subiu carregando seus tesouros até os pés do trono de Nyame.

– Ave Nyame! – disse ele – Aqui está o preço que você pede por suas histórias: Osebo, o leopardo de dentes terríveis, Mmboro, os marimbondos que picam com fogo e Moatia, a fada que nenhum homem viu.

Nyame ficou maravilhado e chamou todos de sua corte dizendo: – O pequeno Ananse trouxe o preço que peço por minhas histórias; de hoje em diante e para sempre, elas pertencem a Ananse! Cantem em seu louvor!

Ananse, maravilhado, desceu por sua teia de prata levando consigo o baú das histórias até o povo de sua aldeia, e quando ele abriu o baú, as histórias se espalharam pelos quatro cantos do mundo, vindo chegar até aqui. (SILVA, 1962.)

Após essa leitura, podemos estabelecer semelhanças entre esse pequeno animal antropomorfizado com a figura humana de Malasartes. Em ambos os casos, há uma condição de desvantagem tanto física quanto material (os animais mais fortes e a supremacia de Deus, no caso da aranha, e os proprietários de terra – galinhas, perus, escravos, etc. –, no conto de Malasartes, por exemplo). Segundo Luciano Fussieger, há outros elementos textuais que indicam essa proximidade:

[...] há indícios explícitos em algumas narrativas que se referem a um contexto temporal onde temos instaladas as relações de escravidão. [...] Pedro Malasartes vai até o Rei pedindo-lhe três botijas de azeite e 'prometendo-lhe em troca três mulatas moças e bonitas'. Temos

que concordar que essa troca é um tanto quanto estranha e só se torna possível na condição de que pessoas, no caso as mulatas, sejam tratadas como moeda de troca. (FUSSIEGER, 2006: 14.)

Todavia, ao lado disso, torna-se oportuno ressaltarmos os dizeres de Câmara Cascudo quanto aos elementos característicos do Folclore, que, segundo ele, são:

a) Antiguidade; b) Persistência; c) Anonimato; d) Oralidade.

Uma produção, canto, dança, anedota, conto, que possa ser localizada no tempo, será um documento literário, um índice de atividade intelectual. Para que seja folclórica é preciso uma certa indecisão cronológica, um espaço que dificulte a fixação no tempo. (CASCUDO, 1984: 24.)

Desse ponto de vista, não há como negar que, de fato, as narrativas malasartianas bebem, e muito, da cultura africana. Entretanto, não podemos delimitá-la a um espaço temporal específico, uma vez que essa atitude mataria a especificidade da obra, bem como a sua capacidade de ressignificação por parte de seus leitores. Assim sendo, o que podemos afirmar é que as histórias recolhidas no Brasil se mostram o resultado do "caldeirão cultural" que aqui se formou, sendo justamente sua riqueza esta capacidade de se atualizar através do espaço/tempo.

Pedro Malasartes: a personificação da figura do Anti-herói e do malandro

*Sou mala sem ser maleiro / sou ferro
sem ser ferreiro / sou nordestino e*

*brasileiro / eternamente herdeiro do
meu passado estrangeiro
Eu sou Pedro Malasartes, o sabido
sem estudo, eu nasci sem saber nada
e vou morrer sabendo tudo.*

Roberto DaMatta começa o seu texto *O mito de Malasartes* nos chamando a atenção para “[...] *um conjunto de narrativas e fatos sociais aparentemente inocentes, mas que, precisamente por isso, são básicos para o entendimento dos modos pelos quais nos definimos como sociedade, povo e nação*”. (DaMATTÁ, 1983: 273.) Com certeza, a figura de Malasartes se mostra crucial para essa compreensão. Afinal, ele é o “anti-herói”, o típico malandro brasileiro.

A figura do malandro há tempos é vinculada às rodas de samba, estilo musical que nos anos de 1930 passou de “dança de preto” a “canção brasileira para exportação”. Segundo Lilia Moritz Schwarcz, essa figura é “[...] *caracterizada por uma simpatia contagiante, o malandro representa a recusa de trabalhos regulares e a prática de expedientes temporários para a garantia da boa sobrevivência*”. (SCHWARCZ, 2004: 198.) E a diante ela continua:

Deus é, portanto, brasileiro, e o país passa a ser representado por essa figura. Bem-humorado, bom de bola e de samba, o malandro era mestre em um tipo de postura resumida, nos anos 50, na famosa expressão ‘jeitinho brasileiro’: aquele que longe dos expedientes oficiais usava a intimidade para o seu sucesso. (SCHWARCZ, 2004: 200.)

DaMatta também ressalta essas “qualidades” nos contos de Malasartes, pois, para ele,

[...] não há dúvida alguma de que estamos diante de um ‘herói sem nenhum caráter’, ou melhor, de um personagem cuja marca é saber converter todas as desvantagens em vantagens, sinal de todo bom malandro e de toda e qualquer boa malandragem. [...] Na linguagem moderna do Brasil, Pedro Malasartes, acima de ser um herói sem caráter, é um subversivo, perseguidor dos poderosos, para quem sempre leva a dose de vingança e destruição que denuncia a falta de um relacionamento social mais justo entre o rico e o pobre [...]. (DaMATTÁ, 1983: 274.)

Essa capacidade de transformar as desvantagens em vantagens se torna constante em todas as histórias de Pedro Malasartes. Quase como um Darwinismo Social (onde o meio desfavorável impõe aos sujeitos uma modificação de valores e, acima de tudo, o raciocínio rápido e sagaz), Malasartes utiliza-se da inteligência e astúcia para conseguir ludibriar e sobreviver. Assim, se aos padrões é dado o poder econômico (algo externo e plausível de ser retirado), ao nosso personagem é atribuído algo que em hipótese alguma pode lhe ser tomado: *o poder dos fracos*.⁴

Sendo assim, por meio do logro (arma dos espoliados), Malasartes lida de maneira astuta e graciosa com seus opressores. “*A tradição picaresca perpassa a criação e a vida nordestina, também as matrizes universais do conto popular*”, (FERREIRA, 1995: 50.) como nos lembra Jerusa Pires

Ferreira. Esse tipo de comportamento aproxima essa personagem com o Mefistófeles de Goethe, visto que ele também se situa entre um pícaro e um malandro. Trata-se de uma malícia subversora, um demônio que, por sua linguagem e postura, se encontra em proximidade com o mundo terreno, não estabelecendo uma distância hierárquica.

Se Mefistófeles é extremamente sedutor em suas propostas pactuarias, Malasartes também se mostra um conhecedor da natureza humana, pois oferece aos outros exatamente aquilo que eles almejam. Ambas as personagens são extremamente astutas em saber identificar qual dos “sete pecados capitais” seus logrados estão mais propensos a cometer. Porém, de todos os sete, um se mostra sempre presente: a vaidade.

A vaidade aqui deve ser entendida como o querer sempre algo que a torne superior ou diferente; vaidade em querer levar vantagem na compra de um objeto “mágico”; vaidade em julgar-se mais esperto do que um “pobre coitado” ignorante que não tem a mínima ideia do que tem nas mãos (um urubu que adivinha, uma panela que não precisa de fogo, um passarinho raro, etc.).

Segundo Newton Ribeiro Rocha Jr.,

Personagens ‘mefistofélicos’ têm em comum o fato de personificarem o conceito do mal dentro do universo de uma narrativa e a necessidade de realizar algum tipo de pacto, acordo ou negociação com personagem que faz o papel de Fausto. Normalmente, o pacto envolverá algum tipo de troca,

onde o elemento ‘faustiano’ terá que abdicar de algum princípio moral ou ético para receber o que lhe fora prometido. (ROCHA JR., 2007: 1.)

Nos contos de Pedro Malasartes os pactos constituem-se como o fio condutor da narrativa. Geralmente é posta uma situação que aparentemente se mostra desfavorável para Malasartes, assim, os poderosos julgam ser possível tirar proveito e acabam sendo logrados pelo pícaro. Vejamos uma situação que ilustra esse movimento:

Um certo dia, o nosso herói popular, Malasartes, se encontrando sem nenhum dinheiro, encontrou no meio do caminho uma ruma de excremento ainda fresca. Parou, curvou-se e cobriu o achado com o seu próprio chapéu, ficando de cócoras, segurando as abas, como se guardasse uma preciosidade. Naquele momento ia passando um homem a cavalo, que curioso perguntou:

– O que está guardando aí, meu amigo?

Malasartes levantou a cabeça bem devagarzinho e olhando pro homem só com o canto do olho respondeu:

– Estou guardando o mais bonito e selvagem passarinho do mundo. Custou mais finalmente o peguei.

– E o que vai fazer? – Perguntou de novo o homem.

– Vou esperar que passe um conhecido para vendê-lo ou mandar comprar uma gaiola e levar pra minha casa para ficar admirando sua beleza e seu canto.

– Quanto quer pelo passarinho? – Perguntou o homem curioso.

Malasartes sem pestanejar respondeu:

– Vinte mil.

– Está fechado – disse o homem descendo do cavalo – Tome o dinheiro e monte o meu cavalo e

vá comprar uma gaiola para que eu possa levar essa raridade.

Malasartes mandou que ele segurasse com cuidado para o pássaro não voar, montou no cavalo, meteu o dinheiro no bolso, picou a esporas no animal e saiu em disparada. O homem curioso que comprou o passarinho esperou, esperou e perdendo a paciência ou cutucado pela sua grande curiosidade, passou a mão para debaixo do chapéu, pensando em segurar a mais linda e valiosa ave do mundo, tendo no momento pegado na bosta mole e fedorenta, ficando com a mão suja, furioso por Ter sido enganado duas vezes, com o dinheiro e o cavalo, e sem poder castigar o astucioso Malasartes, que devido a sua curiosidade em torno do pássaro, não lembrava de sua fisionomia.

Malasartes se pôs na estrada e nunca mais o homem o viu. (RAVAGNANI, 2007.)

Esse conto é extremamente ilustrativo de uma matriz que se repete em outros contos desse personagem, como se fosse uma teia argumentativa, ou, parafraseando o termo de Jerusa Ferreira, um "tecido malasartiano". Dessa forma podemos mapear as seguintes situações:

- 1 – É dada uma situação de necessidade que impele nosso herói a pensar em uma alternativa;
- 2 – Vale-se dessa situação desfavorável para lograr e conseguir dinheiro;
- 3 – Encontra-se com alguém disposto a fazer um bom negócio e que julga poder tirar proveito da ignorância de Malasartes;
- 4 – Feito o pacto e/ou troca pelo objeto (mágico, sobrenatural, único, especial e/ou vantajoso) a

pessoa lograda percebe que foi enganada;

- 5 – Malasartes se põe novamente na estrada, sem destino e sem moradia fixa.

Diante disso, Roberto DaMatta concebe essa forma de logro como:

[...] a atualização perfeita da fórmula capaz de fazer um rico imbuído do poder do dinheiro comprar merda e, melhor ainda, de o pobre conseguir transformar merda (ou seja, a pobreza e a fome) em dinheiro (ou seja, a astúcia e a criatividade), provando a sua mais pura equivalência. (DaMATTÁ, 1983: 289.)

É interessante notarmos que mesmo conseguindo muito dinheiro, as histórias desse personagem não podem ser tomadas como modelos de ascensão social. Pelo contrário, todos os bens conseguidos com o logro são rapidamente desfeitos, gastos sem que haja uma preocupação com o futuro. Aliás, Malasartes vive o presente e somente se preocupa com o agora.

Por outro lado, um aspecto nos chama atenção: Malasartes se aproxima com a figura diabólica não somente por sua sagacidade, mas também pelos elementos de baixo corporalidade a ele associados (excrementos, urubus, cadáveres, etc.). Esses elementos têm espaço reservado na tradição cômica popular, conforme nos demonstrou Bakhtin. Assim, Malasartes traz as marcas da sua condição liminar, paradigmática de tudo aquilo que é ambíguo e não pode ser enquadrado

nas definições e classificações previstas pela cultura.

Associando-o à figura do diabo cômico, como sujeito marginal exilado do sistema social, a ambos é permitido comportar-se antissocialmente como expressão própria de sua situação liminar. O caráter de Malasartes é, segundo DaMatta, ser um “[...] eterno andarilho, incapaz de reproduzir-se como categoria social”. (DaMATTA, 1983: 281.) Afinal, como conclui o autor, “Pedro é um malandro e, como tal, prefere continuar sua vida de andanças, logros e aventuras – uma existência social individualizada – a ficar preso a criados, gado e bens de produção, pois fatalmente recriaria a opressão do velho fazendeiro”. (DaMATTA, 1983: 299.)

Pedro Malasartes sob o olhar de Mazzaropi: algumas considerações

A figura de Malasartes é vislumbrada não somente na literatura, mas também em produções cinematográficas.⁵ Como proposta de análise, realizaremos um paralelo entre os contos recolhidos por Camara Cascudo e o filme produzido por Amasio Mazzaropi, em 1960 intitulado, *As aventuras de Pedro Malasartes*. Para tanto, utilizaremos algumas imagens capturadas do filme, pois as reconhecemos como de suma importância para a realização desse contraponto.



Figura 01 – Irmãos de Pedro Malasartes no filme de Mazzaropi

Sendo assim, vejamos como se inicia essa história. A primeira diferença que nos salta aos olhos é a relação entre Pedro e seus irmãos. No conto, há uma dicotomia entre as figuras de João (irmão) e Malasartes. O primeiro é tido como honesto e trabalhador, em contrapartida, Pedro é definido como “astucioso e vadio”.

Segundo Roberto DaMatta, as motivações iniciais de sua vida como enganador são impostas pelo sentimento de vingança: vingança contra o proprietário “rico e velhaco” que fazia contratos impossíveis de serem cumpridos pelos trabalhadores.⁶ No filme, a imagem dos irmãos se associa mais à figura

dos exploradores do que propriamente dos explorados. Pedro não sai de casa para vingar seu

irmão honesto, ao contrário, segue seu rumo devido à exploração dos irmãos desonestos. (Figura 01)



Figura 02 - Pedro Malasartes e sua namorada Maria

Outro aspecto que difere as produções é a personagem Maria. No filme, Malasartes foge de sua "namorada", levando consigo somente sua parte na herança: um tacho, um ganso e um saco.

O fato de não ser um urubu também provoca dissonâncias, pois a ave agourenta associa-se ao baixo ventre, o que não ocorre com o ganso. (Figura 02)

Os atributos de liminaridade dizem respeito a aspectos ambíguos, visto que as pessoas que se

encontram nessas condições escapam à rede de classificações que determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. Normalmente, não se fixam em um determinado lugar (físico e social), vivendo sempre à margem da sociedade. Esse aspecto se mantém durante toda a obra (tanto literária quanto a fílmica), uma vez que a personagem de Mazzaropi também não traça rumos e objetivos, bem como expectativas futuras. (Figura 03)

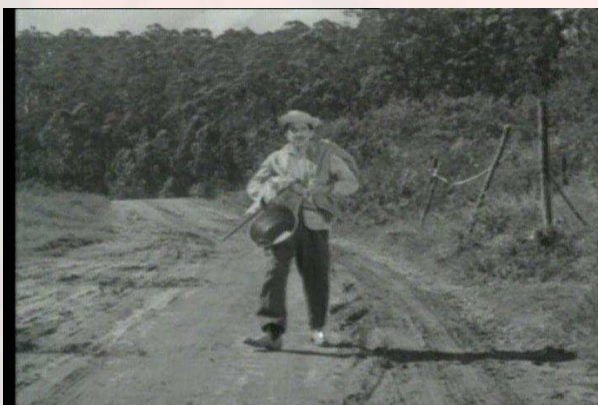


Figura 03 - Ideia de Liminaridade



Figura 04 - Criança que segue Malasartes

A figura dos meninos que o seguem exalta uma característica do "diabo cômico": ele é um ser ambíguo, capaz de fazer o mal e o bem dependendo das circunstâncias. (Figura 04) De acordo com Luciana Gonçalves de Carvalho, esse tipo de personagem nunca se encontra totalmente no domínio do mal, podendo realizar obras maléficas na mesma proporção que faz benfeitorias. Segundo a autora, o Diabo Cômico suscita a simpatia dos humanos em diversas manifestações culturais, especialmente as populares. Para ela, ele

[...] tende à mediação, permanecendo nas fronteiras entre o Bem e o Mal, a meio caminho entre a divindade e o humano. Ele é capaz de pregar peças nos santos e nos homens com igual facilidade e irreverência. Da mesma forma, não é tão absoluto que não possa ser enganado pelos homens,

quando estes se mostram mais espertos e "diabólicos" do que o próprio Diabo. (CARVALHO, 2004: 5-6.)

Outra característica em ambas as obras (literatura e cinema) diz respeito ao logro. Esse perpassa toda os momentos, em uma estrutura que facilmente associamos às histórias malasartianas. Interessante notarmos que, no filme, a primeira visão que os "enganados" tem de Malasartes é sempre de cima, criando assim uma ideia de superioridade. (Figuras 05 e 06) Esse fator se mostra de extrema importância para a narrativa, pois somente se julgando em um patamar superior os "poderosos", ditos "intocáveis" por sua situação financeiro/política, abrirão brechas para que o nosso anti-herói possa ludibriá-los.



Figuras 05 e 06 – Estratégias de Logro

Sempre há uma relação com "objetos mágicos", apesar destes não trazerem consigo nenhuma qualidade sobrenatural. É jogando com a ganância e com a vaidade que

Malasartes consegue lograr suas "vítimas", agregando aos objetos comuns qualidades especiais e únicas. No entanto, estas pessoas são, na verdade, vítimas de suas

próprias falhas de caráter, uma vez que o primeiro contato, bem como a proposta de compra, sempre parte desses sujeitos.

Durante toda obra, criam-se dicotomias e contrastes que auxiliam na determinação dos lugares sociais de cada personagem. Na figura abaixo (Figura 07), por exemplo, observamos que esse aspecto é revelado tanto pelo porte físico como pelo tipo de roupa. Assim, temos a

gordura corporal como sinônimo de fartura, da mesma maneira que as roupas alinhadas indicam uma situação financeira favorável, ressaltada pela pobreza e descompostura de Malasartes. Desse ponto de vista, a formação das personagens é delimitada não somente pela afirmação do que as mesmas são, mas também pela demonstração dos lugares que elas não ocupam.

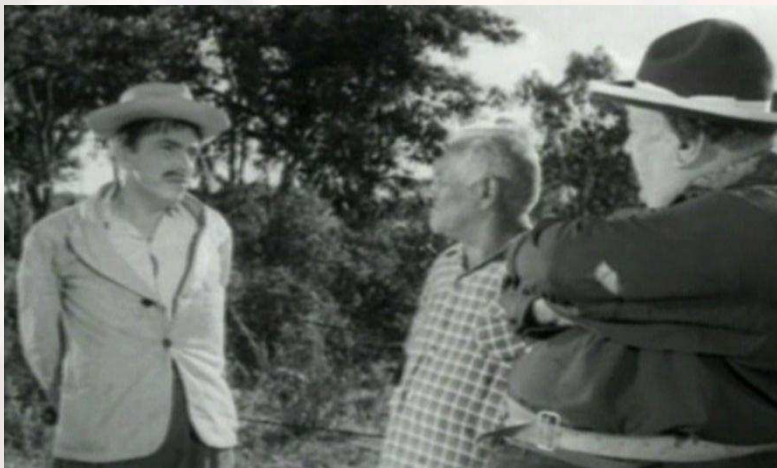


Figura 07 – Criação de contraste e lugares sociais

Por último, gostaríamos de ressaltar algumas particularidades do desfecho da obra cinematográfica. Em um primeiro aspecto, é mister afirmar que os contos literários de Pedro Malasartes não possuem uma linearidade que determinam uma ordem de leitura, bem como um final único para os mesmos. Essa estrutura narrativa, no entanto, se faz necessário para a obra fílmica, mesmo que esse fim possa dar viés para histórias futuras.

O enredo traz consigo uma lógica interna que dá à mesma coesão e sentido. Isso significa que

mesmo respeitando a estrutura narrativa, o processo de adaptação de uma obra literária para a tela não significa, de forma alguma, que o roteirista e/ou diretor estejam impossibilitados de tecer considerações sobre suas próprias leituras representativas dos contos malasartianos. *“Isso não quer dizer que adaptar seja ‘uma cadeia, [na verdade] é uma referência que faz chegar a grandes descobertas, pois transformar o livro em filme significa recriar, em outra forma de expressão, o universo do autor”.* (DAVI, 2007: 65.)



Figura 08 – Desfecho do Filme

No filme de Mazzaropi, as crianças que seguiam Pedro são entregues aos cuidados de um orfanato, o que delineia a impossibilidade da personagem continuar a conviver com os mesmos. (Figura 08) Assim, aquele que outrora foi um andarilho, sem um lugar seguro na sociedade, agora deixa para trás essa “liberdade” enquanto sujeito sem obrigações com uma determinada camada social. A ele é dado um emprego na instituição de abrigo aos menores, porém com a condição de que se case com Maria (a namorada que desde o início do filme segue seu rastro através dos inúmeros logros aplicados).

Desse ponto de vista, o amor se constitui como fator moralizante, visto que esse sentimento (nutrido pela namorada e pelas crianças) é o que faz com que nosso personagem toma a decisão de se casar e assumir a responsabilidade de um emprego e de uma família. Segundo Jerusa Pires Ferreira, esse tipo de desfecho diz respeito à tradição mariânica, “[...] aquela que nas religiões populares faz de Nossa Senhora a mediadora de todas as questões, a vitória do

eterno princípio feminino [...]”. (FERREIRA, 1995: 49.) Essa passagem nos remete à obra de Ariano Suassuna, quando a personagem João Grilo (um pícaro, tal como Malasartes) recorre a Nossa Senhora no momento do seu julgamento divino. Afinal, “[...] a distância entre nós [humanos] e o Senhor é muito grande. Não é por nada não, mas sua mãe é gente como eu, só que gente muito boa, enquanto eu não valho nada”. (SUASSUNA, 2005: 174.) No filme de Mazzaropi também é Maria que o redime, dando a ele um lugar na sociedade e no seio familiar.

Entretanto não sabemos a continuidade dos fatos que se seguem, afinal, essa tomada de decisão pode muito bem se constituir em mais um dos logros de nosso anti-herói. A indicação a essa futura situação é dada pela cena em que, após prometer nunca mais vender nenhum objeto encantado, Malasartes oferece ao Frade um buraco onde se ouve a Santa Missa de Roma.

Pedro pode, mesmo que temporariamente, ter se ajustado aos

anseios normativos da sociedade ao aceitar um emprego formal e finalmente assumir uma relação monogâmica nos preceitos da religião. Todavia sua natureza pícaro continuará presente no seu modo de ver e agir. Afinal, quem disse que a história de Malasartes acaba com o *The End* do filme?

Considerações Finais

Os contos populares são por vezes considerados narrativas simples e sem importância, sendo delegados a eles espaços pouco significativos na literatura nacional. No entanto, como pode ser observado ao longo deste texto, suas

personagens e estruturas narrativas dizem muito a respeito dos imaginários sociais, perspectivas e expectativas de uma dada sociedade, dialogando diretamente com ela.

No caso de Pedro Malasartes, percebe-se nitidamente a sua mudança, principalmente na sua relação com outras personagens consideradas (ou que se consideram) poderosas e, por isso, superiores. A transformação de objeto risível para agente gerador de risos ilustra bem o sincretismo ocorrido em terras brasileiras, fazendo com que Malasartes se torne um ícone de brasilidade, mesmo que sua origem seja portuguesa.

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média* – o contexto de François Rabelais. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1993.
- CARVALHO, Luciana Gonçalves de. O Diabo e o Riso na Cultura Popular. *Enfoques* – revista eletrônica dos alunos do PPGSA, 2004.
- CASCUDO, Luis da Camara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, [1990?].
- _____. *Literatura Oral no Brasil*. 3 ed. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1984.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural* – entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. São Paulo: DIFEL, 1994.
- _____. *Formas e Sentidos* – cultura escrita: entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado de Letras, 2003.
- DaMATTA, Roberto. Pedro Malasartes e os paradoxos da malandragem. In: _____. *Carnavais, Malandros e Heróis* – para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1983.
- DAVI, Tânia Nunes. *Subterrâneos do Autoritarismo*: em Memórias do Cárcere de Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos. Uberlândia: EDUFU, 2007.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Fausto no Horizonte*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- FUSSIEGER, Luciano. Pedro Malazartes: do sincretismo cultural à resistência pelo riso. *Mafuá*, Florianópolis, n. 5, Jul. 2006. Disponível em: <<http://www.mafua.ufsc.br/lucianofussieger.html>>. Acesso em: 19 Maio 2008.
- JOBIM, José Luis. (Org.). *Palavras da Crítica*: Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- RAVAGNANI, Vera Lúcia. (Focalizadora). *As Aventuras de Pedro Malasartes*. Disponível em:

Mnemosine Revista

Volume 8, n.1, jan/mar 2017

<www.botucatu.sp.gov.br/Eventos/2007/contHistorias/bauhistorias/PedroMalasartes.pdf>. Acesso em: 05 Maio 2008.

ROCHA JR., Newton Ribeiro. O mito de Mefisto em Neuromancer de William Gibson. *Associação Brasileira de Literatura Comparada*, encontro de 2007, Anais. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/41/404.pdf>>. Acesso em: 10 Maio 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. _____. (Org.). *História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea*. 3. reimp. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

SILVA, Fernando Correia da. *Maravilhas do Conto Africano*. Santos: Cultrix, 1962.

SUASSUNA, Ariano. *O Auto da Compadecida*. São Paulo: Agir, 2005.

VESENTINE, Carlos. *A teia do fato*. São Paulo: Hucitec, 1997.

RECEBIDO EM 21.02.2017

APROVADO EM 20.03.2017

A DESCOBERTA DAS ESTÓRIAS COMO SUPERAÇÃO: PINGO-DE-OURO E DITO

Ms. Mayara de Andrade Calqui
Doutoranda em Teoria Literária e
Literatura Comparada
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas
Universidade de São Paulo
mayara.calqui@usp.br

RESUMO:

Embrenhado no precário espaço sertanejo, tão marcado pelas faltas, o jovem Miguilim, de "Campo Geral", vai aprendendo a conviver com as perdas afetivas ao longo da narrativa. O aparecimento de tais perdas vai, em certa medida, acompanhando, se não repetindo, as outras ausências, inerentes à aridez do solo e à própria existência no sertão dos Gerais. A elaboração dessas faltas, contudo, não figura trágica da forma que o destino comum faria supor. Miguilim alcança, graças à força da palavra e das estórias, uma forma de sublimar a dor, transformando-a em poesia e em travessia. Neste artigo, originado de um recorte da pesquisa de mestrado, serão privilegiados os episódios envolvendo a cachorra de estimação e o irmão mais novo, Dito, para acompanhar os processos envolvidos nas tentativas de elaboração.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa; Perdas afetivas; Luto; Estórias; Psicanálise

ABSTRACT:

Engrossed in precarious backcountry space, so marked by fouts, the young Miguilim of "Campo Geral", is learning to live together with affective losses throughout the narrative. The appearance of such losses will, to some extent, following, if not repeating, the other privations, inherent to soil aridity and the very existence in the wildemess of Gerais. The preparation of these losses, however, is not so tragic the way the common destiny would suggest. Miguilim reaches, thanks to the power of the word and stories, a way to sublimate the pain, transforming it into poetry and crossing. In this article, originated from a profile of

the master's research will be privileged episodes involving the dog pet and the youngest brother Dito, to keep up with the processes involved in the preparation of attempts.

KEYWORDS: Guimarães Rosa; Affectivelosses; Mourning; Stories; Psychoanalysis

Abrindo o ciclo de novelas *Corpo de Baile*, publicado em 1956, de João Guimarães Rosa, "Campo Geral" conta a história de uma família do sertão mineiro, no distante Mutum. Com uma carga sensível de lirismo, o narrador vai deixando lacunas de entendimento, pelas quais podemos entrever a situação social e as relações pessoais que ali se estabelecem. Seguimos o olhar do protagonista; um olhar poético e, como se descobre ao fim, míope. Os acontecimentos são filtrados pelos sentimentos e pelas noções éticas de Miguilim, um garoto entre sete e oito anos, que enfrenta dilemas morais e aprende grandes lições sobre a amizade, a morte e a alegria, a partir da ligação profunda com o irmão Dito. É sobretudo com ele que Miguilim aprende a beber "um golinho de velhice"; é de Ditinho, também, que ele recebe incentivo para criar suas próprias estórias, como veremos.

Seguindo a ordem da narrativa, depois de acompanhar as primeiras incursões de Miguilim no campo mágico da fabulação, seguem-se, na novela, dois acontecimentos exemplares quanto à superação das perdas ancorada no trabalho verbal, os quais se observarão. A primeira perda afetiva que acompanhamos em "Campo Geral" é a da cachorra Pingo-de-Ouro,

"[...] bondosa e pertencida de ninguém, mas que gostava mais era dele mesmo [Miguilim]". (ROSA, 1984:20.) A relação com o animal traz pistas sobre o perfil do garoto. O pacto entre eles é silencioso, construído graças à identificação e ao sentimento de desamparo. É sensível sua empatia com a cachorra, doente e já quase cega. Pingo-de-Ouro aparece nos momentos de reclusão, em que ele está escondido, e "[...] sem latir, ficava perto, parece que compreendia". (ROSA, 1984: 20. Destaque meu.)

A alegria da cachorra, brincando com seu filhote, é atenciosamente descrita por esse narrador seletivo¹ que, como apontamos, filtra o mundo pelos olhos infantis da personagem. A situação de harmonia é interrompida quando o pai entrega a cachorra e seu filhote a um grupo de tropeiros que passava pela fazenda. Os acontecimentos que seguem à descoberta da perda podem ser lidos à luz da teoria freudiana, em "Luto e Melancolia", (FREUD, 1996.) no qual o psicanalista descreve o trabalho do luto, respeitando as diferenças de contextos.

O luto se dá em reação à perda de um objeto no qual o afeto estava investido. Após o chamado teste de "realidade", cuja função é a descoberta efetiva de que o objeto amado não existe mais, o afeto precisa ser retirado da relação com aquele objeto e reinvestido em um novo alvo, para que o eu volte a ficar livre e desinibido.

Na narrativa, acompanhamos o sofrimento de Miguilim que "[...] chorou de braços, cumpriu tristeza, soluçou muitas

vezes".(ROSA, 1984: 21. Destaque meu.) Inicialmente, ele se prende à esperança de que a cachorra pudesse retornar, baseando-se em casos conhecidos; resistente, pois, ao abandono da posição anterior ao desaparecimento de Pingo-de-Ouro.

Ao teste de "realidade" corresponde uma fala não identificada – "[...] essa [cachorra] não sabe retornar, ela já estava quase cega...".(ROSA, 1984:21.) A tristeza vai diminuindo gradativamente: "Miguilim era tão pequeno, com poucas semanas se consolava".(ROSA, 1984:21.) A elaboração de tal perda só será alcançada, contudo, por meio de uma estória, a de um Menino que achara uma cuca no mato, que fora roubada e morta.

Miguilim não sabe o valor da palavra "cuca", mas se identifica com o sofrimento enlutado do Menino, deslocando para a cuca desconhecida o sentimento de sua perda. A seguir, ocorre um deslocamento em sentido contrário; dessa vez, o nome da cuca será transferido para a cachorra, que será a Cuca Pingo-de-Ouro até o fim da novela, condensando em uma a perda das duas figuras de amor.² Miguilim consegue, aqui, prolongar a existência de seu objeto amoroso, pois "[...] inserida no contexto fabular, Pingo-de-Ouro não será esquecida, perpetuada pela ficção" (PASSARELLI, 2007:59.) – ele tentará fazer o mesmo em relação ao Dito, mais adiante, perguntando às personagens e buscando por traços de vida em meio à morte.

O momento de identificação e deslocamento é marcado pelo choro, que se mescla ao do Menino desconhecido e marca

¹ Segundo a tipologia do foco narrativo proposta por Norman Friedman (2002).

² Deslocamento e condensação são alguns dos movimentos operados durante o sonho, conforme descreve Freud em *A Interpretação dos Sonhos*. (1900) Transpostos para o campo literário, encontram equivalência em figuras de linguagem, a saber, metáfora e metonímia; há ainda a figurabilidade, presente tanto no trabalho onírico como no literário.

definitivamente a passagem, já que “[...] desde então dela nunca mais se esquece[ria]”. A identificação opera, ainda, pelo contato com a cantiga (a primeira do texto), que teria sido entoada pelo Menino Triste.³ O inconformismo do Menino (“*minha Cuca, cadê minha Cuca?*”) é também o de Miguilim. A diminuição no ritmo dos versos e o final marcado por reticências (“*Ai, minha Cuca/ que o mato me deu!...*” [ROSA, 1984:21.]) simulam o apaziguamento inevitável, o consolo, comum a ambos, ao qual o narrador remete. Ou seja, o desejo de Miguilim de reaver o animal no qual depositara sua afeição é deslocado para a fabulação (por enquanto, apenas como receptor), graças ao interesse gerado pela cantiga e à consequente identificação que ela desencadeia. O prazer proporcionado pela canção ouvida (pulsão invocante) é responsável por transportar uma experiência do cotidiano para o campo do Imaginário, no qual as manifestações poéticas ganham força.

O novo significante – *cuca* – e o contato com a cantiga do Menino Triste, até então desconhecida para ele, são indispensáveis para se pensar o processo de elaboração dessa falta. É curioso o fato de Miguilim não conhecer a lenda da *Cuca*, ente próximo ao *Bicho Papão*, que se alojaria em cima dos telhados das casas e pegaria crianças. (Cf. CASCUDO, 1954: 324-325.) Primeiro porque, entre outros seres que povoam o sertão, esse é bastante familiar ao leitor;⁴ contudo, mais do que isso porque, conhecendo todos os medos da personagem – de fantasmas e lobisomens ao medo do erro e da morte –, seria de se

esperar que ele tivesse receio de algo desconhecido – o que não ocorre.

Apesar disso, o elemento realmente importante para o garoto é a identificação entre ele e o Menino Triste, a identificação entre o sentimento de perda do Menino e o dele próprio – tão forte que se sobrepõe à presença marcante das credices. Miguilim já não é o único que sofre com uma lacuna afetiva. E, não é demais lembrar, dentre os inúmeros embates e mal-entendidos derivados da oposição entre sua sensibilidade e o pragmatismo adulto, *ouvir falar* da existência de alguém que compreenderia totalmente sua dor e, talvez, até partilharia dela, é muito significativo. As palavras da cantiga, nesse caso, trouxeram conforto por meio do traço especular.

Se, antes, *Pingo-de-Ouro* parecia constituir o único ser que o entendia; agora, essa esperança de cumplicidade foi deslocada para a personagem da cantiga. Fica sugerido que, no plano Simbólico, a primeira falta foi “preenchida”; Miguilim foi capaz de reinvestir seu afeto, completando um ciclo de elaborações.

Além de elaborar seu luto graças a uma cantiga, o garoto consegue reinvestir seu afeto no prazer da criação. Nesse sentido, ao buscar conforto na ficção, Miguilim “[...] fabrica um modo de aplacar sua dor”. (FERRAZ, 2010:72.) O tema da fabulação como elaboração de faltas e como mecanismo psíquico para evitar o desprazer é um dos aspectos fundamentais da leitura aqui proposta, uma vez que se busca um rastreamento das questões relativas

³ A maiúscula singulariza de alguma forma o substantivo genérico “menino”, de maneira análoga ao que se vê no Menino único de Grande Sertão: Veredas, que se tornará Diadorim. Além disso, o adjetivo “triste” é também singularizado, ganhando aspecto de sobrenome, marca identificatória. Ver:(NUNES, 2009.)

⁴ Ver, ente outros, Euclides da Cunha, sobre a presença de elementos indígenas e africanos no imaginário sertanejo. (CUNHA, 2001: 143.)

às perdas, a fim de observar como se constituem enquanto linguagem. A relação de Miguilim com o contar estórias, de acordo com Duarte, demonstra que ele *"busca o socorro do livre uso da linguagem"*. Mais do que isso, *"[...] o testemunho da negatividade, da perda e da falta parece então impulsionar a criatividade e, em vez de falar de morte, Miguilim passa a criar a vida do texto literário"*. (DUARTE, 2010:459.) Considerando tal posicionamento, cabe uma nova questão, além da inicialmente sugerida de que o prazer obtido no contato com as estórias, faladas e ouvidas, configuraria em alguma medida uma consequência das limitações da visão de Miguilim. Seria o caso de perguntar, então: esse prazer na fruição estética não resultaria, também, de certa compensação para a própria morte?

Miguilim é aproximado do narrador benjaminiano, por Rafael Guimarães, (2008) em artigo que busca elucidar a forma de pensar do sertanejo e da criança em oposição a um racionalismo letrado. Em famoso ensaio sobre o narrador, Walter Benjamin discute a iminente extinção dessa categoria no mundo pós-guerras. Isso ocorreria devido à privação da habilidade de intercambiar experiências; os combatentes que voltavam com vida dos campos de guerra demonstravam a nova realidade, pois regressavam sem experiências que pudessem ser comunicadas. Estaria esgotada, assim, a fonte das narrativas. (Cf. BENJAMIN, 1985: 197-198.)

Dentre as narrativas escritas, as melhores seriam aquelas *"[...] que menos se distinguem das*

narrativas orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos". Haveria dois grupos principais desses narradores, representados por dois tipos, o do homem que permaneceu toda a vida fixado em seu país, conhecedor de suas histórias e tradições; e o daquele que viajou muito e, portanto, tem muito que contar. (Cf. BENJAMIN, 1985:198-199.)

O narrador-personagem de *Grande Sertão: Veredas*, (ROSA, 1956.) Riobaldo, reúne, em si, os dois tipos de narradores descritos por Benjamin: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante, visto que, se no presente da narrativa vive acomodado em sua fazenda, em posição de contador de estórias, toda a matéria de seu narrar proveio de suas andanças e vivências pelo sertão. O ex-jagunço fala de uma posição privilegiada, nesse sentido, pois conhece o mundo a ponto de retratá-lo, e não apenas de ouvir falar dele. Miguilim, por sua vez, embora seja apenas uma criança em busca de sentido e respostas para suas indagações, sabe aproveitar sua ínfima experiência. Na esteira da crítica, Maria Carolina Nogueira (2013) aponta que o garoto seria capaz de *"[...] tomar de empréstimo narrativas coletivas, próprias de seu espaço cultural, e readaptá-las em seu contexto individual"*. (NOGUEIRA, 2013:2.) Além das características já citadas, Benjamin (1985) afirma que o narrador extrai a autoridade de narrar do espetáculo da morte. Em *"Campo Geral"*, *"[...] não é um moribundo que narra"*, como lembra Nogueira, (2007:143.) mas a experiência da morte é extremamente recobrada. O contato

com tal experiência, ou com as perdas, de uma forma mais ampla, marca decisivamente esse olhar, conferindo-lhe certo amadurecimento próximo à “autoridade” narrativa da qual falara Walter Benjamin. (1985)

Retornando à trama narrativa, pode-se afirmar, com tranquilidade, que as experiências vividas pela perda do animal de estimação e luto antecipam e preparam, de alguma forma, para uma perda maior que virá: a do irmão mais novo. Dito é sempre caracterizado como um modelo ideal a ser seguido. Embora seja mais novo, o irmão possui certa sabedoria e amadurecimento que o ajudam a driblar as situações difíceis – ele “[...] *era um irmãozinho tão bonzinho e sério, todas as coisas certas ele fazia*”. A relação fraterna vai sendo construída aos olhos do leitor, ora entre silêncios, ora explicitada em pactos de amizade – como na passagem em que Miguilim propõe: “[...] *vamos ficar nós dois, sempre um junto com o outro, mesmo quando a gente crescer, toda a vida?*”, ao que Dito responde: “[...] *Pois vamos*”. (ROSA, 1984:37.)

O menino, que demonstrava vivo interesse pela vida da fazenda, que tinha medo de morrer ainda criança e acompanhava os acontecimentos dos adultos (ao contrário de Miguilim que “[...] *quase nunca sabia as coisas das pessoas grandes*”. [ROSA, 1984:105.]), mostrava-se, ao mesmo tempo, enfasiado com as coisas comuns, achava que “[...] *no fim tudo cansa...*”. Dante Moreira Leite (1967) associa essa característica, aliada à sua sabedoria prematura, a um dado simbólico que se completaria com a

indicação de que sua morte ocorre no dia de natal, em que o menino Jesus viria ao mundo. As sugestões e referências à chegada do Cristo são intensificadas pelos preparativos para a montagem do presépio, acompanhada ansiosamente por todos. Desse modo, tal cansaço das coisas triviais seria consequência de sua excepcionalidade. Dito pode ser igualmente alinhado às personagens que têm por fundo a figura do “Menino mítico”, a qual Benedito Nunes se refere, exemplificando com Miguilim, Diadorim e Grivo.⁵

Certo dia, em meio a um alvoroço que se formara na tentativa de capturar o mico fugitivo, Dito fere-se com um caco de pote fazendo um corte profundo no pé descalço. Poucos dias depois, o tétano foi se manifestando e os cuidados, tanto das ervas como dos remédios vindos de longe, já não eram suficientes para conter as dores do pequeno enfermo. Há um índice social forte nessa passagem, se considerarmos que a carência de medicação rápida e eficiente e a falta de calçados estão diretamente ligadas às condições econômicas do sertão – lê-se, nas páginas iniciais, a exclamação de vó Izidra: “[...] *Menino devia de andar a pé calçado*”. Não seria exagero indicar esses fatores como causadores ou, pelo menos, facilitadores da enfermidade que o acometeu. Os altos índices de mortalidade infantil nas zonas rurais explicam, ainda, a preocupação da personagem em não morrer criança.

Entre espasmos e sonolências, Dito mantinha-se sempre interessado em saber da vida na fazenda, do mico, das perdizinhas que estavam para nascer, das

⁵ Sobre a questão da criança mítica, ver, entre outros, (LEITE, 1967; NUNES, 2009.)

plantações; ouvia o berro das vacas e tentava se manter atualizado em tudo. Sentindo o agravamento da doença, porém, ele pede para ficar sozinho com Miguilim.

Não por acaso, a lembrança da cachorrinha ressurge exatamente no momento de despedida entre os irmãos. Miguilim conseguirá abarcar plenamente a significação do que lhes acontecerá por meio da lembrança. Aí, como em outros pontos da narrativa, o choro marca um momento de compreensão, mais especificamente, com o pedido de Dito a Miguilim para que lhe conte a estória da Cuca Pingo-de-Ouro. Em diversas passagens, nota-se a maneira como Dito estimula Miguilim a criar estórias. A primeira narrativa de autoria de Miguilim, embora não tenha sido reflexo de um pedido direto, foi motivada pelo desejo de distrair Ditinho em sua doença, uma vez que ele não podia se levantar para acompanhar a celebrada montagem do presépio de natal.⁶

Nas estórias que Miguilim conta a Dito durante o seu processo de doença, tal contar funciona como uma espécie de escapatória ao sofrimento. A despedida entre os irmãos ocorre no registro Simbólico; não apenas por tornar mais palpável à criança os acontecimentos, mas, sobretudo, para evitar o desprazer e o tema penoso da morte. Assim, ao receber o apelo do irmãozinho pela história de Pingo-de-Ouro, pode-se entrever, na resposta de Miguilim, a associação realizada por ele: “[...] mas eu não posso, Dito [...]. Eu gosto demais dela, estes dias todos...”. (ROSA, 1984: 108. Destaque meu.). A lembrança do sofrimento de luto é recordada e

ressignificada naquele momento; a dor pela doença do irmão evoca imediatamente àquela anterior, da separação do animal.

Dito parece preocupar-se em elucidar Miguilim acerca de sua iminente morte, esforça-se para conversar, força um sorriso e, em tom de despedida, corrobora sua associação, ao afirmar que a Pingo-de-Ouro decerto o reconhecerá, no céu. Nas palavras de Soares, “*Dito parece entender que este seria um meio de sublimação do sofrimento para o irmão, forma de transformar a perda em ganho, no plano da linguagem e da simbolização*”. (SOARES, 2002:69.) Miguilim toma consciência do estado terminal do irmão e chora convulsivamente até ser tirado do quarto pelos adultos. Antes disso, porém, no leito de morte, Dito sente que aprendeu uma lição e diz: “[...] vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo”. (ROSA, 1984:108.)

Desesperado e sem rumo, Miguilim recorre a Mãitina, uma das agregadas da casa, uma velha escrava. Essa personagem marginal incorpora aspectos da religiosidade africana, execrada por vó Izidra, e demonstrará incrível sensibilidade ao auxiliar Miguilim em seu processo de luto. O garoto recorda um episódio em que foi acolhido por ela, tendo ficado escondido em seus aposentos no “acrescente” e, lá, com medo do escuro, grita por ajuda, acabando nos braços de Mãitina. O menino não entendia o que ela falava “no atrapalho” de sua linguagem, só sabia que era “[...] tudo de ninar, de

⁶ Sobre essa estória, que marca a passagem da personagem de receptor a emissor, ver (PASSARELLI, 2007.)

querer-bem"; em seu colo, Miguilim já "não tinha mais medo nenhum". (ROSA, 1984:48.)

É essa sensação de conforto e segurança que Miguilim busca nas duas ocasiões em que se lembra de pedir ajuda a Mãitina: a primeira, quando tem medo de morrer e se imagina doente e, a segunda, depois da conversa derradeira com Dito. Na ocasião, mesmo consciente da iminente perda do irmão, Miguilim recorre a Mãitina, num último esforço, pedindo-lhe que realize um de seus feitiços e rogando: "*Faz todos os feitiços, depressa, que você sabe...*".⁷ Entretanto, já não havia o que fazer; o choro dos que estavam na casa vinha confirmar a morte de Dito.

Para poder acompanhar os preparativos do velório, Miguilim contém as lágrimas e se põe a observar. Para ele, serão marcantes as palavras da mãe enquanto lava o corpo do filho; ele voltará a perguntar sobre elas no futuro, buscando reconstruir a passagem em seu Imaginário. Transcorrido o velório, com os homens prontos para levar o corpo de Dito ao distante cemitério no Terentém, Miguilim dá um grito que exterioriza seu sofrimento e, de alguma forma, ratifica a realidade da perda que vive. Então, "*[...] todos os dias que depois vieram, eram tempo de doer*". (ROSA, 1984:111.) O característico desânimo penoso e cessação de interesse pelo mundo externo, descritos por Freud, (1917:250.) aparecem nesse momento muito nitidamente, pois "*[...] diante dele [Miguilim], as pessoas, as coisas, perdiam o peso de ser*". (ROSA, 1984: 111. Destaque meu.)

Na sequência da narrativa, os próximos eventos serão lidos com o intuito de apontar a fé na palavra, e o poder a ela conferida, de modo geral. Durante seu período de luto, Miguilim começa a perguntar aos outros sobre as características do irmão, pois tinha o desejo de buscar traços do Dito morto ainda no vivo, ou o contrário, traços do morto já existentes no irmão vivo. Busca, primeiro, recordar as palavras proferidas pela mãe enquanto lavava o corpo do filho preparando-o para o enterro. Sentia que precisava "*[...] guardá-las, decoradas, ressofridas; se não, alguma coisa de muito grave e necessária para sempre se perdia*". (ROSA, 1984: 113.)

Com medo de perder essa coisa grave que ele não sabe ao certo o que seria, Miguilim repete para si, em voz alta, as falas da mãe sobre as características físicas de Ditinho, as quais nunca haviam sido notadas até ganharem força no falar desolado de Nhanina - "*Olha os cabelos bonitos dele, o narizinho... [...] Como o pobre do meu filhinho era bonito...*". (ROSA, 1984:109.) Ele se esforça em lembrar episódios que confirmassem as características de Dito, tenta imaginar o que ele faria, se ainda vivesse. Pede ajuda aos adultos porque sente que "*precisava de perguntar a outras pessoas*", ou seja, precisava *ouvir* para se lembrar por completo; para se convencer, enfim, da concretude do fato que preferiria negar.

Miguilim segue questionando os adultos, até que chega a Mãitina, sempre disposta a falar sobre sua perda. Ela ensina que o Dito podia vir em sonhos e que aceitava louvor, conforme sua crença. Parte dela a

⁷ O sincretismo religioso no Brasil resulta do "[...] *amálgama de catolicismo e paganismo, em doses várias*", conforme Caio Prado Jr. (2000). O autor explica a origem do fenômeno a partir das deficientes instruções cristãs a que os negros escravizados eram submetidos, de modo que eram "[...] *mais decoradas do que aprendidas*". (PRADO JR., 2000:1368.) Ainda sobre o sincretismo, na esteira de certa visão estrangeira do país (segundo a qual não seria possível seguir rigidamente quaisquer rituais religiosos nos trópicos), Sérgio Buarque de Hollanda conclui que o povo brasileiro, devido à pouca disciplina em sua vida íntima, é livre "[...] *para se abandonar a todo repertório de ideias, gestos e formas que encontre em seu caminho, assimilando-os frequentemente sem maior dificuldade*". (HOLLANDA, 2000:1055.) A despeito do predomínio do catolicismo, há fartas manifestações dessa ordem de mistura entre crenças, facilmente observável pela quantidade de simpatias e credences populares presentes na ficção rosiana.

sugestão do enterro simbólico que fizeram. Juntos, “[...] escolheram um recanto, debaixo do jenipapeiro, ali abriam um buraco” (ROSA, 1984:114) e enterraram alguns pertences do Dito, uma camisa e calça, e alguns brinquedos. Além desses, Mãitina acrescenta objetos de sua devoção e introduz elementos característicos da umbanda, religião trazida pelos escravos ao Brasil. São enterrados, com os pertences do garoto, bonecos de madeira, penas brancas e pretas e guias (“[...] pedrinhas amarradas com embira fina”. [ROSA, 1984:114.]).⁸ A cova foi coberta com terra e sinalizada com pedrinhas lavadas do riacho, formando um círculo, outra marca do sincretismo religioso. Nos enterros umbandistas, acendem-se quatro velas e se risca com giz (pemba) um círculo em volta do túmulo. Entende-se que o círculo representaria a proteção do corpo e do espírito para que não seja profanado por espíritos malignos. (Cf. SARACENI, 2007.)

O rito auxilia na elaboração, no campo Simbólico, e na conscientização em face da morte. O ato de juntar pertences significativos e enterrá-los em local de fácil acesso, com a devida reverência, marca a experiência do luto. De alguma forma, ele é capaz de concretizar a presença do irmão, ainda que não seja física; são criados vínculos com aquela representação, assim “[...] era a mesma coisa se o Dito estivesse depositado ali, e não no cemiteriozinho longe, no Terentém”. (ROSA, 1984: 114.)

O fato de poder ir ao local do enterro quando quisesse, ao mesmo tempo em que oferece um mínimo de conforto por estar próximo de algo

que representaria o irmão, força um rearranjo afetivo, de modo a se construir uma relação nova, adaptada para compensar a ausência física, graças ao enterro dos objetos de Dito. O ritual dá continuidade ao processo metafórico de elaboração que teve início na lavagem do corpo do menino e nos preparativos para o cortejo de homens que o levariam ao distante cemitério.

Na sequência da narrativa, há o episódio no qual o papagaio da casa Papaco-o-Paco grita, sem que ninguém mais espere, “Dito, Expedito!”. (ROSA, 1984:115.) Enquanto todos da casa brigam com o papagaio, a fim de que ele pare de reproduzir aquela lembrança, Miguilim fica embasbacado e sem saber “o rumo nenhum do que estava sentindo”. Luciana Ferraz aponta a fala do papagaio como índice que encerra um ciclo em torno do amadurecimento de Miguilim, que passa também pelo luto e pela destruição de seus próprios brinquedos. (Cf. FERRAZ, 2010.) A sobreposição da fala do papagaio à cena do enterro simbólico é entendida por Erich Nogueira (2004) como índice de reconhecimento do “teor mágico da estória”, (NOGUEIRA, 2004: 160. Destaque no original.) graças a ele, a presença de Dito se expande com o ecoar da voz do animal, (Cf. NOGUEIRA, 2004:160.) que reproduz um traço faltante. Em ensaio sobre as confluências entre infância e poesia, José Paulo Paes (1998) lembra que “[...] palavras, imagens, metáforas não são, para a criança, símbolos abstratos, mas duplos das coisas, tanto assim que a nomeação basta

⁸ Sabe-se, por outra passagem, que os bonequinhos de madeira entalhada representam calunguinhas. (ROSA, 1984:49.) Conforme Cascudo, podem ser feitos de diversos materiais, entre eles a madeira, representando figuras humanas ou animais. (Cf. CASCUDO, 1954:230.) Para a umbanda são entidades infantis, os chamados exus-mirins. A proximidade de Mãitina com eles talvez explique a empatia que ela demonstra sentir pelos meninos.

para fazer as coisas existirem". (PAES, 1998: 5-6.)

É possível, ainda, relacionar a encenação do enterro e o grito do papagaio a um movimento análogo à ação inconsciente atuante no sentido de omitir à consciência determinadas lembranças desagradáveis, geradoras de desprazer, substituindo-as por outras inventadas, no processo identificado por Freud e nomeado "*lembranças encobridoras*". (Cf. FREUD, 1899.) Considerando a subordinação do conteúdo que se tem representado (resultado das percepções de Miguilim), torna-se válida a inferência de que certas recordações aparecem como tentativa de esconder outras, desagradáveis, do fluxo da narrativa. Os momentos mágicos, representados pela "cerimônia" realizada com Mãitina e a explosão da fala do papagaio (capaz de preencher o traço faltante deixado pela ausência do irmão, tal lacuna é repostada, graças à voz, pelo nome evitado), podem, pois, ser evocados no sentido de evitar quaisquer aspectos negativos ligados à morte. Com tal prática destaca-se um novo modo de criar, não estórias, mas recordações – igualmente ficcionais. Desse modo, Miguilim põe em prática a afirmação da vida que fora aprendida com seu Aristeu e Dito, transmissores da lição de alegria.

Miguilim já demonstrava o desejo de encontrar traços do Dito vivo no morto. O amparo de que precisava parte das palavras do papagaio, o qual, por mais que apenas repita maquinalmente, desperta um novo olhar no menino, que se torna capaz de perceber a afirmação da vida. Em outros

termos: se, por um lado, a fala do animal causa desconforto e desassossego à família; Miguilim, embora atordoado, alcança outra espécie de elaboração (parcial), por meio da escuta, acionando a pulsão invocante.

Mesmo após esses importantes passos em direção à elaboração do luto de Miguilim terem se encaminhado, ele continua apático. Seu desinteresse pelo mundo é perceptível, por exemplo, em relação às tarefas que passa a executar a mando do pai para ajudar na renda familiar: "*Nem triste nem alegre, lá foi Miguilim [...]*", trabalhava quase maquinalmente, "*abaixava a cabeça e pelejava*", sem parar. (ROSA, 1984:117.) A perda da capacidade de amar também é mencionada em "*Luto e Melancolia*". (Cf. FREUD, 1917.) No caso de Miguilim, o desânimo assume sua forma no desinteresse pelas estórias, que tanto prezava e "*[...] por tudo, tinha perdido mesmo o gosto e o fácil poder de inventar estórias*". (ROSA, 1984: 121.)

As estórias fazem-se presentes ao longo da narrativa e, em sentido amplo, na obra de Rosa como um todo. Seu valor lúdico e encantatório é evidenciado desde as primeiras páginas da novela, se observarmos que o garoto lembra-se de um peru que, de tão bonito, torna-se "*a coisa mais vistosa do mundo*" (ROSA, 1984:16.) e só poderia ser comparado à importância de uma estória.⁹ Outro ponto capaz de ilustrar a admiração de Miguilim por esse universo é seu desejo de que o gato da casa tivesse um nome digno dos gatos de estórias, como "*Papa-Rato, Sigurim, Romão, [...]*

⁹ De um modo geral, as melhores sensações referidas na novela são ligadas à natureza ou às estórias. Sabendo disso, não parece coincidência que todas as estórias criadas por Miguilim tenham como personagens os animais: a cachorra Pingo-de-Ouro, a Nhambuzinha, (ROSA, 1984:70.) o leão, o tatu e a foca. (ROSA, 1984:104.)

Rei-Belo".(ROSA, 1984:29.) Percebe-se de que maneira o garoto se funde às estórias quando associa seu pai ao da fábula de João e Maria, identificando-se tanto com as personagens (crianças pobres, como ele) que sente vontade de chorar, temendo ter o mesmo destino do casal de irmãos abandonados na

mata. Assim, imerso nesse ambiente simultaneamente hostil e mágico, Miguilim vai experimentando, graças à força da palavra e das estórias, como procuramos demonstrar, uma forma de sublimar a dor, transformando-a em poesia e em travessia.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1954.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- DUARTE, Lélia P. Dito e Miguilim ou os dois usos da linguagem. In: FANTINI, Marli. (Org.). *Machado e Rosa: Leituras críticas*. Cotia: Ateliê, 2010. p.453-462.
- FERRAZ, Luciana Marques. *A infância e a velhice: percursos em Manuelzão e Miguilim*. 2010. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Lit. Comparada) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- FREUD, Sigmund. Lembranças encobridoras. In: _____. *Primeiras Publicações Psicanalíticas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996[1899]. v. III.
- _____. *A Interpretação dos Sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996[1900]. v. IV-V.
- _____. Luto e Melancolia. In: _____. *A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre a Metapsicologia e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996[1917]. v. XIV.
- FRIEDMAN, Norman. O Ponto de Vista na Ficção. *Revista USP*, n. 53, Maio 2002.
- GUIMARÃES, Rafael E. Vistas curtas, estórias sem fim: as convergências entre o popular e o infantil em "Campo geral", de Guimarães Rosa. *Dossiê: literatura, oralidade e memória*, Porto Alegre, PPG-LET-UFRGS, v. 04, n. 01, Jan./Jun. 2008.
- HOLANDA, S. B. de. Raízes do Brasil. In: SANTIAGO, Silvano. (Coord.; Sel.). *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- LEITE, Dante M. *Psicologia e Literatura*. 2 ed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional; Edusp, 1967.
- NOGUEIRA, Erich Soares. *Percepção e Experiência Poética: estudo para uma análise de "Campo Geral", de J. Guimarães Rosa*. 2004. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- NOGUEIRA, Maria Carolina de Godoy. Criatividade e invenção: personagens contadoras em Guimarães Rosa. *Recorte – revista eletrônica*, UNINCOR, v.10, n.2, Jul./Dez. 2013.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 3 ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- PAES, José Paulo. Infância e Poesia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno Mais, p. 5-6, 09 Ago. 1998.

PASSARELLI, Paula. *As Personagens e suas estórias: uma leitura de três narrativas de Corpo de Baile, de Guimarães Rosa*. 2007. Dissertação (Mestrado) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

PRADO Jr., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo/colônia*. In: SANTIAGO, Silvano. (Coord.; Sel.). *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. 9 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956.

SARACENI, Rubens. *Doutrina e Teologia de Umbanda Sagrada*. São Paulo: Madras, 2007.

SOARES, Claudia C. *Movimento e ordem nos gerais rosianos: a família e a formação do herói em "Campo Geral"*. 2002. Tese (Doutorado em Lit. Brasileira) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

RECEBIDO EM 21.01.2017

APROVADO EM 26.02.2017

PARA ALÉM DO VELHO MUNDO: PROBLEMÁTICAS DA DRAMATURGIA COMPARADA NO BRASIL

Ms. Alexandre Francisco Solano
Doutorando em Teoria Literária e
Literatura Comparada
Universidade de São Paulo
Bolsista pela CAPES/ CNPQ.
alexandre.solano@usp.br

RESUMO:

"O olho sem pálpebra", "o corpo sem tronco", "as mãos sem os dedos". Essas e outras metonímias talvez nos ajudassem a compreender a ausência, dentro da Teoria Literária, de uma sólida dramaturgia comparada em nosso país, seja como disciplina seja aquela vista no texto dos críticos. Pois bem: o artigo que aqui vai tem como preocupação a discussão da formação da Literatura Comparada no mundo e, posteriormente, na América Latina. Isso para que possamos recortar as dificuldades e os poucos caminhos encontrados pelos críticos para a realização da comparação entre obras e apresentações teatrais.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria Literária, Literatura Comparada, Transculturação, Antonio Candido, Angel Rama, Décio de Almeida Prado

ABSTRACT:

"The eye without the eyelid", "the body without the trunk", "the hands without the fingers". These and other metonymies might have helped us to understand the absence, within the Literary Theory, of a solid comparative dramaturgy in our country, whether as a discipline or as the view in the text of the critics. Well: the article that is concerned here is the discussion of the formation of Comparative Literature in the world and, later, in Latin America. This so that we can cut the difficulties and the few ways found by the critics for the realization of the comparison between works and theatrical presentations.

KEYWORDS: Literary Theory, Comparative literature, Transculturation, Anthony Candido, Angel Rama, Decio de Almeida Prado

Um homem sábio pode considerar a vida uma comédia, uma tragédia ou uma farsa, e ainda assim gozá-la.

Harry Emerson Fosdick

Nunca existiu uma grande inteligência sem uma veia de loucura.

Aristóteles

A tradição não é dada por direito de herança, e, se a quiser, é preciso muito trabalho para a obter.

T. S. Eliot

A Teoria Literária e seus princípios de formação

Como princípio epistemológico, a comparação de obras literárias, de locais e tempos variados, serviu à investigação das relações culturais dos países europeus desde o século XIX. A escritora francesa Madame de Staël, tanto em seu romance, *Corrine ou L'Italie*, como no ensaio *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), tratou de um espírito comum ao gosto e à produção literária particular a cada período. Para ela:

Il existe une telle connexion entre toutes les facultés de l'homme, qu'en perfectionnant son goût en littérature, on agit sur l'élevation de son caractère: on éprouve soi-même quelque impression du langage dont on se sert; les images qu'il nous retrace modifient nos dispositions. (STAËL-HOLSTEIN, 1938: 36.)

Ainda, segundo Staël, é a essência do escritor, determinada pelo contexto histórico, que aponta para a escolha da linguagem artística em direção à busca dos valores morais de uma nação. Essas considerações, além de servirem ao determinismo positivista do século XIX, como o de Hippolyte Taine,

revelam os primeiros passos na construção de uma teoria voltada à literatura comparada, na qual as faculdades humanas podem ser vistas como expressivas de um gosto literário em proximidade. De certo modo, há na obra de Staël a busca por encontrar pontos de convergência entre as literaturas dos Estados Nacionais do Velho Mundo. Em seu romance, *Corrine*, a maneira como a escritora retrata a protagonista parte dessa inquietação: apaixonada pelas artes, música, literatura, teatro, ela é conhecedora de todas as línguas e é descrita a partir das características de vários países, como França, Itália, Inglaterra, o que não revela ao certo seu lugar de origem.

Com essa mesma inquietação e com trabalhos mais complexos, ensaístas e escritores da envergadura de Johann Goethe lançaram por meio da análise comparatista um olhar pelo qual a diversidade da Europa deveria ser desvelada pelas trocas interculturais, observadas dentre diversificadas literaturas. Eloá Heise (2007) discute o emprego do termo *Weltliteratur*, concebido por Goethe, numa referência à análise comparada de obras literárias que, ao serem confrontadas, apresentam semelhanças, podendo os críticos enquadrá-las no campo da literatura universal (como sugere o conceito do escritor alemão). Mesmo se voltando, na maior parte das vezes, à literatura europeia, fato que rendeu a Goethe a crítica de um ensaísta eurocêntrico, o escritor dos *Sofrimento do Jovem Werther* foi categórico na busca de fontes literárias, até mesmo de títulos brasileiros, para encontrar

“um patrimônio comum da humanidade”. Isso significa dizer que:

[...] é preciso estabelecer um diálogo com o outro. A ideia de uma literatura mundial surge da crença na existência de um constante processo de efeitos recíprocos entre as literaturas nacionais. Baseado nessa percepção de trocas entre as literaturas é que Todorov (1991) classifica Goethe com o primeiro teórico da interação cultural. (HEISE, 2007: 43.)

Desse modo, a formação do caráter humano por meio da literatura, como vimos na assertiva de Staël, se origina, para Goethe, através de um diálogo com o outro no campo artístico. Apoiado nesse posicionamento, da “*existência de um constante processo de efeitos recíprocos entre as literaturas*”, o autor alemão também vislumbrou a possibilidade da união dos Estados Nacionais da Europa e, por fim, a discussão da identidade de cada um deles, sendo a expressão literária um meio privilegiado para a “interação cultural” e para a busca de pontos de convergência na sociedade europeia.

Segundo o professor Anselmo Peres Alós, (2012) essas primeiras investidas transferiram à contemporaneidade maior solidez na busca de caminhos metodológicos para a formação da disciplina de Literatura Comparada. Contudo, como bem lembra Alós, fugindo das garras dos positivistas, especificamente da chamada “escola francesa” do início do século XX, para os quais a literatura mantinha estreitos laços com a análise sociológica, surgem os trabalhos de

René Wellek e com eles o "comparatismo" da chamada "escola norte-americana". A partir disso, por volta de 1950, a literatura comparada na visão de Wellek:

[...] propõe o entrelaçamento e o diálogo constante entre a história, a crítica e a teoria da literatura. Ao definir o comparatismo por sua perspectiva metodológica, Wellek abre caminho para o estabelecimento de um diálogo com a teoria da literatura, que vinha então sendo formulada pelo formalismo russo, pelo estruturalismo tcheco e pela estilística de inspiração germanófila. (ALÓS, p. 18, 2012.)

Seguindo essa proposição de Wellek, (1994) o diálogo com a Teoria Literária propôs à formação da Literatura Comparada uma metodologia que combinasse aspectos dessas três grandes correntes. O formalismo russo, movimento que revolucionou a crítica entre as décadas de 1910 e 1930, por se valer de um método de análise focado nos "aspectos distintivos" da literatura, em suas funções expressivas e recursos próprios, inexistentes nas demais atividades humanas, trouxe aos comparatistas a necessidade de uma excepcional acuidade na investigação das combinações linguísticas, a partir da relação de dois ou mais textos literários. Essa investigação, através dos preceitos da "escola norte-americana", era realizada numa correlação das obras da literatura nacional ou numa comparação dessas com as literaturas estrangeiras.

No que lhe concerne, o estruturalismo tcheco "[...] rico em sugestões a respeito da concepção do recebedor como personagem

indispensável do processo de constituição do objeto estético [...] quase se converteu por sua própria conta numa estética da recepção". (ZILBERMAN, 1989: 24.) Os estudiosos de Praga, ao trazer à literatura comparada a importância de visualizar o papel do leitor, como parte integrante da concepção do "objeto estético", não só consideraram a arte literária como um fenômeno particular da linguagem humana – como queriam os russos – mas passaram a apresentá-la como parte de um sistema. Aspectos extralinguísticos, envolvendo a conjuntura histórica e social dos escritores e leitores, distanciados ou não pela questão temporal, compõem um sistema de valores, no qual o signo linguístico é visto como um fenômeno social, podendo exercer diferentes interesses dentro da literatura. (Cf. JOHNSON, 1978.) Para os críticos, eles representam a possibilidade de análises que demonstrem o valor estético ou não da produção literária. Aos leitores, os signos empregados pelos autores podem trazer uma especulação da obra em torno do gosto. Por sua vez, quando esses mesmos signos ganham outras cores, sob a tutela dos literatos, passam então a participar de um universo particular – o da escrita literária. Não obstante, a arte literária pode ser vista como um sistema de valores, político, econômico e cultural, transformado em um sistema próprio, com sua linguagem específica, embora dependente da avaliação de leitores e críticos.

Já sob inspiração da "estilística germanófila", a Literatura Comparada, a partir dos seus diálogos

com a Teoria Literária, contou com a constatação da importância de aspectos característicos à escrita do autor, relacionados a fatores culturais e à história do pensamento. Podemos aqui citar dois nomes de grande valor intelectual a essa estilística proveniente da filologia germânica: Léo Spitzer e Erich Auerbach. Se o formalismo proporcionou à Literatura Comparada o cotejo dos elementos linguísticos particulares às obras literárias e o estruturalismo os concebeu num sistema mais amplo, no qual as obras devem ser relacionadas de acordo com seus contextos de produção e recepção, a estilística literária trouxe aos métodos comparatistas a oportunidade de sondar o modo específico de expressão de cada escritor. Spitzer nos sugere pelo seu método, o "círculo filológico", a possibilidade de identificar em cada autor um traço significativo do seu estilo de escrita. Quando encontrada essa particularidade, motor de coesão dos outros elementos da obra, o crítico consegue agregá-la a diferentes marcas estilísticas e, ao mesmo tempo, por meio de uma tomada geral, buscar o princípio – o espírito – que norteia o ato de criação de determinado literato. Partindo dos estudos de Spitzer, Auerbach, busca ao longo da história cultural, observar como cada momento, ao ofertar experiências sociais, políticas e religiosas distintas ao homem, é materializado pelos escritores através de suas representações literárias, com suas escolhas estilísticas. A busca desse estilo de cada época, para Auerbach, finca-se na análise linguística como uma das maneiras de revelar

aspectos culturais e ideológicos de cada período.

A essas correntes une-se o *New Criticism* inglês e norte americano, compondo até meados do séc. XX um quadro diversificado à Teoria Literária, que por sua vez forneceu amplos aportes ao comparatismo. Como precursor desse movimento, destacamos a figura de T.S Eliot, que revela, a partir da publicação de *Tradição e Talento Individual*, a importância de fundamentar a crítica em bases comparativas, enxergando no "talento individual" do escritor a possibilidade de inovar a tradição da qual ele se origina. Pela tensão entre uma geração de escritores e outra, é estabelecida uma correlação dos antigos e novos aspectos da tradição, descartando aqueles que não são mais válidos. Ainda, no desenrolar da Nova Crítica, vemos a preocupação dos estudiosos com a análise dos valores imanentes à composição literária, também pregadas pelo formalismo russo. Tanto uma corrente como a outra, buscando a autonomia da obra, exploraram as especificidades do fazer literário dentro dos conceitos da própria literatura. Contudo, os críticos do *New Criticism* não se preocuparam, como os formalistas, com a busca incessante de um método da Teoria Literária, o qual deveria estabelecer na literatura um viés científico, afastando da forma estética quaisquer concepções de cunho moral ou cultural. Através da expressão literária, os novos críticos buscaram uma maneira de compreender o humano, enquanto os formalistas a viam como uma linguagem de uso particular – para

desvelar os próprios mecanismos do fazer literário.

Em síntese, em sua consolidação como disciplina, o comparatismo além de considerar como primordial a análise da forma, estudada a partir da correlação do estilo de cada autor, lida, ao mesmo tempo, com a interação do texto com outras áreas do conhecimento, como a filosofia, a sociologia, a história, indispensáveis para pensar questões contextuais tornadas explícitas ou não pelo escritor. Nesse ponto, destaca-se a função social da literatura, quando ela questiona o leitor, o interpela, o encaminha a pensar sobre o que é estar no mundo, trazendo isso por meio do emprego explícito de situações históricas e sociais ou através de um conteúdo trabalhado implicitamente, alegoricamente, por meio de figuras de linguagem mais elaboradas, exigindo do leitor um tipo de interpretação mais apurada.

Para além do Velho Mundo: a Literatura Comparada na América Latina

No Brasil, podemos dizer que Antonio Candido, por meio da obra *Formação da Literatura Brasileira*, inaugura o estudo comparado da literatura brasileira, recuperando traços fundamentais das correntes acima descritas. Já na introdução de sua obra, o autor compara as manifestações literárias, ocorridas antes do século XVIII, com os momentos decisivos, entre o Arcadismo e o Romantismo, que dão ao Brasil a sua existência no campo da Literatura. A respeito dos autores que antecedem a formação da nossa arte literária, diz o autor:

São manifestações literárias, como as que encontramos, no Brasil, em graus variáveis de isolamento e articulação, no período formativo inicial que vai das origens, no século XVI, com os autos e cantos de Anchieta, às Academias do século XVIII. Período importante e do maior interesse, onde se prendem as raízes da nossa vida literária e surgem, sem falar dos cronistas, homens do porte de Antônio Vieira e Gregório de Matos, - que poderá, aliás, servir de exemplo o que pretendo dizer. Com efeito, embora tenha permanecido na tradição local da Bahia, ele não existiu literariamente (em perspectiva histórica) até o Romantismo, quando foi redescoberto, sobretudo graças a Varnhagen; e só depois de 1882 e da edição Vale Cabral pôde ser devidamente avaliado. Antes disso, não influi, não contribui para formar o nosso sistema literário [...]. (CANDIDO, 2000, p.24.)

O trecho ilustra claramente que, por meio da comparação de autores de distintos momentos históricos, o crítico e professor estabelece a diferença entre os períodos formativos iniciais e aqueles, durante o século XVIII, fundamentais à consolidação de uma tradição literária em nosso país. Próximo a T.S. Eliot, Antonio Candido pressupõe a existência de obras com traços comuns, sugestivas à formação, dentre um período e outro, de padrões quanto à maneira do escritor articular a linguagem literária. Tais elementos quando consolidados, mesmo em meio às mudanças de pensamento dos autores, entre uma corrente e outra da literatura, são decisivos no perfilhamento de uma tradição. Aliás,

segundo o estudioso brasileiro, sem tradição não existe literatura como um “fenômeno de civilização”. A formação de certa continuidade, por sua vez, só é possível quando há num país:

[...] a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes públicos, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros. (CANDIDO, 2000: 23.)

A interação desses denominadores comuns, “escritor-obra-leitor”, é fator decisivo, para o crítico brasileiro, na formação de um “sistema simbólico” que comunica e, ao mesmo tempo, se faz comunicar, ou seja, a própria literatura.

Notamos aqui, o modo como Candido releu, com originalidade, preceitos advindos do estruturalismo de Praga, da estilística germanófila e até do formalismo russo para compor seu método de análise. Em primeiro lugar, é importante lembrar que o conceito de sistema literário, não com as mesmas premissas do crítico brasileiro, foi desenvolvido pelo estudioso russo Yury Tynyanov. Como membro do formalismo, do qual também participava Roman Jakobson, Tynyanov propôs mudanças significativas a esse movimento, alertando sobre a função da literatura para outras áreas, portanto fora do seu campo de atuação. Criticando a concepção de um sistema literário sincrônico, assinalou, em seu texto *Da Evolução Literária*, (TYNYANOV, 1978.) a

importância de observar as obras, a partir do seu surgimento e ao longo da história, embora sob um viés analítico que nega a ideia teleológica, na qual a literatura alcançará um momento ideal. Faz parte desse sistema, segundo o teórico, um grupo de “elementos dominantes” e outro de elementos passíveis de mudanças. O surgimento de obras originais, observado por meio de caracteres já consolidados (“elementos dominantes”), traz descrédito a determinados recursos da escrita do passado. Surgem então, em substituição a esses recursos, agora em desuso, novos elementos a figurar na galeria dos dominantes. Juntos, eles fazem com que uma obra sobreviva, se estabelecendo dentro daquilo que o crítico russo chama de “série literária” (a tradição).

Além disso, o estudioso russo, assim como vimos na proposição de Candido, na introdução da *Formação*, destaca o papel da tradição como fator inegável à produção dos fenômenos literários – embora, utilize outras nomenclaturas. Por meio da comparação entre a série literária e uma nova obra, recém descoberta ou recém lançada, pode-se, segundo o formalista, perceber, através dos seus “desvios”, traços importantes aos estilos de épocas passadas. Seu exemplo é claro: o desvio operado através da escrita de obras em versos livres, ressaltou o valor dos versos metrificados a partir do Modernismo, destacando a importância tanto desses como daqueles no seio da tradição. Esse espírito de comparação, que permite ao crítico uma análise na qual as

obras não são apresentadas sob a ideia de autonomia, é preservado por Antonio Candido ao longo da sua obra. O mesmo ressalta que, em sua análise, as obras da literatura brasileira: “[...] *aparecem por força da perspectiva escolhida, integrando em dado momento um sistema articulado e, ao influir sobre a elaboração de outras, formando, no tempo, uma tradição*”.(CANDIDO, 2000: 24.)

A tradição, antes de tudo, é aquilo que nos permite comparar obras dentro da literatura nacional, classificando-as por temas, por escolhas estilísticas, por aspectos estruturais e assim por diante. Ao mesmo tempo o “sistema de valores” que, para os estruturalistas de Praga, envolvia a literatura em aspectos linguísticos e extralinguísticos, trazendo a importância da atividade do escritor quando nelas influem os receptores, é também recuperado pelo crítico brasileiro. Aliás, a obra só tem motivo de “ser” quando há público, estando esse apto a conferir-lhe novos valores. Já em meio às suas apreciações críticas, quando a exemplo se refere a poesia de Gonçalves Dias, resgatando-a em meio a influência da “ternura elegíaca” de Basílio da Gama, (CANDIDO, 2000: 173.) notamos como a estilística literária serve de instrumento a Candido. As experiências históricas brasileiras são desveladas pelo professor ao passo que ele analisa o estilo trilhado por cada autor para representá-las. Ele próprio avalia essa questão de cunho metodológico:

Para chegar o mais perto possível do desígnio exposto, é necessário

um movimento amplo e constante entre o geral e o particular, a síntese e a análise, a erudição e o gosto. É necessário um pendor para integrar contradições, inevitáveis quando se atenta, ao mesmo tempo, para o significado histórico do conjunto e o caráter singular dos autores. É preciso sentir, por vezes, que um autor e uma obra podem ser e não ser alguma coisa, sendo duas coisas opostas simultaneamente, - porque as obras vivas constituem uma tensão incessante entre os contrastes do espírito e da sensibilidade. A forma, através da qual se manifesta o conteúdo, perfazendo com ele a expressão, é uma tentativa mais ou menos feliz e duradoura de equilíbrio entre estes contrastes.(CANDIDO, 2000: 30.)

Essa visão dialética, entre o geral e o particular, entre a análise e sua síntese, nos revela que ao método de Candido é imprescindível, antes de tudo, a comparação, mesmo que ele não cite ao longo da obra o termo Literatura Comparada. Por meio do particular, onde residem características estilísticas próprias de um autor, desnuda-se o geral, características históricas e experiências sociais. Essas que influenciam a escrita do autor, passam também a ser influenciadas pelo modo como ele as lê. Esse movimento se estabelece quando contextos, estilos e a manifestação do conteúdo pela forma, ou seja, a própria expressão literária, são comparados. Afinal, a tradição literária de uma nação só sobrevive em sua correlação e, também, nos contrastes e semelhanças com tradições de outros países. Não à toa, no prefácio à primeira edição, o crítico literário ressalta: “*A brasileira [a literatura] é recente, gerou no seio*

da portuguesa e dependeu da influência de mais duas ou três para se constituir".(CANDIDO, 2000: 09.)

Mesmo manifestando, muitas vezes, interesses comuns à literatura europeia, os escritores brasileiros se empenharam em produzir algo genuíno. Para isso se debruçaram, como descreve Candido, numa necessidade de representar – pela expressão literária – o espírito nacional, fato que trouxe ao escritor o dever de também apresentar a "realidade imediata" do país. Como conclui Candido,

[...] como não há literatura sem fuga ao real, e tentativas de transcendê-lo pela imaginação, os escritores se sentiram frequentemente tolhidos no voo, prejudicados no exercício da fantasia pelo peso do sentimento de missão.(CANDIDO, 2000: 26.)

Esse fato acarretou pouca desenvoltura no âmbito estético, carecendo a nossa literatura, então, de transfigurar o real em "cousa literária", como diz Oscar Wilde, tornando o dia a dia belo pelo "contado mágico da arte". (WILDE apud GERALDO, 1949: 15.)

Para Candido, só a partir da década de 1960, depois de um longo percurso após a consolidação da nossa Literatura, no século XVIII, o grau de fantasia e imaginação alcançaria uma intensidade adequada a voos estéticos mais ousados. Citando o próprio crítico, Sandra Nitrini destaca que a fantasia na ficção latino-americana dos anos 60 buscou:

[...] marcar o fim de um longo complexo de inferioridade, como se nossos povos, depois de

enfrentarem os problemas, no plano político pela tomada de consciência do imperialismo, no plano literário através da visão crítica do realismo, pudessem enfim deixar fluírem seus poderes criadores. (CANDIDO apud NITRINI, 2010: 67.)

Essa percepção foi avaliada pelo crítico e professor brasileiro a partir de obras dos nossos romancistas(do "regionalismo universalista"), como Guimarães Rosa, e dos autores dos outros países latinos, como o escritor Vargas Llosa, Cortázar e Gabriel Garcia Márquez.

A partir desse momento, junto a outro crítico latino, o uruguaio Angel Rama, o estudioso brasileiro reuniu esforços para destacar nas tendências da literatura localista, tanto do Brasil como dos outros países da América Latina, o fim do "apanágio de tipo realista", através do qual a linguagem literária sempre esteve atrelada à necessidade de respeitar fatos e acontecimentos históricos. Até mesmo o olhar da crítica buscava esse caminho para destacar o realismo descritivo como fator crucial à escrita do autor latino, num local cheio de imprecisões políticas e econômicas. Esse fato trouxe a grandes escritores, como Machado de Assis, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, um olhar que os aprisionou nas premissas do nacionalismo e realismo, não compreendendo muitos críticos, em suas obras, o poder inovador em relação às propostas das correntes das quais participaram. Segundo Nitrini, o isolamento de nossa literatura, distanciada das literaturas de língua espanhola, não trouxe ao conhecimento do público e da crítica especializada o caráter

inovador de alguns autores brasileiros entre os séculos XIX e XX. Ainda segundo a autora: "*Como se pode depreender, a categoria 'inovação' utilizada por Antonio Candido [...] vincula-se à ideia de autonomia das literaturas latino-americanas em relação às europeias, somente quando aquelas se tornam capazes de operar com "originalidade no plano técnico".*(NITRINI, 2010: 68-69.)

Nessa mesma perspectiva, Angel Rama, após encontros com Candido em congressos nos quais se discutiam os caminhos da Literatura Comparada, busca uma orientação metodológica adequada às características de nossa literatura latina. Para ele:

[...] a base do projeto de integração latino-americana funda-se numa identidade comum que é enformada pela herança românica, pelo modo de apropriação das culturas estrangeiras, românicas ou não, e pela estratificação cultural decorrente do mestiçamento. (CANDIDO apud NITRINI, 2010: 70.)

Essa perspectiva trouxe à crítica outras tendências em relação aos antigos modelos de análise europeus e norte-americanos, nos quais eram pelos críticos disponibilizadas as novas iniciativas literárias em um único volume da literatura mundial. As características sociais e culturais da América Latina careciam(e ainda carecem), dentro de um projeto dialogal entre a literatura de países como o Brasil, a Argentina, o Uruguai, a Venezuela, bem como outros, da percepção da diversidade linguística desse vasto

continente e, além disso, em cada nação, do reconhecimento de inúmeras raças, participantes do processo cultural e artístico dessas nações. Isso sem contar as tendências regionalistas, trazendo dialetos e costumes variados ao escritor que desejava representá-las. Diversamente do Velho Mundo, no qual a identidade entre os países já estava consolidada, e as línguas faladas e escritas praticamente se traduziram numa língua comum, os países latinos não eram unificados, devendo ser tratados, pela Literatura Comparada, como integrantes de uma multiplicidade de elementos divergentes e também comuns. As contribuições de Angel Rama dentro desse projeto impulsionaram outros críticos, como Antonio Candido, a desenvolverem em seus países uma revisão de suas historiografias literárias e, ao mesmo tempo, a elegerem o método comparatista para a escrita da história da literatura. As ideias do crítico uruguaio, ligadas à proposição de revelar a relação literária dos países latinos e dos europeus, desenvolveu-se através de um conceito emprestado de Fernando Ortíz, o de transculturação. Se para Ortiz o processo transculturador revela o contato e a relação entre variadas culturas, principalmente aquelas que, na América Latina, sofreram influência da Europa, desde o período colonial, e buscaram se recompor através de nossos traços particulares, para Rama:

Nas obras literárias, o processo transculturador realiza-se em três níveis: o linguístico, o da estruturação e o da cosmovisão. O nível mais imediato - o da

língua – resgata os modos de expressão regional, resultando na criação de uma linguagem literária peculiar. Esse uso da linguagem como invenção específica do romance tem como efeito a incorporação de elementos líricos e dramáticos na narrativa [...] O nível de estruturação narrativa corresponde à construção de mecanismos literários próprios, suficientemente resistentes ao impacto modernizador, porém adaptáveis às novas circunstâncias [...] O terceiro nível, a cosmovisão, é o ponto em que se engendram significados, definem-se valores, desenvolvem-se ideologias, e é, por isso, o que mais oferece resistência às mudanças dessa modernidade homogeneizadora[...] As operações transculturadores liberam a expansão de novos relatos míticos e, ao mergulhar nas fontes locais e na sua herança cultural, recuperam outras estruturas cognoscitivas, opondo ao simples manejo de mitos literários o que Rama chama de “um exercício do pensar mítico”. (AGUIAR; VASCONCELOS, 2001: 11-13.)

Não é difícil afirmar que o conceito trabalhado por Rama contribuiu de forma inegável para compararmos um escritor a outro, bem como compreender como as particularidades da região de determinado autor influem em sua obra e, principalmente, são decisivas na recepção de outras. É a partir disso que podemos perceber como um literato busca a singularidade de sua cultura ao apresentá-la por meio de sua obra ficcional, comparando-a, mesmo que indiretamente, com outros trabalhos artísticos.

Esses estudos não só trouxeram fôlego novo ao trabalho

de Antonio Candido como o levaram já em 1962 a propor, na Universidade de São Paulo, o acréscimo da disciplina de Literatura Comparada aos estudos da Teoria Literária. Contudo, dentro desse novo círculo de estudos, contando com o comparatismo e com as teorias da literatura, parece ter sido o romance e a poesia os gêneros mais privilegiados. O teatro, estudado pelos membros da EAD (Escola de Arte Dramática da USP), parece não ter partilhado das conquistas dessa nova disciplina. Poucos foram aqueles que se debruçaram para criar um método de Dramaturgia Comparada, correlacionando peças produzidas pela literatura brasileira, comparando a nossa dramaturgia com a estrangeira e ainda observando-as em meio às discussões e análises do gênero narrativo e do lírico. Essa constatação talvez encontre validade já nas palavras de Candido, quando no primeiro prefácio a sua clássica obra, assinala:

O estudo das peças de Magalhães e Martins Pena, Teixeira e Sousa e Norberto, Porto-Alegre e Alencar, Gonçalves Dias e Agrário Menezes, teriam, ao contrário, reforçado os meus pontos de vista sobre a disposição construtiva dos escritores, e o caráter sincrético, não raro ambivalente, do Romantismo. Talvez o argumento da coerência tenha sido uma racionalização para justificar, aos meus próprios olhos, a timidez em face dum tipo de crítica – a teatral – que nunca pratiquei e se toma, cada dia mais, especialidade amparada em conhecimentos práticos que não possuo. (CANDIDO, 2000: 12.)

Sabendo da influência inegável do crítico dentro dos estudos do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP e em outros espalhados nas universidades do país, é possível afirmar que a crítica literária voltada à dramaturgia enfrentou certa timidez na área de Letras. Foram os intelectuais e professores dos cursos de Teatro ou Artes Cênicas os encarregados por tratar dessa "especialidade amparada em conhecimentos práticos".

Onde está a Dramaturgia Comparada no Brasil?

Salvando o ofício de alguns críticos, como Décio de Almeida Prado, Jacó Guinsburg, Jefferson Del Rios, Yan Michalski e Sabato Magaldi, a exemplo, notamos que a crítica esteve ora voltada tão somente ao público, aos diretores, ao trabalho do ator, do figurinista, do sonoplasta (às questões técnicas), ora preocupada tão-só em escarafunchar o texto teatral e mostrá-lo a partir dos seus ganhos e inovações estéticos. Em poucos momentos vemos uma preocupação ampla por parte dos críticos para que esses dois movimentos – da análise técnica da cena e da interpretação do texto teatral – fossem postos lado a lado e, por decorrência, comparados também com outras apresentações e obras dramáticas. A grande parte desses trabalhos – ou reuniões de críticas das peças desses críticos – apresenta análises de peças isoladas, sem que haja a preocupação com a formação de uma teoria da Dramaturgia Comparada e, assim, capaz de compor a História do Teatro no Brasil numa coexistência da

relação do texto, com a cena e desse em relação a outros espetáculos.

Contribui para isso um tipo de análise crítica que seguiu propostas relevantes dentro do nosso próprio panorama teatral. O teatro brasileiro esteve, mais do que o romance, sob as amarras do naturalismo e do realismo, em busca de temas populares selecionados para configurar a imagem da nação, tratando dos seus principais problemas sociais, como a miséria, a pobreza, a ausência de condições dignas de moradia, a falibilidade do sistema educacional, a violência, ou seja, aqueles presentes nos dias atuais. Mais ligado à função social da literatura do que à forma, tanto no texto como na encenação, o teatro só alcançou discussões estéticas mais apuradas – que permitissem ao crítico amplas comparações com outras obras dramáticas e até outros gêneros – a partir de talentos individuais, como o de Nelson Rodrigues e Guarnieri, e depois por meio dos grupos, como o Arena, o Oficina e o Opinião. Dentre as artes, o teatro representou em muitos momentos da história do Brasil a fatia mais promissora para contestar conjunturas históricas, como a ditadura varguista a exemplo. Se por um lado isso significou uma importante tarefa social, por outro esse fator foi decisivo para que os ganhos modernistas, no campo artístico, emergissem após vinte anos na arte teatral brasileira, em meados de 1940. Isso se comparado ao movimento modernista que transformou as artes plásticas, o romance e a poesia – com a Semana de Arte de 1922. Por essa e outras razões são válidas questões, como a

acima levantada, principalmente quando o comparatismo começa a “engatinhar” em relação ao texto, mas muito perde no tocante à comparação do estudo técnico da cena, como se o mesmo – o texto – estivesse desvinculado do processo de criação dos autores – do texto e da personalidade desses escritores. Sabendo que a cena teatral é fruto de uma releitura e até de modificações dos textos dos dramaturgos pelas mãos do diretor, parece a muitos críticos ser essa última leitura aquela sobre a qual realmente os especialistas devam se debruçar.

Acompanhando pesquisas que objetivam traçar pontos de vista históricos, como é o caso da obra de Antonio Candido, da *Formação*, encontramos o ensaio de Décio de Almeida Prado, *Teatro de Anchieta a Alencar*. (1988) Amigo de Candido, da chamada *Geração Clima*,¹ Prado recupera do companheiro a concepção de “literatura como sistema”, apontando também a partir do Romantismo a formação do sistema teatral brasileiro. Diferentemente de Candido, para quem a literatura brasileira tem início na transição entre o Arcadismo e o Romantismo, na qual o brasileiro teve contato com movimentos políticos importantes como a Inconfidência, Décio irá assinalar o amadurecimento da arte teatral brasileira ou da nossa literatura dramática em outra conjuntura. Com a chegada da família real ao Brasil, movimento decisivo observado a partir de 1808, ele, ao se referir à herança teatral portuguesa, às casas de teatro construídas no Brasil e, especialmente, à arte clássica para

cá trazida, tematiza o início da sistematização do nosso Teatro. Desde as manifestações teatrais de Padre Anchieta até o Teatro do século XVIII, Décio traça o perfil dos dramaturgos mais expressivos do nosso país, chegando à conclusão de que a partir das iniciativas de Gonçalves de Magalhães pode-se falar num teatro nacional. Como assinala Ana Bernstein, para Décio, Magalhães:

Ao escrever *Antônio José ou O poeta* e a inquisição, seu autor desejara produzir a primeira tragédia brasileira e uma obra de “assunto nacional”. Aos olhos do historiador, a peça reveste-se de importância por uma dupla razão: por ser a primeira obra de valor do teatro brasileiro e por ter desempenhado papel-chave na carreira de João Caetano. Décio de Almeida Prado entende que Gonçalves de Magalhães, além de precursor do romantismo no Brasil, merece ser considerado, pelas razões mencionadas, como criador do teatro brasileiro. (BERNSTEIN, 2005: 181.)

Na sequência, contribuem para dar continuidade à investida de Magalhães e à atuação de outros atores, a partir das encenações de João Caetano (considerado nosso primeiro ator nacional a refletir sobre o papel do ator), as peças teatrais de José de Alencar, como o *Demônio Familiar*, e de Gonçalves Dias, com *Leonor de Mendonça*, um dos “dramas mais bem-acabados”, nas palavras de Décio, no início da arte teatral no Brasil. Verifica-se nas análises de Almeida Prado, como nas de Antonio Candido,

¹ Segundo Ana Bernstein, a chamada *Geração Clima* se originou a partir da revista de mesmo nome (Revista Clima), que foi originada dos debates de estudantes da recém fundada Universidade de São Paulo (USP). Para a autora: “Formados pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras no período de 1938 a 1941 e unidos pelos interesses comuns, sobretudo em torno das aulas de filosofia do professor Jean Maugüé, Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Ruy Coelho, Gilda de Moraes Rocha, Lourival Gomes Machado e Paulo Emílio Salles Gomes vão constituir o núcleo básico da revista Clima, cujo primeiro número apareceria em maio de 1941. A ideia da revista, que funcionou como um balão de ensaio para toda uma geração de críticos, partiu de Alfredo Mesquita, o mesmo que pouco tempo depois criaria e dirigia o Grupo de Teatro Experimental e a Escola de Arte Dramática [...] E, junto com Lourival Gomes Machado, Alfredo Mesquita distribuiria as seções, da seguinte maneira: Antonio Candido responderia por ‘Letras’; Décio de Almeida Prado, por ‘Teatro’; Paulo Emílio Salles Gomes ficaria com ‘Cinema’; o próprio Lourival, com ‘Artes Plásticas’; Antonio Branco Lefèvre, com ‘Música’; Marcelo Damy de Sousa Santos, com ‘Ciências’ e Roberto Pinto de Souza, com ‘Economia’.” Ruy Coelho e Gilda de Moraes Rocha participavam de forma intensa na feitura da revista, revezando-se em várias seções, como espécies de coringas”. (BERNSTEIN, 2005, p. 64.)

[...] o traço característico da geração *Clima*, para a qual a crítica cultural vincula-se sempre, necessariamente, à esfera social. Mais: para entender a originalidade de uma determinada obra, aquilo que a diferencia do repertório de obras do seu tempo, seria necessária a perspectiva histórica, sem a qual não parece possível uma análise comparativa. (BERNSTEIN, 2005: 182.)

Embora não tenhamos nas grades curriculares das universidades brasileiras uma disciplina específica para o teatro comparado ou para a Dramaturgia Comparada, ela figura no método de Décio (mais do que no de outros críticos) sem ser mencionada, como também aconteceu nas primeiras obras de análise literária de Antonio Candido. A necessidade desse olhar comparatista, sem descartar a perspectiva histórica, dá possibilidades para se pensar o texto, suas características, bem como sua apropriação para os palcos num olhar em que a literatura, ao se valer da linguagem, não deixa – de modo direto ou indireto – de se referir à realidade. Realidade que, no teatro, é transformada pelo texto teatral e a cada vez que os atores entram em cena para representá-lo num novo espetáculo.

Assim, por ser a cena teatral tão efêmera, diríamos partícipe da arte do efêmero, a crítica muitas vezes percorre um caminho de avaliação contrário àquele – habitualmente – visto na análise do romance: da obra do autor à sua recepção. No teatro é a partir da recepção, nas casas de espetáculo, que, geralmente, o crítico, após apreciar as práticas postas no palco,

volta-se ao texto para comparar, para observar as indicações de cena, como as rubricas, para compreender como músicas foram acrescentadas, como trechos dialogais foram suprimidos, como a cena, enfim, ganhou nova estética, vivacidade quando em movimento. O crítico teatral lida então com a crítica em movimento, como acontece com outros gêneros da literatura, mas não pode descartar que entre o texto dos dramaturgos e a encenação, seguida da recepção do público, há figuras intermediárias de importância inegável a essa arte, ou seja, o diretor, o sonoplasta, o figurinista, o produtor e os atores.

Aliás, em Décio de Almeida Prado, nas análises das obras de Dias e Alencar, tendo em vista que ele não esteve presente nas encenações, percebemos sua preocupação em buscar críticos da época, como Justiniano José da Rocha, escritor e jornalista do período oitocentista. (Cf. BERNSTEIN, 2005: 180.) A partir disso, opera-se pelas mãos de Décio um trabalho entre a cena e o texto, num movimento contínuo entre o palco, a página e a realidade histórica daquele momento. Para esse crítico, como para Sábado Magaldi e para Jacob Guinsburg, o texto, analisado por meio do viés psicológico e através de caracteres linguísticos, torna-se um dos parâmetros fundamentais a qualquer crítica comparada do teatro. Digamos de passagem, que sob esse fundamento o crítico estabelece a comparação entre os vários períodos da arte teatral brasileira e descortina a nossa tradição teatral. Também sob forte influência do Teatro Europeu, durante o séc. XVIII e XIX, a

comparação não só é realizada por meio das peças locais, mas também com um olhar lançado às encenações e representações estrangeiras.

Entretanto, todo esse arduo trabalho liga-se àquilo que chamamos de crítica teatral especializada, como ocorre também muitas vezes quanto à análise de gêneros como o romance e a poesia. Essa crítica, voltada ao âmbito acadêmico e surgida após a década de 1940, como é o caso dos exemplos acima citados, distancia-se daquela que no Brasil figurou desde o aparecimento dos jornais, da Imprensa brasileira. Inicialmente, a crítica – de cunho jornalístico – era composta por bacharéis de Direito, os chamados “homens de letras”, já que não havia um curso de Teatro ou de Letras no Brasil. Ligados às tendências artísticas que remontavam análises do século XIX, esses jornalistas apresentavam afeição pela crítica europeia, tida como necessária à formação intelectual do país. Exemplo do pensamento desses redatores pode ser notado a partir da *Revista Dramatica*, fundada pelo bacharel em direito Pessanha Póvoa e publicada no ano de 1860. Suas 22 edições nos permitem aferir sobre o posicionamento crítico teatral do século XIX e suas influências no XX. Em comentário à peça de Martins Pena, *O Noviço*, refere-se Póvoa sobre o conceito de literatura empregado pelos articulistas da revista:

[...] a litteratura não é um sonho, não é uma chiméra de poeta, e nem tão pouco uma phantazia, é uma realidade; a litteratura não é como disse alguém, o produto da

imaginação; não, a litteratura é a expressão da vida de um povo [...] A litteratura deve pois acompanhar a sociedade, moldar-se por ella e reproduzir todos os seus matizes. (GUINSBURG; PATRIOTA, 2007: 20.)

Ao longo dos seus exemplares, além da preocupação em trazer pelas análises a necessidade da arte como veículo de uma imagem idealizada da nação em construção, do teatro como representante de símbolos pátrios em curso, é interessante notar como a *Revista Dramatica*, com a maior parte de artigos assinado por Póvoa, veicula as teses naturalistas presentes na época – da literatura como instrumento necessário para se “acompanhar a sociedade”, reproduzindo todos os seus matizes. A bem da verdade, seguindo preceitos da Faculdade de Direito de São Paulo, os redatores, como Martins Pereira, por exemplo, antes da preocupação formal queriam encontrar justificativas no texto teatral para o projeto nacionalista daquele momento. Esse tipo de olhar, dos bacharéis, onde a literatura não é advento da imaginação e muito menos da fantasia, encontrou espaço no início do século XX e privou, sobremaneira, uma produção crítica voltada à análise formal do texto teatral. Análise, aliás, que não inviabiliza o olhar do crítico para questões sociais redesenhadas pelo dramaturgo através da linguagem literária.

Ainda como assinala a historiadora Ana Bernstein, muitos, ainda na década de 1940, estiveram preocupados em reafirmar a necessidade de se construir uma

nação capaz de produzir literariamente. Vendo no Brasil um estado novo, o crítico e jornalista Álvaro Lins, apontava a incapacidade de aqui se produzir teatralmente. Também formado em Direito e membro da Academia de Letras, Lins, sobre a criação do Serviço Nacional de Teatro, durante o governo de Getúlio Vargas, em 1937, assinala o seguinte:

Criar é a palavra justa. Não estamos, no nosso caso, nem diante de uma tradição interrompida, nem diante de uma tradição degradada. A nossa realidade é de um vazio. O que se chamou teatro em Martins Pena, em França Junior, no próprio Arthur Azevedo – sabemos que as melhores páginas deste escritor são seus contos e não as suas peças – não era propriamente uma literatura, uma arte teatral. Era um arremedo, um divertimento, um passatempo de depois do jantar. (LINS apud BERNSTEIN, 2005: 35.)

Não é necessário dizer sobre a análise intransigente de Lins, que, diferentemente de Décio de Almeida, desconsiderou a tradição fincada desde Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, José de Alencar e Martins Pena. Ao lado dessa tradição, nomes de peso como Arthur Azevedo, representando nossos costumes através da comédia, foram incorporados – tardiamente – ao cenário teatral brasileiro. Sua capacidade de trazer ao público da época, bem como aos leitores de hoje, críticas humoradas como uma maneira eficaz de questionar as mazelas enfrentadas pela população é inegável em sua obra teatral. É por essa razão que nas considerações acima, de Álvaro Lins, bem como em

muitas observadas no *Jornal de Crítica*, (LINS, 1951.) notamos como sua veia crítica esteve mais ligada à sua faculdade de julgar, aspecto pronto a suplantar análises formais capazes de explicitarem o papel da arte em meio à sociedade.

Como assinala Adélia Bezerra de Meneses, ao analisar as afirmações de Lins no primeiro capítulo do *1º Jornal de Crítica*, há aí a:

[...] PRETENSÃO DE ÁLVARO LINS DE SE CONSIDERAR, COMO CATÓLICO, UM 'HOMEM QUE ESTÁ DE POSSE DA VERDADE' – O QUE É BEM EXPRESSIVO DO MACIÇO DOGMATISMO QUE EMBASA A SUA PERSONALIDADE: A ATITUDE DE PROPRIETÁRIO DA VERDADE É UM DADO CARACTERÍSTICO DA SUA CRÍTICA. (BOLLE, 1979: 96-97.)

Grande parte dos “homens de letras”, ao apresentar essa mesma postura, estabeleceram nos jornais, em meio a essa espécie de crítica, uma acirrada disputa que, algumas vezes, fugia do campo verbal e alcançava insultos e ataques físicos. O próprio Álvaro Lins confessa ter aplicado um castigo físico ao jornalista Mário Mello, o qual escrevia contra ele e, segundo o crítico, o difamava com meias-verdades. (BOLLE, 1979: 46.)

Ainda para Meneses, mesmo confluindo na personalidade crítica de Lins sua atuação enquanto político e professor ao lado da de jornalista, foi essa última que prevaleceu.

Ela [a crítica jornalística] se ocupa da atualidade literária, da mesma maneira que outras seções se ocuparão da atualidade política ou da atualidade econômica; daí os riscos, que correrá, de superficialidade,

caráter politizante, adesão a certas necessidades da notícia. (BOLLE, 1979: 32.)

Ele, como muitos outros que se debruçaram ao longo do século XX na crítica teatral, ao optar pela escrita jornalística não utilizava a linguagem acadêmica, vista nos livros, mais aprofundada e eficiente para a “percepção da mensagem”. Na verdade, não podendo se estender muito em suas críticas, pelo espaço concedido às colunas culturais dos jornais, as observações das peças teatrais, como as vemos reunidas em *Dionísio nos Trópicos*, apontam o seu caráter noticioso e “politizante”, tangendo por vezes a eleição da “notícia vendável”. Diante de novos espetáculos, reduzido a necessidade de analisá-los por meio de pontos de referência conhecidos do público leitor e da exigência de propagandear o espetáculo, não era ao bacharel – Álvaro Lins – reservado um lugar para explorar as peculiaridades de iniciativas artísticas distintas de tantas outras.

Mesmo diante das obras de Graciliano Ramos, romancista da segunda geração modernista, chamada regionalista, Álvaro Lins ao realizar a análise da forma textual de *Vidas Secas* e *Infância*, a exemplo, a faz para comprovar que a vida do autor se confunde com a sua produção ficcional. A frieza de Graciliano, segundo Lins, é transfigurada na linguagem e no caráter de seus personagens. (Cf. LINS, 1947: 125.) Se por um lado não podemos confundi-lo com um simples “comentarista”, pois o crítico não desconsidera os elementos intrínsecos ao texto, por outro, ao tratar da forma e do estilo

empregados nos textos pelos escritores, Lins não se desprende da “crítica do bom gosto”, ou seja, daquele tipo de apreciação voltada a uma boa dose de julgamentos pessoais, como já ressaltamos. Essa postura também teria outros caminhos caso houvesse mais traços comparativos entre as obras avaliadas por Lins. Não obstante, esse tipo de crítica também contribuiu para um caminhar pouco alongado da dramaturgia comparada no Brasil, o que se pode perceber até mesmo na crítica de muitos acadêmicos posteriores a Álvaro Lins.

Seguindo essa característica, outros jornalistas como Renato Vianna e Pompeu de Souza, redator do *Diário Carioca*, diferentemente do procedimento adotado pelos acadêmicos da *Geração Clima*, não apresentam em seus artigos uma preocupação apurada com o texto teatral e, muitos menos, com um caminho comparativo numa referência a outros espetáculos nacionais ou internacionais. Seus textos, como o do dramaturgo Abadie Faria Rosa, para o *Diário de Notícias*, eram curtos, com um “[...] tom próximo à crônica social, onde os critérios mais fartamente empregados são o bom gosto (critério empregado, mas nunca difundido), a beleza, a correção, a elegância e a graciosidade das atrizes, o brilho dos cenários [...] a leveza da peça”. (BERNSTEIN, 2005: 46.) A grande maioria desses críticos era composta, como dissemos, pelos bacharéis em direitos, mas também há a presença em meio aos jornais de atores, produtores, dirigentes, tendo em vista que não havia formação específica para que fossem

um crítico de ofício, algo proporcionado só após a consolidação da Faculdade de Letras da USP (a partir da década de 1930).

Enfim, essa divisão de duas críticas divergentes persistiu, mesmo sendo amainada após a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, encenada pela primeira vez em 1943, a qual exigiu dos escritores a eleição de elementos de análise que não se voltassem somente à publicidade ou ao comentário pessoal. Embora, mesmo com o preparo de muitos jornalistas, a crítica teatral se bifurcou: se por um lado se levantou a importância do texto para a avaliação da cena teatral, como vimos em Décio, por outro a descrição dos espetáculos fortaleceu a análise voltada às práticas e técnicas assistidas no palco. Não se observa, salvaguardando a escrita dos críticos acadêmicos já citados, o equilíbrio entre uma postura e outra nos matutinos, que continuaram

reservando espaço para a crítica teatral, como a Folha de São Paulo, o Estado de São Paulo, o Diário Carioca e o extinto Jornal da Manhã. Esses jornais trouxeram tanto notícias dos espetáculos em cartaz quanto críticas que hoje se tornaram fontes preciosas para essa análise aqui empregada. A partir dessas fontes, é possível atestar que poucos críticos conseguiram caminhar do texto para o palco e do palco para o texto, dosando a importância do dramaturgo e, ao mesmo tempo, dos diretores, dos atores e do público. De certo modo, o fato de privilegiar uma figura ou outra, “o teatro do ator” ou “o teatro do autor”, também contribuiu para que o intercâmbio entre os integrantes dos cursos de Artes Cênicas no Brasil e dos cursos de Letras fosse prejudicado. Tal cenário nada contribuiu para o estabelecimento de uma Teoria do Drama no Brasil sólida e, por consequência, de uma Dramaturgia Comparada.

Referências Bibliográficas

- AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Gardini T. (Orgs.). *Ángel Rama: Literatura e Cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.
- ALÓS, Anselmo Péres. Literatura Comparada Ontem e Hoje: campo epistemológico de ansiedades e incertezas. *Organon*, UFRGS, v. 27, n. 52, p. 17-42, 2012.
- BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice – Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- BOLLE, Adélia Bezerra de Meneses. *A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- GERALDO, Rodrigues. *Introdução Estética ao Estudo da Literatura*. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1949.
- GUINSBURG, Jacob; PATRIOTA, Rosângela. A revista dramática e o Ideário do teatro como amálgama da nação. *Revista Dramática*, São Paulo, Edusp, Academia Paulista de História, 2007. [1860 – Ed. Fac-Similar – Apresentação de Luiz Gonzaga Bertelli]

- HEISE, Eloá. Weltliteratur, um conceito transcultural. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v.11, p.35-57, 2007.
- JOHNSON, Marta K. (Org.). *Recycling the Prague Linguistic Circle*. Ann Arbor: Karoma, 1978.
- LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica*.6 série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. São Paulo: Edusp, 2010.
- PRADO, Decio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- STAËL-HOLSTEIN, Mme. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Paris: DE L`Imprimerie de Chapelet, 1938.
- WELLEK, René. A crise da literatura comparada. In: CARVALHAL, Tania; COUTINHO, Eduardo. (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 108-119.
- TYNIA NOV, Juri. Da evolução literária. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Lisboa: Ed. 70, 1978. p. 149-169. v. 1.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

RECEBIDO EM 12.12.2016

APROVADO EM 14.01.2017

O MEDIEVO E A FUNÇÃO DAS IMAGENS NA LITURGIA: UMA BREVE TRADUÇÃO CULTURAL DO CULTO DE SÃO FRANCISCO NA COMUNIDADE NOVA ASSIS EM CAPANEMA DO PARÁ.

Leonardo de Souza CÂMARA
Roberta ALEXANDRINA SILVA

Resumo:

Este artigo tem a pretensão de fazer uma tradução cultural do culto de São Francisco por meio dos objetos litúrgicos na romaria à comunidade Nova Assis em Capanema do Pará. Temos como escopo ampliar a noção de cultura no município a partir de um passado distante, o medieval; especificamente na prática de culto ao santo que envolve vários segmentos sociais do município. Portanto, o culto a São Francisco de Assis é definidor de um tipo de cultura e identidade dos capanemenses; consequentemente, se torna imperativo recorrer àquilo que contempla a *imago* social mesclada por permanências de outros espaços e tempos através das imagens-objeto na romaria.

Palavras-chave: Medieval. Imagens. Capanema.

Abstract:

This article pretends to make a cultural translation of three images of Saint Francis as liturgical objects in the pilgrimage to New Assis community in Capanema, Pará state. We have to expand scope the culture concept in the city from the distant past, the middle Ages; specifically in practice the cult of saint involving various social sectors of the county. Therefore, the cult of St. Francis of Assisi is defining a type of culture and identity of Capanema; consequently, it is imperative to resort to that which contemplates the social *imago* merged by continuities of other spaces and times through the images object in the pilgrimage.

Keywords: medieval. Images. Capanema.

Introdução

A cidade de Capanema, no nordeste do Pará, possui referências religiosas do culto a São Francisco de Assis, tanto no calendário litúrgico do município quanto na visibilidade estampada nos principais edifícios religiosos.

A festividade de São Francisco, período quando se voltam maiores atenções ao santo, ocorre desde 1977 com a edificação e fundação da capela na comunidade rural Nova Assis pela Ordem dos Capuchinhos, no Km 11 da BR 308. As comemorações se iniciam, tacitamente, durante o mês de setembro e no dia 03 de outubro a imagem "peregrina" é translada até a igreja de São Francisco de Assis, no Bairro Oliveira Brito. As comemorações têm seu desfecho na madrugada do dia 04, dia do santo, após os procedimentos litúrgicos antes e durante a romaria, quando a imagem percorre a cidade e a rodovia até retornar à capela em Nova Assis, onde pela manhã é presidida uma homilia.

Naquele espaço, o culto apresenta uma narrativa moral baseados na reputação de Francisco de Assis através das fontes franciscanas, relacionando-as com as imagens de culto durante o percurso, uma vez que foram empregadas expressões icônicas empreendendo aspectos cristológicos amplamente reconhecíveis no censo comum dos praticantes do catolicismo, favorecendo a materialização do imaginário devocional popular pelas iconografias. Motivados em compreender esse processo, faremos

¹ Graduado em História pela UFPA, *campus* de Bragança. Membro do grupo de pesquisa da CNPq: VIVARIUM - Laboratório de Estudos da Antiguidade e do Medieval- Núcleo Norte.

² Docente da Faculdade de História da cátedra de História Antiga e Medieval pela Universidade Federal do Pará, *campus* Universitário de Bragança. Docente do Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia e Professora associada do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano - LEIR/UFES.

uma tradução cultural desta linguagem visual derivada de outros espaços e temporalidades. Realizando uma contextualização, analisaremos estas fontes imagéticas³ na perspectiva da longa duração.

Destarte, ao traçar este enfoque envolvendo algumas imagens da religiosidade cristã, nossa intenção não é iconoclasta e muito menos de reduzir os aspectos da cultura da cidade a devoção ao santo, muito menos se trata de uma comparação entre estruturas de pensamento, já que oito séculos nos separam do medievo; procuraremos compreender o pragmatismo do uso das imagens de São Francisco na liturgia.

Partiremos das premissas dos medievais que elaboravam as imagens de culto a São Francisco na intenção de instruir acerca do cristianismo, favorecendo a rememoração acima de tudo e possibilitando através da contemplação - fossem retábulos, afrescos, miniaturas ou objetos relicários - as epifanias (ou transubstanciação) na diretriz de que as iconografias cristãs deveriam "presentificar" em aparências antropomórficas reconhecíveis o invisível no visível (SCHIMITT, 2002:595).

Nesse sentido, as imagens dos santos, como a do assisense, eram funcionais e não apenas representativas. Foram direcionadas a apreciação dos fiéis nos meios públicos, em igrejas, Ordens religiosas e romarias; e, assim, agindo como "imagem-objeto" se configuravam sagradas através do

grupo social com quem dialogam (BASCHET, 2006:482). Utilizando um método relacional das iconografias, serão consideradas algumas questões de conteúdo sócio religiosas, envolvendo costumes e tradições populares anteriormente estabelecidos e mantenedoras do reconhecimento de identidade na devoção ao santo em Capanema. (PANOFKY, 2012: 47-63; BURKER, 2005: 147; HALL, 2006: 70).

Mesmo com a notoriedade da Festividade a São Francisco de Assis em Capanema, não existem bibliografias e estudos específicos a respeito desta tradição histórica. Por este motivo, decidimos tomar essa empreitada ao analisarmos um dos aspectos constituintes da identidade e da cultura local, o culto ao santo de Assis, buscando contribuir com o debate do franciscanismo histórico a nível regional e local.

A tradução que opera a tradição

Com a Tradução cultural é possível extrair do passado as variações do significado de identidade e alteridade construídos pelo contato com outras culturas anteriores (HALL, 2006:72-76). É o meio pelo qual o historiador pode enxergar além dos aspectos superficiais da cultura, pois esta não pode ser entendida na brevidade de marcos fundacionais e tampouco imune a práticas culturais de outros tempos e espaços. Para tanto, ao especificar o objeto de estudo redobra-se o cuidado em estabelecer os intercâmbios entre o global e o local, numa perspectiva favorecida pela pluralidade de outros métodos,

³ Iremos considerar como imagens tudo que edificam a memória por meio de referências dos simbolismos medievais. Os escritos narrativos serão considerados signos de identidade assim como os ícones religiosos na sociedade. Pois, as iconografias associam a análise dos escritos na contextualização e relação histórica, por este motivo definimos como fontes imagéticas o conjunto de fontes (CRISTINA PEREIRA, 2011:131-136).

pautado na longa duração das estruturas de pensamento.

A esse respeito, Peter Burke acredita na presença da interculturalidade na cultura popular ligado a um passado distante; logo, as abordagens sobre gênero, questões inter-racial e religiosa não fogem de uma base comum da cultura histórica. Ao mencionar o lançamento da primeira revista neste viés, a *Representations* fundada na Universidade de Berkeley em 1983, quer demonstrar a circularidade cultural e a pluralidade de métodos das humanidades, como presentes nos trabalhos do literário Stephen Greenblatt, da historiadora da arte Svetlana Alpers; dos historiadores Peter Brown, Thomas Laqueur e Lynn Hun; do mesmo modo, do orientalista Edward Said (BURKE, 2005: 84-98).

Um dos escopos do lançamento da revista foram os fundamentos de análise embasados por Mircea Eliade envolve a definição cultural comparativa entre as sociedades, nas abordagens religiosas em lugares e tempos distintos, fugindo da definição de uniformidade humana, mas seguindo a linha em que os fenômenos religiosos somente são alterados devido as demandas dos lugares, ainda assim, mantendo as referências análogas ao passado na medida proporcional do culto dos antepassados (ELIADE, 1999:15-22).

Para o medievalista francês Georges Duby, a persistência em negligenciar este fundamento histórico foi legitimada no século XIX, quando cristalizou-se a omissão da produção cultural medieval, no

agravante da separação e especificação das ciências Humanas em disciplinas distintas abarcando áreas sociais, políticas e econômicas; porquanto não se contemplava a unidade necessária a qual a cultura se constitui, na junção destes aspectos ambigualmente afastados. Duby acentuou isso como obstáculo, pois os estudos mesmo da cultura tenderam a especificarem seus objetos de estudos a recortes cada vez mais reduzidos e centralizados; deste modo, ao caracterizar o século XII como um dos principais marcos culturais italianos crer na continuidade de referências históricas na formulação de novas ideias nas práticas culturais (DUBY, 2011:167-168).

Nesta direção, Fernand Braudel, anteriormente, fundamentou que acreditar nas mudanças de âmbito social através do tempo é negociável, entretanto, assegurar rupturas abruptas entre o tempo e o espaço histórico é algo incerto; não existe unanimidade entre os recortes de tempo na historiografia em vistas disso não podemos atribuir as quebras de paradigmas. Braudel, ao abordar a longa duração, justificou a continuidade de aspectos de um modelo italiano entre os séculos XII e XV, declarando o equívoco contemporâneo em vislumbra-los separadamente e encerra-los totalmente, uma vez que foram "exportados" e "copiados" dentro e fora da Europa, como no caso marcante da religião Cristã (BRAUDEL, 2007:19-27).

Esta noção é fundamental para analisarmos as práticas litúrgicas da Cristandade Ocidental,

segundo Jacques Le Goff; as mesmas originaram as noções de tempo, hoje usuais durante o cristianismo da antiguidade e medievo, e devido a isto não se pode negligenciar estas estruturas de tempo utilizadas cotidianamente nos estudos históricos como: o tempo circular da liturgia ligado ao calendário pagão; o tempo cronológico linear; o tempo linear teológico e escatológico. Estas noções são vitais para interpretar e ressignificar o presente com o passado, princípio básico, porém, muitas vezes ignorado (LE GOFF, 2003:17-171).

Podemos enxergar esta inclinação em Erwin Panofski e Umberto Eco, na circunstância da enunciação do próprio termo humanidades na contemporaneidade como uma constante dialética, forjado na Antiguidade. Humanidades conceituava os valores do homem frente aos demais animais, todavia, na Idade Média remetia a ontologia divina e na modernidade, a valorização do homem como detentor da razão. Nisto, existem diferenciações do significado do termo no tempo, mas evidenciam as continuidades no debate sobre o teor do conceito Humanidades de origem helenística, no passado da antiguidade, medievo e modernidade (PANOFSKY, 2001:19-46; ECO, 2014: 265).

Em suma, embora não seja uma análise sistêmica do período medieval e contemporâneo, entendemos no método de tradução cultural a pertinência ao envolver concepções diferentes para abordar um objeto de estudo em suas origens e objetivos, hoje tornados análogos. Assim, baseando o que Jérôme

Baschet compreende como imagem-objeto, é possível explorar a dimensão relacional entre as iconografias de maneira global, mesmo nas Américas, sabendo que os portugueses antes de chegarem aqui foram receptores e transmissores da interculturalidade, entre outras funções na intenção de instruir os colonizados na rememoração em exposições públicas (BASCHET, 2006: 522).

As imagens na romaria de São Francisco em Nova Assis: as referências culturais do simbolismo medieval na *imago social*.

Foi durante as campanhas de expansão do cristianismo às Américas no período de colonização e evangelização, entre os séculos XVI a XVIII, que a tradição do culto das imagens chegou a nós. As imagens (escultóricas e pictóricas) tinham funções de instruir e suscitar a rememoração durante a prática da liturgia da transubstanciação em meio as festas, solenidades e procissões religiosas organizadas pelas Ordens por meio do Barroco; os discursos sermonários atuavam na unidade entre literatura, a música e as artes plásticas, ressoando os objetivos doutrinários na sociedade (CASIMIRO, 2010: 55-68).

Em um artigo, Aldilene Marinho César Almeida Diniz analisou algumas ocorrências desta difusão das imagens sobre o franciscanismo no Brasil dispostas nas obras de "Francisco de Assis Orante" nas cidades de Olinda, Salvador e Rio de Janeiro. Atribuindo-as como sintomático da pedagogia portuguesa

de características medievais para instruir a sociedade por meio das referências ao modo de vida franciscano, as mudanças imagéticas variavam enquanto direcionavam métodos propícios as realidades locais (DINIZ, 2014: 1-14).

No caso da região amazônica, no Estado do Pará, foi semelhante, dado que temos uma presença marcante do franciscanismo em nossa região e estabelecida no mesmo período. Revelando os indicativos dos efeitos da “longa duração”, visíveis nas referências das funções iconográficas nos espaços coletivos, traduzíveis hoje a exemplo da romaria, através da qual os devotos buscam a intercessão de São Francisco como objetivo comum (ANDRADE, 2010:115-117).

Os devotos compartilham coletivamente de uma metáfora ontológica, pautada em arquétipos, em que Capanema da zona urbana se torna profana, para elevar o local de comemoração, a comunidade rural Nova Assis, como sagrado, ressaltando a importância pela busca das funções taumatúrgicas nos lugares sagrados dos santos medievais, sendo paradigmático esta mensagem na funcionalidade das imagens de São Francisco no município (ELIADE, 1979: 36-37).

Se antecede técnicas mnemônicas e didascálicas na construção da glória de Francisco como fundador da Ordem dos Frades Menores delineadas no período quando as metas instituídas para atuação dos Franciscanos passaram a ser a interseção no combate aos pecados nas *urbes*; com o aumento de prestígio da Ordem nesta

demanda, passaram a progressivamente se deslocar para os centros urbanos, instaurando novas questões sociais e religiosas nas tarefas dos frades franciscanos ao suscitarem a procura da população por aquele modo de vida (MAGALHÃES, 2011:151),

Assim, Francisco de Assis foi e se tornou o elo de identificação entre as gerações de devotos devido a personalidade carismática e o canonizado modo de vida na pobreza nos meios urbanos atribuído a ele na narrativa hagiográfica, por onde se justapôs a mensagem intelectual a simplicidade dos leigos na pregação em língua vulgar, os incluindo na ideia da salvação como contraponto a conjuntura dinamizada pela economia em primeiro plano e o consequente afastamento dos leigos das igrejas (LE GOFF, 2012:222; 1C, 2005: 187).

Entre 1181 a 1226, período que viveu Francisco, se sucedeu a reforma dos ícones religiosos de culto em Assis como medidas estratégicas levadas a frente por Elias de Cortona (1180-1253). A mudança considerou as transformações da aparência do crucifixo de São Damião, referência de conversão do assisense, o diferenciando do estilo bizantino e divulgando réplicas em conjunto aos novos painéis moveis protocristãos, apresentados nos altares das Ordens religiosas e templos nas cidades. Remetendo a eles poderes taumatúrgicos dedicado a autoria divina, denotando a fórmula onde o belo das iconografias, os aspectos da imanência ontológica de Deus, deveriam estar devidamente proporcionados aos sentidos dos

medievais nos espaços litúrgicos. Na cruz, entre outros aspectos diferenciais, o Cristo Triunfante bizantino de 1200 passou a ser representado morto na expectativa de gerar sentimentos piedosos através do Cristo Crucificado de 1240 (Fig.1) (PERRING, 2011: 36-38; ECO, 2014: 78-86).

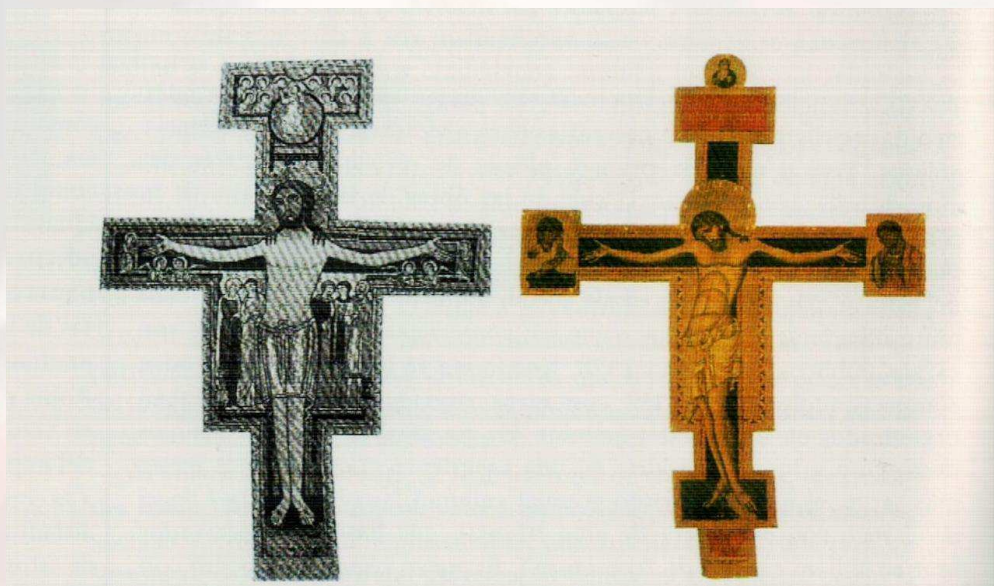


Fig. 1. Cruz milagrosa de São Damião, 1220, Assis (Santa Chiara); Cruz sobre tabua, 1240, Assis (Santa Maria degli Angeli).

Esse foi um dos resultados das ocupações do movimento filosófico medieval na elaboração das iconografias para o uso litúrgico, assim como os escritos eram usados, para nutrir o sentimento de compadecimento e misericórdia nos fiéis ao observarem os ícones. Assim, tivemos no medievo a construção das imagens dos santos como Francisco associadas às teorias da proporção e simetria eclesiástica, demonstrando o uso da razão metafísica na estética.

Nesta intenção um pouco antes foi elaborado o primeiro

retábulo franciscano a ser apresentado nos altares, pintado por Bonaventura Berlinghieri em 1235 para a igreja de São Francisco em Pescia (Fig.2), onde existem os indicativos da função pragmática da memória de vida do assisense. O retábulo é voltado a um modelo pedagógico baseados no memorial de Tomás de Celano comparando Francisco a um "soldado de Cristo" quando combate os pecados na função de incluir outros na ideia de salvação (1C, 2005: 185-186; 192-195).

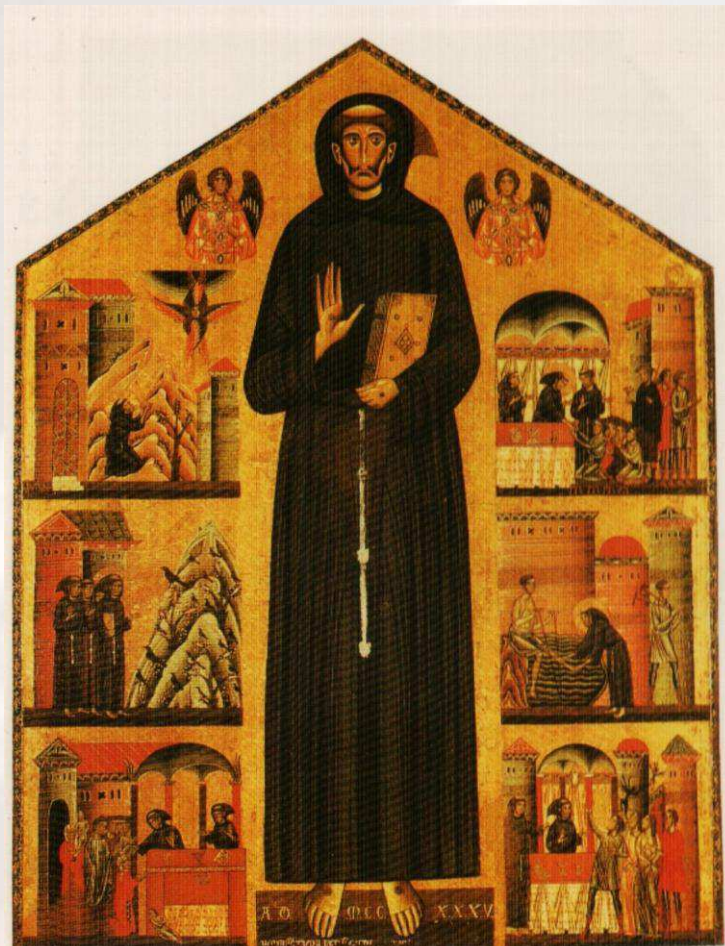


Fig.2. Bonaventura Berlinghieri, Painel de São Francisco, 1235, Pescia (São Francesco).

Neste, temos seis cenas principais bem específicas, na ocasião para facilitar a fixação dos atos do santo; Berlinghieri enfatizou os milagres em vida do santo nos cuidados com os leprosos, nas missões de pregação aos sarracenos e aos pássaros; exorcismo; efetuando atos caritativos aos pobres e a cena da estigmatização. Somente após foi acrescentado mais quatorze cenas na Távola Bardi⁴ ampliando o alcance da mensagem didascálica. Vale notar, especialmente, a cena da estigmatização, pois é resultante de debates escolásticos para realizar a

relação entre aspectos do Cristo Crucificado aos estigmas na mãos e pés de Francisco, sugerido no saltério com passagens do Evangelho apoiados pelo braço esquerdo de Francisco de Assis.

Em seguida, baseado nestas teorias da proporção, o franciscano Roger Bacon as teorizou, incluindo os aspectos tridimensionais que foram incluídos naquela linguagem visual simbólica, tornando-as mais didáticas, entonando os aspectos corpóreos mais reais para fazer a verdade das palavras serem entendidas também nos detalhes

⁴ Temos referências de um outro retábulo posterior de 1243, chamado Távola Bardi da igreja de Santa Croche em Florença, mas de autoria desconhecida. São vinte cenas no retábulo, ressaltamos a conversão de Francisco no despojamento dos bens materiais, aparecendo nu, na contenda com o pai e no cuidado com os leprosos atuando na pregação aos sarracenos e animais, como os pássaros, a aprovação da Regra por Inocêncio III, a missa de natal em Greccio, a estigmatização e canonização por Gregório IX, e questões com a escolha do hábito em forma de cruz. (VAUCHEZ, 2009: 268-269).

físicos. São visíveis principalmente nas obras de anos posteriores no ciclo sobre a vida de São Francisco, na basílica superior de Assis, como a "Estigmatização", "A oração em São Damião", "A renúncia dos bens paternos", "A pregação aos pássaros" e "O sonho de Inocêncio III", todas efetuadas em 1295, suscitando maior aproximação entre fiéis e a transcendência divinas das imagens (ECO, 2014: 71-86; PANOFKY,

2012:128-131; PERRIG, 2011: 49-57).



Fig.3, Fig.4. A renúncia dos bens paternos; O sonho de Inocêncio III, 1295, Assis, São Francisco (Nave da Basílica Superior).

Nestes foram atribuídos a Francisco a alcunha de "Salvador", assim na obra "A renúncia dos bens paternos" (Fig.3), surge despossuído de bens materiais os devolvendo ao pai, Pietro Bernardone, escolhendo as vestes humildes e rústicas na missão de restaurar a Igreja. A cena é uma metáfora para a escolha de seguir nu

o Cristo nu e simbolicamente Francisco olhando para cima recebe a aprovação divina por responder ao chamado anterior na visão enquanto orava frente ao crucifixo de São Damião. Segundo Tomás de Celano, teria entendido a metáfora de combater o pecado no mundo. (1C, 2005: 189; 191; 201; 208).

Esta fórmula de fixação da memória de vida espiritual do santo é analisada por Jean-Claude Schmitt, lembrando da imagem onírica constituinte do ciclo de Assis, "O sonho de Inocêncio III" (Fig.4). Sabemos que muitos sonhos divulgados publicamente tinham conotações coletivas para os medievais e neste Francisco estar sustentando a basílica, simbolizando

o despertar interior do papa para uma revelação sobrenatural da realidade⁵; na pintura chama atenção para os personagens, um fiel e um clérigo dispostos fora do sonho profético preocupados em convencer Inocêncio sobre a "novidade" do salvador da igreja que enveredava por oscilações nas campanhas pela busca de hegemonia do poder em Roma (SCHIMITT, 2015: 30-31).

⁵ Além Schmitt, Mircea Eliade demonstra como as narrativas das fontes escritas, por vezes, eram motivações da construção das imagens, estas fontes desvendam razões profundas no trabalho histórico. Existem relatos expressivos que relacionam menos diretamente a importância de Francisco de Assis em um memorial franciscano por meio de metáforas reconhecíveis para os medievais, é uma fórmula universal onde as visões em sonhos proféticos são demasiadamente referências simbólicas de retóricas discursivas de um determinada contexto (ELIADE, 2013: 15).



Fig. 4. São Francisco que recebe os devotos. Acervo Pessoal. Em: 19/05/2016.

Esta intenção de associar a figura de Francisco com Cristo fica ainda mais clara quando Chiara Frugoni analisa o milagre dos estigmas de Cristo, até então

originais em um santo cristão no século XIII. O milagre que relaciona Francisco a transubstanciação de Deus em Cristo e Cristo na eucaristia foi motivado pelo debate hagiográfico

de Tomás de Celano e Boaventura de Bagnoregio, baseados na visão no monte Verna, narrados por frei Leão e frei Elias em 1226 como manifestação pouco antes da morte do assisense. O pintor Giotto di Bondone, embasado neste debate constituiu na imagem da Capela Bardi em Florença o resultado amplamente difundido (Fig.5), onde Cristo surge como um serafim, registrado pelo personagem no canto inferior direito (frei Leão ou frei Elias), sendo os estigmas advindos da emanção de Cristo, estes são vermelhos como sangue, assim coadunando a eucaristia com Francisco (FRUGONI, 2011:126-152).

Nesse sentido, acima na direita, temos outra obra do ciclo de Assis, "A verificação dos estigmas" (Fig. 6). Aqui estão explícitos os discursos acerca da estigmatização

presentes além das testemunhas, os frades Elias e Leão, estão evidentes no topo da imagem alguns objetos preferidos de veneração de Francisco, passíveis de serem relacionados na confirmação do milagre: o arcanjo Miguel a direita; o Cristo Crucificado centralizado, com três cravos e aparência misericordiosa; o retábulo protocristão da Virgem Maria entronizada que significava o símbolo de soberania local está a esquerda, de cabeça erguido sinalizando observar um acontecimento importante para a região posta no arranjo abaixo (PERRIG, 2011:62). É possível a constatação que o ícone de Maria tenha sido posto no propósito de suscitar aos observantes o exemplo do calvário de Cristo na construção desta imagem do são Francisco quanto ao milagre.

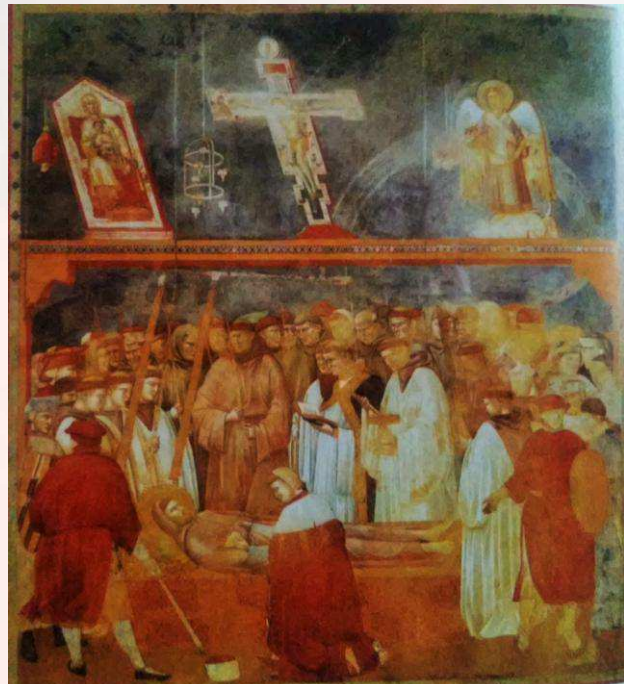
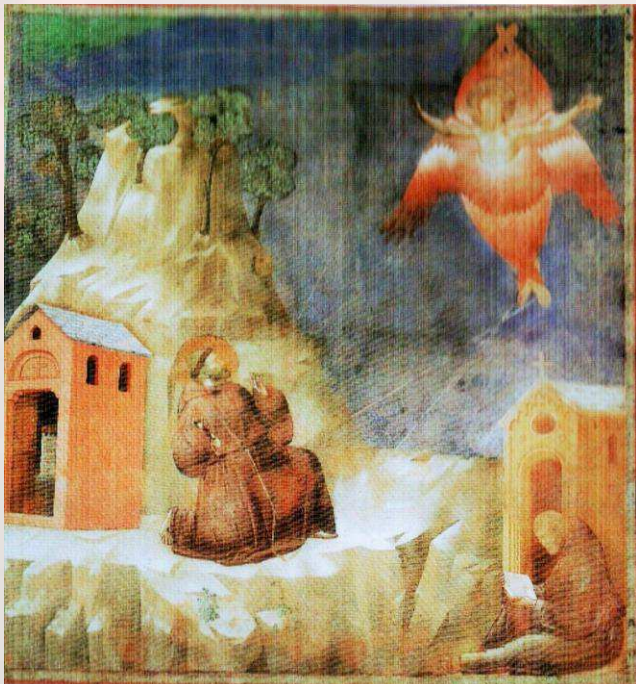


Fig.5, Fig.6. A estigmatização; A verificação dos estigmas, 1295, Assis, São Francisco (Nave da Basílica Superior).

Esta relação incidiu mudanças no modelo cultural de espiritualidade que o Franciscanismo foi um dos maiores divulgadores. Fizeram das estradas e cidades, por onde cruzavam pregando, a extensão da Igreja e disseminaram a noção de culto familiar para dentro das casas com as imagens; as funções dos frades eram atuar na conversão a domicílio sem distinção de classes no direcionamento do temor a Deus, destacando os valores renovados como lei de vida espiritual, principalmente reforçando a rememoração das Regras de Vida pautadas no Evangelho (LE GOFF, 2012: 183- 198).

No século XX, percebemos a figura de "salvador" do santo na eucaristia, mas com um forte apelo ecológico e pacificador promulgado pelo papa João Paulo II. O histórico do santo de admiração pela natureza e na pregação pela paz o faz ser invocado contemporaneamente sempre quando se percebe negligências e crimes contra a natureza ou as criaturas. Revelando a legitimação na fórmula ontológica do Criador na harmonização entre o homem e a natureza.

A imagem do Ciclo de Assis, "A Pregação aos Pássaros" (Fig.7) tornou-se uma das principais referências para lembrar desta fórmula medieval, porque nos entre guerras mundiais e Guerra Fria estabeleceu-se a ligação dos conflitos do passado com a perturbação da paz e harmonia entre as nações contemporaneamente, inspirando a criação da oração pela paz; originaria

da famosa saudação "paz e bem" que Francisco fazia uso nas bênçãos em suas pregações. Inspirou também, os principais líderes religiosos da atualidade, islâmicos, budistas e judaicos numa referência clara as peregrinações ao túmulo de Francisco em Assis, como apelo pela paz e volta da harmonia entre as criaturas (VAUCHEZ, 2009:302-303).

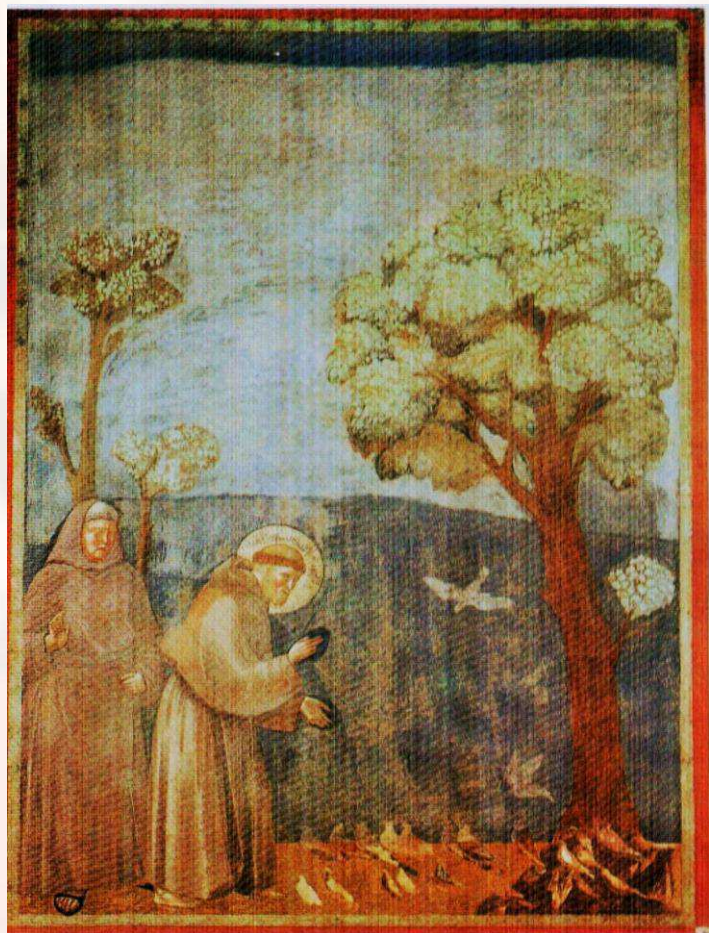


Fig.7. Pregação aos pássaros, 1295, Assis, São Francisco (Nave da Basílica Superior).

Ora, aí está o meio em que se estabelece mais fortemente o vínculo entre a sociedade e as imagens de São Francisco como no medievo. Há uma simbiose entre devotos e o santo na prática litúrgica através das imagens que tornam presente o passado da religião, dando presença também a identidade inerente ao ser estabelecido a relação entre as imagens mentais dos devotos com as imagens materiais.

Na romaria a Nova Assis temos, pois, a "importação" do modelo italiano medieval que considerava a emanação de Deus como provedor das ações humanas ao expor as imagens para observação do público de Capanema. As imagens possuem em comum a simetria e proporção como reminiscência medieval nos gestos em oração, bênçãos ou súplicas portando crucifixos ou próximos sugerindo a perfeita devoção a Cristo. Suscitando a identificação no exemplo de vida do assisense numa dimensão cristológica propícias para a pregação

do evangelho na cidade, sendo esta uma das maneiras de cristalizar a identidade plural de católicos, acentuada na devoção ao santo. Promovendo o processo de imitação dos ícones como regra devocional.

Observamos a presença disso no que explicou Angelita Marques Visalli, quando considerou as imagens públicas na *Franceschina* do século XIII e argumentou o indicativo da ideia de educação e identificação com Cristo através de Francisco de Assis. Nisso, enxergamos nos devotos que seguem a imagem "peregrina" (Fig.8; Fig.9) a vestimenta marrom, tendo a função de diferenciá-los dos demais religiosos onde a corda com três nós possui em comum a referência nas três pessoas da divindade ou nas virtudes franciscanas, obediência, pobreza e castidade; algumas apresentando os acréscimos de nós para incluir a intenção penitencial em base da pobreza, notável nos pés descobertos ou descalços dos romeiros (VISALLI, 2015: 211-232).



Fig.8, Fig.9. Imagem peregrina de Francisco de Assis; Imagem peregrina de Francisco de Assis (detalhe) (interior da Capela). Acervo Pessoal. Em: 19/05/2016.

O ícone está numa posição de orante, comum entre as iconografias do passado, com o olhar direcionando para frente com as mãos em gestos de quem exorta e abençoa o observador a seguir o exemplo de Cristo crucificado; para tanto, possui as alusões das marcas dos estigmas, dialogando com os cânticos e orações que lembram o modo de vida franciscano e o trajeto milagroso do santo entoados no percurso, no pedido pela paz e abençoando todas as criaturas no percurso. Francisco é visto na peregrinação como portador da "novidade" evangélica da salvação incluindo indistintamente todos a

comunhão eucarística construída no percurso da estrada como se fosse uma Igreja (Ad, 2005: 94; CIS, 2005:123-124).

Complementando a hierofania da eucaristia da imagem "peregrina", temos a imagem presente na Praça São Francisco de Assis (Fig.10) que agrega o crucifixo em sua mão direita na direção esquerda do peito e lembrando o ícone central retábulo de Berlinghieri, ao estar apoiando um volume com os Evangelhos (Fig. 2), mais uma vez destacando a proximidade com os exemplos do crucificado alicerçados pelo evangelho e enfatizados pelo rosário mariano. Lembrando da

devoção de Francisco na busca em se mirar na vida de Cristo. Não por acaso, denota a transubstanciação da eucaristia relacionando ao momento de descanso a renovação das forças

espirituais, pois é quando a romaria tem um intervalo e alguns devotos inspiram-se no santo em atos caritativos e donativos como distribuindo água e pães.

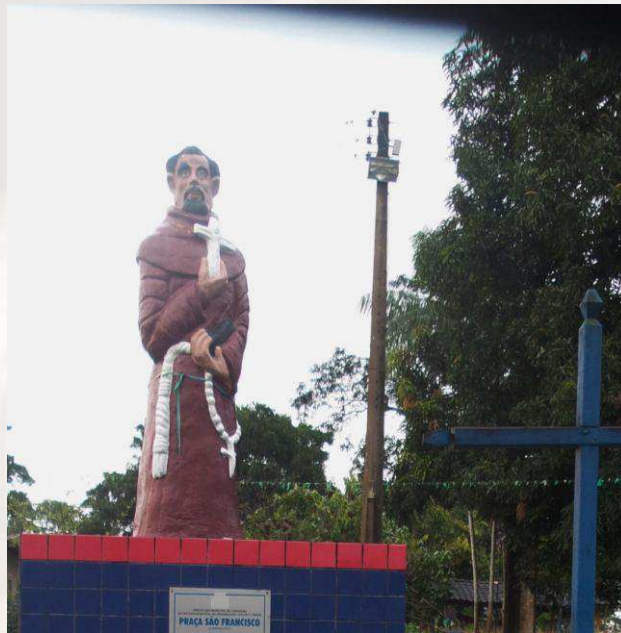


Fig. 10. Praça São Francisco de Assis. Acervo Pessoal. Em: 19/05/2016.

É quando se configuram e ganham sentido os sacrifícios devocionais na romaria, os sacrifícios vitimário e martirial, consecutivamente institucional e redentor ao mesmo tempo. Onde percebemos a dedicação dos atos penitenciais e donativos como referências simbólicas medievais em que os devotos buscam o sofrimento para amenizar as dificuldades cotidianas. Portanto, seguem determinações institucionais englobadas no âmbito popular, na convicção de purificar o corpo e alcançar graças na caminhada ao espaço sagrado (CARLOS PEREIRA, 2003:72-89).

Esta se tornou culturalmente uma "lei contratual" entre os devotos e o santo, e nisto vemos uma prática recorrente onde os romeiros carregam objetos associados as graças alcançadas ou buscadas, como: partes do corpo feitas de gesso e cera, crucifixos, maquetes de casas e tijolos que na mentalidade cultural são tipos de pedidos ou ex-voto para o santo; é uma tradição indicadora do receio de não cumprir a promessa e o santo deixar de interceder a seu favor ou vingar-se (ANDRADE, 2010: 118-130)

Chegando na comunidade Nova Assis deparamo-nos com a imagem externa principal que recebe os devotos (Fig. 11). Posta na

entrada da igrejinha, esta pode ser identificada em harmonia com a capela, são observadas como objetos de culto miraculoso. A entrada traz a prerrogativa da salvação do espírito no seu interior, onde se pagam e se recebem as graças advindas na devoção. Francisco de Assis está em gesto similar a imagem que "peregrina", porém, ao estar olhando para cima com os braços estendidos, o santo suplica as bênçãos de renovação como recompensas manifestadas através da imagem para os devotos que cumpriram os procedimentos em todo o percurso ou nas cercanias.

Esta junção de arquitetura e a imagem-objeto tem função de remeter as fórmulas medievais dos pórticos das grandes igrejas góticas. Segundo Jérôme Baschet, as motivações dos medievais eram tornar o templo o próprio objeto de culto, deste modo, as imagens dos santos foram fundidas à arquitetura nas paredes internas e externas, expandindo a divulgação dos cultos por meio das iconografias para auxiliar na instrução da ortodoxia. Com o tempo, aumentou o número de devotos nas peregrinações aos lugares sagrados na busca pela intercessão dos santos (BASCHET, 2006: 486; 496; 500).

A capela possui figurações em cima da entrada principal e lateral, inspirado em Francisco itinerante que prega aos pássaros e na Virgem Maria padroeira da cidade, como na Fig.5 e Fig.6. No topo, uma estatueta similar a imagem externa principal, de braços em gesto suplicante; no interior encontra-se as referências da

basílica Superior em Assis, tendo figurações que remetem aos exemplos dos evangelhos marcantes no passado do santo nas paredes laterais, neste caso a cronologia da Paixão de Cristo, artifício didático e associativo com o crucifixo central no altar referência a conversão de São Francisco em São Damião; aliás, correntes na decoração interna e externa (Fig. 12, Fig. 13, Fig. 14). A arquitetura do teto e do piso complementam a hierofania propícia para a eucaristia, formando o símbolo Tau (letra grega que remete a escolha de vida dos franciscanos). Nisso temos a conexão entre os objetos de culto numa sensibilidade estética vislumbrando a ontologia divina que se consagra quando a imagem "peregrina" é colocada no altar central logo abaixo do crucifixo principal em que Cristo crucificado apresenta-se para contemplação dos devotos.



Fig.12, Fig.13. Paixão de Cristo, quadro V e XII (interior da Capela São Francisco de Assis). Em: 19/05/2016.



Fig.14. Cristo Crucificado no altar (interior da Capela São Francisco de Assis). Em: 19/05/2016.

Neste momento ocorre a homilia na parte externa, são destacados o percurso de vida na pobreza do santo, utilizando o sermônários contendo as fontes que justificam a romaria, carregando as

instruções de autoria atribuída a Francisco em exortações prevenindo o cumprimento da obediência aos clérigos, da pobreza e a penitência, considerando as fórmulas medievais que qualificam o devoto a participar

dos sacramentos como a eucaristia (1CF-2CF, 2005: 109- 117; RNB, 2005: 41-45; RB, 2005: 64-65, CO, 2005: 104; CM, 2005: 105; SV, 2005: 131-132; T, 2005: 83-85). Em função dos escritos e a relação com as imagens o fim da missa campal viabiliza a eucaristia no interior da capela, a imagem "peregrina" retorna a gruta (referência a natureza) a direita do altar até a próxima romaria.

Enfim, percebemos existir os "paradoxos da tradição" na romaria a comunidade rural Nova Assis, pois, existe o retorno das referências do imaginário medieval na liturgia da Igreja de Capanema, mesmo na prática contemporânea. A relação entre as iconografias medievais do século XIII e os ícones da procissão é o indício da interculturalidade na formação de identidade local, garantindo a coesão de uma coletividade no seguimento dos exemplos do santo e, portanto, uma tradução cultural (BURKE, 2005: 39-40).

Considerações finais

Ao efetuarmos esta breve tradução cultural nas fontes imagéticas presentes na romaria até a comunidade Nova Assis por meio do medievo, fizemos conscientes de que é uma temporalidade distantes, e claro, passível de mudanças estruturais de pensamentos. Contudo, ao utilizarmos a epistemologia contendo as prerrogativas de longa duração, tornou-se possível visualizar as referências de permanências no pragmatismo no uso dos

monumentos como imagens-objetos na liturgia.

Ressaltamos que neste artigo não nos ocupamos em questionar nenhum culto de qualquer natureza, nem afirmar a cultura da cidade por meio da santidade, mas sim, de uma forma de ampliar a concepção de cultura do município no concernente a *imago* social como receptora, conscientemente ou inconsciente, das referências iconográficas.

Mediante estes pressupostos tivemos o escopo nos aspectos franciscanos iniciados no século XIII que transcenderam o tempo onde a reputação de Francisco de Assis, entre discursos distintos, baseara a construção de sua imagem, ainda que as técnicas imagéticas fossem além dos escritos, continuaram a enfatizar o maior alcance didascálico de opiniões sobre a santidade de Francisco atrelada a características da dimensão cristológica.

E por conta disso, enxergamos os aspectos isomorfos do culto na Idade Média e em Capanema, a proeminência de suscitar a identidade social mirando no exemplo do santo e o imitando como maneira de imitar a vida de Cristo, a isto as fórmulas de contemplação e rememoração são análogas no medievo e no presente. Quando o devoto participa da romaria partem a um lugar tido como sagrado, assim, quase sempre estão em buscas de graças advindas pela intercessão transcendente do santo por meio das imagens que não faz sentido sem o conhecimento inerente das razões originárias de sua santidade a qual rapidamente aqui acentuamos.

Referências

Fontes documentais

FONTES FANCISCANAS. In: *FASSINI, Dorvalino Francisco (org.)*. Santo André, São Paulo: Editora O Mensageiro de Santo Antônio, 2005.

Fontes imagéticas

Fig. 1. Cruz milagrosa de san Damiano, 1220, Asís (Santa Chiara) e Cruz sobre tabla, 1240, Asís (Santa Maria degli Angeli). Consultada em: PERRIG, Alexander. La pintura y la escultura de la Baja Edad Media. In: *Rolf Toman (org.) El arte em la Italia del Renacimiento: arquitectura, escultura, pintura, dibujo. Traducción José Miguel Storch de Garcia*. Potsdam: H.F. Ullman, 2011, p. 36.

Fig.2. Bonaventura Berlinghieri, Painel de São Francisco, 1235, Pescia (São Francesco). Consultada em: PERRIG, Alexander. La pintura y la escultura de la Baja Edad Media. In: *Rolf Toman (org.) El arte em la Italia del Renacimiento: arquitectura, escultura, pintura, dibujo. Traducción José Miguel Storch de Garcia*. Potsdam: H.F. Ullman 2011, p. 38.

Fig. 3, Fig4, Fig.5, Fig.6, Fig.7. A renúncia os bens paternos; O sonho de Inocência III; A estigmatização; A verificação dos estigmas; Pregação aos pássaros, 1295, Assis, São Francisco (Nave da Basílica Superior). Consultado em: PERRIG, Alexander. La pintura y la escultura de la Baja Edad Media. In: *Rolf Toman (org.) El arte em la Italia del Renacimiento: arquitectura, escultura, pintura, dibujo*. Traducción José Miguel Storch de Garcia. Potsdam: H.F. Ullman 2011, p.54-57;62.

Fig.8, Fig.9. Imagem peregrina de Francisco de Assis (interior da Capela). Acervo Pessoal. Em: 19/05/2016.

Fig.10. Praça São Francisco de Assis. Acervo Pessoal. Em: 19/05/2016.

Fig.11. São Francisco que recebe os devotos. Acervo Pessoal. Em: 19/05/2016.

Fig.12, Fig.13. Paixão de Cristo, quadro V e XII (interior da Capela São Francisco de Assis). Em: 19/05/2016.

Fig.14. Cristo Crucificado no altar (interior da Capela São Francisco de Assis). Em: 19/05/2016.

Bibliografia

AGUIAR, Verônica Aparecida Silveira. A Construção da Norma no Movimento Franciscano (Regulae e *Testamentum* nas práticas jurídicas mendicantes (1210-1323)). *Dissertação de Mestrado em História apresentada no Curso de Pós-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo*. São Paulo/SP: USP, 2010.

ANDRADE, Solange Ramos de Andrade. A romaria enquanto manifestação da religiosidade católica. In: OLIVEIRA, Terezinha (org.) *Religiosidade e Educação na História*. Maringá/PR: Eduem, 2010, p.115-130.

BASCHET, Jérôme. A expansão Ocidental das imagens. In: *A civilização Feudal (do ano 1000 a colonização da América)*. Préfácio Jacques Le Goff. Tradução Marcelo Rede. São Paulo/SP: Editora Globo, 2006, p.481-522.

BRAUDEL, Fernand. O Modelo Italiano. Tradução Franklin de Mattos. São Paulo/SP: Companhia das Letras, 2007.

BURKE, Peter. O que é História Cultural? Tradução Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro/RJ: Jorge Zahar Editor, 2005.

CARVALHO, Cibele. As Hagiografias Franciscanas (século XIII) (uma reconstrução do conceito de pobreza). *Tese de doutorado em História apresentada no Curso de Pós-graduação em História Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná*. Curitiba/PR: UFPR, 2011.

CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos. O Barroco como forma de expressão religiosa e pedagógica do mundo colonial. In: OLIVEIRA, Terezinha (org.) *Religiosidade e Educação na História*. Maringá/PR: Eduem, 2010, p. 55-68.

DINIZ, Aldilene Marinho César Almeida. O colóquio de São Francisco e o Crucifixo de São Damião: um percurso iconográfico de Giotto à América Portuguesa. In: *Anais do IV Encontro Internacional de História Colonial (Arte e História no mundo ibero-americano (séculos XV-XIX))*. Belém: Editora Açai, nº7, p.1-14, 2014.

DUBY, George. Idade Média Idade dos Homens. Tradução Jônas Batista Neto. São Paulo/SP: Companhia das Letras, 2011.

ECO, Umberto. Arte e Beleza na Estética Medieval. Tradução Mario Sabino. Rio de Janeiro/RJ: Editora Record, 2014.

ELIADE, Mircea. Imagens e Símbolos. Tradução Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.

_____ O Sagrado e o Profano. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo/SP: Martins Fontes, 1999.

FRUGONI, Chiara. Vida de Um Homem (Francisco de Assis). Tradução Federico Carotti. São Paulo/SP: Companhia das Letras, 2011.

HALL, Stuart. A Identidade Cultural na pós-modernidade. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro/RJ: DP&A, 2006.

LE GOFF, Jacques. História e Memória. Tradução: Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. São Paulo: Editora Unicamp, 2003.

_____. São Francisco de Assis. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012.

MAGALHÃES, Ana Paula Tavares. A Ordem Franciscana e a Reconstrução do Conceito de Cidade Entre os séculos XIII e XIV. In: VIEIRA, A. L. B.; ZIERER, A.; FEITOSA, M. M. (org.) *História Antiga e Medieval: Simbologias, Influências e Continuidades - Cultura e Poder*. São Luis/MA: Editora UEMA, 2011, p. 145-156.

MIATELLO, André Luis Pereira. Retórica Religiosa e Cívica na Itália do Século XIII (a composição e os usos das hagiografias mendicantes nas políticas de paz). *Tese de doutorado em História apresentada no curso de Pós-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo*. São Paulo/SP: USP, 2010.

PANOFSKI, Erwin. Significado nas Artes Visuais. Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg, São Paulo/SP: Perspectiva, 2014.

PEREIRA, José Carlos. A linguagem do corpo na devoção popular do catolicismo. *Revista de Estudos da Religião*. São Paulo: PUCSP, REVER, nº3, p. 67-98, 2003.

PEREIRA, Maria Cristina C.L. Da conexidade entre texto e imagem no Ocidente Medieval. In: OLIVEIRA, Terezinha; VISALLI, Angelita Marques (orgs.). *Leituras e imagens da Idade Média*. Maringá/PR: Eduem, 2011, p. 131-148.

PERRIG, Alexander. La pintura y la escultura de la Baja Edad Media. In: Rolf Toman (org.) *El arte em la Italia del Renacimiento: arquitectura, escultura, pintura, dibujo*. Traducción José Miguel Storch de Garcia. Potsdam: H.F. Ullman, 2011, p. 36-97.

SCHIMITT, Jean-Claude. Imagens. In: LE GOFF, Jacques; SCHIMITT, Jean-Claude (Org.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Tradução Hilário Franco Júnior. 2ª ed., São Paulo/SP: 2002, p. 591-605.

_____. Narrativas e Imagens dos Sonhos na Idade Média. In: ZIERER, Adriana; VIEIRA, Ana Livia B.; ABRANTES, Elizabeth S. *História Antiga e Medieval- Sonhos, Mitos e Heróis (Memória e Identidade)*. São Luís/ MA: Editora UEMA, 2015, p. 17-42.

VAUCHEZ, André. Francisco de Assis: Entre História e Memória. Tradução José David Antunes e Noémia Lopes. Lisboa: Instituto Piaget, 2009.

VISALLI, Angelita Marques. Calçados ou Descalços: uma reflexão sobre a identidade franciscana na iconografia medieval. In: ZIERER, Adriana; VIEIRA, Ana
368

Livia B.; ABRANTES, Elizabeth S. (orgs.). *História Antiga e Medieval-sonhos, mitos e heróis (memória e identidade)*. São Luís/MA: Editora UEMA, 2015, p. 211-232.

Abreviaturas

1C.....	Primeira Vida de São Francisco de Assis segundo Tomás de Celano.
1CF.....	Carta aos Fiéis (primeira redação).
2CF.....	Carta aos Fiéis (segunda redação).
Ad.....	Admoestações.
CIS.....	Cântico do Irmão Sol.
CM.....	Carta a um Ministro.
CO.....	Carta a toda Ordem.
RB.....	Regra Bulada.
RNB.....	Regra Não Bulada.
SV.....	Saudações das Virtudes.
T.....	Testamento.

RECEBIDO EM 29.11.2016

APROVADO EM 30.01.2017

QUADRO DA NATUREZA E FIGURAÇÃO DAS MINAS DO OURO, NA VILA RICA DE RUGENDAS

Dr. Francisco Eduardo de Andrade
Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da UFOP.

Resumo: Investiga-se a representação da exploração aurífera em litografia que revela a visão mais expressiva, no século XIX, dos trabalhos minerários escravistas de gênese colonial. Trata-se da gravura *Lavage d'un minerai d'or*, que se integrou à obra *Viagem pitoresca* do artista Rugendas. Os dispositivos visuais da imagem, artísticos/científicos, relacionados às práticas materiais da criação/impressão litográfica, condicionaram o seu papel descritivo. Fantasia da mineração, a imagem, como outras sobre o território colonial das Minas, constituiu uma narrativa cujo sentido, moralizante, ancorou-se na expectativa de superação do decadente estágio civilizacional e tecnológico.

Palavras-chave: visão naturalista, mineração, litogravura.

Abstract: This study concerns the representation of gold exploration by lithography which reveals the most expressive view of the colonial mining slave work, in the nineteenth century. It involves the picture called *Lavage d'un minerai d'or*, which has taken part with the issue *Viagem pitoresca* from the artist Rugendas. The artistic and scientific visual resources of the image related to the material practices of creation and

printing in lithography conditioned its descriptive role. As a fantasy of mining, like other ones on the colonial territory of Mines, the image has constituted a narrative whose moralizing meaning was anchored in the hope of overcoming the decadent stage of civilization and technology.

Keywords: naturalist vision, mining, lithography.

Visão do espelho do Outro

No século XIX, foi determinante na constituição dos modos de ver, definindo o quadro visual, o olhar viajante dos naturalistas ou de agentes da exploração nos moldes neocoloniais – europeus, sobretudo – que aportaram no Brasil a partir de 1808 (OBERACKER, 1993. t. 2, v. 1. p. 119-31); época da instalação da corte portuguesa e do fim das antigas restrições coloniais à entrada dos estrangeiros no Brasil. Participando de expedições científicas ou ainda empregando-se nos antigos domínios luso-brasileiros, conforme interesses específicos ou comissão das autoridades, os estrangeiros – especialistas da natureza, comerciantes exploradores, artistas com atividade de registro, religiosos, escritores – buscavam conhecer e assinalar as diferenças naturais e etnográficas, descrevendo-as e classificando-as. O que parece unir todos esses olhares sucessivos é a perspectiva da viagem, a partir da qual se pode manifestar um saber: o relato resultante da inquirição, da classificação e da documentação de outra e nova realidade. Assim, constituiu-se uma literatura de viagens que modelava as observações científicas (ou de caráter

documental), visando um público leitor mais amplo, já que era produzida conforme o gosto dos leitores europeus interessados nas descrições do exótico e conforme especulações sobre a exploração, especialmente dos trópicos.¹

Em viagem, como em trabalho de campo, esses ditos exploradores, especialmente aqueles que perscrutavam o espaço em nome da ciência, faziam, durante o percurso, suas notas ou diários que depois podiam ser vertidos para os relatos críticos, ou comentados, da viagem. A composição literária – narrativa de viagem – dos objetos científicos é o que caracterizava tais relatos na época (LEITE, 1996, p. 80-94), indicando o cruzamento entre perspectiva científica e artifício literário. No entanto, os observadores naturalistas não pretendiam compor seus objetos de investigação somente por meio da continuidade descritiva ou narrativa da viagem; interessava, sobretudo, a partir do exame das coleções e das avaliações de laboratório, estudos específicos relacionados às ciências da natureza – botânica, zoologia, mineralogia, geologia –, e à etnologia, aprofundando análises e classificações destinadas a um público de especialistas.² Haveria, nesse sentido, “diferenças entre textos científicos, diário de campo e relato de viagem. Enquanto o primeiro era tido como ‘necessariamente objetivo, e, portanto, expurgado de tudo que possa cheirar a subjetividade’, os outros dois tipos de textos permitiam tratar de outros aspectos, como o cotidiano das expedições”. Contudo, o diário de campo servia,

posteriormente, tanto à elaboração dos relatórios científicos, quanto para compor o relato da viagem (ROSSATO, 2007, p. 92-93). Tratava-se, para autores visitantes do interior do Brasil como Spix, Martius, Saint-Hilaire, Wied-Neuwied, Pohl, Eschwege, de, além de contribuir para o gênero relato de viagem, divulgar os seus trabalhos técnicos, publicando obras de caráter eminentemente científico.³

Os registros visuais da viagem, assim como o texto, eram distintos das imagens que fundamentavam as investigações especializadas ou relatórios científicos. Nestes últimos predominavam a visão morfológica, que especificava a espécie na ilustração compositiva de plantas, animais, minerais ou rochas, registrando-se a figuração dos exemplares coletados e examinados. A definição da forma, as dimensões e a coloração desses indivíduos-tipos eram signos fundamentais da identificação naturalista.⁴ Nos livros de viagem, retratavam-se especialmente as paisagens que revelavam o quadro natural e, comumente, a singularidade social com descrição etnográfica. Além de especificar o percurso do viajante-naturalista, as imagens contribuíam para demarcar o ambiente expressivo de ocorrência da espécie observada e possibilitavam as avaliações sobre a situação de coleta. Ademais, tais imagens documentavam o trabalho de campo – o fato da viagem ou da missão científica –, pois não era incomum a representação dos próprios viajantes, com seus auxiliares livres ou escravos, no lugar retratado. Com efeito, um exímio “ilustrador científico”, a exemplo de

¹ Cf. LEITE, Miriam Moreira. *A condição feminina no Rio de Janeiro, século XIX*. Antologia de textos de viajantes estrangeiros. São Paulo/Brasília: Hucitec/INL, 1984; LEITE, Ilka Boaventura. *Antropologia da viagem: escravos e libertos em Minas Gerais no século XIX*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996; LISBOA, Karen Macknow. *A nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 1997; LISBOA, Karen Macknow. *Olhares estrangeiros sobre o Brasil do século XIX*. In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). *Viagem incompleta*. A experiência brasileira (1500-2000). Formação: histórias. 2ª ed. São Paulo: Senac, 2000; QUINTANEIRO, Tânia. *Retratos de mulher: a brasileira vista por viajantes ingleses e norte-americanos durante o século XIX*. Petrópolis: Vozes, 1996.

² Nas primeiras décadas do oitocentos, o laboratório de química e a biblioteca, instalados nos museus de história natural brasileiro e europeus (com suas seções das ciências naturais), “estavam estreitamente vinculados à identificação dos produtos coletados”. Pretendia-se recompor as coleções, integrando sistematicamente “o raro, o desconhecido, o novo, o distante, o único”, no sentido da classificação universal – LOPES, Maria Margareth. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec; Ed. Unb, 2009. p. 70-71, 84.

³ Orientados por essas práticas distintas, mas constitutivas das expedições naturalistas, a “Comissão Científica de Exploração” brasileira, que averiguou os depósitos minerais na província do Ceará, no final da década de 1850, organizou-se por seções, cada uma com instruções específicas: *Botânica, Geológica e Mineralógica, Zoológica, Astronômica e Geográfica, Etnográfica e Narrativa da Viagem* (essa dirigida pelo escritor romântico Antônio Gonçalves Dias) – cf. LOPES, Maria Margareth, *op. cit.*, p. 137-138.

⁴ Com a paleontologia, sobretudo, foi exigido do ilustrador científico um alto grau de concepção artística realista de um material único e, normalmente, incompleto, sobrepujando a representação *ideal* de plantas a partir de exemplares do herbário. Sobre o ilustrador dos materiais fossilizados encontrados nas escavações de Peter Lund, concluiu-se: “ele recriou o osso individual no papel e apresentou dessa forma iconotipos dos fósseis das grutas de calcário. A recriação do iconotipo perfeito era especialmente importante, pois exemplares-tipo no futuro serviriam como uma referência inequívoca para aquela espécie animal” – Cf. FJELDSA, Jon. Seu próprio estilo. In: HOLTEN, Birgitteet al. *O artista desaparecido*: P. W. Lund e P. A. Brandt no Brasil. Tradução de Luiz Paulo Ribeiro Vaz. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. p. 126.

Peter Andreas Brandt entre as décadas de 1830 e 1840, que fazia as ilustrações das pesquisas de paleontologia de Peter Lund em Lagoa Santa – “materialidade e o grau de detalhe nas ilustrações de ossos são a marca característica de Brandt” –, também concebia “vedute” [originalmente, vistas detalhadas de perspectiva urbana] ou paisagens que, embora submetidas às medições da perspectiva, “são algo cândidas ou *naivistas* e ligadas com uma concepção convencional de como se representam folhas ou copas de árvores, quase como arabescos parecidos com couve-flor”, exceção para a vegetação no primeiro plano dessas imagens. O artista ainda representou pessoas “estranhamente rígidas e com ombros estreitos, esticadas e gesticulando maneiristicamente, quase sempre com chapéu de palha e camisa branca, sem que se importe se estão lidando com o sujo trabalho de escavação”. Observando certo “estilo maneirista” na figuração de pessoas, o estudioso das ilustrações de Brandt sugeriu a influência dos “detalhes barrocos” das artes ostentadas nas mais antigas cidades de Minas Gerais, que poderiam ser presididos pelo estilo tradicional (FJELDSA, 2012. p.126-129).

Através desse repertório visual dos lugares constituído pelos viajantes estrangeiros, na primeira metade do século XIX – período das primeiras visões dos cientistas e artistas estrangeiros e da expansão da *cópia* litográfica –, buscamos abordar a visualidade (ou, particularmente, o imaginário naturalista) das Minas, considerando o problema da criação ou produção

das figuras, que se integravam à impressão dos relatos viajeiros articulados ao sabernaturalista. Examinando o processo de composição da imagem– do esboço à gravura –, retoma-se a crítica em relação à veracidade documental da representação dos lugares minerários e dos seus modos de trabalho, que partilharam com os discursos administrativos, políticos e históricos, ainda no século XIX, a naturalização das divisões territoriais. Assim, os observadores ou artistas adventícios, pretendendo aguçadas visões da delimitação geográfica (geológica, botânica, topográfica, climática) de Minas Gerais, e ainda de parte do território de Goiás, descreviam/desenhavam paisagens montanhosas e cenas, de algum modo, vinculados à singularidade histórica, conforme o vetor das práticas de exploração dos minerais preciosos. Essas gravuras apreendiam o saber naturalista do território no século XIX, compondo o centro e as fronteiras (espaços de alteração) e influenciando nas visões da alteridade e na perscrutação de viagem (ainda que o viajante não tivesse propósitos científicos). O material imagético, então, produzido por esses artistas e naturalistas – os forasteiros visionários – e por gravadores ou litógrafos europeus, constituiu a visualidade dos lugares minerários, encenada num relevo vertiginoso ou numa paisagem topográfica, onde a extração tradicional de ouro ou de diamantes, como herança colonial, foi protagonizada por trabalhadores escravos e libertos, negros e mestiços, vigiados ainda por senhores ou feitores.

Contudo, no próprio país-tema, forjava-se uma visualidade que se objetivava por meio de usos e recursos culturais adventícios ou alheios. Acontecia, então, a sedimentação da distorção ideológica colonial – uma visão cujo sentido ancora-se nas imagens do Outro, do forasteiro, do estrangeiro (HARTOG, 1999, p 229-271). O caso da fotografia, embora, supostamente, significasse a expressão-limítrofe da imaginação, parece exemplar; de acordo com Kossoy,

Quando o europeu viajante aportava nestes trópicos, já chegava predisposto a registrar imagens significativas para o imaginário coletivo eurocêntrico: acionava estereótipos que acabariam por se tornar elementos de identificação do “nacional” do outro. A fotografia [assim como uma técnica antecessora, a litografia naturalista], em função de sua pretensa “objetividade”, se prestou para esse projeto na medida em que tornou reais as fantasias do imaginário. Fenômeno curioso é que os próprios nacionais acabavam por assimilar esse reflexo distorcido do espelho “civilizado” europeu (KOSSOY, & CARNEIRO, 2002, p. 83).

Kossoy refere-se, ainda, aos discursos e cita uma passagem significativa do livro de Roberto Ventura sobre a história da literatura no Brasil. Os textos literários promoveram essa efetivação do paradigma europeu, afetando a própria crítica e a compreensão de si. Segundo Ventura,

A incorporação da ideologia civilizatória e de teorias climáticas e raciais levou à relação

eurocêntrica com o meio local e à abordagem etnocêntrica das culturas populares. Os críticos brasileiros internalizaram a ambivalência do discurso europeu perante o mundo selvagem e as realidades exóticas, idealizando os padrões metropolitanos de civilização.[...] Produz-se, a partir da idealização das metrópoles, uma espécie de auto-exotismo em que o intelectual “periférico” percebe a realidade que o circunda como “exótica”. O exotismo permite, por um lado, o distanciamento ante os costumes da própria sociedade, trazendo um olhar antropológico. Por outro, introduz negatividade na sua auto-representação, que leva à visão etnocêntrica das culturas populares de origem africana, indígena ou mista (VENTURA, 1991, p. 37-38).

Assim, é certo que essas imagens repercutiram na memória visual constitutiva do espaço regional mineiro entre os séculos XIX e XX. Foram, portanto, fontes privilegiadas das operações da história, recuperadas pela historiografia nacional ou pela historiografia das origens do Brasil, desde os oitocentos. A negligência dos historiadores em operar com as imagens não impediu que os recursos imagéticos desempenhassem um papel fundamental na síntese relativa a uma memória da história, apresentando, numa espécie de relance, de apropriação cognitiva quase automática, os fatos significativos e, supostamente, mais expressivos do passado. É interessante perceber que as figuras das narrativas historiográficas da divisão regional buscaram revelar o enredo da formação (ou de fundação), como alegoria do relato das origens, conformando-

se, ainda, aos signos ou às analogias expressivas da civilização cristã ou ocidental.⁵ Essa inspiração figurativa, aliás, seria perceptível nas fontes dessa historiografia. Robert Slenes concluiu que haveria evocações de Cristo (consoante o Testamento da Paixão) e de Abraão nas gravuras dos escravos negros da obra do artista Johann Rugendas, o que corresponderia ao discurso sobre a violência da escravidão e a transformação da identidade do africano traficada, “uma nova pessoa” na América cristã (SLENES, 1996, p. 284-294).

Composição copista das litografias sobre o interior do Brasil

Nos relatos de viagem, eram notáveis as referências à rede intelectual dos naturalistas e, principalmente, aos seus pares viajantes que percorreram os mesmos lugares dos trópicos. Na situação de viagem, esse enredamento já era imprescindível, repercutindo nas perspectivas das visões. De acordo com Augustin,

quase todos os viajantes [que inauguraram o ciclo das descrições europeias românticas do Brasil] passaram pela casa de Langsdorff e por sua fazenda “Mandioca”. Outra casa de encontros foi a de Eschwege em Vila Rica, por onde passaram Langsdorff, Saint-Hilaire, Spix/Martius e a maioria dos outros viajantes alemães (AUGUSTIN, 2009, p. 19).

O mesmo ocorreu na propriedade do pintor francês Nicolas-Antoine Taunay, localizada nos arredores da floresta da Tijuca. A

casa, que possuía um “jardim” com uma cascata (“cascatinha Taunay”), foi visitada pelos estrangeiros que buscavam a natureza exuberante dos trópicos. Diversos naturalistas – príncipe Maximilian, Saint-Hilaire, Spix e Martius, entre outros – descreveram o lugar, distinguindo a floresta e a cascata volumosa. Junto à casa do pintor, lugar dos ensaios, consagrou-se o ponto de vista da composição que surge nas gravuras desse período: vertente encachoeirada, elevação rochosa e bordas florestais.⁶ Antecedendo a viagem de exploração do interior, os viajantes-artistas obrigavam-se a fazer exercícios de representação visual, concebendo e recompondo, em lugares privilegiados por esses espectadores estrangeiros, as próprias observações dos trópicos.⁷

Nos períodos de organização da expedição científica e, após a viagem, da preparação dos originais do relato para a edição europeia, os viajantes concebiam olhares no contexto dos estudos de gabinete. Eles conferiam as observações literárias e científicas e acessavam o material coletado por outros viajantes-naturalistas, conservado nos museus de história natural, nos jardins botânicos e nas coleções particulares. Assim, as gravuras e os desenhos de observação (inclusive nos espaços colecionistas) transitavam numa rede de especialistas ou de técnicos, em meio a outros materiais dos trópicos, compondo coleções ou não, o que servia para modelar percepções ou enquadramentos visuais.

Ao longo do percurso, os viajantes-naturalistas faziam alguns desenhos ou esboços em papéis de

⁵ Cf. LATIF, Miran de Barros. *As Minas Gerais: a aventura portuguesa, a obra paulista, a capitania e a província*. Rio de Janeiro: s/e, 1939. Ainda, pode-se pensar na perspectiva alegórica da famosa gravura apresentada em FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Maia e Schmidt, 1933.

⁶ SCHWARCZ, Lília Moritz. *O solo do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 258-271. A cena da cascatinha integra o conjunto de gravuras dos livros de Rugendas e D’Orbigny, por exemplo - D’ORBIGNY, Alcide. *Voyage pittoresque dans les deux Amériques*. Paris: L. Tenré/Henri Dupuy, 1836. p. 190, e RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Tradução de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998. 1ª divisão, prancha 12. A imagem “The Cascatinha at Tijuca”, no livro de Hartt, editado no último terço do século XIX, não indica encantamento: um fluxo modesto de água desce verticalmente, espremido pelo paredão e sem escada rochosa. A cascata parece uma esquematização de queda d’água. HARTT, Charles Frederick. *Scientific Results of a Journey in Brazil by Louis Agassiz and his traveling companions*. Boston, 1870.

⁷ Essa aprendizagem do cenário tropical foi constatada no caso do jovem Johann Rugendas. O artista permaneceu no Rio de Janeiro, entre 1822, ano do seu desembarque, e 1824, quando partiu para Minas Gerais. Concluiu-se que, nesses anos, ele “ensaiou seus traços registrando o entorno carioca” - DIENER, Pablo e COSTA, Maria de Fátima. *A América de Rugendas*. Obras e documentos. São Paulo: Estação Liberdade, Kosmos, 1999. p. 83.

rascunho, que eram posteriormente encaminhados às oficinas de gravação ou aos litógrafos europeus, que precisavam transpor os desenhos para as matrizes de produção da litogravura. Nos papéis ou nos cadernos de campo, necessários para um manuseio ágil, os observadores das ciências da natureza faziam as suas anotações e os desenhos de identificação, assim como os esboços das paisagens, testemunhos da autenticidade da experiência visual.⁸ Contudo, no processo litográfico, ocorria que um desenhista assumia o trabalho de composição da imagem transferida ao molde de pedra, o que significava certa revisão do original, configurando a espacialidade e as perspectivas da encenação.

Depara-se, muitas vezes, em uma mesma gravura, com imagens que reúnem motivos ou signos característicos de ambientes ou lugares distintos. A inserção, por exemplo, de uma árvore ou planta – ou qualquer outro elemento *expressivo* – buscava conceber os planos da cena e, também, as suas bordas. O olhar do leitor devia deslizar nesse enquadramento, que visava imediata apreensão, pois ele funcionava como signo de demarcação das fronteiras entre os lugares e como recurso para os jogos das distâncias ou perspectivas. Tais artifícios eram forjados especialmente para a composição da imagem, sob o ponto de vista do leitor-observador.⁹ Com efeito, a arte final dessas imagens revela os agenciamentos da literatura de viagem naturalista: enquanto o viajante concebia esboços e desenhos, propondo as formas da visão, mas interessado, sobretudo,

na situação de campo, em determinadas espécies, tipos ou formas, os agentes das oficinas europeias, visando o mercado dos objetos imagéticos sobre os trópicos ou as terras selvagens, investiam na figuração da cena, preferindo uma lógica narrativa, e assim atuavam mais do que simplesmente na cópia do desenho para o molde de pedra (ou qualquer outro material-matriz) quando davam início ao trabalho litográfico ou de gravação. É evidente, porém, que o próprio viajante, se desenhista habilidoso ou naturalista de formação, podia retocar ou refazer o seu esboço original, preparando o desenho para a impressão final.

Além disso, o litógrafo na oficina, mantendo um repertório de imagens-matrizes (que ainda negociava), podia recriar figurações na sobreposição de cenas ou ambientes. Essas relações dinâmicas do enquadramento visual conjugavam arte, ciência e mercado de edições e gravuras, no contexto capitalista de expansão industrial europeia.¹⁰

Com efeito, a prática de copiar desenhos e gravuras, ou citar outras imagens, inscrevia-se na formação do neoclassicismo partilhado por artistas europeus, entre o final do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX. Na França, centro do movimento neoclássico, dos ateliês às academias de arte com vínculo estatal, aprendia-se esse estilo da “natureza” verdadeira, idealizando-apor meio dos exercícios copistas – que corrigiam supostas desfigurações situacionais do visível –, galgando-se uma hierarquia que ia da reprodução do desenho e da gravura à pintura

⁸ Conforme, por exemplo, o caderno de desenhos, com anotações para identificação da cena, de Debret. Cf. DEBRET, Jean Baptiste [org. Júlio Bandeira]. *Caderno de viagem*. Rio de Janeiro: Ed. Sextante, 2006.

⁹ Composição notável nas gravações para a *Viagem pitoresca* de Rugendas-DIENER, Pablo e COSTA, Maria de Fátima, *op. cit.*, p. 81- 93.

¹⁰ Cf. GOMBRICH, Ernst Hans. *Meditações sobre um Cavaleiro de Pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 1999. p. 125-126, ALVES, Cláudio José. O desenho como suporte para os artistas viajantes no Brasil imperial, *V Encontro de História da Arte*, IFCH/UNICAMP.

dos modelos vivos (SCHWARCZ, *op. cit.*, p. 55-69).

Os exercícios de imitação/reprodução, na medida em que se tornaram ensaios visuais sobre a natureza, permaneceram na arte romântica que serviu à literatura de viagem. Com efeito, a série de desenhos e gravuras revela o trânsito das reproduções, relativamente inventivas, das imagens visuais. Ferdinand Denis, notadamente, contribuiu para a circulação atlântica das representações que se gravaram. As litografias do livro *Brésil par M. Ferdinand Denis. Colombie et Guyanes, par M. C. Famin* recuperam uma história imaginária do Brasil, reproduzindo as visões provenientes das obras de viagem de estrangeiros ao Brasil, desde o domínio luso. Nessa obra de cópias, a imagem intitulada *Lavage d'un minerais d'orprès la montagne Itacolumi* (desenho de H. Vanderburch e gravura de Gibert) é cópia da famosa estampa de Rugendas, publicada na sua *Viagem pitoresca através do Brasil*.¹¹ Por sua vez, o artista teria consultado o livro de Hippolyt e Taunay e Ferdinand Denis, *Le Brésil*, editado em 1822, que apresentou gravuras com tema da lavagem dos minerais preciosos na província de Minas Gerais: uma sobre a lavagem de areias auríferas e outra sobre a lavagem do cascalho diamantino. A cena de exploração de ouro nesse livro, em planos cruzados, é sintética, apresentando a lavagem da matéria aluvial abaixo de uma cascata em forma de escada, com desníveis uniformes, imitando a cachoeira de uma ilustração do relato do viajante inglês John Mawe, *A view of the gold was hing at Jaraguaneer Saint-Pauls* (MAWE, 1812).

Aparecem, em primeiro plano, os escravos negros nas atividades de batear e de transportar o material, arranjo que se tornaria convencional ao longo do século XIX. Um feitor, que ostenta um alongado chicote, destaca-se numa elevação da cascata e vigia os trabalhadores. A observação vigilante do feitor, proposta pelos autores franceses, é similar à relação entre os feitores e os escravos apresentada numa cópia de outra gravura da obra de John Mawe, sobre a extração dos diamantes por meio de canoas paralelas, no rio Jequitinhonha (TAUNAY e DENIS, 1822).¹² Esta estampa, muito significativa para o tema do livro, antecede o texto do mineralogista inglês, descritor influente das minas do interior do Brasil.

Nas imagens inglesa e francesa sobre a lavagem dos cascalhões diamantinos, o único escravo que se apresenta nu anuncia, estendendo os braços, o achado da pedra. Outro homem negro ainda usa uma espécie de tanga, mas todos os outros cativos lavadores, à moda do classicismo greco-romano, trajam a mesma vestimenta estranha, saio e camisa, e pelo menos um desses (nitidamente na litografia inglesa) adorna a cabeleira com fita. Os relatos dos autores, porém, referem-se somente ao uso de calção (da cintura aos joelhos) e de um colete(ou espécie de camisa). Mawe, seguido por Taunay e Denis, conferiu a descrição, contestando a visão divulgada pelos viajantes estrangeiros de que os "negros"(ou mais precisamente os escravos jornalheiros da extração régia)

¹¹ DENIS, Ferdinand Jean. *Brésil, par M. Ferdinand Denis. Colombie et Guyanes, par M. C. Famin*. Paris: Firmin Didot Frères, 1846. [prancha 92]. Constam edições em 1837 e 1839.

¹² Os desenhos, feitos no Brasil, são atribuídos a Taunay. Cf. DIENER e COSTA, *op. cit.*, p. 85.

trabalhavam nus durante a lavagem (TAUNAY e DENIS, *op. cit.*, p. 54). O esboço de Mawe (e o desenho de Webster), suporte fundamental da sua descrição no relato, por sua vez, recupera uma representação do artista das Luzes, Carlos Julião, que perspectiva a série de cativos do rancho de lavagem diamantina, concebendo uma luz solar oblíqua, da nascente ou do ocaso, que atinge delicadamente as pernas trabalhadoras. Todavia, se na imagem de Julião o engenho luso-brasileiro interfere na paisagem rochosa, notando-se as expressões do povoamento europeu ao fundo (casario e capela), na imagem da obra de Mawe, o quadro natural montanhoso, vazio, circunda a exploração escravista (MAWE, *op. cit.*, p. 222-224).¹³ A gravura inglesa estimula o imaginário da redescoberta econômica das jazidas de minerais e convida à intensificação da exploração territorial. Numa estampa mais pitoresca, sobre a configuração dinâmica dos corpos escravos nos serviços diamantíferos de Currálinho, composta para o Atlas do livro "Viagem pelo Brasil" (edição em 1823) dos naturalistas alemães Johann Spix e Carl Martius, o ordenamento técnico da civilização material acaba suplantado, adaptando-se à natureza do lugar minerário. Ao invés da estrutura produtiva de fiscalização, na qual os escravos disciplinados e vestidos lavram em série nas calhas artificiais, surge um fosso de água bastante rudimentar onde os cativos, com uma indumentária mínima, sentados, lavam os cascalhos nas bateias, vigiados atentamente por dois

feitores, que se acomodam em assentos improvisados. Quando ocorre o achado, o escravo levanta os braços (batendo as palmas da mão) e deixa o seu posto, apressando-se em mostrar o diamante ao administrador, interessado em guardá-lo consigo imediatamente (SPIX & MARTIUS, 1823. Prancha 11).

Contrastando os trópicos do Brasil: concepções visuais das Minas

Rumar para o interior do continente americano, como planejaram os mais ousados viajantes-naturalistas, era seguir a orientação do mais influente deles, Alexander von Humboldt, para quem o conhecimento geológico e físico dos conjuntos montanhosos exigia adentrar o território, testemunhar/experimentar para inscrever-se na *orquestra* maior do quadro natural (PRATT, 1991, p. 151-165).

A viagem dos estrangeiros do Norte que se dirigiam às províncias minerárias (Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso) sempre começou no Rio Janeiro, na corte. Porta de entrada para o interior do Brasil, o Rio de Janeiro era, ao mesmo tempo, o lugar do apoio político-administrativo (onde se negociava a proteção dos governantes e se forjava as amizades para obter cartas de recomendação) e dos preparativos da jornada expedicionária no interior do território. No entanto, a cidade e o seu recôncavo serviam, também, à "aclimatação" ou adaptação dos recém-chegados. Ali os estrangeiros naturalistas tinham as suas primeiras experiências significativas com a natureza tropical, exercitando o olhar

¹³ O desenho final para a gravura em talho-doce foi de T. Webster, a partir do esboço de Mawe. Estranhamente, na composição de Carlos Julião, uma das canoas - espaços retangulares de lavagem minerária, ocupados, cada um deles, por um escravo -, numa série de vinte, está vazia. A ausência do escravo indicaria algum castigo ou algum prêmio por seu achado valioso? - Julião, Carlos. *Noticia summaria do gentilismo da Asia com dez riscos illuminados*, [desenho 52], Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

perscrutador, ensaiando observações e fazendo excursões como práticas de trabalho de campo. Ensaio marcantes da experiência visual nos trópicos, as representações e imagens constituídas nestas práticas do recôncavo carioca (que exigiam ainda conferir os discursos e as imagens dos outros observadores, especialmente se fossem influentes) eram, muitas vezes, mobilizadas nas concepções dos espaços e das situações no interior e serviam de chave interpretativa fundamental do país.¹⁴

Por isso, quando não se percorria o território, passando pela experiência da viagem terrestre, tendia-se a manter as descrições errôneas, como a que outro alemão, Georg Freyreiss (um dos primeiros naturalistas a visitar a província de Minas) apontou em 1818, ao negar qualquer suposição comum de que o litoral retratasse o interior: "Tomou-se o primeiro como regra para o Brasil em geral. Pensava-se que as serras homogêneas de gnaiss, que se avistavam do mar cobertas de matas virgens, aquela vegetação exuberante e a beleza da paisagem se estendessem por todo o Brasil" (ESCHWEGE, 2002, p. 135). Com efeito, o preconceito de homogeneização tropical tinha consequências danosas para a conservação dos vegetais nos jardins botânicos europeus, pretendendo-se que as espécies provinham de um mesmo ambiente úmido e quente, conferido nas selvas (SCHAMA, 1996, p. 562).

Nos relatos e nos estudos de desenho, os naturalistas marcavam as distinções físicas do percurso territorial, remetendo-as às práticas

visuais de apreensão/representação (integradas às concepções paisagísticas europeias), o que resultava num confronto de diferenciação que, comumente exercitado, tendia a rever os esquemas visuais dos primeiros ensaios, como os que se configuravam na paisagem florestal, solar, costeando o mar ou ocupando as planícies das bacias. No entanto, nas imagens definitivas – gravuras relacionadas aos percursos viajantes – ainda podiam incidir certas figuras significativas dos trópicos – a palmeira ou o céu iluminado, por exemplo, – num espaço cuja representação polarizava-se entre as alturas minerárias e as depressões (cultiváveis) das densas matas.

Havia quem confessasse essa compreensão litorânea persistente. Johann Emanuel Pohl, botânico e mineralogista da expedição austríaca que acompanhou a imperatriz Leopoldina, ao descrever a cena "grandiosa" da baía do Rio de Janeiro, revelou sua impressão, salientando a diversidade dos elementos contrastantes que ali se anunciavam: "O interior do país oferece, de certo, alguns contrastes com essa magnificência, e usando a linguagem enfática dos orientais, poderia chamar-se esta baía O Olho do Brasil". (POHL, 1976, p. 38). Tratava-se da parte bela e nobre do corpo territorial para o naturalista. Mas, ao mesmo tempo, o viajante romântico sugeria um modo de ver ou de conceber o país americano, a partir desse ponto imperial: montanhas rochosas e singulares, florestas densas, massas de água encachoeirada e marítima, luz radiante. Esse imaginário dispunha a

¹⁴ Entre outros, cf. SPIX, MARTIUS, *op. cit.*, 1981. p. 99, 220, MAWE, John. *Viagem ao interior do Brasil*. Tradução de Selena Benevides Viana. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. USP, 1978. p. 120, 185, CALDCLEUGH, Alexander. *Viagens na América do Sul*: extrato da obra contendo relato sobre o Brasil. Tradução de Júlio Jeha. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 2000. p. 137-138, SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Tradução de Vivaldi Moreira. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da USP, 1975. p. 60, 65, 145-146, BUNBURY, Charles J. F. *Viagem de um naturalista inglês ao Rio de Janeiro e Minas Gerais (1833-1835)*. Tradução de Helena Garcia de Sousa. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da USP, 1981. p. 57, 67, 78, 83, e GARDNER, George. *Viagem ao interior do Brasil, principalmente nas províncias do Norte e nos distritos do ouro e do diamante durante os anos de 1836-1841*. Tradução de Milton Amado. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da USP, 1975. p. 208, 220, 225. Mas, Gardner não entrou na província de Minas seguindo o trajeto usual das viagens dos naturalistas.

olhar o território-signo a partir da costa do Rio de Janeiro, pretendendo revelá-lo. De acordo com o relato de Wilhelm Ludwig Von Eschwege,

avista-se, de determinado ponto no mar, uma serra costeira isolada, a Serra do Mar, ao pé da qual se situa a nova cidade real. Essa serra inicia-se com uma montanha de forma curiosa, denominada Pão de Açúcar, terminando [...] no amplo vale do Santa Cruz. Os pontos mais altos dessa serra são o Corcovado, a Gávea e a Serra da Tijuca, dando todo o conjunto, em virtude de suas diversas depressões e elevações, a forma de um gigante deitado de costas sobre o mar. Um oficial da marinha local foi o primeiro a fazer uma observação a esse respeito, dando ao Conde da Barca um desenho alegórico, onde o Brasil é representado por um homem grande e forte, deitado, ao qual um gênio, pairando sobre ele diz: "Levanta-te e domina!".¹⁵

Na observação naturalista do interior, e particularmente das províncias minerárias, deve-se considerar, sobretudo, as práticas visuais carregadas de ambiguidades. A observação do viajante e o seu conhecimento dos lugares dependiam do grau de "transitoriedade" e "indeterminação" dos contatos, aspectos intrínsecos à experiência de viagem. Assim, nos relatos, os objetos vistos ou representados não eram aspectos externos à visão viajante, mas encontrava aqui o seu sentido. O visual desdobrava-se, com isso, em cenas superpostas ou num cenário descontínuo (na continuação da narrativa) que guardava, com efeito, a ambivalência do visível: entre o que o observador pretendia ver e o que as pessoas, participantes

da situação, deixavam ou queriam mostrar (LEITE, *op. cit.*, p. 96-98)(MENESES, 2005, p. 33-56).

Os trajetos seguidos pelos naturalistas eram bastante semelhantes, quando partiam do litoral para o território mineiro. O eixo das jornadas era a rota da época colonial, entre o litoral do Rio de Janeiro e os antigos povoados da capitania/província de Minas Gerais. Transpunha-se a serra dos Órgãos e rumava-se para o norte, no sentido da capital, Vila Rica/Ouro Preto.¹⁶

No Rio de Janeiro, corte governamental, tinha-se contato com as coleções públicas e particulares de espécimes nativos das ciências naturais (incluindo-se nestas a *etnografia* dos indígenas). Mas isso somente atiçava a curiosidade do naturalista insatisfeito com as pesquisas brasileiras e as coleções restritas (TSCHUDI, 2006, p. 188-195). Assim, a relação de viagem, que compunha a alteridade, assumia, verdadeiramente, a feição de um trabalho científico (de esclarecimento), pois resultava em observações ou revisões e no manuseio documentalista da história natural (PRATT, *op.cit.* p. 153; LISBOA, 1997, p. 38). O viajante especialista pretendia um olhar contemplativo e, ademais, inquiridor, assim, nesse foco eurocêntrico, convergiam a imaginação pitoresca e a classificação científica. Conforme o barão de Eschwege, em 1824, quando se refere à rota mais convencional para o interior, em direção às Minas Gerais, "nenhuma compensação oferece ao viajor senão a paisagem que desfruta e a coleta de objetos de interesse do naturalista (o botânico e o zoólogo,

¹⁵ Eschwege publicou esse desenho alegórico como frontispício do seu livro *Jornal do Brasil em 1818 - apud AUGUSTIN, op. cit.*, p. 225-226. Debret também desenhou "Le géant couché" para uma litogravura, mas sem o gênio insuflador - DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, 1835. Tomo 2. Plancha 2.

¹⁶ Deve-se conferir a direção dos trajetos de viagem dos estrangeiros, quando aportavam no centro-sul. Indica o mesmo rumo, entre o litoral carioca e Minas Gerais. Contudo, Agassiz e Avé-Lallemant não foram até a capital desta província - LEITE, Ilka Boaventura, *op. cit.*, p. 68-75.

principalmente, e o mineralogista, em segundo plano)” (ESCHWEGE, 1996). Todavia, nos lugares montanhosos das escavações minerárias, cujos fatos geológicos pareciam dinâmicos, o mineralogista podia reunir uma coleção apreciável, única, de tipos de rochas. Daí provinha o interesse dos viajantes-naturalistas, como Mawe, Eschwege ou Caldcleugh, em seguir para Minas Gerais, além das suas evidentes considerações de ordem econômica ou comercial.

Nessa observação contrastante, que integrava as singularidades dos elementos novos ou estranhos, residia o pitoresco ou o quadro da representação romântica do visível, expressão sentimental do naturalista. Nesse sentido, a autenticidade imagética devia superar a beleza formal, segundo o ideal neoclássico. O que importava era a força criadora (e artística) capaz de testar, decifrar e registrar a natureza, com seu repertório ilimitado de formas, cores, texturas, disposições (ZANINI, 1978. p. 185-207). Assim, o desenho ou a representação artística, formas expressivas da imaginação, serviam à ciência e até produziam a compreensão e classificação científicas. Por conta disso, a ciência e a arte, apreendendo-se mutuamente, assumiam práticas análogas, necessárias à descrição totalizante do mundo (RICOTTA, 2003. p. 130-134). Compreende-se, então, a função destacada do desenhista nas missões científicas promovidas pelas potências europeias ou, ainda, pelo governo imperial brasileiro. Quando o chefe da expedição científica russa, barão Georg Heinrich Von Langsdorff,

entrou em conflito com Rugendas, durante a jornada às Minas Gerais (1824-1825), logo exigiu do jovem artista contratado que, além da devolução das tintas, pincéis, lápis, tintas a óleo e papel, entregasse os “desenhos feitos para a mesma” ou, pelo menos, não divulgasse os *croquis*, “até que eu tenha publicado meus escritos de viagem” (OS DIÁRIOS, 1997, p. 209-211).

Rugendas e a imaginação dos lugares de mineração

As cenas dos trabalhos minerários, produzidas nas viagens das primeiras décadas do século XIX, buscaremos vestígios da memória coletiva, apresentando certa atmosfera melancólica e a fluidez de um modo de vida que não devia perdurar. Nessa perspectiva, até o movimento explorador recente que acontecia sob os olhos do viajante-naturalista, somente fundava a antiga rotina, cujos desdobramentos necessariamente conservam as velhas práticas, o que resultava, ao fim, na decadência dos esforços originais. Tratava-se de uma lição da natureza à história, cuja narrativa do passado, rumo à superação com o progresso científico e tecnológico, exigia, por sua vez, transformações no ambiente natural, este assumindo uma conotação ecológica ou de “economia natural” (KURY, 2001, p. 868).

Quando soube de uma “Descoberta Nova” de ouro nas matas do rio Pombas, Georg Langsdorff, junto com a sua comitiva de pesquisa, decidiu fazer uma excursão até o lugar. No seu diário de campo, o naturalista assinalou os cultivos de gêneros agrícolas nas

terras férteis, indicando a diferença entre esta produção e a extração minerária, mais especificamente do ouro de aluvião, exclusividade original das povoações de Minas Gerais. O povoado da “Descoberta Nova” (ou “Arraial do Ouro Grosso”) foi assim descrito:

A aldeia tinha o aspecto de uma feira com suas carrocinhas de comidas. Aqui, homens deitados em estacas fincadas na terra, em esteiras de palha; lá uma mulher ou uma moça. Um tinha um prato de feijão com toucinho. Mais adiante, rodava-se uma agulha para decidir quem ganha e quem perde. Mágicos mostram sua arte; vinho, aguardente de cabeça, restilo e prazeres eram vendidos por toda parte. Comerciantes, e principalmente vendedores estavam alojados no bosque (OS DIÁRIOS, *op. cit.*, p.77).

A desordem e as atividades imorais ou ilícitas foram indicadas pelo naturalista, que via desenrolar uma história cujo enredo ele parecia conhecer e até prever. Nas minas próximas, principalmente num “vale estreito e íngreme”, Langsdorff viu o modo de apuração do ouro por meio da lavagem dos cascalhos retirados de um barranco. Esses eram amontoados perto de um riacho e depois despejados nas “canoas” – barcos mais estreitos na frente e mais largos atrás – construídas uma após a outra”. Os escravos remexiam o material em seguida, para que o ouro ficasse depositado no fundo das canoas. O naturalista, antevendo a descrição das práticas minerárias, concluiu: “Toda a lavagem de ouro, pelo menos à que assisti até hoje, acontece sem nenhum método, ao Deus dará. E aqui principalmente,

chegou-se à loucura”. No entanto, Langsdorff interessou-se pelo lugar, conferindo a hipótese sobre as características físicas das lavras em geral: as “jazidas de ouro aqui na selva são novas” e ocorriam “no sopé de montanhas altas, onde a água, em grandes inundações, de repente, depara-se com grandes rochas e tem que escoar para uma região mais baixa, adquirindo, assim, um fluxo consideravelmente mais forte”. Nas lavras do ouro mais ricas (como as situadas nas proximidades da vila de São José), “não é preciso muita fantasia para se distinguir os diversos saltos e quedas d’água que existem nas vertentes” (Ib., p. 78-79). O observador *fantasioso*, portanto, tipificou as minas dos (loucos) exploradores, apontando a relação entre as vertentes das águas encachoeiradas eo afloramento mais visível do ouro das extrações populares.

A “Descoberta Nova” –ou talvez o local da mineração mais disputado– foi desenhado por Johann Rugendas, quando os viajantes da expedição Langsdorff ali permaneceram, no dia 12 de julho de 1824 (Imagem 1) (JAMES, 1956. fig. 9). Trata-se de um esboço mais detalhado, registrando o ajuntamento desordenado dos seus agentes na floresta tropical. Trabalhadores negros – escravos da lavra e faiscaadores, distinguindo-se talvez pelo uso do colete ou da vestimenta –, feitores e senhores-mestiços ou brancos – aglomeram-se no lugar, numa aparente confusão da extração alucinante do metal precioso. Notam-se três cabanas ou vendas, ainda sob a densa vegetação. Em primeiro plano, o

Imagem 1 – “Descoberta Nova perto do Rio das Pombas [...]”



Fonte: JAMES, 1956. fig. 9.

artista estuda, numa composição circular, as variáveis posturas do corpo do trabalhador, assim como os seus interessantes gestos ao batear o cascalho aurífero: desde a movimentação física dos carregadores cativos que transportam o material num vasilhame específico (“carumbé”) até a apuração do mineral com a bateia; atividade estaque, embora seja atribuição, principalmente, dos negros livres e libertos das lavras, complementa a utilização da canoa – calha de madeira para lavar os cascalhos em maior escala. Atrás desses personagens, outros dois exploradores completam a cena do processo de trabalho: um escravo remexecom uma pá curvada e pontuda (“almocafre”) os cascalhos(ou as terras minerais)depositados na canoa, enquanto o outro levanta o couro bovino (ou uma flanela) que segura o ouro disperso. Ao fundo da cena, enfileira-se grande número de

escravos no desmonte das margens do ribeiro que escoa da elevação.

A composição das minas do viajante-artista aproxima-se das descrições coevas sobre as práticas minerárias que se observam no território, sintetizadas na imagem dos escravos africanos munidos de bateia, conforme a gravura da obra de Taunay e Denis. Para Eschwege, que viveu em Vila Rica e publicou na Alemanha vários estudos descritivos sobre a geologia e a mineração do território de Minas Gerais,entre as décadas de 1810 e 1830, tanto as “bateias de madeira, redondas e de pouco fundo”quanto as canoas,resultaram da experiência dos negros, especialmente os africanos (ESCHWEGE, 1979. p. 168). Sendo assim, o artista privilegia a representação de tais técnicas da exploração mestiça, o que corresponderia ao primitivismo pitoresco de gosto romântico.Pode-se supor, ademais, que essa imaginação sobre a aptidão técnica negra, como concluiu Slenes sobre as gravuras de Rugendas, descritoras do escravismo, estaria bastante comprometida com a ideologia abolicionista, que

pressupunha a ultrapassagem africana do estágio mais primitivo da civilização, considerando-se, entre outros sinais de evolução, que as “tribos negras” já dominavam “os primeiros elementos das artes industriais [como a produção de metais]” (SLENES, *op. cit.*, p. 280-281)(Cf. RUGENDAS, *op. cit.*, p. 67).

Rugendas ainda concebeu a ausência completa das mulheres no processo minerário. No entanto, ele indicou uma personagem feminina que, abrigada numa construção rústica para conservação de alguns barris, protagoniza uma cena de intimidade com um homem (branco ou livre), evocando a memória social da liberdade desonrosa de mulheres livres pobres ou de escravas nos locais de comércio, próximos às lavras do ouro. Confere-se, com efeito, a repetição do abastecimento tradicional dos exploradores: atrás da venda rústica, veem-se as bestas muares do transporte de gêneros e, na sua entrada, notam-se dois cavaleiros, consumidores da aguardente. No interior da construção, sob a cobertura de folhas da palmeira, dois homens jogam

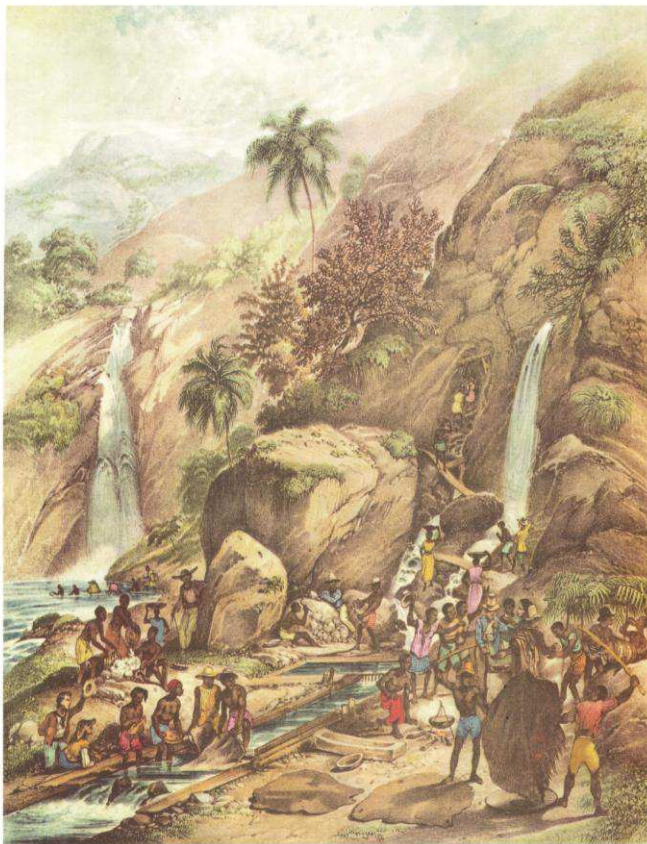
baralho. O desenho não apresenta com nitidez a categoria social dessa mulher descalça e ociosa, cuja postura do corpo, o arranjo da cabeleira e a atitude repercutem outras descrições visuais dos tipos femininos populares, quando Rugendas quis torná-los visíveis.¹⁷

Entretanto, esse desenho não conserva os signos do entorno territorial conforme um ensaio de Rugendas, que compôs, quando entrou na província mineira, uma paisagem de altitude, rochosa, arbustiva, em contraste com as matas tropicais dos vales ou das encostas serranas litorâneas (Imagem 2). (JAMES, *op. cit.*, fig. 5). O fundo montanhoso do lugar da nova “Descoberta” de ouro, porém, é sugerido, escondido pela vegetação exuberante das grandes árvores. É como se o artista observasse a mineração nos moldes do passado, antes da devastação florestal, reproduzindo um quadro original dessa história.

Imagem 2 – “1824. Province de Minas Geraes [...]”



Imagem 3: “Lavage d’un minerai d’or [...]”.



Fonte: RUGENDAS, 1998.3ª divisão, prancha 22.

O ambiente acidentado, desmatado ou quase estéril, conforme a história natural do território minerário, porém, determinou todas as paisagens da extração do ouro ou dos diamantes no século XIX. A gravura *Lavagedu minerai d’orprès de la montagne Itacolumi* – a mais elaborada visualização artística das práticas costumeiras da mineração aurífera – foi eloquente nesse sentido (Imagem 3). (RUGENDAS, *op. cit.*, 3ª divisão, prancha 22). A estampa dependeu da interpretação artística de outros desenhistas e litógrafos, na fabricação gravurista da oficina litográfica em Paris, denominada Thierry frères, sucessores de Engelmann e companhia. Consta que o viajante-artista Rugendas fez o esboço a lápis ou o desenho original

(*dessiné d’après nature*), mas a litografia foi obra do francês Alexis Victor Joly, conforme a figuração (*figures*) de Emile Charles Wattier. Integradas à representação do viajante-artista sobre o ambiente natural, as *figuras*, concebidas para o quadro da gravura, foram disposições específicas dos personagens (incluindo as expressões faciais), e ainda da paisagem, correspondentes às cenas imaginadas.¹⁸ Além de retratar com arte os tipos sociais desenhados na viagem, a figuração submetida à criação litográfica identificou significativamente os protagonistas da composição.¹⁹

Nessa estampa do livro *Viagem pitoresca através do Brasil* (primeira edição em 1835), de Johann Moritz Rugendas²⁰, enquadra-se a lavagem do ouro no labirinto montanhoso. Esse já parece anunciar o isolamento de comunidades locais e a variação topográfica do povoamento, que disporia a área urbana em planos distintos. A apuração do mineral precioso nas lavagens dos cascalhos, finalizada na técnica de batear, domina a visão de Rugendas, assim como as observações de Langsdorff sobre as minas. A economia da mineração aurífera aluvial, além de sintoma eloquente da decadência e da pobreza da sociedade escravista, e mestiça, forjada pela colonização, nitidamente nos lugares mais significativos das extrações do passado, fornece a estrutura originária dessa história do território. É como se o passado das minas se encontrasse no tempo presente, aos olhos do viajante.

¹⁸ O pintor premiado Joly, desenhista e litógrafo que criou a litografia do Itacolomi (e uma sobre a cascata da Tijuca) empenhou-se em representar paisagens montanhosas, às vezes, ornadas com quedas de águas. O outro artista, Emile Wattier, foi especialmente habilidoso em interpretar os componentes da bricolagem cultural. É o que se observa nas suas “*figures*” das estampas sobre a missa na igreja e a dança do lundu no terreiro de uma casa roceira – RUGENDAS, Johann Moritz, *op. cit.*, 3ª divisão, prancha 29; 4ª divisão, prancha 17. Wattier (cujo irmão também era artista), pintor, desenhista e litógrafo, foi premiado pela Academia de belas artes se expôs no Salão parisiense, em 1831, dois quadros sobre os rituais religiosos num templo católico – cf. GABET, Ch. *Dictionnaire des artistes de l’École Française, au XIX^e siècle*. Peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin, lithographie et composition musicale. Paris: Chez Madame Vergne, Libraire, 1831. p. 373-374, 705.

¹⁹ Na expedição científica comandada por Langsdorff, que adentrou a província de Minas Gerais, Rugendas e os outros membros deviam desenhar diferentes temas relacionados à história natural (e além dos assuntos etnográficos). O jovem Rugendas, que teria mostrado especial aptidão para a pintura de paisagem, relatou o acordo prévio estabelecido na Europa: “Os insetos e as plantas serão desenhados pelo próprio Senhor Conselheiro de Estado [Langsdorff]; os pássaros por Menetries [zoólogo francês]; para mim ficarão apenas os objetos maiores” – “Carta de João Maurício Rugendas a seu pai. 1821”, transcrição em DIENER e COSTA, *op. cit.*, p. 40-43.

²⁰ A oficina litográfica e tipográfica Engelmann et Cie produziu as duas versões da primeira tiragem do livro *Viagem pitoresca* de Rugendas, em 1835 (que saíra em fascículos): uma em alemão (em Mülhausen), com gravuras coloridas, e a outra, em francês (Paris), com gravuras em preto e branco. Conforme Slenes, o texto teria sido escrito pelo jornalista e literato Victor Aimé Huber, com a orientação do seu amigo Rugendas, e assim integra-se às gravuras do livro – SLENES, Robert, *op. cit.*, p. 276-278.

Na paisagem minerária, defronte àserra do Itacolomi – prenúncio de Vila Rica que se avistaria com o Pico incomum ao fundo –, destacam-se o reservatório de decantação e acanoa, guarnecida de couros bovinos para a deposição do ouro sobrenadante. A lavagem nessas calhas articula tanto o trabalho cativo (marcante no desenho da “Descoberta Nova”), quanto o dos faiscadores –jornaleiros livres, libertos ou escravos. Ao fundo, as escravas ou os escravos carregadores do material aurífero transitam entre as margens da canoa e do buraco (galeria com escoras) aberto na encosta do morro, equilibrando-se, com os “carumbés” (semelhantes às bateias) sobre as cabeças, em estreitas pontes dispostas sobre as pedras que ladeiam a cascata. As negras trabalhadoras são visíveis, mas quase todas, porém, são corpos esboçados, com suas vestes convencionais. Somente uma escrava carregadora apresenta as feições do rosto mais definidas, mas a pose elegante do corpo e o local onde se equilibra (fora do caminho dos carregadores e sobre um rochedo inclinado, cercado das águas da queda) indicam que se trata de personagem submetida à figuração pitoresca do cenário mineiro.

Veem-se ainda escravos carregadores que despejam cascalhos ou terras auríferas, enquanto outros manuseiam as bateias na extremidade da canoa. É visível um feitor, representado com seu chicote (distintivo desses personagens nas gravuras de Mawe e de Denis e Taunay), que disciplina os escravos trabalhadores do buraco de

mina (ou cata). Esse feitor chicoteia um escravo, que se submete ao ato violento; porém, o castigo se passa ao fundo da composição, distinguindo-se da imagem semelhante na visão da “Descoberta Nova”. Nessa, esse índice do cativo surge em primeiro plano, mas o escravo subjugado, com as mãos unidas, em sinal de súplica, e o corpo relativamente encurvado, reage com o mesmo gesto expressivo que se afigura na estampa. Por outro lado, anunciando a ambiguidade na figuração imaginada, a posse do instrumento de castigo anuncia talvez outro feitor na gravura, mas esse, pardo e pobre (descalço), apoia o cabo do chicote no solo e, descansando à sombra, observa os trabalhadores, no platô da lavagem, sem demonstrar nenhum ímpeto de admoestação.²¹ Junto ao morro em parte decomposto, outro cativo, sentado, com a bateia ao seu lado, manipula habilmente um “almocafre”, ou uma espécie de cavadeira, para fragmentar as rochas, carregadas por outro trabalhador negro. Ambos são assistidos por um mestiço ou pardo, explorador “vadio” cuja postura indolente não denota disposição para trabalhar ou fiscalizar os negros. Talvez esses fossem jornaleiros ou faiscadores do ouro.

A falta de vigilância estrita e o uso do chapéu de aba e de vestimenta completa (sendo conveniente ao exercício da ocupação) associam-se a essa identificação fluida dos faiscadores, cuja autonomia os distinguiria dos escravos (pretendidos africanos) da mina do morro. Essa autonomia de trabalho requer a posse da bateia e

²¹ A cena corresponde às conclusões do texto da *Viagem pitoresca*: “Empregam-se também brasileiros, ou mulatos livres, como feitores, e, em geral, é sob a direção destes que os escravos vivem melhor; os feitores europeus são os mais duros” – RUGENDAS, Johann Moritz, *op. cit.*, p. 146.

do "almocafre", os instrumentos básicos da mineração mais rudimentar – a apuração persistente do ouro dos cascalhos – supostamente relacionada aos crioulos, africanos ladinos e mestiços mulatos ou pardos. A faiscação livre, dispersando-se, não deixa de constituir as práticas vigiadas. Principalmente, próximo à venda, disputando animadamente os rendimentos auríferos dos seus jornais (ou diárias), na extremidade da canoa, bateando o excedente da lavagem, e no platô, malhando o couro para o desprendimento do ouro em pó, suspeita-se observar os negros fiscoadores libertos e livres, que tendem a trajar chapéu juntamente com camisa e calção maltrapilhos.²²

Contudo, as fases da exploração ou as técnicas extrativas, que se relacionam aos agentes escravos, libertos e livres, não se conjugam com nitidez, tendendo à sobreposição na gravura: a canoa, o talho (na camada do morro), o buraco de galeria e, talvez, o mergulho de bateia em ribeiro caudaloso (exploração esboçada à esquerda, na base de grande cascata). A imagem-síntese dos métodos da mineração, observados como evocação pitoresca do passado, com perspectiva cênica movimentada, dificulta a compreensão do conjunto da lavagem aurífera.

Desse modo, a composição retém o cruzamento das relações de trabalho dos africanos e seus descendentes nos antigos lugares urbanos, mas o seu desvendamento exige o apoio da explicação textual

da *Viagem pitoresca*. De acordo com Ruggendas,

D'autres Fiscoadores sont occupés à amonceler les abledes revières, et ils y font couler un peu d'eau pour enlever les parties légères. Les surplus est ensuite transporté sur un foyer plat, construit sur le rivage même; là on arrose et on remue ce que, dont l'écoulement est dirigé vers une peau de bœuf que l'on étend dans un conduit (canoa); enfin le tout est encore porté dans une auge, où on lui fait subir un dernier lavage. Il est permis à chacun de rechercher de l'or par ce procédé: aussivoit-on beaucoup de nègres et de gens du commun s'occuper avec ardeur, et boire ensuite au cabaret voisin le fruit de leur travail.²³

Ademais, a estampa concebe as negociações indicativas da especulação danosa, de atmosfera colonial, como a tipificada no trato dos senhores (ou negociantes) com um grupo de fiscoadores, ao lado da venda. A venda de bebidas e comestíveis, um tipo de comércio específico dos lugares das minas, elemento significativo da desordem prevista da lavra, surge à direita na litogravura, assim como no esboço da "Descoberta Nova": uma cabana rústica, feita de troncos finos e folhagens da palmeira, ali mesmo obtidos (os troncos dos arvoredos decepados e o uso das espécies locais na construção da cabana sugerem a devastação). Na cena da venda, a troca significativa é representada: enquanto a aguardente, servida pelo mercador, é consumida pelo sedento fiscoador, outros negros preparam-se para, também, comprar a bebida com o ouro extraído. Mas, se a venda situada nas lavras da "Descoberta

²² As interpretações propostas retomam as abordagens sobre as técnicas de mineração aurífera (que afetam os modos de exploração diamantífera), nos setecentos e início dos oitocentos, quando estabelecem a inserção das práticas minerárias no contexto sociocultural e as associações dos agentes nas extrações: cf. REIS, Flávia Maria da Mata. *Entre faisqueiras, catas e galerias*: explorações do ouro, leis e cotidiano nas Minas do século XVIII (1702-1762). Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/UFMG, 2007 (Dissertação, mestrado em História); REZENDE, Dejanira Ferreira de. *Mineração nos morros das Minas Gerais*: conflitos sociais e o estilo dos pequenos exploradores (1711-1779). Mariana: Instituto de Ciências Humanas e Sociais/UFOP, 2013 (Dissertação, mestrado em História); ANDRADE, Francisco Eduardo de; REZENDE, Dejanira Ferreira de. *Estilo de minerar nas Minas Gerais escravistas, século XVIII*. *Revista de História*. São Paulo, n. 168, jan/jun 2013, p. 382-413.

²³ RUGENDAS, Maurice. *Voyage pittoresque dans le Brésil*. Paris: Engelmann et Cie., 1835. p. 37-38. Compare-se tradução de Sérgio Milliet: "Outros fiscoadores preferem amontoar a areia dos rios, fazendo correr por cima um pouco de água para retirar as partes mais leves. O restante é em seguida transportado para uma panela chata construída à beira do rio; aí lava-se e remexe-se esse amontoado de areia, fazendo-o passar por cima de um couro de boi que se estende numa canoa; finalmente tudo é colocado de novo em uma gamela para uma última lavagem. Todos podem procurar ouro por esse processo; por essa razão veem-se muitos negros e pessoas de baixa extração pesquisá-lo com ardor; para beberem, em seguida, na venda mais próxima, o fruto de seu trabalho" – RUGENDAS, Johann Moritz, *op. cit.*, p. 47.

Nova"abriga uma mulher pobre (com fisionomia apreciável), que se mostra bem à vontade e afetuosa, na venda (*cabaret*) da gravura, as mulheres (prostitutas ou concubinas) estão ausentes, apesar de outras mulheres, negras carregadoras de porte altivo, insinuarem-se ao espectador. Antes da Independência brasileira, os mineralogistas Eschwege e Mawe, confrontando as conclusões dos administradores iluministas e os documentos do governo régio, conferiram a desordem das lavras auríferas, como repercussão das causas de economia política: a ignorância técnica e falta de instrução dos mineradores, a indolência dos senhores dependentes dos jornais ou dos alugueiros dos seus cativos, ainda reforçada por perspectivas fantasiosas de descobertas, e a legislação minerária ultrapassada (ESCHWEGE, *op. cit.*, p. 21-22, 31, e MAWE, *op. cit.*, p. 176-179, 275-277).

A estampa criada para o livro de Rugendas, em suma, encenou a memória histórica da província mineira, fundamentada na narrativa secular das práticas minerárias da escravidão, reproduzidas com as suas bateias, canoas e catas. Nesse quadro, a história, embora se dirigisse ao progresso nacional e à civilização, serviu à concepção visual articulada ao passado – da colonização nos trópicos brasileiros –, conforme o texto da *Viagem pitoresca*: "recordações históricas [...], numa obra como a nossa, não devem ser esquecidas, pois ninguém há de contestar sua influência na impressão que produz o aspecto de um país sobre o observador" (RUGENDAS, *op. cit.*, p. 108).

A antiga Vila Rica, com o nome de Ouro Preto, quando se tornou cidade no início do Oitocentos, foi o conjunto urbano privilegiado nas descrições dos viajantes-naturalistas para expressar, na primeira metade do século, o povoamento resultante das minas do ouro e das pedras preciosas. Distinguindo-se da capital imperial do Rio de Janeiro, cidade portuária situada numa baixada litorânea ensolarada e cercada por matas tropicais das elevações graníticas, Vila Rica surgiu carcomida, sombria, cuja fisionomia urbana apresentava-se sempre escondida, para o espectador, nos vales profundos ou detrás dos paredões rochosos. O casario equilibrou-se, beirando os precipícios se dispersando-se num relevo montanhoso quase estéril de rochas friáveis. Sem os adornos florestais dos trópicos, o ambiente manteve a vegetação do campo alto ou o pinheiro brasileiro – a araucária. O espectador das litografias da *Viagem pitoresca* de Rugendas ainda percebeu em "Vila Rica" os sulcos das lavras abandonadas ou decadentes do meio urbano, consequência inevitável da mineração ainda praticada nas suas imediações, de onde se descortinava, ao longe, a serra do Itacolomi (Ib., 1ª divisão, pranchas 21, 22). Contudo, a capital provincial não se reduziu à rusticidade da natureza minerária e nem ao arruamento sinuoso, pois, conforme a gravura que orna o livro editado em 1833, *Pluto Brasiliensis* (Imagem 4), a urbanidade estatal ("hoje cidade de Ouro Preto") (ESCHWEGE, 1833), transformam essa fisionomia de cordilheira, descontínua e sulcada em uma

Imagem 4 – [Frontispício]



Fonte: ESCHWEGE, 1833.

arcádia “pastoral”, cívica, e iluminada, desvendada na colina aprazível do horto botânico ou dos cultivos que se integram ao espaço público e interessam aos cidadãos (SCHAMA, op. cit., p. 521-533).

Considerações finais

Selecionou-se um conjunto de imagens, mas supõe-se que a série ampliada de gravuras da primeira metade do século XIX, constituída para investigar as concepções da mineração do interior do Brasil ou dos lugares minerários, deve validar as interpretações fundamentais da pesquisa até agora efetuada. Contudo, nessa extensão da série – gravuras produzidas, sobretudo, no período de expansão editorial da literatura de viagem naturalista, em prensas litográficas –, outras articulações da imaginação artística e científica das descrições, envolvendo o viajante-naturalista, o viajante-artista, o desenhista da figuração cênica e o artista litógrafo, podem ser abordadas.

Esses agentes da encenação influíram, evidentemente com

intensidade variável, na concepção ou produção da gravura e, especialmente, da estampa de representação pitoresca. Em termos de história visual (MENESES, op. cit., p. 34-39), do esboço criado pelo viajante até a impressão da imagem, nas matrizes de pedra ou de cobre das oficinas europeias, as visões foram retraçadas no interior da *iconosfera*, recompondo as fronteiras do visível. A conhecida estampa de Rugendas sobre a mineração aurífera, colonial e escravista – o retrato pressuposto dessa experiência nos postos avançados da memória coletiva, como os museus, e nos manuais escolares –, pode ser compreendida como uma invenção compósita das gravuras ilustrativas da literatura de viagem. Sua compreensão, assim, deve retomar a visualidade plasmada na gravura: um quadro fantasioso da natureza e a figuração pitoresca da cena, que integra, no lugar de seu adensamento (a Vila Rica), os tipos significativos da historicidade do território minerário: negros trabalhadores – astuciosos ou

submetidos -, mestiços (livres pobres ou feitores) e senhores brancos - indolentes, vigilantes ou violentos. Langsdorff, com efeito, testemunhou a imaginação forçosamente compartilhada (e ainda por isso conflitante) da visão descritiva dos viajantes-naturalistas. Num momento de lucidez febril, impedido de fazer as suas

"anotações", o visionário lamentou: "Isso me deixou contrariado, porque, no dia seguinte, as ideias se confundem, vêm outras à mente, são mal compreendidas, e já não se consegue distinguir entre o que é pensamento dos outros e o que é fruto da própria experiência" (OS DIÁRIOS, op. cit., p. 261).

Referências bibliográficas

- AUGUSTIN, Günther. *Literatura de viagem na época de Dom João VI*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 19.
- DIENER, Pablo e COSTA, Maria de Fátima. *A América de Rugendas*. Obras e documentos. São Paulo: Estação Liberdade, Kosmos, 1999.
- ESCHWEGE, Wilhelm Ludwig Von. *Pluto brasiliensis: einereihe von abhandlugenüber Brasiliens gold, diamanten und anderem minralischen reichthum, über die geschichte seiner [...]*. Berlin: G. Reimer, 1833. [Frontispício].
- _____. *Brasil, novo mundo*. Tradução de Domício Figueiredo Murta. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais/Fundação João Pinheiro, 1996. v. 1.
- _____. *Jornal do Brasil, 1811-1817: ou relatos diversos do Brasil, coletados durante expedições científicas*. Tradução de Friedrich E. Renger et al. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais/Fundação João Pinheiro, 2002.
- _____. *Pluto brasiliensis*. Tradução de Domício de Figueiredo Murta. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora USP, 1979. v. 1.
- FJELDSA, Jon. Seu próprio estilo. In: HOLTEN, Birgitte et al. *O artista desaparecido: P. W. Lund e P. A. Brandt no Brasil*. Tradução de Luiz Paulo Ribeiro Vaz. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.
- HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- JAMES, David. *Rugendas no Brasil: obras inéditas*. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, 1956.
- KOSSOY, Boris, CARNEIRO, Maria Tucci. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira no século XIX*. São Paulo: Edusp, 2002.
- KURY, Lorelai. *Viajantes naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem*, *História, Ciências Saúde - Manguinhos*, v. 8 (suplemento), 2001.
- LEITE, Ilka Boaventura. *Antropologia da viagem: escravos e libertos em Minas Gerais no século XIX*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.
- LISBOA, Karen Macknow. *A nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 1997
- MAWE, John. *Travels in the interior of Brazil particularly in the gold and diamond districts of that country*. London: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, Paternoster-row, 1812.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma "História visual". In: MARTINS, José de Souza *et al.* (orgs.) *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2005.

OBERACKER, Carlos. Viajantes, naturalistas e artistas estrangeiros. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.) *História geral da civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993. t. 2, v. 1.

OS DIÁRIOS de Langsdorff. Org. Danuzio Gil Bernardino da Silva. Tradução de Márcia Lyra Nascimento Egg e outros. Campinas: Associação Internacional de Estudos Langsdorff; Rio de Janeiro: Fiocruz, 1997. v. 3

POHL, Johann Emanuel. *Viagem no interior do Brasil*. Tradução de Milton Amado e Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Ed. USP, 1976.

PRATT, Mary Louise. Humboldt e a reinvenção da América, *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, 1991.

RICOTTA, Lúcia. *Natureza, ciência e estética em Alexander von Humboldt*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2003.

ROSSATO, Luciana. *A lupa e o diário: história natural, viagens científicas e relatos sobre a Capitania de Santa Catarina (1763-1822)*. Itajaí: Universidade do Vale do Itajaí, 2007.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SLENES, Robert W. As provações de um Abraão africano: a nascente nação brasileira na *Viagem alegórica* de Johann Moritz Rugendas, *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Campinas, v. 2, 1996, p. 284-294.

SPIX, Johann Baptist von e MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Atlas zur Reise in Brasilien von Dr. v. Spix und Dr. v. Martius*. Munchen: Lindauer, 1823.

TAUNAY, Hippolyte e DENIS, Ferdinand. *Le Brésil ou Histoire, moeurs, usages et coutumes des habitans de ceroyame*. Paris: de l'imprimerie de PilletAîné, 1822. Tomo 3.

TSCHUDI, Johann Jakob von. *Viagens através da América do Sul*. Tradução de Friedich E. Renger e Fábio Alves Júnior. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais/Fundação João Pinheiro, 2006. v. 1.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

ZANINI, Walter. A arte romântica. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

RECEBIDO EM 01.04.2016

APROVADO EM 30.04.2016