

# ComparArte

Revista do Grupo de Estudos Comparados de Literatura e Cultura (GECOMLIC)



Rio de Janeiro, Volume 01, Número 01, Jan.-Jun 2017

## **Expediente da Revista ComparArte**

### **Editores-Chefes:**

Prof. Dr. Eduardo de Faria Coutinho (UFRJ)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Mônica Amim (UFRJ)

### **Conselho Editorial Executivo:**

Prof. Dr. Flavio Pereira Senra (IFRJ)

Prof. Ms. Rafael Ottati (UFRJ)

### **Conselho Editorial Consultivo:**

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Adriana Zierer (UEMA)

Prof. Dr. Antonio Luciano de Andrade Tosta (University of Kansas)

Prof. Dr. Bernardo Oliveira (UFRJ)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Elisa Lima Abrantes (UFRRJ)

Prof. Dr. Marcelo Marinho (UNILA)

Prof. Dr. Marcus Baccega (UFMA)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Lúcia Rocha-Coutinho (UFRJ)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Martha Alkimin de Araújo Vieira (UFRJ)

Prof. Dr. Pedro Leite Lopes (UERJ)

Prof. Dr. Renato Nunes Bittencourt (UERJ)

Prof. Dr. Roberto Ferreira da Rocha (UFRJ)

## SUMÁRIO

<b>Editorial</b>	05
<b>Dossiê Temático: Estéticas Contemporâneas</b>	07
<b>O Comparatismo e Seus Diálogos nos Tempos De Hoje</b>	
<i>Eduardo F. COUTINHO</i>	08
<b>Príncipe Valente e a Modernização do Cavaleiro</b>	
<i>Charles de ANDRADE</i>	20
<b>Batucada de Bamba, Patologia Bonita do Samba</b>	
<i>Bernardo Carvalho OLIVEIRA</i>	44
<b>O Centauro Emudecido (de) David Grossman: Autoficção em <i>Fora Do Tempo</i></b>	
<i>Karla de Almeida PETEL</i>	55
<b>Bem Vindo Ano Zero: o Sincretismo Paródico no Evangelho de Papa Emeritus e da Banda Ghost</b>	
<i>Flavio Pereira SENRA</i>	65
<b>A Inserção de Vozes Silenciadas em Romances de Escritoras Contemporâneas de Origem Caribenha</b>	
<i>Maria Cláudia SIMÕES</i>	95
<b>Dossiê Temático: Medieval Forever</b>	115
<b>A Idade Média: um Tempo de <i>Fazer</i> Cristão</b>	
<i>Mônica AMIM</i>	116
<b>A Idade Média no Cinema: uma (Re)Visão do Imaginário Ocidental</b>	
<i>Beatriz Dos Santos OLIVEIRA e Mario Marcio Felix FREITAS FILHO</i>	142
<b>Somos Bárbaros, Guerreiros, Magos e Feiticeiros: A Idade Média Revisitada nos Games</b>	
<i>Rafael Delgado Gomes OTTATI e Mario Marcio Felix FREITAS FILHO</i>	151

**A Representação do Imaginário Medieval nas Obras de *Epic Fantasy*: o Caso de *As Crônicas De Gelo e Fogo***

*Renan Cardoso Pinho Da SILVA*

162

**Música Medieval Contemporânea?**

*Flavio Pereira SENRA e Rafael OTTATI*

174

## **REVISTA COMPARARTE: APRESENTAÇÃO**

Fundado em 2011, o Grupo de Estudos Comparados de Literatura e Cultura (GECOMLIC) teve sua origem no Centro de Estudos Afrânio Coutinho (CEAC), centro de pesquisa e estudo que congrega a quase totalidade dos pesquisadores deste grupo.

Este centro de estudos abriga um núcleo de pesquisa e desenvolvimento de projetos, alguns iniciados pelo próprio Prof. Afrânio Coutinho e outros atualmente desenvolvidos pelos pesquisadores do centro, como pesquisas temáticas, publicações e a realização de eventos acadêmicos. Nesse sentido, o grupo pretende refletir sobre diferentes aspectos da produção literária, artística e cultural de variados períodos, objetivo claramente expresso em suas quatro linhas de pesquisa: Autores e Obras-Perspectivas Críticas e Teóricas; Cultura e Sociedade; Estudos Medievais e Trajetória e Legado de Afrânio Coutinho.

A primeira linha de pesquisa visa o estudo de autores e obras literárias, refletindo sobre aspectos teóricos, críticos e historiográficos. Nesse sentido, Eduardo Coutinho e Mônica Amim organizaram uma edição da *Fortuna Crítica* de Raul Pompéia, publicada em 2016. As pesquisas em andamento abordam nomes como José Agrippino de Paula, David Grossman, Geoffrey Chaucer, Julio Cortazar, dentre outros.

Nossa segunda linha de pesquisa prioriza o estudo das relações entre literatura e cultura tendo como foco produções como cinema, telenovela, música popular, artes plásticas, cordel e quadrinhos, investigando questões relacionadas a áreas como identidade, diáspora, representação, desterritorialização, feminismo, hibridismo cultural, etc.

A terceira linha de pesquisa aborda estudos de textos e temas mais relevantes nos atuais estudos de Literatura, Cultura e História Medieval. O grupo, orientado por Mônica Amim, tem apresentado os resultados de suas pesquisas em diversos eventos acadêmicos.

Finalmente, nossa quarta linha de estudos pretende recuperar o legado deixado por Afrânio Coutinho sob a forma de arquivos variados e um considerável acervo literário. Em 2011, o site da OLAC disponibilizou textos, entrevistas e palestras, e publicamos o volume "*Discursos de A. Coutinho*" (ABL). Em 2013, foi publicado o volume "*Textos Reunidos*" de Afrânio Coutinho (ABL).

É importante ainda salientar que o GECONLIC conta atualmente com nove pesquisadores doutores e com dez pesquisadores/alunos de mestrado e doutorado de diversas áreas.

Entendemos que a pesquisa e a produção acadêmicas existem não apenas para deleite e crescimento pessoal do pesquisador, mas principalmente para serem compartilhadas com a comunidade acadêmica a fim de fomentarem a reflexão, o debate e a circulação de ideias.

Nesse sentido, a necessidade da criação de um veículo de divulgação dos trabalhos de nossos pesquisadores se mostrou cada vez maior e mais urgente. Nasce assim a *ComparArte*, revista eletrônica de estudos comparados de literatura e cultura, que tem como principal objetivo disponibilizar para todos os interessados os resultados das pesquisas que temos desenvolvido ao longo destes anos. Lembrando ainda que também valorizamos o intercâmbio com outros pesquisadores e instituições, o que buscamos explicitar com a diversificação de nosso corpo editorial e a intenção de publicar trabalhos de pesquisadores que não pertençam ao grupo.

## DOSSIÊ TEMÁTICO: ESTÉTICAS CONTEMPORÂNEAS

O Grupo de Estudos Comparados de Literatura e Cultura realizou, no dia 15 de junho de 2016 (quarta-feira), o seu segundo Seminário, cujo tema se chamou “Estéticas Contemporâneas”.

Tivemos a oportunidade, no evento, de trazer para o público o resultado das mais recentes pesquisas realizadas pelos membros do GECOMLIC, sediado no Centro de Estudos Afrânio Coutinho (CEAC) da Faculdade de Letras da UFRJ. Grande parte das pesquisas que foram apresentadas derivam de estudos recentemente publicados no livro *Estéticas Contemporâneas em Pauta* (ago/2015 – Ed. Gramma).

Nesse sentido, o conteúdo das mesas-redondas se mostrou bastante atrativo e variado, tendo em vista a multiplicidade de assuntos e autores a serem abordados, transitando assim por diferentes produções culturais literárias e audiovisuais do século XXI. Além de membros do Grupo de Estudos, contamos com a ilustre presença de professores convidados.

Este dossiê pretende, portanto, oferecer um registro das reflexões desenvolvidas ao longo do curso, publicando os textos de alguns dos professores participantes, de forma a propiciar a todos, mesmo àqueles que não tiveram a oportunidade de participar, material para embasar futuras reflexões.

*Profa. Dra. Mônica Amim, Prof. Dr. Flavio Senra e Prof. Ms. Rafael Ottati*  
Organizadores do III Seminário do GECOMLIC

## O COMPARATISMO E SEUS DIÁLOGOS NOS TEMPOS DE HOJE

*Eduardo F. Coutinho<sup>1</sup>*

### **Resumo:**

Como a Literatura Comparada é uma disciplina que já surgira sob o signo da transversalidade, não somente por transpor as fronteiras das nações e/ou dos idiomas que serviam de base para o estudo das literaturas nacionais ou pertencentes a um mesmo sistema lingüístico, como também pela interdisciplinaridade com relação tanto às demais formas de manifestação artística quanto a outras searas do conhecimento, ela foi marcada na segunda metade do século XX por um acirramento do diálogo entabulado com as demais disciplinas, particularmente no que diz respeito à troca de conceitos e categorias e à interferência de objetivos de uma área na outra. Neste texto, focalizaremos algumas amostras representativas deste diálogo, principalmente no que concerne às relações entre o comparatismo e algumas das correntes mais recentes do pensamento que com ele se têm imbricado, como os Estudos Culturais e Pós-Coloniais, ou a áreas do conhecimento que com ele vêm mantendo hoje um acentuado intercuro, como a própria História e a Geografia.

**Palavras-chave:** Literatura Comparada, diálogo interdisciplinar, Estudos Culturais e Pós-Coloniais.

### **Abstract:**

Since Comparative Literature is a discipline marked by a crisscross character, not only for transposing barriers between nations and/ or languages that formed the basis of the study of national literatures or of literatures pertaining to the same linguistic system, but also due to its interdisciplinary nature in relation to both the other forms of aesthetic manifestation and to other areas of knowledge, it was characterized in the second half of the 20<sup>th</sup> century by a deepening of the dialogue established with the other disciplines, particularly as regards the interchange of concepts and categories and the interference of interests and goals of an area into the other. In this text, we will mention a few examples representative of this dialogue, especially on what concerns the relationship between Comparativism and some of the recent currents of thought that have been interacting with it, such as Cultural and Post-Colonial Studies, or some of the areas of knowledge that have been keeping with it a fruitful intercourse, such as History and Geography.

**Keywords:** Comparative Literature, intercultural dialogue, Cultural and Post-Colonial Studies.

---

<sup>1</sup> Professor Titular de Literatura Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).



Se o conceito de “fronteira” traz no seu sentido denotativo a idéia de delimitação de campos, suas implicações são tantas, que chegam a sugerir o seu contrário, ou, melhor, a noção de “área indefinida”, “móvel” ou “esgarçada”, e culturalmente problemática, para onde convergem múltiplas tensões e onde se vive numa corda-bamba, oscilando entre pólos opostos, e por vezes até contraditórios, enfrentando toda sorte de conflito. Esse sentido, numa primeira instância negativo, tem, contudo, também a sua contrapartida, e pode ser visto como o espaço do diálogo, da troca e de um possível entendimento, o local de um enriquecimento gerado pela própria diferença entre os elementos que se enfrentam. A preocupação com a delimitação de fronteiras, tão comum na *episteme* iluminista, é um dos pontos nevrálgicos do combate que vem dominando cada vez mais o meio acadêmico ocidental. De acordo com a *Weltanschauung* pós-moderna, que varreu as plagas ocidentais na segunda metade do século XX, o conhecimento é visto como eminentemente instável, não mais se justificando a compartimentação dos saberes, máxime no âmbito das instituições de ensino. As disciplinas, tendo surgido mais ou menos com o advento da modernidade e com a necessidade por esta acarretada de divisão do trabalho, instituíram-se com o fim de determinar e ordenar a atuação dos indivíduos na sociedade, delimitando espaços que não deveriam ser ultrapassados. Decorreu daí um fascínio pela delimitação de campos e o conseqüente controle das fronteiras disciplinares. A interdisciplinaridade, ou transdisciplinaridade, era em geral inadmissível e, nos poucos casos em que era cogitada, era vista como uma invasão de território e imediatamente descartada. Atualmente, porém, com o questionamento empreendido em torno de noções até então pouco ou nada discutíveis, como a de “identidade”, que vêm sofrendo constante reconfiguração, o confinamento das disciplinas dentro de seus próprios limites revelou-se absolutamente inadequado, e não só a interdisciplinaridade tornou-se uma palavra de ordem na apreensão do conhecimento, como as próprias fronteiras entre as disciplinas ou áreas do saber passaram a ser alvo de constante e intensa indagação.

A Literatura Comparada, disciplina surgida no século XIX, à época da grande voga dos estudos de teor comparatista, e marcada pelo positivismo e historicismo então dominantes, sempre ocupou, no quadro das ciências humanas do período, um lugar *sui generis*, por se ter constituído como disciplina acadêmica em oposição ao estudo das chamadas “literaturas nacionais”, e por ser portanto desde o início caracterizada por uma perspectiva transdisciplinar. Ao contrário das primeiras, que tinham como objeto de estudo a produção literária das diferentes nações, concebidas como entidades políticas

homogêneas, a Literatura Comparada transitava pela esfera das diversas literaturas nacionais, abordando-as em suas relações, e instituindo um cânone próprio, composto de obras oriundas dessas distintas nações, que muitas vezes se expressou sob o rótulo, hoje profundamente discutível, de “tradição ocidental”. Além disso, desde seus primórdios, a disciplina incluiu estudos comparativos entre a produção literária e as demais formas de manifestações artísticas, bem como entre a literatura e outras áreas do saber, em especial setores das Humanidades considerados afins, como a História e a Filosofia. No entanto, apesar do seu caráter eminentemente transnacional e interdisciplinar, a Literatura Comparada nunca chegou em sua fase de configuração e consolidação, a questionar os marcos que lhe serviam como referenciais – conceitos, por exemplo, como os de “nação”, “idioma” e da própria “literariedade” – e conseqüentemente nunca perdeu de vista completamente o alcance de sua transdisciplinaridade. Ela estudava, por uma óptica comparatista, manifestações artísticas distintas e mergulhava com alguma frequência na seara de outras disciplinas, mas mantinha consciência clara da extensão de suas incursões.

Mas se a Literatura Comparada, apesar do seu cunho interdisciplinar e do afã de se autodefinir que marcou toda a fase referida, indicando a maleabilidade de seus limites, sempre demonstrou reconhecer fronteiras entre as disciplinas – um estudo comparatista sobre o tema do incesto ou da revolução, por exemplo, era abordado por um viés que enfatizava o literário e não o psicanalítico ou o sociológico respectivamente, com o objetivo explícito de deixar clara a diferença entre as duas áreas – hoje estas fronteiras foram lançadas por terra, em conseqüência do questionamento que vem sendo empreendido cada vez com mais vigor em torno de seu próprio objeto de estudo – a obra literária – e dos demais pilares que até então sustentaram a sua construção, como os conceitos de “nação” e “idioma”. Até recentemente a obra literária era vista como uma espécie de “fato natural” e os discursos que se erigiam sobre ela partiam dessa premissa: tratava-se de um texto que em algum momento fora definido como literário. Agora, porém, este privilégio concedido ao texto literário vem sendo posto em xeque, tornando problemático todo tipo de estudo que o toma como ponto de partida. Para muitos estudiosos, não há na realidade um discurso literário – a literatura é uma prática discursiva intersubjetiva como muitas outras – e sua especificidade, ou, melhor, sua “literariedade”, não passa de uma construção elaborada por razões de ordem histórico-cultural. Do mesmo modo, a “nação” e o “idioma”, que até então constituíram referenciais seguros para a Literatura Comparada, hoje se revelam como constructos frágeis, sem nenhuma base de

sustentação. A primeira, dado originário do que veio a constituir-se como “literaturas nacionais”, contraponto fundamental dos estudos comparatistas, é agora vista como uma “comunidade imaginada”, com o mesmo peso de outras calcadas em referenciais distintos, como língua, etnia ou religião; e o segundo, responsável por conferir homogeneidade a um *corpus*, que funcionou muitas vezes como alternativa para a idéia de “nação”, revela-se agora como construção datada, baseada em interesses puramente políticos e hegemônicos.

Esta transformação por que passou a Literatura Comparada, de uma prática coesa e unânime de comparação de autores, obras e movimentos literários, que reforçava a identificação arbitrária de estados-nações com idiomas nacionais vistos como suas bases naturais, para uma reflexão mais ampla, consciente de sua própria condição de discurso e do *locus* de sua enunciação, que veio a questionar inclusive seu próprio objeto de estudo, constituiu uma verdadeira reviravolta na agenda da disciplina, que o crítico Hillis Miller muito bem expressou ao referir-se a uma mudança de ênfase do estudo retórico intrínseco da literatura para o estudo de suas relações extrínsecas e sua localização nos contextos histórico, psicológico e sociológico (MILLER, 1989:102). Agora, o interesse maior do comparatista deslocou-se, entre outras coisas, da preocupação com a natureza e função da literatura no plano internacional, para a tentativa de compreensão das diversas contradições da categoria do literário em diferentes culturas. A contextualização tornou-se uma palavra de ordem nos estudos comparatistas e o estético passou a ser visto como um valor entre outros, sempre associado a fatores de outra sorte, que incluem necessariamente o político. Tal reviravolta, contudo, não se deu apenas no âmbito da Literatura Comparada; ela é um fenômeno que pode ser claramente observado no seio dos estudos humanísticos de maneira geral de meados do século XX ao presente.

Na primeira metade do século XX, os raios do Iluminismo que dominaram a visão de mundo ocidental nos séculos precedentes, haviam talvez atingido seu grau máximo de intensidade, e, a despeito dos sinais de exaustão que já se começavam a apresentar, observava-se, no campo das ciências humanas, forte preocupação com uma espécie de aproximação às ciências exatas e naturais, e tal se expressava freqüentemente por um afã de universalização, que deixava de lado toda diferença específica, ignorando as circunstâncias históricas que cercavam fatos, fenômenos e acontecimentos. No caso dos estudos literários, esse afã se verificou através de uma supervalorização do elemento estético, de uma espécie de “aura” do produto literário, que o tornaria distinto e superior

a todo e qualquer outro tipo de discurso. O estético, embora nunca pudesse ter sido mensurado, e conseqüentemente definido com certa exatidão, era aceito com naturalidade e tomado como referência para distinguir a produção literária de qualquer outro tipo de produto, situando-o numa esfera hierárquica superior. No entanto, com a dificuldade de mensuração e delimitação do que seria o estético, tomou-se por base a tradição conhecida – as obras que tinham sido consagradas até então com o selo do estético – e estas adquiriram um caráter de exemplaridade, erigindo-se como padrões de referência. Ora, como as obras conhecidas e marcadas com esse selo eram as provenientes das culturas mais poderosas, e em especial do Ocidente, a conseqüência inevitável foi a instituição dessas culturas como modelares, criando-se assim dois elementos-chave que funcionaram durante um largo tempo como marcos para os estudos literários: uma noção de estético calcada na prática tradicional e um cânone consagrado por esta mesma prática.

Essa preocupação com a construção de categorias universais, já presente nas correntes imanentistas que permearam o meio intelectual do Ocidente desde a década de 1920, como o Formalismo Eslavo, a Estilística Espanhola e Teuto-Suíça, a *Explication de Texte* francesa e o *New Criticism* anglo-americano, encontrou no campo dos estudos literários sua mais forte expressão no período de domínio do movimento estruturalista, máxime em sua fase inicial, que correspondeu, em grande parte, ao apogeu da chamada Escola Americana de Literatura Comparada, marcada primordialmente pela preocupação com o caráter autotélico do texto. A partir daí, no entanto, iniciou-se uma sorte de reação que começou a pôr em xeque o cunho universalizante das propostas de abordagem do fenômeno literário e dos padrões de avaliação, e voltou com força total a preocupação com o elemento histórico, não mais evidentemente na perspectiva do historicismo novecentista, mas como dado fundamental no processo tanto de produção quanto de recepção da literatura. A obra de arte não surgia do nada, mas antes de um contexto histórico-cultural determinado e era transportada para outro ou outros; assim, o estudo desses contextos adquiriu uma feição fundamental na abordagem de qualquer manifestação artística. Para a importância que os comparatistas passaram a dar então para a contextualização, tiveram papel de destaque a Escola Soviética de Literatura Comparada – descoberta por essa época no Ocidente – que reunira de modo bastante instigante contribuições do Formalismo e do Marxismo, e o grupo de filósofos pós-estruturalistas franceses, que puseram por terra os pilares da metafísica ocidental,

desvendando as estruturas de poder camufladas nas suas construções, e puseram em questão as bases dos saberes da modernidade.

Como a Literatura Comparada é uma disciplina que já surgira sob o signo da transversalidade, não somente por transpor as fronteiras das nações e/ou dos idiomas que serviam de base para o estudo das literaturas nacionais ou pertencentes a um mesmo sistema lingüístico, como também pela interdisciplinaridade com relação tanto às demais formas de manifestação artística quanto a outras searas do conhecimento, ela não podia ficar à margem de tais transformações, e a mudança talvez mais expressiva por ela experimentada foi o acirramento do diálogo entabulado com as demais disciplinas, particularmente no que diz respeito à troca de conceitos e categorias e à interferência de objetivos de uma área na outra. As fronteiras, embora tênues, que ainda marcavam o comparatismo foram amplamente esgarçadas, e a disciplina, além de absorver elementos de outras e de prestar subsídios a suas elaborações, tem-se erigido como espaço de reflexão sobre a produção, a circulação e a negociação de objetos e valores, contribuindo assim de maneira decisiva para a esfera mais ampla dos Estudos de Humanidades. Não nos podendo estender aqui sobre essa questão, dada a amplitude de sua dimensão, limitaremos-nos a algumas amostras representativas, principalmente no que concerne às relações entre o comparatismo e algumas das correntes mais recentes do pensamento que com ele se têm imbricado, como os Estudos Culturais e Pós-Coloniais, ou a áreas do conhecimento que com ele vêm mantendo hoje um acentuado intercuro, como a própria História e a Geografia. Antes, porém, registre-se uma observação a respeito da terminologia empregada pela disciplina.

Tratando-se o comparatismo de um discurso sobre o literário, que difere dos demais estudos da literatura pelo seu cunho mais abrangente, o jargão empregado pela disciplina é o mesmo desses estudos, que provém dos três discursos básicos construídos sobre o fato literário – a teoria, a crítica e a historiografia – não se justificando a acusação, freqüentemente feita de que a Literatura Comparada não tem um discurso próprio. As relações da Literatura Comparada com esses três tipos de discurso já foram fartamente explorados e não nos vamos deter nos meandros dessa argumentação. Cabe apenas lembrar que, pese as especificidades desses discursos, todos eles apresentam vínculos estreitos com o comparatismo, sendo freqüentemente incluídos na esfera dessa disciplina. No caso da Historiografia literária, bastaria lembrar que o comparatismo surgiu intimamente associado a ela, dado o historicismo dominante na segunda metade do século

XIX, e no da Crítica, cremos ser suficiente recordar a afirmação de Wellek, já em 1958, de que a separação desses dois discursos não tem base de sustentação, uma vez que a avaliação está calcada em procedimentos comparativos. No caso da Teoria, finalmente, observe-se, se não mais, o fato óbvio de que a reflexão comparatista se acha na base de qualquer formulação teórica, e conclua-se com a lembrança de Godzich de que não há nenhuma abordagem ateorética da literatura (GODZICH, 1994:274). A Literatura Comparada serve-se não só do jargão como dos métodos empregados pela Teoria da Literatura, selecionando-os de acordo com o tipo e propósito da abordagem adotada.

Embora a Literatura Comparada já tenha começado a ampliar sua esfera de atuação, deixando de restringir-se ao viés puramente erudito da tradição literária, por influência da Escola Soviética que penetrou no Ocidente a partir dos anos de 1960, foi com a versão norte-americana dos Estudos Culturais, amplamente disseminada nas décadas de 1980 e 1990, que ela realmente registrou um salto significativo, deixando de lado a aura do literário que até então a dominava e passando a contemplar uma gama muito mais ampla de textos, que incluía não só o que antes era designado de popular, e conseqüentemente excluído desses estudos, como também um tipo de produção textual até então considerado como pertencente a outros domínios. Os Estudos Culturais procederam a uma verdadeira desconstrução das estruturas petrificadas da metafísica ocidental, que hierarquizava o conhecimento e privilegiava certas culturas, erigindo-as como modelares, e empreenderam um forte combate a todo e qualquer sistema homogeneizador, e a Literatura Comparada, que já vinha questionando seus princípios tradicionais, imbuíu-se de espírito semelhante e, em franco diálogo com a aquela corrente, desencadeou fortes indagações à idéia de um discurso ou de uma cultura central, uniforme e exemplar, passando a colocar no mesmo plano o que era periférico, marginal ou excêntrico e a valorizar o local, o regional, e tudo o que antes era rejeitado como cultura de massas.

Do mesmo modo que os Estudos Culturais, os Estudos Pós-Coloniais também tiveram um forte embate com a Literatura Comparada, modificando muitos de seus pressupostos e ampliando significativamente o seu raio de atuação. Tendo surgido no contexto de língua inglesa por parte de escritores, e posteriormente de teóricos, que levantaram questionamentos sobre as estruturas subjacentes dos processos de colonização, os Estudos Pós-Coloniais adquiriram uma tal dimensão, que passaram a abarcar todo tipo de contexto onde se verifica uma relação de dominação e subjugo do outro. Os textos dos teóricos do pós-colonialismo, marcados por uma clara proposta

política, e na linha da obra seminal *Orientalismo*, de Edward Said, têm como eixo expor e desfazer hierarquias de poder e advogar diferenças, a fim de permitir que as inúmeras vítimas da representação falem por si próprias. No campo da Literatura Comparada, tais pressupostos tiveram um impacto considerável, máxime em dois de seus aspectos: a crítica ao eurocentrismo que dominara a disciplina desde os seus primórdios e que fora responsável pelo estabelecimento de dicotomias insustentáveis como a de centro e periferia, ou de literatura central e emergente; e o reconhecimento e valorização de toda uma produção até então excluída por ser oriunda de contextos considerados periféricos. Neste último caso, cabe ressaltar que passaram a fazer parte dos estudos comparados textos provenientes não só de locais como a Índia e a África pós-colonial, como também de escritores de diáspora ou pertencentes a grupos minoritários dentro dos contextos considerados centrais.

O intercurso que se verificou entre a Literatura Comparada e a História constitui um capítulo à parte, uma vez que o discurso historiográfico é um dos elementos básicos que compõem os Estudos Literários e que o próprio comparatismo surgiu no bojo da Historiografia literária, tendo em sua fase inicial sido identificado com ela. As aproximações entre a Literatura e a História são muitas e até hoje continuam constituindo objeto de amplos debates, que se estendem desde o processo de representação da realidade em ambos os casos, até as implicações mútuas de uma área na outra. No entanto, o que nos interessa particularmente salientar são as transformações por que passaram ambos os campos de conhecimento com o advento da chamada Nova História, iniciada com o grupo dos *Annales*, na primeira metade do século XX e desdobrada posteriormente em várias versões como a História das Mentalidades ou a História da Vida Cotidiana. Nesse sentido, cabe destacar alguns aspectos que não só transformaram o sentido da historiografia, como também fizeram dela uma disciplina marcadamente comparatista: a ruptura da noção de progressão linear ou evolucionismo em favor de um tempo de longa duração, que leva em conta a relação entre infra e superestrutura, o estabelecimento do que Braudel designou de uma espécie de dialética entre o passado e o presente, e a consciência da História como discurso que lhe confere um sentido de relatividade e a aproxima de outras formas de expressão discursiva, como a literária.

A ruptura da noção de progressão linear em favor de um tempo de longa duração, que inclui o tempo de vida de uma sociedade nos diversos aspectos de sua cultura, ampliou significativamente o âmbito da Historiografia, uma vez que esta deixou de

restringir-se aos eventos políticos ou diplomáticos, passando a contemplar também as circunstâncias mais amplas que os condicionaram, e, no caso mais específico da historiografia literária, passou a ser levada em conta, além do cânone, uma gama de produção anticanônica, mesmo de transmissão oral, e textos até então reservados a outras áreas do conhecimento. A dialética entre o passado e o presente expressou a consciência, hoje fundamental entre os estudiosos, de que a historiografia não é o registro acumulativo de tudo o que se produziu, nem a simples compilação de temas ou formas, mas a reescritura constante de textos anteriores com o olhar do presente, o que significa que os fatos, fenômenos ou acontecimentos relatados são reconstruídos à luz de uma visão comprometida com o tempo e local da enunciação. E, finalmente, a consciência da condição da História como discurso, traço diretamente ligado ao anterior, ao revelar que a narração empreendida pelo historiador é uma seleção de textos e acontecimentos que traduz sempre a óptica de seu porta-voz e as marcas da comunidade a que ele pertence, leva o interesse a incidir muitas vezes mais intensamente sobre as variantes do que sobre as versões oficiais, dando margem a uma série de indagações que enriquecem ao mesmo tempo em que põem em dúvida os dados consagrados pela tradição.

As relações entre a Literatura Comparada e a Geografia acentuaram-se muito nas últimas décadas, sobretudo após os estudos de Bachelard sobre a poética do espaço, e as reflexões sobre o papel daquela disciplina nesses estudos levam geralmente a três orientações básicas, todas elas calcadas numa conceituação geocultural: a mitocrítica, que envolve a mitificação de um *locus* determinado, a tematologia, centrada num topos específico, e a imagologia, esta última voltada principalmente para o confronto entre as imagens que um grupo ou uma população constrói do estrangeiro e de si mesmo. Entretanto, a grande contribuição que o comparatismo recebeu dessa espécie de geocultura foi o redimensionamento do espaço abordado nos estudos literários, que levanta indagações sobre conceitos tradicionalmente aceitos como o de “nação”, que é relativizado pela superposição de outros como o de ‘região cultural’ ou pela inclusão de noções como a de “fronteira”, “zona” ou “centro cultural”, que levam à construção de uma nova cartografia literária. O questionamento do conceito de “nação”, disseminado sobretudo a partir do impacto da publicação de *Comunidades imaginadas*, de Benedict Anderson, afetou de tal modo os estudos comparatistas que ampliou em muito a idéia de “comparatismo interno”, que tem como referência uma região intra ou internacional. A



esses pontos some-se ainda o enorme impulso que tiveram nas últimas décadas os estudos de literatura de viagem, que chegam a formar atualmente uma área específica de pesquisa.

Esta espécie de atuação recíproca que se tem verificado nas últimas décadas entre as diversas áreas do conhecimento estende-se muito além do que foi tradicionalmente designado de “interdisciplinaridade”, já que não se trata apenas da presença de aspectos de uma área na outra, mas de uma verdadeira interferência nos paradigmas estabelecidos pela área, de modo a modificá-la significativamente, através da circulação de ideais e objetivos e do reconhecimento de que as diferenças provenientes dessas trocas podem ser fonte de expressivo enriquecimento. A Literatura Comparada sempre foi, em função do seu cunho de transversalidade, uma disciplina marcada pela propensão ao diálogo, e a sua receptividade ao elemento forâneo sempre contribuiu para a sua constante reformulação. Não é à toa, inclusive, que já na época da Escola Americana chegaram a querer aproximá-la de uma sorte de humanismo. No entanto, o conceito de “humanismo” dominante àquela ocasião, se de um lado estava ligado à idéia socialmente aceita de que a literatura, como toda forma de manifestação artística, era patrimônio de toda a humanidade, de outro foi identificada à noção de “universalidade”, que por sua vez se confundiu com a hegemonia de uma cultura – a euro-norte-americana. Além disso, esta visão foi respaldada pela crença falaciosa, disseminada então, da suposta neutralidade da ciência, fato que, no fundo, viria de encontro aos anseios de uma disciplina calcada na investigação e exame de obras literárias. Com o intercuro estabelecido na segunda metade do século XX com as correntes do pensamento mencionadas, que colaboraram para a desconstrução de noções como a do caráter autotélico do texto, e chamaram atenção para a necessidade de contextualização histórica, bem como com a diluição das fronteiras entre as disciplinas, que se tornaram em vez de marcos separatistas, zonas altamente efervescentes de intensos entrecruzamentos, o comparatismo voltou a aproximar-se de uma espécie de humanismo, só que num sentido bastante distinto do anterior. Agora não se trata mais de uma abstração, apoiada por fórmulas generalizantes, mas sim de um humanismo que, na expressão de Pageaux, tem o homem como tema de reflexão e de análise (PAGEAUX). É este tipo de humanismo que vem ganhando terreno na seara do comparatismo, tornando-o uma disciplina que, sem perda de vista de seu objeto primeiro, o texto, agora não só literário no sentido estrito, mas cultural de modo geral, desenvolva estratégias teórico-críticas não só de reflexões sobre ele mesmo, mas sobretudo que possam atuar no

campo social de modo a contribuir para a eliminação das exclusões e das desigualdades sociais.

É nesse sentido que se vêm desenvolvendo, justamente nos contextos até recentemente tidos como periféricos pelo comparatismo tradicional, os estudos da disciplina, tanto com relação à produção do contexto central (euro-norte-americano) quanto com relação à de locais distintos dentro desse mesmo contexto, como é o caso dos estudos comparados entre a produção latino-americana e a africana ou oriental, ou ainda entre uma destas produções e a de grupos diaspóricos ou minoritários dentro do contexto central. No caso da América Latina, tais estudos tiveram grande impulso a partir da segunda metade do século XX e chegaram a desencadear toda uma linha de reflexão que constitui hoje ampla bibliografia. Tendo absorvido contribuições valiosas de todas as correntes teórico-críticas mencionadas, e de outras disciplinas com as quais estreitou suas relações, como as referidas acima, a Literatura Comparada é hoje uma área efervescente do saber no continente, como se pode observar, por exemplo, através de seu ensino nas universidades ou na produção de histórias literárias altamente inovadoras, marcadas por uma perspectiva abrangente, que busca contemplar, além do material já presente em histórias anteriores – as instâncias coanônicas –, a produção oriunda de todo o contexto focalizado no projeto de sua construção. No caso do ensino universitário, cite-se a título de amostragem a gama atual de cursos sobre a Literatura Latino-Americana (incluindo-se aí, além da produção dos universos de expressão hispano, luso, e francofônico, a dos demais idiomas falados no continente, até mesmo o das mesclas presentes nos contextos multiculturais), e no caso da historiografia literária, mencionem-se, entre outras, histórias literárias como *Palavra, literatura e cultura*, coordenada por Ana Pizarro, *A History of Literature in the Caribbean*, coordenada por James Arnold, sobre o mundo francofônico da América, e *Literary Cultures of Latin America: a Comparative History*, organizada por Mario Valdés e Djelal Kadir, todas sob a égide da Associação Internacional de Literatura Comparada. Assim como no caso da produção latino-americana, cabe destacar o vigor com que se vêm desenvolvendo, da segunda metade do século XX ao presente, estudos comparatistas como os da produção dos diversos países de língua portuguesa, situados em continentes distintos. Também nesta seara, não se pode deixar de mencionar a importância cada vez maior que tais estudos vêm adquirindo no meio intelectual desses países, expresso pela quantidade significativa de cursos oferecidos nas mais diversas

universidades, pela gama de eventos realizados sobre o assunto, e finalmente por publicações e a elaboração de estudos, como novas histórias literárias.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso, 1983.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BRAUDEL, Fernand. *Civilisation and Capitalism 15<sup>th</sup>- 18<sup>th</sup> Century. The Structures of Everyday Life: the Limits of the Possible*. Trad. Sian Reynolds. Londres: Collins, 1981, v. 1.

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura Comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL, Tania Franco, orgs. *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GODZICH, Wlad. *The Culture of Literacy*. Cambridge, Harvard University Press, 1994, p. 274.

MILLER, Hillis. "The Function of Literary Theory at the Present Time". In: COHEN, Ralph. (org.). *The Future of Literary Theory*. N. York: Routledge, 1989, p. 102.

PAGEAUX, Daniel-Henri. *Musas na encrizilhada. Ensaios de Literatura Comparada*. No prelo.

SAID, Edward. *Orientalism*. N. York: Pantheon, 1978.

## ***PRÍNCIPE VALENTE E A MODERNIZAÇÃO DO CAVALEIRO***

*Charles de Andrade*<sup>1</sup>

### **Resumo:**

Das novelas de cavalaria, até os best-sellers da atualidade, a figura do cavaleiro medieval paira sobre o homem do ocidente. E a corte do Rei Arthur serve de pano de fundo para incontáveis proezas de nobres famosos como Lancelot, Galaaz, Gawain (ou Galvão) e o próprio Rei Arthur. Foi neste universo cavaleiresco que o famoso cartunista canadense Harold Rudolph Foster (ou Hal Foster) inseriu seu príncipe, Valente, lançando suas aventuras nos jornais de 1937. O presente artigo, portanto, pretende apontar em que medidas as criações de Foster se relacionam com esse imaginário medieval.

**Palavras-chave:** Medieval; Quadrinhos; Hal Foster; Santo Graal; Literatura Comparada.

### **Abstract:**

From the novels of chivalry to today's best-sellers, the image of the medieval knight hangs over the western man. And King Arthur's court serves as the backdrop for countless feats by famous noblemen like Lancelot, Galaaz, Gawain (or "Galvão"), and King Arthur himself. It was in this cavalier universe that the famous Canadian cartoonist Harold Rudolph Foster (or Hal Foster) inserted his prince, Valiant, launching his adventures in the newspapers in 1937. The current paper therefore intends to highlight in which ways Foster's creations relate to that Medieval imagery.

**Keywords:** Medieval; Comic books; Hal Foster; Holy Grail; Comparative Literature.

## **INTRODUÇÃO**

Desde os tempos medievais, histórias cavaleirescas permeiam o imaginário do homem ocidental. Dentre tantas aventuras, as que mais se destacam são as fabulosas narrativas sobre a corte do Rei Artur. Autores como Chrétien de Troyes (séc. XII) e Robert de Boron (séc. XII e XIII) ajudaram a entreter as mentes e as almas dos leitores por muitos séculos.

---

<sup>1</sup> Graduado em Abi - Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2015). Membro do Grupo de Estudos Comparados em Literatura e Cultura, filiado ao Centro de Estudos Afrânio Coutinho, da UFRJ.

D'A *demanda do Santo Graal* (século XIII) até algumas obras atuais, passando pelos quadrinhos e pelo cinema, a mentalidade coletiva segue uma tradição erguida séculos atrás sobre o imaginário envolvente dos cavaleiros, principalmente sobre o Rei Carlos Magno e, com maior destaque, sobre o Rei Artur com sua Távola. Assim como surgiram contos, novelas, romances e diversas outras obras, alguns autores escreveram tratados para fins didáticos sobre a cavalaria, como o catalão Ramon Lullul com *O Livro da Ordem da Cavalaria* (1279-1283).

Segundo Le Goff<sup>2</sup>, é no século XI, mais precisamente no que se convencionou chamar de Idade Média Central, que surge a cavalaria na figura dos *milites* (em latim popular *caballarii*) difundindo-se pelo centro-norte da França até chegar a toda a Europa cristã. Esses guerreiros tinham uma função específica, que era guardar castelos e servir a senhores importantes. Aos poucos, a Igreja buscava a conversão dos guerreiros e os colocaria a serviço das viúvas, dos órfãos e de qualquer pessoa não armada.

Um grande fator para a sua fixação como ícone da cristianização são os movimentos conhecidos como Cruzadas, de caráter militar, visando reconquistar das mãos dos infiéis toda a Terra Santa (como era conhecida a Palestina e Jerusalém) para mantê-la sob o domínio cristão. Estender-se-iam entre os séculos XI e XIII e estabeleceriam laços mais estreitos entre os guerreiros e a Igreja, dando origem a um novo rito, o adubamento<sup>3</sup>.

O cavaleiro, para manter suas posses, necessitaria de grande investimento em armas e animal, além de tempo para se dedicar às armas, treinando constantemente para aprimorar suas habilidades, assim como combater em torneios e festas a fim de se afirmar. Portanto, a cavalaria acabaria por pertencer a uma elite, mas não fazendo parte diretamente da nobreza, como se fez pensar. A glória e o prestígio da classe guerreira atrairiam o nobre, fazendo com que este requisitasse seu controle aos poucos, diversas vezes para justificar a sua posição social, até que no século XIII transformasse uma corporação militar de elite em uma corporação nobre e, por fim, tornando-a um símbolo honorífico no final da Idade Média.

É nesse universo cavaleiresco que surge o cavaleiro imaginário, simbólico e ideal. Para Le Goff (2009), “o imaginário faz parte do campo da representação, mas ele ocupa

---

<sup>2</sup> Le Goff, Jacques. *Heróis e Maravilhas da Idade Média*. Petrópolis; Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009.

<sup>3</sup> Adubamento: rito de passagem onde o infante seria reconhecido como homem e consagrado cavaleiro. Neste rito o novo cavaleiro receberia espada, escudo, lança, armadura, etc.

neste último a parte da tradução não reprodutora, não simplesmente transporta em imagens do intelecto, mas criadora, poética no sentido etimológico do termo.” Ou ainda “o sistema de quimeras de uma sociedade”.<sup>4</sup>

Dentre muitos cavaleiros, o Rei Artur será o destaque maior, pela mística que envolve sua existência. O primeiro relato sobre Arthur é de Nennius de Mercia, em *História Brittonum* (800), e apresenta o personagem como um chefe guerreiro que luta contra saxões. Tempos depois Sir John Rhys (1891) afirmaria que Artur ocuparia um posto de defesa da ilha e dos bretões de qualquer ataque invasor, mas sempre no século V.

O início da difusão das lendas arturianas se dá com Geoffrey de Monmouth em *Historia regum britanniae* (1136), onde Artur deixa de ser um chefe e vira um supra-Rei, governando desde a Escandinávia até Roma, traçando um paralelo e rivalizando com o próprio Carlos Magno. Chrétien de Troyes, no século XII, fará de Artur um supra-Rei, mas sob o modelo feudal, criando diversas obras baseadas no imaginário arturiano. Entre o século XII e o século XIII, Robert de Boron cristianiza e santifica o Graal na narrativa.

Na *Demanda*, há dois personagens que devemos destacar para melhor retomá-los futuramente, Galaaz e Gawain. O primeiro por ser o símbolo do bom cavaleiro, é belo, forte e um perfeito cristão, além de estar entre os predestinados a encontrar o Santo Graal. O segundo, por sua vez, oscila entre boas e más atitudes, sendo descrito como um “pecador” que jamais serviu a Deus apropriadamente desde que se tornara cavaleiro. Curiosamente, é este “cavaleiro imperfeito” que estabelecerá uma relação direta com o Príncipe Valente, personagem em foco no presente texto.

No início do século XX, Harold Foster retomaria os contos dos cavaleiros da Távola Redonda, através de seu personagem Príncipe Valente, de Thule, mas antes mesmo da produção, ainda nas páginas de Tarzan em 1929 e depois de 1931 até 1937 (em que Foster apenas desenhava), a obra do artista já começava a influenciar outros homens como Joe Shuster e seu *Superman* (1938), Bob Kane e a sua arte em *Batman* (1939), personagens que influenciariam gerações por vir. Já uma das influências de *Príncipe Valente*, o episódio em que o jovem príncipe veste uma pele de ganso ao avesso, causou a criação do demônio Etrigan (meio-irmão de Merlin nos quadrinhos) por Jack Kirby em 1972.

---

<sup>4</sup> LE GOFF, Jacques. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. (p. 12)

O cuidado com a arte, abolindo em suas histórias o tradicional balão de diálogo para que a cena permaneça bem viva e sem poluição, fazendo com que falas de personagens e narrador fiquem sempre em um canto separado do quadrinho (geralmente no canto inferior), assim como o reconhecido talento ao desenhar, também contribuiriam para a popularidade da obra de Foster. O crítico espanhol Javier Coma (apud ROSA, 2006)<sup>5</sup>, descreveu a estética de *Príncipe Valente* como um estilo realista e figurativo, com forte profusão e culto aos detalhes, tanto nos fundos quanto nos personagens.

Em 1954, as histórias de Valente seriam adaptadas para o cinema pela primeira vez, pela 20th Century Fox. Uma segunda versão do filme aconteceria em 1997, em uma produção anglo-alemã-irlandesa e as versões cinematográficas receberam o nome de *Prince Valiant*. Ainda houve uma série de desenho animado, *The Legend of Prince Valiant*, em 1991.

A história de Valente é quase biográfica, pois ela começa com o personagem ainda criança e na época arturiana. O jovem é filho do Rei Aguar de Thule, que tem seu Reino tomado pelo vilão Sligon, obrigando toda a corte fiel ao Rei a fugir por mar até chegar a um pântano na costa inglesa, próximo à foz do Tâmis. As primeiras aventuras ocorrem no pântano, entre seres monstruosos que beiram algo entre o jurássico e o místico, como o grande dragão (com o longo pescoço e cabeça que lembram uma serpente, mas o corpo robusto de um rinoceronte) ou o crocodilo de água salgada.

Assim como nas narrativas arturianas, o conteúdo místico também aparece na produção de Foster, principalmente nos primeiros anos. Após derrotar o filho de uma bruxa e ser obrigado por ela a trabalhar no lugar dele, Valente receberia dela uma profecia que carregaria por toda a vida:

Você enfrentará o unicórnio, o dragão e o grifo, homens negros e amarelos. Conhecerá aventuras, mas não encontrará felicidade e satisfação em parte alguma.<sup>6</sup>

Após alguns anos, os elementos místicos foram deixados de lado e, pouco a pouco, a narrativa ganharia um tom mais “real e histórico”. Para dar maior verossimilhança aos quadrinhos, Foster colocou alguns fatos históricos na sua obra, como o saque a Roma e a morte de Átila. Contudo, diversos anacronismos são encontrados na obra: os castelos

<sup>5</sup> COMA, Javier. In: ROSA, Franco de. *O Emblema de um Príncipe Valente*. FOSTER, Hal. *Príncipe Valente: nos tempos do Rei Arthur*. Volume I. São Paulo, SP. Opera Graphica Editora, 2006. (Introdução)

<sup>6</sup> FOSTER, Hal. *Príncipe Valente: nos tempos do Rei Arthur*. Volume I. São Paulo, SP. Opera Graphica Editora, 2006. (p. 10)

góticos e as vestimentas dos cavaleiros, por exemplo, só seriam vistos na Europa medieval a partir do século XII.

Valente ajuda a depor Sligon, sagra-se cavaleiro e casa-se com Aleta, rainha da Ilha das Névoas (em algum lugar do Mediterrâneo) com quem tem cinco filhos: Arn e as gêmeas Karen e Valeta (que surgem nos quadrinhos em 1951), depois Galan (em 1962) e Nathan (em 1979). O primogênito de Valente, o príncipe Arn, assume hoje um dos papéis principais nas aventuras, casando-se com Maeve, filha de Mordred, com quem daria um neto a Valente.

Hal Foster recuperaria diversos elementos do simbolismo das armas do cavaleiro e daria a seu personagem quase todos os elementos propostos pelo imaginário em torno da cavalaria: a cota de malha, o escudo, o cavalo e, principalmente, a espada, símbolo maior do status de Valente. Mas a espada não seria uma arma qualquer: ela precisaria ser especial, teria um nome e uma origem diferenciada como a de muitos grandes cavaleiros das canções da Idade Média. A espada Cantante colocaria o príncipe Valente no mesmo patamar de Artur e sua Excalibur, Carlos Magno e Joyeuse, Sigfried e sua Balmung.

No entanto, dentre todos os cavaleiros famosos da tábua arturiana, Foster escolheu Gawain para ser o cavaleiro de quem Valente seria escudeiro. O cavaleiro não participaria diretamente da maioria das batalhas travadas pelo príncipe; pelo contrário, diversas vezes, Gawain é ferido ou capturado, obrigando o jovem Valente, que ainda não estaria devidamente preparado para enfrentar outros cavaleiros em combate, a batalhar, resgatando, de certo modo, a profecia da “donzela feia” na Demanda.

Nos dois primeiros anos de publicação da história em quadrinhos, apenas ao se deparar com personagens como a bruxa do pântano e Morgana, é que Valente entra em contato com o místico. Para vencer Morgana, precisa derrotá-la em seu domínio, tendo que recorrer a Merlin. Diferentemente da *Demanda*, não há a presença de milagres que resolvem os desafios de Valente. Modernamente, é a inteligência e a astúcia do jovem que resolvem combates que ele não venceria diretamente, como quando precisa resgatar Sir Gawain do castelo de dois cavaleiros traidores e se vale de artifícios como o disfarce de demônio com a pele de ganso, para assustar e derrotar todos os guerreiros que lá habitavam.

Para melhor compreendermos, compararemos a formação de Valente como escudeiro de Sir Gawain (no que tange ao seu comportamento) com as narrativas de A



*demanda do Santo Graal*. Poderemos assim refletir sobre a visão que duas obras, de períodos históricos distintos, apresentam sobre um mesmo tema: a cavalaria arturiana. Observaremos especificamente a narrativa da busca de Valente para encontrar o cálice sagrado, conhecido como Santo Graal, comparando-a com as aventuras dos cavaleiros da Távola Redonda.

Para tal, faremos um recorte na extensa obra de Hal Foster selecionando passagens de dois períodos: a chegada de Valente à Grã-Bretanha até se tornar cavaleiro da Távola Redonda (estórias publicadas entre 1937 e 1940), e a entrada do personagem na busca pelo Santo Graal (estórias publicadas entre 1959 e 1960). No que concerne ao texto *d'A Demanda do Santo Graal*, trabalharemos com o texto modernizado editado por Heitor Megale, baseado em cópia do século XV e nas edições de Augusto Magne de 1944 e 1955-70.

### **HAL FOSTER, O CRIADOR DO *PRÍNCIPE VALENTE*: ASPECTOS RELEVANTES SOBRE O AUTOR E SUA OBRA**

Harold Rudolph Foster nasceu em Halifax, Canadá, em 1892, e morreu na Flórida, EUA, em 1982, aos 90 anos. Amante da natureza, antes de ser desenhista, Harold Foster foi pescador, caçador e mineiro. Chegou a ser pugilista e guarda florestal. Autodidata, estudava a anatomia humana através de seu próprio corpo nu diante de um espelho quebrado. Trabalhou como ilustrador até chegar à grande agência de publicidade da época, Campbell-Ewald, de Detroit, chegando aos quadrinhos somente em 1929.

Com a popularização de um entretenimento conhecido como *pulps*<sup>7</sup>, o diretor da Campbell-Ewald, Joseph H. Neeb, decidiu investir e comprou os direitos de uma famosa *pulp*: *Tarzan of The Apes*, de Edgar Rice Burroughs (lançado no Brasil como *Tarzan, o filho das selvas*). Publicada como tiras de jornais, *Tarzan* foi inovadora, uma vez que

---

<sup>7</sup> *Pulp*: termo derivado do papel feito de polpa, de má qualidade e que amarelava muito rapidamente. Associando-se à má qualidade do papel, as obras apresentadas nos *pulps* eram consideradas populares e de má qualidade. As magazines *pulps* apresentavam em média 64 páginas. Algumas séries famosas se originaram neste formato: *Ka-Zar* (de Bob Byrd); *O Sombra*, (de Maxwell Grant); *Doc Savage* (de Lester Dent); *Conan* (de Robert Howard) e também *Tarzan* (de Hal Foster).

todas as outras publicações eram cômicas. A série foi a primeira de aventura heroica a ser desenhada em quadrinhos e Harold Foster seu primeiro artista.

A adaptação em quadrinhos de *Tarzan* teve 60 tiras para publicação diária com a média de 300 quadrinhos. Os textos eram dispostos no pé da página para que o leitor associasse os quadrinhos com a literatura. Os traços realistas, dinâmicos e expressivos da arte de Foster, assim como uma delicadeza quase naturalista, garantiram enorme sucesso à obra. No entanto, o ritmo diário de produção fez o artista quase largar definitivamente o projeto. Foster trabalhou nas tiras diárias de *Tarzan* de 7 de janeiro até 16 de março de 1929.

A quebra da bolsa de valores dos EUA e a grande recessão que se seguiu fecharam diversas agências de publicidade, o que dificultou a mudança de emprego para Foster. O sucesso das tiras fez com que centenas de cartas de fãs chegassem ao artista, e um pedido pessoal de Burroughs, criador de *Tarzan*, finalmente sensibilizou Foster, que retornou aos trabalhos com as tiras, com a condição de serem dominicais. Produziu então as histórias de 1931 até 1937, quando iniciou a produção de *Príncipe Valente*. No total, Foster publicou 292 tiras dominicais de *Tarzan*.

Em 1937, já cansado de *Tarzan*, Foster tentou oferecer ao seu empregador um projeto pessoal baseado nas narrativas medievais. Após a recusa, o artista finalmente foi contratado pela King Features Syndicate<sup>8</sup>, de William Randolph Hearst. Joseph Connelly, então diretor de quadrinhos da agência, sugeriu a mudança do nome de *Prince Arn* para algo comercial, como *Prince Valiant*. Foster não só aceitou como deslocou a obra para o ciclo arturiano. A série não estreou aos domingos como *Tarzan*, mas aos sábados, devido à falta de espaço nos principais jornais.

Na década de 1960, Foster obteve ajuda de dois artistas: Wayne Boring (desenhista de *Superman* nos anos 50) e Tex Blaisdel (arte-finalista de *Superman* em 1970). Arthur James, filho do autor, já auxiliava na arte-final e colorização desde a década de 1950. Oficialmente, o lápis de *Príncipe Valente* foi realizado por Foster até 1971. Depois, coube-lhe apenas o roteiro e esboços de cenas até 78 e, nos dois anos seguintes, o autor apenas produziu os roteiros. Em 10 de fevereiro de 1980, Foster se aposentava de sua

---

<sup>8</sup> Outros títulos distribuídos pela King Features Syndicate: *Recruta Zero* (de Mort Walker); *Denis, o Pimentinha* (de Hank Ketcham); *Flash Gordon* (de Alex Raymond); *Fantasma* e *Mandrake* (ambos de Lee Falk); *Popeye* (de Elzie Crisler Segar). E os desenhos animados: *Betty Boop* e *Gato Félix*.

obra, tendo dedicado quarenta e três anos a ela. Logo após, John Cullen Murphy assumiu a série e seu filho o roteiro, transferindo os quadrinhos para o período bizantino. Foster morreria dois anos depois de se aposentar.

No Brasil, as primeiras publicações datam de poucos meses depois do lançamento em terras estrangeiras. Esteve presente no *Suplemento Juvenil* nº 393, de 19 de junho de 1937 pelo Grande Consórcio de Suplementos Nacionais, de Adolfo Aizen. Entre idas e vindas, *Príncipe Valente* foi publicado por diversas editoras, dentre elas Globo, EBAL e Opera Graphica. Foi na Globo que um verdadeiro vale-tudo aconteceu e, com a bênção dos editores, os quadrinhos foram reduzidos, e balões e até mesmo falas foram introduzidas, inclusive havendo a omissão de diversos quadros para adaptar o material às publicações da editora.

Com *Tarzan*, Foster criou a narrativa do quadrinho realista, trabalhando com a ideia do claro e escuro, a dinâmica narrativa na construção das páginas e a riqueza dos detalhes. A arte de Foster influenciou várias gerações de artistas, como Joe Shuster (de *Superman*), Bob Kane (de *Batman*), Jack Kirby<sup>9</sup> (de *Etrigan*), além de Frank Frazerra, Mark Schultz, John Buscema e o brasileiro Mozart Couto.

Em *Príncipe Valente*, Foster inicia sua narrativa autoral com a estória que conta as aventuras de Valente, filho do rei Aguar e herdeiro do reino de Thule, localizada na costa oeste da Noruega, próximo a Trondheim. O rei é deposto pelo maligno Sligon e se vê obrigado a fugir para o mar com alguns vassalos sobreviventes e sua família. Sua fuga termina apenas quando consegue atracar o barco de um pescador na foz do Tâmisia. No entanto, a estória não mostra ao leitor a queda do rei; o que nos é mostrado é a sua fuga. O primeiro quadro de *Príncipe Valente* é o rei Aguar e seus perseguidores ao fundo e, a partir daí, toda a narrativa se desenrola. O que se sabe do passado é dito de forma fragmentada nas tiras ao longo dos anos.

A chegada ao Tâmisia não é tranquila: o barco se quebra nas arrebentações da praia e nativos ou “bretões semisselvagens” esperam aqueles que acreditam ser invasores e uma batalha começa. O rei Aguar sai vencedor e saqueia a vila dos derrotados. Alguns dias depois, outra horda de nativos avança sobre os recém-chegados e espanta os nobres para

---

<sup>9</sup> Jack Kirby também criou: Capitão América, Homem de Ferro, Hulk, Thor, Surfista Prateado, Doutor Destino, Galactus, Magneto, os Inumanos, o Quarteto Fantástico, os X-men e os Vingadores na Marvel. Na DC: os Novos Deuses, Senhor Milagre, o Povo do Amanhã, OMAC, Darkseid. Além disso, reformulou os personagens Sandman e Arqueiro Verde.

as terras do norte, até encurralá-los nos pântanos. Mesmo em vantagem numérica, os bretões preferem negociar a combater, e exilam o povo de Thule para dentro da região pantanosa, onde Valente crescerá.

Como recurso narrativo, Foster dá duas características importantes aos novos personagens que apresenta na sua estória. Os bretões são chamados de semisselvagens e indiretamente de sábios. O primeiro embate é perdido por eles graças às habilidades de cavalaria dos civilizados noruegueses contra os pouco treinados, brutos e selvagens bretões. A piedosa sabedoria bretã poupa os invasores e demonstra o quão grande eles são de espírito. Logo, a sabedoria dos nativos eleva os feitos em batalha dos nobres noruegueses. Eles não derrotam qualquer selvagem, mas uma tribo feita de personagens fortes e sábios, que apenas não são cavaleiros.

Segundo Hilário Franco Jr., a vida longe da corte, em meio ao natural, caracteriza os personagens nas narrativas medievais como loucos. Ao mesmo tempo abastece a mitologia em torno deles com uma aura sagrada e sábia, que os aproxima de um contato com o mistério da vida pré-humana onde havia o embate entre deuses e monstros. O desconhecido habita fora da corte, pois como ele próprio afirma,

Não é preciso insistir sobre o significado da floresta para o imaginário medieval, para o qual ela é o lugar de eremitas, de marginais, de aventuras cavaleirescas, de medos e esperanças concretos e fantasiados.<sup>10</sup>

Condenado à vida nos pântanos, Valente cresce em um mundo dividido entre a natureza e a corte. Da infância até a juventude, ele viverá aventuras no ambiente selvagem e esta dualidade dará ao futuro cavaleiro vantagem para sobrepujar seus rivais, utilizando-se de todos os recursos disponíveis, e não somente da espada, do escudo ou da lança. Habitar os pântanos tornará Valente um personagem autônomo, pouco dependente das relações civilizatórias da corte. Não à toa, seu primeiro professor é um jovem bretão da sua idade que ensina a Valente os segredos da natureza: a caça e a pesca. O príncipe não pode viver das regalias concernentes à sua posição e torna-se aquele que abastecerá com suprimentos todos os cavaleiros exilados. Os quadros se alternam entre as aventuras vividas nos pântanos e as lições de homem da corte. Assim, Valente também se torna semisselvagem como os bretões, com a vantagem de sua parte não selvagem ser de linhagem nobre.

---

<sup>10</sup> FRANCO JR, Hilário. *As Utopias Medievais*. São Paulo, SP, Editora Brasiliense, 1992. (p. 96)

A dualidade do príncipe também lhe dá um temperamento forte, e muitas vezes seu impulso animal é maior que sua educação cortesã. O primeiro deles o coloca diante de uma aventura que muda sua vida. Curioso e ainda bem jovem, Valente vê ao longe uma fumaça e no dia seguinte sai para descobrir o que é. Diante de uma figura humanoide, o príncipe ataca e quase mata o homem. Embora descrito pelo narrador como “matador hediondo”, Valente apenas pressente o perigo e sem cortesia alguma enfrenta o adversário. Só depois de reconhecer o outro como igual por ser também humano, o príncipe se arrepende e trata as feridas do homem. Ao levá-lo de volta para a casa, Valente se encontra com a mãe do indivíduo que, como mulher selvagem, exige ressarcimento e uma punição.

A punição que a mãe do homem dá ao príncipe é, para ela, a pior de todas: ela mostra o futuro do personagem. A profecia prediz o futuro errante e sofredor que o príncipe terá: enfrentará vários povos, não descansará e nem encontrará a felicidade onde quer que vá. É neste momento que o personagem descobre também que seu futuro está ligado, de alguma forma, ao rei Arthur, uma vez que ele e a rainha Guinevere aparecem na visão. Revelar o futuro faz com que este aconteça. A presença de cavaleiros e do rei Arthur desperta o interesse do personagem pela cavalaria.

Dispensado, Valente retorna para a própria casa e descobre a mãe morta, vítima das mudanças que foi obrigada a suportar. Diferentemente do filho, ela não foi capaz de assimilar os novos ares e, fora do ambiente da civilização, pereceu.

Depois da morte de sua mãe, Valente investe em seu treinamento como cavaleiro e parte, um ano mais tarde, para cumprir o destino que lhe foi previsto. Encontra Lancelot, mas é Sir Gawain que o acolhe (Lancelot já possuía escudeiro), principalmente depois que Valente o ajuda a derrotar um cavaleiro criminoso chamado Sir Negarth, o salteador, fazendo-o prisioneiro. No caminho a Camelot, os três viajantes se deparam com um monstruoso crocodilo marítimo. Aparentemente, a disposição dos personagens no quadro em que Foster mostra a cena nos diz que eles poderiam ignorar a fera e seguir viagem, mas Sir Gawain tenta demonstrar bravura e investe contra a criatura (uma vez que quem derrota o vilão é Valente). Então, mais uma vez a destreza e o conhecimento da fauna do pântano colocam o protagonista como herói, e não o cavaleiro seu superior. Este é um mundo que o meio selvagem/meio nobre príncipe conhece: o homem da corte não saberia os segredos e pontos fracos do crocodilo.

Como na batalha contra o crocodilo marítimo Sir Nergath se mostra corajoso, Valente intercede por ele junto a Sir Gawain, que nada diz. Quem deve decidir pelo destino do vilão não é o cavaleiro, mas o próprio Rei Arthur, e assim o jovem príncipe finalmente chegaria a Camelot. Lá Sir Gawain demonstra o afeto que já desenvolvia por Valente e permite que ele defenda Sir Nergath diante do rei e de Merlin. Com esta manobra, conhecemos outra faceta do príncipe, que é a eloquência. Contudo, o discurso não é reproduzido por Foster. Apenas é dito ao leitor que tanto o Rei Arthur quanto Merlin ficaram impressionados com a capacidade de argumentação do jovem e, além de libertarem o prisioneiro, aceitam ambos na corte.

Na corte, a formação selvagem de Valente serve de passatempo para o rei e a rainha, que adoram ouvir as aventuras do jovem nos pântanos. O temperamento forte adquirido na sua formação o ajuda nos treinamentos como cavaleiro, mas o exclui de uma vida social tranquila. Valente se envolve em brigas e a cela da prisão lhe ensina a vida cortesã.

As aventuras que se seguem revelam a astúcia de Valente como escudeiro de Sir Gawain. O cavaleiro é sempre ferido antes de grandes batalhas nos castelos que deveria salvar e tudo é deixado a cabo de seu escudeiro. Publicada entre 1937 e 1938, quando Sir Gawain não está em condições de batalhar, Valente, para vencer todos os salteadores que tomaram o castelo da jovem Ilene, utiliza mais a astúcia que a força ou a habilidade de combate. Agindo teatralmente, derrota a todos usando o medo, disfarçando-se de demônio ao usar uma pele de ganso pelo avesso e se pendurando entre cordas. Mais uma vez, sua vida anterior à corte do Rei Arthur o faria vitorioso. Correndo pelos telhados, indo e vindo pelo teto e usando as técnicas de caça, Valente espanta quase todos do castelo, matando apenas três dos salteadores. É nesta aventura que ele se apaixona por Ilene, fato que causará futuramente outros problemas para o jovem príncipe. O príncipe usa nesta passagem a famosa artimanha que fez o grande artista dos quadrinhos Jack Kirby criar o demônio Etrigan.

Esta aventura, assim como o futuro encontro com Morgana Le Fey<sup>11</sup>, são alguns dos momentos em que Hal Foster se aproveitaria do imaginário medieval. A figura do demônio aparece em oposição ao sagrado cristão. Embora usado apenas para gerar pânico nos quadrinhos, a tradição medieval concede a tal símbolo uma função também didática para o homem na Idade Média cristã. Ao homem mau é reservado o inferno e suas dores,

---

<sup>11</sup> Morgana Le Fey é a grafia do nome usada na tradução dos quadrinhos de *Príncipe Valente* no Brasil.

ao homem bom seria dado o manjar dos céus. Assim a Igreja catequizava e mantinha seu controle. Já Foster se utiliza da imagem para fazer seu herói derrotar um exército sem sacar a espada, aproveitando o imaginário medieval para fazer com que homens maus fujam de seu derradeiro destino nas mãos dos demônios de um castelo supostamente assombrado.

No entanto, Valente é derrotado por Morgana Le Fey e sua magia. A estória, lançada em 1938, coloca o príncipe resgatando mais uma vez Sir Gawain do perigo. Ambos são então enfeitiçados pela meia-irmã do Rei Arthur, que desejava se casar com o cavaleiro. Valente é aprisionado por Morgana em seu castelo, escapa de Dolorous Garde e busca Merlin, já que, segundo ele, se “Combate-se fogo com fogo, por que não magia com magia?”<sup>12</sup>. O mago ajuda o príncipe, que consegue resgatar Sir Gawain. Dos dois trechos destacados, é a única vez que ele não é o responsável direto pela vitória, nem poderia ser. Como nas narrativas medievais, as forças sobrenaturais são derrotadas apenas por outras de igual origem. É interessante notar que Hal Foster desenha os servos de Morgana sempre usando mantos que cobrem boa parte do corpo, deixando à mostra apenas um rosto deformado, e suas armas são sempre curvas, enfatizando um aspecto maligno e ameaçador. Para evitar que os servos de Morgana os sigam, Valente usa um amuleto entregue a ele por Merlin para bloquear o caminho, uma cruz.

É a primeira vez que um símbolo cristão aparece como referência direta nas estórias de Hal Foster. Mesmo tendo aparecido anteriormente um sábio eremita e esses símbolos serem, em sua maioria, atribuídos ao serviço do Deus cristão, naquele não haveria qualquer referência a sua possível relação com a Igreja. Foster também não apresenta em sua narrativa nenhum caráter didático e apologético em relação aos ensinamentos cristãos (recurso presente em algumas novelas de cavalaria). O narrador é vago ao descrever a cena em que os servos se deparam com a cruz, apenas dizendo que eles não ousam passar, dada a natureza dos servos que Morgan recrutou. Além desse, somente é deixada levemente subtendida a origem dos poderes da bruxa, sendo má por suas escolhas e não por causa da oposição entre cristãos e pagãos. Deve ser lembrado que Merlin usou da mesma magia que Morgana usou em Valente para derrotá-lo, fazendo-a alucinar-se com demônios durante a noite. Ou seja, o conselheiro não é condenado e tão pouco julgado por sua magia, pois a usa para o bem, diferentemente da meia-irmã do Rei Arthur. É

---

<sup>12</sup> FOSTER, Hal. *Príncipe Valente: nos tempos do Rei Arthur*. Volume I. São Paulo, SP. Opera Graphica Editora, 2006. (p. 60)

interessante também notar que o narrador é vago, mas a arte explicita a origem dos servos de Morgana Le Fay: eles são desenhados parados diante do símbolo cristão sem ter as forças necessárias para enfrentar o poder da cruz.

Após o encontro com Morgana Le Fey, Valente descobre que Ilene se casará com o príncipe Arn, de Ord. Assim, ele parte para impedir o casamento, os rivais se encontram e duelam pela mão da jovem, descobrindo em seguida que a princesa fora raptada por vikings, que coincidentemente seriam descritos na obra de Hal Foster como “servos” do Rei Sligon, inimigo de Valente. Neste momento da narrativa, acontecem três fatos que merecem destaque. O primeiro é que a busca pela amada aproxima os dois rivais e faz com que se desenvolva uma fraterna amizade entre eles. Este fato será fundamental para compreendermos as duas outras ações.

Durante o duelo entre Valente e Arn, o jovem escudeiro perde suas armas, mas a perseguição ao grupo que raptara a amada Ilene os coloca diante de uma horda de vikings. Valente se oferece para impedi-los a avançar, e pede que Arn continue a perseguição. Sem armas, o herói certamente pereceria, mas o já amigo Arn oferece a ele sua espada encantada, a “Espada Cantante”. De posse dela, Valente não só combate como vence a horda de cinquenta inimigos vikings.

Hal Foster oferece ao seu personagem um dos elementos fundamentais na construção do arquétipo do herói cavaleiro nas novelas medievais: a espada mágica. Valente descobrirá em estórias futuras que a espada Cantante é irmã da Excalibur, do Rei Artur. Foster segue o exemplo das narrativas medievais que entregam aos seus heróis cristãos uma arma individualizada que apenas eles podem usar com maestria. Assim como Carlos Magno e sua Joyeuse, Sigfried e sua Balmung, a Cantante de Valente tem a lâmina reluzente, o punho é encrustado de joias e, como o nome sugere, a espada sibila em contato com o vento. Sendo a espada o símbolo das virtudes de um cavaleiro, agora Valente teria confirmadas suas virtudes: força, justiça e nobreza (ele ainda é escudeiro de Sir Gawain). É pela luz que a Cantante traz consigo o fato de que o príncipe derrotará dezenas de vikings e auxiliará no equilíbrio do reino de Camelot.

O terceiro acontecimento é a morte de Ilene. Depois de muito procurarem, Valente e Arn encontram os destroços do barco do corsário do rei Sligon, nas praias que um dia foram do pai do herói. Esta descoberta abalará os ânimos dos jovens príncipes que retornam em direção a Camelot. Quem os acalma é sir Lancelot, ao encontrá-los no castelo do Rei Bors. O cavaleiro interpreta a situação e lhes mostra que eles teriam que



duelar até à morte pelo amor da princesa Ilene, pois ela jamais seria feliz se casada com um assassino. Sir Lancelot cumpre o papel que caberia ao sábio nas novelas de cavalaria. Ele e apenas ele é capaz de compreender a situação dos dois amigos, pois afinal a tradição conta que Sir Lancelot mantém uma relação adúltera com a rainha Guinevere, esposa de seu amado rei e amigo Arthur. A morte de Ilene impede não somente a possível morte de um dos personagens, mas também que a história se repita e um deles cometa adultério. Manter vivo o príncipe Arn e a amizade deste com Valente fará com que anos mais tarde um dos filhos do herói receba o nome de batismo em homenagem ao amigo Arn.

Vinte anos de aventuras são escritos por Hal Foster, até que, em meados de 1959, Valente entra na busca ao Santo Graal. A estória começa com o Rei Arthur pedindo pessoalmente a Valente, agora cavaleiro, que deve usar seus conhecimentos adquiridos com os estudos junto a Merlin para decifrar e pôr fim à demanda que pouco a pouco reduz o número de cavaleiros que servem ao rei. O contato com o sábio conselheiro impede, segundo o rei, que Valente caia em tolas superstições. A missão dada é que o príncipe descubra a verdade; ele não precisa encontrar o Santo Cálice, mas descobrir se ele existe ou não.

Estas estórias se distanciam daquelas contadas no início das aventuras de Valente: Foster exhibe um reino muito mais cristianizado do que o príncipe encontra em seus anos iniciais como escudeiro. Ele coloca diante de seu herói sacerdotes cristãos, padres, bispos e monges. O narrador de Foster lembra ao leitor que Valente já esteve duas vezes em Jerusalém e peregrinou para Belém e Nazaré. A resposta que ele busca será encontrada na voz de um antigo amigo, o Bispo Patrício (apenas um padre quando conheceu o herói).

Porém, antes de achar as respostas, Valente será testado em suas virtudes. Luta contra o Cavaleiro Verde logo após sua saída e demonstra desenvoltura ao vencer o adversário, mesmo estando em desvantagem. Emboscado, enquanto atravessa o rio, Valente precisa da sua força e inteligência para derrotar o inimigo. Depois se dirige à cidade de Sarum, que já se encontra em processo de decadência, e lá recorre a um historiador para achar documentos que comprovem a existência do Santo Graal. O príncipe não recorre primeiramente a um sacerdote, como seria a tradição em se tratando de uma busca sagrada em nome do Cristianismo. Lembremos que a missão dele não é encontrar o Cálice, mas descobrir se ele é real ou mito.

De lá, ele é conduzido às ruínas de Stonehenge, onde habita um povo anterior à chegada dos cristãos na Britânia. Lá, fará contato com uma sacerdotisa pagã, que lhe diz

ser representante de um povo mais antigo que os próprios druidas e que entrou em declínio com a chegada dos cristãos, supostamente, tendo José de Arimatéia como seu líder. A sacerdotisa o apresenta ao velho ancião do seu povo que lhe conta muitos segredos da sua tribo. Então, Valente precisa jurar que não contará sobre o paradeiro deste povo, provando que a sua palavra como cavaleiro é digna.

O sacerdote aponta o caminho para as terras de Avalon, onde os primeiros cristãos ergueram a primeira igreja naquelas terras. No caminho, Valente descobre a existência de um terrível ogro e precisa provar sua coragem. Diante do monstro, o príncipe percebe que ele está usando o mesmo truque que já viu e executou: ele era um homem fantasiado. Além da sua coragem, após descobrir que o homem é um escravo fugido chamado Och, Valente prova sua piedade. Como gratidão, Och promete guiá-lo até Avalon.

Mesmo em Avalon, ninguém é capaz de responder a Valente se o Santo Graal é real ou não. Ocorre que o povo da cidade não se importa com isto, pois a fé deles não precisa de fatos e provas reais, diferentemente da fé do príncipe. A tristeza do herói é interrompida pelo ataque de um tirano cruel à cidade de Avalon. Ele testaria a sua liderança em mobilizar homens não treinados para o combate. O atacante, Timera, o terrível, é derrotado, mas morre somente por sua própria imprudência ao despencar do desfiladeiro de Cheddar. Valente retorna a Avalon e liberta o escravo Och de seus grilhões. Sua piedade é confirmada e a sua noção de justiça também.

Logo após estas aventuras, Valente encontra seu velho amigo, o Bispo Patrício, (uma provável alusão ao santo irlandês que também foi bispo), que lhe revelaria as verdades sobre o Santo Graal:

Nunca houve prova da existência do cálice. Não é mito, é símbolo da fé, da coragem e da esperança. Para difundir a fé, os cavaleiros que partem à procura dele fazem mais com seu exemplo do que rezando.<sup>13</sup>

Com tal informação, mesmo triste, a fé de Valente parece se renovar, embora isso traga maiores dores de cabeça ao Rei Arthur. Valente então profetiza dizendo que a lenda do Graal se estenderá por muito tempo “alimentada somente pela fé”.

---

<sup>13</sup> FOSTER, Hal. *Príncipe Valente: Em busca do Santo Graal*. Volume XV. Rio de Janeiro, RJ, Editora Brasil-América S.A, 1995. (p. 1209)

Nesta jornada, podemos perceber que Hal Foster recupera mais uma vez para seu herói alguns paradigmas dos romances medievais. Valente passa por provas simbólicas onde algumas de suas virtudes serão testadas. Ele não poderia encontrar a verdade sobre um mistério de fé sem tais trabalhos. A fé, a justiça, a piedade, a liderança e a sabedoria do personagem seriam comprovadas por seus atos. Mesmo que de forma sutil, Foster as inclui em seus roteiros.

Só que, diferentemente das novelas de cavalaria, todos são capazes de dar pistas que conduziriam o príncipe Valente à verdade que buscava. Afinal, os dois primeiros personagens a quem ele recorre não pertencem ao universo sacerdotal, como se esperaria, por se tratar de uma busca que mescla história, ciência e fé. Valente encontra o historiador que baseia suas verdades nos seus métodos científicos. Depois, com um antigo sacerdote pagão, o príncipe mais uma vez apenas ouve histórias, não fatos. E a verdade só vem através do conhecimento de um sacerdote cristão – o que é lógico, uma vez que a busca é cristã.

Finalmente, ao levar as novas ao rei, Valente é incapaz de mentir e revela como o Santo Graal é símbolo de fé e contribui para a propagação do Cristianismo com os exemplos dados pelos cavaleiros da corte do rei. Perguntado sobre o que fará sobre isto, o rei revela que confiará em “forças superiores” para resolver a questão.

### **O PRÍNCIPE VALENTE E A DEMANDA DO SANTO GRAAL: H. FOSTER E A REAPROPRIAÇÃO DOS ELEMENTOS DO ROMANCE DE CAVALARIA**

Partindo de uma base histórica, linguisticamente o termo original para o guerreiro era o latino *miles* (soldado) que designará tanto a classe, quanto o guerreiro livre já na Alta Idade Média. Aos poucos o homem a cavalo ganhará o termo *chevalier* (cavaleiro) e surgirá o adjetivo em italiano *cavalleresco* (cavaleiresco) no século XIV e *chevaleresque* em francês no século XVII.

A base para a figura do cavaleiro como imaginamos na atualidade surge no século XI e sua função era guardar os castelos, uma vez que as comunidades europeias permaneciam em constante conflito, seja por projetos expansionistas seja pelas constantes disputas entre os europeus e os muçulmanos, que por sua vez ainda perseveravam nas guerras junto aos europeus, mesmo após quase quatro séculos de sua chegada. O combate

contra tais inimigos fez com que os cavaleiros se aproximassem da instituição que mais influenciaria a Europa Medieval: a Igreja.

Recebendo apoio da Igreja, os cavaleiros facilmente se tornaram exemplo de homens cristãos que combateriam o mal e o pecado, punindo exemplarmente os pecadores e os pagãos. Este grupo da sociedade medieval é absorvido pela nobreza que pretende elevar seu próprio status e, dessa forma, senhores de terras, príncipes e reis se tornaram cavaleiros. A cristianização da classe a impele ao movimento das Cruzadas.

A influência do Cristianismo na ordem militar da cavalaria afeta a relação do homem medieval com a ordem, que passa a ser um símbolo. Na obra de Ramon Llull, sobre a didática e o comportamento do cavaleiro, há claramente a mistificação da cavalaria, consagrando a Cristo toda a ordem, seja em suas atitudes, seja no valor dado àqueles que nela ingressariam:

Se faltas não houvesse em clérigos nem em cavaleiros, apenas faria faltas em outras gentes; porque, pelos clérigos todo homem teria amor e devoção a Deus, e pelos cavaleiros todos temeriam injuriar seu próximo.<sup>14</sup>

Até mesmo cada instrumento usado pelo cavaleiro - da espada a todo tipo de armamento para o cavalo - teria um significado que não residiria apenas neste mundo, mas nas alturas, pois a ordem foi dada aos homens por Deus, e por esta razão, deve-se guardar cada símbolo.

Ao cavalo é dado freio e às mãos do cavaleiro são dados Reinos, a significar que cavaleiro, pelo freio, refreie sua boca de falar feias palavras e falsas, refreie suas mãos, que não dê tanto que haja de querer, nem seja tão ardente que de seu ardor expulse a sensatez.<sup>15</sup>

A literatura medieval, quando explora este universo idealizado, cria um misto de realidade e ilusão. As canções sobre o Ciclo Carolíngio possuíam base histórica maior do que os romances do Ciclo Arturiano, uma vez não há fortes evidências históricas da existência de Arthur e Carlos Magno é um personagem histórico. As narrativas sobre a corte de Arthur, como afirma Mônica Amim (1993), “demonstram uma maior consciência literária por parte dos autores”<sup>16</sup>, pois elas apresentam versificação elaborada e surgiram na corte para entreter a própria corte.

---

<sup>14</sup> LLULL, Ramon. *O livro da ordem da cavalaria*. Trad.: Ricardo Costa. SP, 2000. (pp. 21)

<sup>15</sup> LLULL, Ramon. *O livro da ordem da cavalaria*. Trad.: Ricardo Costa. SP, 2000. (pp. 83)

<sup>16</sup> Amim, Mônica. *A Idade Média: um tempo de fazer cristão*. In: *Religião e Poder na busca do Graal: o desvelamento da história no jogo intertextual*. (p 106)

A novela de cavalaria arturiana acabaria por servir a dois propósitos: o entretenimento da nobreza e a transmissão dos valores cristãos para a corte, tendo em vista que a obra nascia já embebida da influência da Igreja sobre a cavalaria.

Partindo desta base e analisando *A Demanda do Santo Graal*, percebemos que o texto narra a procura dos cavaleiros da tábola redonda pelo Santo Graal<sup>17</sup>, que seria o cálice que José de Arimatéia teria usado para recolher o sangue de Cristo crucificado. É uma busca que vai além do cálice (que pode ser encontrado ou não), tentando também o aperfeiçoamento do cavaleiro. Dentre os cavaleiros que não são escolhidos pela narrativa para estar na presença do Graal há sempre sonhos ou sinais que lhes cobram uma melhor conduta e uma meditação sobre sua fé. Como exemplos temos Lancelot, que é chamado a encerrar a sua traição para com o rei a todo tempo e o cavaleiro que recebia a alcunha de “o pagão”, Palamades, que precisa aceitar converter-se e receber o batismo caso não queira morrer nas mãos de Galaaz.

Na corte cristã da Idade Média, Galaaz, Persival e Boorz seriam os melhores modelos de cavalaria e cristandade. E se *A Demanda do Santo Graal*, como exemplo de novela de cavalaria, carrega o caráter apologético e catequético e os valores da ordem dos cavaleiros voltados para a Igreja, um personagem oscilante como Gawain (Galvão na *Demanda*) é caracterizado por vilania. Ele seria a imagem que Ramon Llull descreve como mau exemplo, pois tem pouca fé e se deixa tomar pela ira.

Já Galaaz ora e recebe a graça divina, é um verdadeiro cristão e tem todos os favores que precisa para sobreviver e completar a sua missão:

Depois que fez sua oração a Nosso Senhor, adormeceu e veio a ele um homem muito formoso em figura igual àquela que outra vez lhe apareceu, e disse-lhe:

- Galaaz, não te espantes e fica seguro de que amanhã estarás livre, porque o alto Mestre recebeu tua oração. Mas quando estiveres livre, destrói este castelo e quantos nele estão, exceto as donzelas presas, a estas livra, porque não quer Deus que sofram a desventura que até aqui sofreram. (DSG p. 283)

A fome é entendida como jejum e provação. Muitos dos seus atos ou são justificados ou são de alguma forma uma tentação a ser vencida para edificação cristã. Para o cavaleiro que parte nas Cruzadas, ou para aqueles que ficam em uma Europa

---

<sup>17</sup> O Santo Graal é um símbolo com significados diversos, neste trabalho adotaremos um específico.

superpopulosa, embora próspera, as dificuldades enfrentadas pelo personagem da Távola Redonda servem de inspiração.

Se Galaaz é exemplo de virtudes, Gawain oscila entre boas e más atitudes durante a narrativa. Ele iniciará a demanda, após a aparição do Santo Graal diante dos cavaleiros da Távola Redonda e empenha em nome de Deus e da cavalaria sua palavra na busca do santo Vaso. Diante da ação dele, os outros se lançarão também à demanda. Mas Gawain não recuará quando alertado por meio da aventura da “donzela feia” e depois do apelo de seu Rei para que não saísse da corte. Tendo tais acontecimentos como sinais divinos e presságios, Gawain os ignora. Não será a última vez que o fará.

Em um segundo momento, tempos após matar seu irmão de cavalaria, Patrides, Gawain encontra Heitor de Mares e ambos presenciarão uma maravilha que os condenará por pouca fé. Ao buscar significado, como de costume com um homem santo, será revelado que Gawain está em pecado e nunca serviu a Deus desde que se tornara cavaleiro. Mesmo sendo uma demanda cristã, Gawain prefere sair a confessar seus pecados. Patrides não foi o único membro da tábola redonda a ser morto por Gawain na Demanda, pois Erec e Bandemaguz também encontraram a morte. Gawain seria então o exemplo de mau serviço para o homem medieval.

Inversamente, Galaaz respeita todas as virtudes e mandamentos cristãos e eclesiásticos. Ele é o personagem que representará o ideal do cavaleiro honrado, bom, forte e invencível. Ele é o ideal a ser perseguido como exemplo, embora, inalcançável. Diferentemente, Gawain, por ser controverso e quebrar as regras constantemente, é mais verossímil que o primeiro. Hal Foster poderia escolher Galaaz, Lancelot ou outro cavaleiro para quem seu personagem, Valente, pudesse ser escudeiro. Só que ele opta justo por Gawain.

Se observarmos as atitudes do jovem herói de Foster nos quadrinhos, Valente não é um cavaleiro comum. Ele não pede ajuda aos céus para resolver seus problemas; suas aventuras se resolvem por sua astúcia e inteligência. Ao optar por um personagem menos idealizado, Foster seleciona como guia para ele outro personagem também mais verossímil. E nas narrativas de Foster, não é Gawain que salva o dia, nem poderia, pois mesmo na *Demanda* ele seria incapaz de grandes atos. Talvez seu maior ato de responsabilidade na novela seja tentar impedir que o Rei Arthur descubra a traição de Lancelot e a rainha. Um comportamento que demonstra que Gawain é capaz de ser sábio, embora seja um ato que pode ser julgado como outra traição para com Arthur, ele percebe

o grande dano que esta informação traz para o reino e antecipa o mal que isto trará. De alguma forma, ele se faz mais leal ao reino que ao rei.

No entanto, situar as estórias no ciclo arturiano não é a única coisa que Foster tem em comum com a *Demanda do Santo Graal*. Assim como as novelas de cavalaria, o autor mantém os anacronismos históricos presentes nas narrativas. Os castelos, as armaduras, o andaime de construção usado por Valente e outros elementos são resgatados de diversos períodos históricos. Nas novelas de cavalaria, esses anacronismos ajudavam a tornar as aventuras mais palpáveis e próximas daqueles que as ouviam, sendo comum deslocar a corte do Rei Arthur quase seis séculos para o futuro na Idade Média. Se real, ele não poderia ser um supra-Rei, ou estabelecer entre seus vassalos uma aliança aos moldes do feudalismo. Este é apenas um dos exemplos de anacronismos bastante comuns.

Acreditamos que Hal Foster tenha preferido manter propositalmente o imaginário que se herda da Idade Média das aventuras vividas do ciclo arturiano, uma vez que Hiron Goida e André Kleinert destacam as grandes pesquisas históricas do autor sobre o período medieval e sua evidente dedicação aos detalhes em *Príncipe Valente*:

Para Foster, entretanto, cada quadrinho era um desafio *Prince Valiant* era uma história medieval, representando dias estafantes de pesquisa de vestuário, armas, modo de vida castelos, regras de conduta e organização da cavalaria andante.<sup>18</sup>

A partir do sucesso da obra, em 1944, Foster lança na base das páginas das tábuas da história principal, *Castelo Medieval (Medieval Castle)*, uma narrativa de divulgação histórica, onde descreveria basicamente o cotidiano da vida de um escudeiro na Idade Média baseada em suas pesquisas. Portanto, ao aceitar os anacronismos, o autor dialoga não com a história, mas com a literatura medieval que está ainda hoje mais presente no imaginário contemporâneo do que a verdade histórica.

Outro fator resgatado do imaginário das narrativas medievais que Hal Foster faz questão de manter em sua obra é a espada. Chevalier e Gheerbrant (2001) destacam que a espada é primeiramente um símbolo de poderio militar, de sua virtude e de sua bravura, principalmente se associada à realeza (como o Rei Arthur e o próprio Valente). Ela está associada à justiça e a manutenção da paz<sup>19</sup>. É a “Cruz de Luz” dos cruzados. A Valente é dada a Espada Cantante para sagrar nele as virtudes positivas de um guerreiro, uma vez

<sup>18</sup> GOIDA e Kleinert. *Enciclopédia em Quadrinhos*. Porto Alegre, RS. L&PM Editores. 2014. p166

<sup>19</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. (p.471)

que dificilmente um mau cavaleiro possui uma nobre espada. O Rei Arthur está ligado a Excalibur e mesmo a Galaaz, pois, em determinado momento da *Demanda*, recebe uma espada sagrada. Mas Valente se diferencia na forma como toma posse da sua espada. Ele não a encontra milagrosamente em um barco enviado por Deus, como Galaaz, ou Arthur, que retira Excalibur de uma pedra mágica. A Espada Cantante é emprestada e depois dada a Valente por seu amigo Arn e, embora mágica, ela funciona muito bem com o herói, diferentemente das espadas nas narrativas medievais, que só funcionam com seus donos legítimos.

Ainda que demonstre sabedoria e ótima cavalaria, em *Príncipe Valente*, Gawain está sempre em perigo. É feito prisioneiro ou ferido para que o personagem principal dos quadrinhos possa se destacar. As funções de Valente como escudeiro seriam apenas aprender a arte da batalha, auxiliar o cavaleiro a se armar, acompanhá-lo durante sua jornada e outras pequenas (mas importantes) funções, como cuidar do cavalo, do armamento, da alimentação e afins. Só que o Gawain de Foster é atrapalhado, mulherengo e beberrão. Isto obriga Valente a aprender exclusivamente pela sua vivência as virtudes de um bom cavaleiro, além das artes do bom combate. Não à toa que, durante grande parte da narrativa, Valente segue sozinho as aventuras.

Valente cria inicialmente a sua própria armadura. Ele não é capaz de ter, ganhar ou comprar um cavalo, então doma um animal selvagem depois de aprender com estranhos o máximo que pôde sobre equitação. O narrador descreve o personagem como “um arremedo de cavaleiro”, ou seja, mesmo sendo de origem nobre, Valente não será capaz de adquirir de forma tradicional toda a indumentária de um cavaleiro (ou por herança, por presente ou conquistando de outros cavaleiros derrotados, por exemplo). O herói e futuro cavaleiro de *Príncipe Valente* precisa usar as próprias mãos, habilidades e recursos naturais para poder prosseguir a jornada em que será consagrado cavaleiro.

Quando o Rei Arthur pede para que Valente, já cavaleiro, entre na demanda para achar o Santo Vaso, é o momento dos dois recortes de *Príncipe Valente* em que a Igreja mais se faz presente na narrativa. Como já ressaltado, *A Demanda do Santo Graal* é uma obra apologética - nela, o Cristianismo se destaca. O grande herói da *Demanda* é Galaaz e sua pureza, castidade e dedicação à Santa Igreja fazem dele personagem ideal para encontrar e conduzir o Santo Graal. Já em *Príncipe Valente* o que dá esperança ao Rei Arthur para que sejam respondidas as questões que envolvem o Graal e a salvação do reino de Camelot é o contato que Valente tem com as artes místicas através do convívio



com Merlin. Neste ponto as duas narrativas seguem a mesma temática, embora com focos distintos.

Nesta nova demanda, assim como na novela, as aventuras que se interpõem entre o herói e a verdade provam que ele é digno do Santo Graal. Galaaz prova pela fé, dedicação e cavalaria, e Valente também se mostra capaz pelas mesmas virtudes. A diferença está no trajeto percorrido, uma vez que Galaaz se entrega à jornada pela fé até que Deus lhe permite morrer ao lado do Santo Vaso. Já Valente percorre o caminho através do conhecimento, questionando a todos que encontra que poderiam de alguma forma, ajudá-lo na busca. A jornada de Valente só tem fim quando encontra com sacerdotes cristãos em um lugar santo que pertenceu a José de Arimatéia. Então, os quadrinhos de Foster se aproximam das narrativas medievais quando demonstram que apenas o cristão pode findar a busca pelo Santo Graal. Só que Foster se afasta novamente do imaginário medieval e Valente não encontra o Vaso. Pelo contrário, aprende que este é um símbolo e que, através dele e em nome da busca por ele, os cavaleiros se tornam andantes e evangelizam com seus atos a todos. Em *Príncipe Valente*, o Santo Graal é eliminado fisicamente da história; ele não é e não precisa ser real.

Então, os quadrinhos de *Príncipe Valente* apresentam uma nova possibilidade para as histórias que narram as aventuras de cavaleiros medievais. Foster dá ao seu personagem instrumentos diferenciados. Mesmo mantendo elementos como o Cristianismo, a fé e a própria Igreja, Valente é independente. Se em narrativas como a *Demanda do Santo Graal* um cavaleiro habilidoso, como Galaaz, precisa sempre dos céus para completar o que sua maestria na arte da cavalaria é incapaz de resolver, Valente usa outros métodos.

Modernamente, Hal Foster faz do seu herói o centro da narrativa. É o seu cavaleiro moderno que resolve as questões e consegue as respostas. É Valente que abre seu próprio caminho na narrativa e raramente precisa de ajuda em seus problemas. Resgatando o imaginário medieval, Foster introduz um novo cavaleiro nas fileiras arturianas e contribui para os futuros cavaleiros que viverão outras aventuras nas mãos de outros autores em outras mídias.

O que difere as narrativas de *Príncipe Valente* dos textos medievais, como a *Demanda do Santo Graal*, é o próprio personagem e como o mesmo arrosta os desafios que se apresentam. Um bom cavaleiro medieval deveria balancear sua cavalaria com a sua fé (como na *Demanda*) e seguiria sua jornada atravessado pela fé. Já Valente segue

um caminho diverso: ele usa de sua astúcia e inteligência para resolver os enigmas e vencer as provas. As soluções não são divinas, mas humanas, mesmo nas situações mais adversas. As aventuras relacionadas à fé e ao Cristianismo não são o foco das narrativas dos quadrinhos por um longo tempo. Aproximadamente vinte anos após o surgimento da personagem é que o narrador de Hal Foster conduz Valente à aventura em busca do Graal, por exemplo. Assim, Valente não é um cavaleiro cristão em demanda, mas um cavaleiro (que futuramente seria cristão) se aventurando.

Mais do que afastar suas histórias em quadrinhos do caráter apologético das narrativas medievais, afirmamos que Hal Foster moderniza o cavaleiro medieval quando dá ao seu personagem a capacidade de solucionar as aventuras apresentadas. Valente é símbolo de um homem que não mais está preso aos ideais cavaleirescos ligados à Igreja. A busca pela fé dá lugar à procura e ao empenho através do conhecimento e da sabedoria. A demanda do personagem pelo Graal é um exemplo: se na novela medieval o Vaso é um objeto real, em *Príncipe Valente* ele se torna uma metáfora para a catequese. O Graal não precisa ser real para a jornada acontecer. O importante é a narrativa e reconhecer que no narrar está uma possibilidade de catequese, o que faz de *Príncipe Valente* uma narrativa totalmente diferente das novelas de cavalaria. Portanto, o príncipe Valente não precisa ser um herói catequizador; pode ser um personagem marcado pelo protagonismo presente nos personagens do início do século XX, uma vez que as histórias em quadrinhos de Hal Foster buscavam entreter os leitores.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMIM, Mônica. “A Idade Média: um tempo de fazer cristão”. In: *Religião e Poder na busca do Graal: o desvelamento da história no jogo intertextual*. Dissertação de mestrado. UFRJ, Faculdade de Letras, 1993.

CHEVALIER, Jean. & GHEERBRANT Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

FOSTER, Hal. *Príncipe Valente: nos tempos do Rei Arthur*. Volume 1. São Paulo: Opera Graphica Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. *Príncipe Valente: nos tempos do Rei Arthur*. Volume 15. Rio de Janeiro: Editora Brasil - América, 1995

GOIDA e KLEINERT, André. *Enciclopédia em Quadrinhos*. Porto Alegre: L&PM Editores. 2014.

LE GOFF, Jacques. *Heróis e Maravilhas da Idade Média*. Petrópolis: Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009.

LLULL, Ramon. *O livro da Ordem da Cavalaria*. São Paulo: Editora Giorgiano, 2000.

MEGALE, Heitor. *A Demanda do Santo Graal*. Cotia. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

## BATUCADA DE BAMBA, PATOLOGIA BONITA DO SAMBA

### “BATUCADA DE BAMBA”<sup>1</sup>, THE BEAUTIFUL PATHOLOGY OF SAMBA

*Bernardo Carvalho Oliveira*<sup>2</sup>

#### **Resumo:**

Este breve ensaio explora alguns paralelos entre a constituição do samba urbano e suas manifestações contemporâneas, buscando ressaltar o modo como, na historiografia, a experimentação e a criação foram relegadas a segundo plano para valorizar a noção de “tradição”.

**Palavras-chave:** Samba; Experimentação; História; Pathos; Funk Carioca

#### **Abstract:**

This brief essay explores some parallels between the constitution of urban samba and its contemporary manifestations, aiming to highlight the way in which historiography, experimentation and creation have been relegated to the background to value the notion of "tradition."

**Keywords:** Samba; Experimentation; History; Pathos; Funk Carioca

#### **1.**

Persiste uma profunda expressão política na criação e desenvolvimento das “escolas de samba”, os antigos “terreiros de samba”, formações análogas a outros modos de organização social como o quilombo e a favela. Laboratório de práticas coletivas, usina de expressões culturais de um povo formado basicamente por negros e mestiços, organizavam-se por uma prática de remodelação cultural, único caminho pelo qual

---

<sup>1</sup> Nota dos editores: por ser esta uma expressão carregada de muita brasilidade, optou-se por não tentar uma tradução para “batucada de bamba”.

<sup>2</sup> Professor Adjunto do Departamento de Fundamentos da Educação, Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Centro de Filosofia e Ciências Humanas). Email: [bernardo.oliveira@gmail.com](mailto:bernardo.oliveira@gmail.com).

poderiam driblar o racismo institucional — lembremos também do primeiro sindicato brasileiro, a Sociedade de Resistência dos Trabalhadores em Trapiches de Café, mais conhecido como Resistência, que além de atuar na área sindical, organizava o rancho carnavalesco Recreio das Flores, de onde sairia, mais tarde, a escola de samba Império Serrano.

Tratava-se, pois, de uma perigosa política de ocupação, duplamente experimental, desdobrada no tempo e no espaço. Migrar para as ruas se configurava como atitude deliberadamente política, exercício de resistência firmado sobre uma utilização determinada dos logradouros, avenidas, vielas, becos e escadas que recortam a topologia carioca. Aqui se inventava um modelo espacial — o “espaço público” — e seus inventores o ensinavam ao poder.

## 2.

Faltava, porém, o artifício sedutor: a ginga impressa na brincadeira de rua, a energia sonora capaz de enfeitiçar as vozes, os corpos, os ânimos. Efeito possível graças a uma atividade de importância capital na conformação do que entendemos por cultura popular no Brasil: o ato de criação musical: a confecção da canção, a elaboração do batuque, a interpretação vocal particular, a criação da harmonia, da melodia, do tema, das técnicas de apresentação e registro. Atividade capaz de conectar indivíduos dispersos em um só cordão, alinhados não em função de uma obrigação moral, religiosa ou patriótica, mas em uma espécie de transe, de êxtase múltiplo, coletivo. Circunscrita ao âmbito reduzido dos poetas, a atividade de compor portava o poder secreto e misterioso de produzir coesão dentro de algumas comunidades, ainda que de forma parcial e temporária.

## 3.

Quase contemporâneo à Semana de 22, gestava-se, então, o samba do Estácio. A invenção do samba urbano carioca: “samba de sambar” e tomar as ruas, composto por “notas mais longas e andamento mais rápido, cadência marcada” (que utilizava células rítmicas oriundas da batucada da umbanda) e “versos que falavam dos problemas do dia a dia”.<sup>3</sup> A instrumentação particular, elaborada por personagens como Alcebíades

---

<sup>3</sup> FRANCESCHI, Humberto M.. *Samba de Sambar do Estácio*. 1928 a 1931. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010, p. 53.

Barcelos (o Bide) e João Mina — o primeiro, responsável pela invenção do surdo e, dizem, do tamborim; o segundo, aquele a quem se atribui a introdução da cuíca no samba.<sup>4</sup> A dança espontânea, calcada em uma mistura de umbigada e roda de batucada. A inclusão do canto das baianas, do coro. A invenção do bloco organizado, mais tarde batizado “escola de samba”. As harmonias mais simples, diretas e eficazes de compositores como Ismael Silva, Marçal, Bide, Heitor dos Prazeres, Brancura, Baiano, Baiaco, Getúlio Marinho, entre outros — todos gravados pela alta tecnologia da época e veiculados pela nossa incipiente “indústria cultural”.<sup>5</sup>

Um contexto particular, marcado por aquilo que, nos termos criados por Wallace Lopez, pode ser definido por uma “geosambalidade”: o samba constituindo território; o samba geopolítico; o samba enquanto “poder constituinte”; o samba cordial, porém, armado até os dentes; o samba filósofo, que enfrenta o *establishment* e desenvolve formas de vida alternativas à ordem pré-estabelecida.<sup>6</sup> Movimentos de uma vanguarda como até então não se vira naquela região e que viria a produzir efeitos concretos sobre a noção de “cultura brasileira”, figurando como um dos pilares da chamada “identidade nacional”.

#### 4.

Em sua representação oficial, porém, e mesmo na historiografia relativa ao assunto, há um consenso de que o Samba exprime o *ethos* da brasilidade, um traço fundamental da nossa identidade cultural e nacional que teria se generalizado após a Revolução de

---

<sup>4</sup> SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917 – 1933*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001, p. 180. Conta Humberto Franceschi que, em virtude do crescimento da Deixa Falar, nem todos os foliões conseguiam escutar o samba que era cantado. Com a intenção de resolver este problema, o sapateiro Bide lançou mão de suas habilidades técnicas e “encourou” uma lata de manteiga de 20 quilos com papel de saco de cimento umedecido, atando-o à lata com arames e tachinhas. O resultado da operação foi a criação deste instrumento grave que chamamos de surdo. Consta que Bide teria manufaturado quatro exemplares deste novo instrumento que, durante os desfiles, eram comandados pelo flautista Benedito Lacerda. Conferir as entrevistas de Humberto Franceschi que integram o CD-Rom que acompanha seu livro. FRANCESCHI, Humberto M.. *Samba de Sambar do Estácio. 1928 a 1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010. Conferir também a entrevista que Mestre Marçal, filho de Armando Marçal, concedeu a Fernando Faro em 09/03/1991, como parte do Programa Ensaio.

<sup>5</sup> Ainda que a maioria das gravações realizadas durante este período oscilassem entre os arranjos com instrumentos tradicionais europeus, descartando na maioria das vezes as (re)invenções do Estácio, e arranjos mais próximos do espírito do “bloco”, geralmente elaborados pelo maestro, arranjador e compositor Eduardo Souto ou por Pixinguinha. Nota-se que os primeiros sambas (de 1928 até 1931) os arranjos são menos ligados ao conceito do Estácio do que aqueles produzidos entre 1931 e 1935. Conferir as entrevistas de Humberto Franceschi que integram o CD-Rom que acompanha seu livro. FRANCESCHI, Humberto M.. *Samba de Sambar do Estácio. 1928 a 1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

<sup>6</sup> LOPEZ, Wallace. “Geo-sambalidades”: um ensaio sobre territórios, redes e circuitos a partir de Deleuze”. *Ensaios filosóficos*, volume IV, outubro, 2011, pp. 75-90: <http://docplayer.com.br/243791-Geo-sambalidades-um-ensaio-sobre-territorios-redes-e-circuitos-a-partir-de-deleuze.html>

1930.<sup>7</sup> Essa “generalização” relaciona-se em parte com a apropriação política realizada pelo Estado Novo, a institucionalização que conduz aos desfiles e aos sambas-exaltação, mas também com um certo modelo de compreensão histórica que tem suas raízes no Cristianismo. Refiro-me a uma concepção da “origem” através da qual se revelaria “a essência exata da coisa, sua mais pura possibilidade, sua identidade cuidadosamente recolhida em si mesma, sua forma imóvel e anterior a tudo o que é externo, acidental, sucessivo.”<sup>8</sup>

Na forma como costumamos compreender o samba e, em particular, implícito nos modelos históricos subjacentes às pesquisas acerca do samba, salta aos olhos o tom de compromisso com a manutenção responsável da “continuidade histórica”. Em parte, essa cautela relaciona-se imediatamente com a demanda por “veracidade histórica”, geralmente associada a duas formas de se compreender o fenômeno analisado: à contraluz de uma origem metafísica ou das contingências históricas. Sobre os pilares de uma origem metafísica ou historicamente constituída nasce o apreço pela tradição. Associando a constituição histórica à veracidade ou a restituição da “essência exata da coisa” à sua origem histórica ou supra-histórica, acaba-se por confinar todos os modos subsequentes — todas as invenções, práticas, marcas, rastros e irrupções futuras — nos limites de uma expressão tomada como “natural” ou formalmente superior. A consolidação de uma temporalidade referencial, instituída a partir de movimentos de ordenação cronológica e causal, restringe a possibilidade de se pensar a invenção como rebelião e disjunção em ato. O presente se torna refém natural do passado e da “tradição”; a expressão disjuntiva é capturada pela representação, que a remete novamente ao “princípio” essencial, hipoteticamente imune aos movimentos acidentais da realidade. Percebe-se o samba como o ramificar de tendências ancestrais supostamente mais próximas dos fundamentos primordiais do fenômeno (no caso do samba, de sua “raiz”) do que aqueles que se afirmam no presente.

## 5.

---

<sup>7</sup> Em seu livro *O Mistério do Samba*, Hermano Vianna reavalia a tese da “generalização” do samba e da marcha nos anos 30 enunciada primeiramente por Antônio Cândido e posteriormente por Roberto da Matta, Ruben Oliven, Peter Fry, entre outros. Cf. VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995, pp. 28-34.

<sup>8</sup> FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, a genealogia e a história”. In: *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p. 17.

A história do samba, porém, guarda seus mistérios, suas especificidades: no Estácio, por exemplo, não há “raiz” ou compromisso declarado com o passado. Surgem novos agenciamentos técnicos, aprendizagens específicas, restaurações, desacordos em ebulição: os materiais disponíveis possibilitando novas apropriações sociais, culturais e especificamente musicais. Invenção e reinvenção para fins de festa e renovação das formas de vida. Importa tomar consciência das conformações sociais e influências rurais e urbanas que integram o samba do Estácio, associadas ao lundu, ao maxixe, à umbanda e à música nordestina. O epicentro deste movimento, porém, é deflagrado pela ação remodeladora dos sambistas: a recusa dos ritmos, timbres e formações disponíveis — a recusa da tradição — e a tradução do que foi herdado para uma expressão renovada, passível de ser compreendida em sua diferença.<sup>9</sup>

## 6.

(Nota-se que a perspectiva adotada por Paulo Lins em seu livro sobre o nascimento do samba do Estácio privilegia a convergência vertiginosa entre arte e vida que caracteriza esse momento, não obstante o caráter ficcional que o autor imprime sobre a

---

<sup>9</sup> Acerca das acomodações sociais e culturais suscitadas pela convergência entre tradição e renovação da linguagem musical, já à época da transferência da corte portuguesa para o Brasil, escreve Maurício Monteiro: “Se as tolerâncias foram pressupostas numa cultura diversa, as articulações eram necessárias em espaços comuns. As práticas musicais populares, com seus instrumentos próprios, não podiam, obviamente, serem vistas ou ouvidas nas igrejas, em ambientes de corte, ou no Real Teatro de São João. Não veríamos, por exemplo, um grupo de negros marchando com suas calimbas e berimbaus entrando na Capela Real ou índios tocando seus chocalhos nos teatros de corte. Em contrapartida, a corte podia ir para as ruas, com suas músicas, regras e comportamentos. Pode-se dizer que o simples fato dos homens da corte conviverem, dia após dia, com as formas de expressão e comportamentos dos negros e mestiços já era um fator bastante significativo para que pensemos em tolerâncias e articulações. (...)”

Os espaços eram bem definidos e as funcionalidades de cada música também. A questão agora é procurar observar como os elementos de uma cultura são absorvidos por outra, mais especificamente, como que os negros e mestiços interpretavam as músicas de linguagem europeia e como compreendiam sua instrumentação. São vários os fatores que apontam para um resultado diferente, para uma recepção e audiência distintas. (...)”

Havia música, folguedos e pompa. O Brasil colonial já apresentava formas próprias de manifestações musicais. Nas igrejas eram estabelecidos os limites; mas nas ruas, praças e outros locais públicos se articulavam lundus, modinhas, batuques e práticas de tradição europeia. Mesmo com a flexibilidade com que as proibições chegavam ao Brasil, os limites foram definidos pelos espaços e pelas ocasiões em que a música acontecia. Isto não significa que não existiram interferências de umas práticas sobre as outras, mas sim que era através da observação dos eventos e das ocorrências musicais que se estabeleciam as articulações possíveis. (...)”

O que aconteceu, na verdade, foi que as práticas musicais tiveram tanto de atenuante, em relação às diferenças sociais, quanto de agravante. As práticas tiveram de se amalgamar às tradições. Em outras palavras, o espaço se definia, paradoxalmente, entre a tolerância e a articulação. Se pensarmos no sentido do entrecruzamento das culturas e nas formas de manifestação permitidas, a situação colonial foi exatamente um palco para a circularidade de gostos e costumes.” MONTEIRO, Maurício. *A Construção do Gosto — Música e Sociedade na Corte do Rio de Janeiro — 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008, pp. 177-182.



história real. Apesar das críticas recebidas — em boa parte voltadas contra o alto estatuto atribuído a Ismael Silva e a ausência da tal “veracidade histórica” — destaca-se uma narrativa capaz de revigorar os caminhos interpretativos acerca da importância deste período, ao favorecer o caráter inventivo dos compositores, o conteúdo político de sua ação e, talvez pela primeira vez na historiografia do samba, ao valorizar “os instrumentos de vanguarda para combater os de tortura...”<sup>10</sup>).

## 7.

O mistério do samba corresponde à pluralidade indefinida de sambistas e de seus modos e maneiras de compor, diferentes entre si. O samba, portanto, como produto de uma vivência específica e particular, seja do compositor (Ismael Silva), seja do grupo social ao qual pertence (o Estácio). Vivência, isto é, “estar presente em vida enquanto algo acontece”: uma experiência que não pode ser compreendida de maneira fixa e universal. Um indivíduo se torna o que é e afirma o que pode através de um trabalho de cultivo de si mesmo, um cultivo que se dá através de suas vivências e mediações, daquilo a que os gregos chamavam *pathos* — uma noção associada não à precisão do conceito, mas às intensidades dos afetos e das ações.<sup>11</sup> A patologia do samba corresponde à patologia do sambista, isto é, à convergência entre o acúmulo singular de experiências, a potência de agir e pensar e a pluralidade de suas invenções.

Nesse sentido, o samba não é, como se tornou comum afirmar, um *ethos* (“síntese dos costumes de um povo”), mas um *pathos*, produto de uma perspectiva patológica,

---

<sup>10</sup> LINS, Paulo. *Desde que o samba é samba*. São Paulo: Planeta, 2012, p. 294. Outra citação que sublinha os aspectos experimentais e inventivos do samba do Estácio, ressaltando o espírito de contraste com a tradição herdada: “Com o sucesso de ‘Me faz carinhos’, Silva ri à toa, seguro de que um novo ritmo estava sendo lançado para sempre na história do Estácio. Até passaria na casa de Tia Almeida e falaria o que quisesse para aquela rapaziada da antiga metida a fazer samba, com músicas que não passavam de jongo, maxixada, polcada, tangada de argentino, *scottish*, ou qualquer outra coisa que lembrasse procissão de católico pecador metido a santo.

Samba de verdade tinha que ter o sal do batuque dos terreiros de umbanda e candomblé, uma batida grave pra marcar, umas agudas para recortar. Era só fazer a segunda e a primeira bem definidas, botar o ritmo para frente, que nem se toca na macumba, pra fazer santo baixar e subir quebrando demanda, levando o mal para sumir no infinito de Aruanda e espalhar a paz no coração dos filhos da terra. Essa coisa de ficar imitando os portugueses, os franceses, os argentinos, estava na hora de parar. A boa era dar continuidade à batida que vinha dos países da África, das senzalas, dos quilombos, dos terreiros, do lundu. Samba para desentortar esquina, tirar paralelepípedo do chão, engrossar a batata da perna, espantar os males de quem anda, canta e dança. Samba para se desfilar na rua.”

<sup>11</sup> Para uma compreensão da relação entre “vivência” (*Erlebnis*) e *pathos*, cf.: VIESENTEINER, Jorge. “O conceito de vivência (*Erlebnis*) em Nietzsche: gênese, significado e recepção”. *Kriterion*, Belo Horizonte, no 127, Jun./2013, p. 141-155.

insubstituível. Samba é menos algo que ensina, cura, diverte e delira — segundo uma “estética” tomada do ponto de vista kantiano do “fruidor” — do que vivência, excesso, paixão e singularidade. O samba não é metafísico porque carece do sambista e do contexto como qualquer outra manifestação musical. A “grandeza” do samba mantém uma relação de necessidade com a presença do compositor-instrumentista, que produzirá, na transfiguração de uma forma-samba provisória, uma pluralidade indefinida de expressões “sambísticas”.<sup>12</sup>

O Samba, assim, não tem raiz, não se constitui como um traço originário, mas de invenção. E o termo “invenção”, aplicado ao contexto do samba, desempenha um papel fundamental: desenraiza o samba toda vez que tentam petrificá-lo em uma sonoridade e um sentido estabilizados — afinal, ainda é preciso domesticar o samba e o que ele representa quando se trata de ocupar as ruas do país. O samba singular é o estopim, cujo efeito será compartilhado por aqueles que se comprazem de sua batida envolvente e melodia precisa. Seu eixo produtivo e expressivo não depende da aceitação popular, mas da atividade patológica do sambista, sempre procurando criar um samba que se equilibre entre o herdado e o inusitado.

## 8.

A grandeza dos sambistas do Estácio consiste no fato de que eles, ao contrário dos políticos e intelectuais da época, já anteviam uma potência de cultivo e criação nas forças populares. Inventa-se, então, o *tempo brasileiro*: a cadência do samba, as palavras flutuando sobre o vai-e-vem épico e sexual da batucada em dois por quatro, o convite ao chacoalhar do corpo, dos gestos; ao gosto pelo detalhe das vestimentas (a barra da saia, o chapéu coco), dos passos da dança (o “coladinho”, o “cruzado”, o “corta jaca”). Um

---

<sup>12</sup> Sobre a questão da *Grandeza* e da convergência entre a capacidade criativa de determinados indivíduos com dinâmicas coletivas, Burckhardt, em seu célebre ensaio a respeito da cultura do Renascimento na Itália, nota que o século XV é pródigo em “homens multifacetados (...) dotados de uma verdadeira universalidade”. A noção de grandeza está ligada diretamente ao momento histórico que Burckhardt aborda nesta obra, detectando o despontar do “indivíduo” e o “aperfeiçoamento da personalidade”: “Quando, pois, um tal impulso para o mais elevado desenvolvimento da personalidade combinou-se com uma natureza realmente poderosa e multifacetada, capaz de dominar ao mesmo tempo todos os elementos da cultura de então, o resultado foi o surgimento do “homem universal” – *l'uomo universale* – que à Itália e somente a ela pertence. (...) Na Itália do Renascimento, (...) encontramos concomitantemente em todas as áreas artistas a criar o puramente novo e, em seu gênero, perfeito, impressionando-nos ainda grandemente como seres humanos.” BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do renascimento na Itália – um ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 115-117.

convite coletivo à exibição, ao jogo: uma atividade moralmente superior, pois já celebra a tal “vida sem catracas” e sem pedágios.

## 9.

Os compositores não são apenas responsáveis por suas canções enquanto “autores”, mas pelos efeitos desse dispositivo comunitário, esta “bela forma” capaz de alçar a imaginação pública à volatilidade do delírio, produzindo a convergência entre a alucinação subjetiva e o transe coletivo: a batucada, a melodia, o canto, os passos de dança, a roda de samba, a (re)visão de mundo contra a violência, os interesses, as forças armadas, os maus tratos. Luiz Carlos da Vila não joga a esmo quando afirma: “esta Kizomba é nossa constituição”.

## 10.

Transformados em coadjuvantes na atualidade, alguns compositores ainda sustentam a aura de cada terreiro, até mesmo daqueles que foram convertidos em “escolas” para obter legitimidade e a aceitação das classes dominantes. Apesar de não receber a devida homenagem de suas escolas, Paulo da Portela, Martinho da Vila, Silas de Oliveira e Cartola ainda são lembrados. Neste processo de acomodação a um determinado estatuto social (de malandro a trabalhador, do Terreiro à Escola), a trajetória das escolas de samba em geral, e do samba em particular, sempre se mostrou ambígua, renovando-se sempre à moda conciliatória — como nossos ancestrais Bantos, antropófagos culturais ainda no continente Africano, bem antes de pisarem na América.<sup>13</sup> Posteriormente, esta característica pode ser confirmada pela sucessão de modulações inovadoras/conciliatórias impressa nas reinvenções propostas por escolas como Portela e Império Serrano, por intérpretes como Moreira da Silva, Ciro Monteiro e João Gilberto, cantoras como Elza Soares e Clementina de Jesus<sup>14</sup>, compositores como Aaulfo Alves, Martinho da Vila e aqueles vinculados ao Cacique de Ramos (Almir Guineto, Arlindo

<sup>13</sup> Cf. LOPES, Nei. *Bantos, males e identidade negra*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988, pp. 89-108.

<sup>14</sup> Apresentada ao público como símbolo de tradições musicais aparentemente perdidas, Clementina de Jesus não se contentou com a aura de “resgate” e se arriscou em consistentes experiências musicais de timbre e frequência, como por exemplo “Taratá”, faixa que divide com Naná Vasconcelos em seu disco *Marinheiro Só* (1973).

Cruz, Sombrinha, Zeca Pagodinho...), entre outras manifestações da vanguarda pagodeira.

## 11.

A partir dos desfiles temáticos do Império Serrano, passando pela invenção do “carnavalesco” (Salgueiro, 65) até chegarmos às Escolas de Samba atuais, que não resistiram ao processo de comercialização do espetáculo, o caráter político não-institucional foi se tornando objeto de administração, até que restou apenas o aspecto visual, colorido, do desfile. E o carnavalesco se tornou preponderante, sobrepondo-se ao compositor. O carnavalesco zela pela excelência técnica do desfile, responde pelo *ethos* e pelo *pathos* da Escola. As arestas, os escritórios de samba-enredo aparam com seu *know-how* subtilizado para fins de reprodução industrial. A Bateria talvez seja o único contexto em que a conexão entre as dinâmicas comunitárias e a criação ainda são preponderantes, com suas texturas e convenções cada vez mais desafiadoras e rebuscadas. Neste sentido, à parte as questões políticas e morais, a Beija Flor foi a escola que melhor soube se adaptar ao modelo de carnaval imposto pelo grande capital, aceito pela comunidade e pelo grande público: a “Super Escola de Samba S/A”, denunciada por Beto Sem Braço e Aluísio Machado no samba do Império Serrano de 1982.

A obsolescência do papel do compositor migrou para o carnaval de rua, protagonizado em sua maioria por grupos sociais que não conhecem outro modelo de carnaval se não aqueles associados a rituais juvenis de classe média (a “choppada”, a “micareta”), à “festa no play” (isto é, os blocos que procuram depurar socialmente sua frequência divulgando horários falsos e/ou secretos com o intuito de despistar foliões “indesejados”), ou fabricado por carnavalescos (abordagem teatral-espetacular e difusão massiva das Organizações Globo). Com um detalhe curioso: os blocos corporativos da Zona Sul e do Centro carioca incorporaram o regime extático dos primeiros carnavais, bem como a “tese da inversão”, segundo a qual o carnaval constituiria o período de nossas vidas reservado para a inversão de práticas e costumes do cotidiano. Contudo, o fizeram descartando a figura do compositor e, em última instância, desprezando qualquer tendência inventiva no âmbito sonoro, concentrando-se sobre o aspecto ritual e o apelo visual.

**12.**

Algo semelhante se pode afirmar com relação à produção musical do samba contemporâneo, acomodada sobre as formas e sonoridades desgastadas e redundantes. Um olhar panorâmico sobre o samba carioca evidencia uma conexão consistente entre a disposição para a invenção e o ímpeto de remodelação político-cultural. Percebe-se, porém, que, de um ponto de vista da vitalidade e da disposição para a experimentação, o desdobramento mais pungente desta história não corresponde ao samba redundante de Teresa Cristina, Diogo Nogueira e Casuarina, enclausurados em um conceito estático do samba, mas na música protagonizada por MC Catra, MC Carol, DJ Sidney, entre outros artistas ligados às vanguardas do funk. Ainda que sobre outras bases rítmicas e culturais, os funkeiros, assim como os sambistas do Estácio, entram em sua terceira década de produção conservando o ímpeto experimental característico das comunidades negras que habitam o Rio desde o século XVI. Oriundos das favelas e outros guetos negros do Rio e do Brasil, canalizam este ímpeto através de uma síntese particular de música, dança, festa, invenção e tecnologia.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do renascimento na Itália – um ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, a genealogia e a história”. In: *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FRANCESCHI, Humberto M.. *Samba de Sambar do Estácio. 1928 a 1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

LINS, Paulo. *Desde que o samba é samba*. São Paulo: Planeta, 2012.

LOPES, Nei. *Bantos, males e identidade negra*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

LOPEZ, Wallace. “‘Geo-sambalidades’: um ensaio sobre territórios, redes e circuitos a partir de Deleuze”. *Ensaio filosóficos*, volume IV, outubro, 2011, pp. 75-90.

MONTEIRO, Maurício. *A Construção do Gosto — Música e Sociedade na Corte do Rio de Janeiro — 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917 – 1933*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

VIESENTEINER, Jorge. “O conceito de vivência (*Erlebnis*) em Nietzsche: gênese, significado e recepção”. *Kriterion*, Belo Horizonte, no 127, Jun./2013, p. 141-155.

**O CENTAURO EMUDECIDO (DE) DAVID GROSSMAN:  
AUTOFICÇÃO EM *FORA DO TEMPO***

**THE MUTED CENTAUR (OF) DAVID GROSSMAN:  
AUTOFICTION IN *FAILING OUT OF TIME***

Karla de Almeida Petel<sup>1</sup>

**Resumo:**

*Fora do tempo* (2012) foi escrito pelo autor contemporâneo israelense David Grossman, cinco anos após ter perdido seu filho durante a segunda guerra com o Líbano, em 2006. A articulação entre prosa e poesia feita por Grossman, nesse texto, serve a propósito de comunicar sua experiência de dor e consternação a partir do luto, revelando seu caráter autoficcional. Da mesma forma, um dos personagens mais emblemáticos da obra – um centauro metade-escritor, metade-escrivaninha – em flagrante bloqueio criativo durante cinco anos, também devido à morte de seu filho, é mais um eco da realidade do escritor em sua literatura de lamentação e melancolia.

**Palavras-chave:** Literatura israelense contemporânea, autoficção, David Grossman

**Abstract:**

*Failing out of time* (2012) was written by contemporary Israeli author David Grossman, five years after losing his son during the second war with Lebanon, in 2006. The articulation between prose and poetry by Grossman in this text serves as the purpose of communicating his experience of pain and consternation from grief, revealing his autofictional character. Likewise, one of the most iconic characters in the text – a half-writer, half-desk centaurus – in a blatant creative blockade for five years, also due to the death of his son, is yet another echo of the writer's reality in his literature of lamentation and melancholy.

**Keywords:** Contemporary israeli literature, autofiction, David Grossman

Nascido em 25 de janeiro de 1954, em Jerusalém, Israel, David Grossman tornou-se um dos principais autores da literatura contemporânea de seu país. Conhecido por fazer parte da chamada “consciência viva de Israel”, Grossman vem há anos atuando também no cenário político israelense, ao lado de outros dois grandes nomes da literatura: A. B.

---

<sup>1</sup> Professora de Língua e Literatura Hebraicas do Departamento de Letras Orientais e Eslavas da Faculdade de Letras da UFRJ. Doutoranda em Estudos Judaicos pelo Programa de Estudos Judaicos e Árabes da USP. E-mail: karlapetel@gmail.com.

Yehoshua e Amós Oz. Esses três escritores compartilham de muitas ideias em comum e são tidos como grandes influenciadores da sociedade em que vivem.

David Grossman nasceu somente seis anos após a criação do moderno Estado Judeu, em um cenário de fortes contradições. Dentre as mais contundentes, estava a convivência entre a memória da dor de um povo perseguido (e quase dizimado) durante a Segunda Guerra Mundial e a euforia da formação de um estado judaico democrático israelense, reconhecido pela comunidade internacional. Grossman acompanhou o desenvolvimento e a consolidação econômica de um país recém-fundado; viu Israel se tornar uma potência militar de médio porte – apesar do seu pequeníssimo território frente aos países árabes vizinhos; além de testemunhar a construção de uma nova identidade do seu povo, anteriormente disperso por quase dois mil anos, mas que agora estava de volta à sua terra de origem.

David Grossman formou-se em Filosofia e Teatro pela Universidade Hebraica de Jerusalém. Casou-se com Michal Grossman, profissional de psicologia infantil, e tornou-se pai de três filhos: Yonatan, Ruth e Uri Grossman. Hoje, mora em Mivasseret Zion, subúrbio de Jerusalém.

Desde a sua juventude, David Grossman esteve comprometido com esforços práticos para auxiliar na viabilização de boas relações entre Israel e povos árabes. Em 1978, durante o período de negociações de paz entre Israel e Egito nascia, por exemplo, o Movimento Shalom Achshav<sup>2</sup>. Entre os seus fundadores e participantes ativistas, estão, até os dias atuais, Amós Oz e David Grossman.

Entre os princípios que nortearam o Movimento desde seu início, está o direito de Israel viver em fronteiras geográficas seguras, mas também garantir a segurança das fronteiras de seus povos vizinhos, inclusive a dos palestinos. Com a forte atuação do Movimento, as reflexões por parte dos participantes, os debates empreendidos e o apoio crescente da população, o movimento chegou à conclusão de que somente uma poderia ser a solução para o fim dos conflitos, o que levaria ao estabelecimento e consolidação da paz na região: a criação de um Estado Palestino nos territórios ocupados durante a guerra de 1967, mais precisamente ao lado das terras de Israel.

Atualmente, o Shalom Achshav opera através de diversas maneiras, entre as quais se destacam: organização de campanhas populares, desenvolvimento e distribuição de

---

<sup>2</sup>*Shalom Achshav*, em português, quer dizer “Paz Agora”.



material educativo, confecção de propagandas, elaboração de petições, ministração de conferências e palestras, criação de grupos de reflexão e diálogo, e manifestações em prol não somente de projetos, mas de passos objetivos na difícil caminhada em direção à paz entre Israel e povos árabes.

O propósito principal do Movimento Shalom Achshav, ao longo dos anos, tem sido ampliar a consciência das pessoas em relação aos imensos danos e sofrimentos que têm sofrido os palestinos, não apenas em caráter político e econômico, mas físico e moral também. Dessa forma, o Shalom Achshav quer garantir que a sociedade israelense tenha conhecimento do que é infligido ao povo palestino, um mote sobre o qual seja necessário refletir, bem como uma força de atuação com meios concretos para alcançar o que mais se deseja – uma convivência pacífica.

David Grossman prossegue sendo um dos mais atuantes em favor de uma solução para o conflito israelo-palestino. Entre o grupo de escritores mais polêmicos e críticos, o autor certamente contribuiu para a construção de uma nova literatura israelense, mais engajada e confrontadora.

No ano de 2006, Grossman chegou a apoiar Israel em uma escalada militar contra o Hezbollah, durante a guerra com o Líbano. Entretanto, mesmo com a flagrante dificuldade ao lidar com um grupo terrorista, Grossman acreditou que o Estado Israelense exagerou na retaliação empreendida e liderou um pedido de cessar-fogo, no dia 10 de agosto do mesmo ano.

Vinte dias após chamar a atenção pela necessidade de interrupção do conflito, em uma conferência com a imprensa, um dos filhos de escritor, sargento do exército de Israel – Uri Grossman – veio a falecer durante uma incursão no sul do Líbano. O jovem foi atingido por um míssil antitanque pouco tempo antes de o governo de Israel suspender as operações contra os árabes. Grossman não mudou de opinião em relação à política de seu país, mesmo com a morte de Uri. Pelo contrário: cada vez mais, dedicava-se à luta pelo reconhecimento da necessidade da paz por parte da liderança israelense.

A partir desse episódio, David Grossman naturalmente tornou-se um símbolo de oposição ao governo de Ehud Olmert, o então Primeiro-Ministro de Israel, mas principalmente dois meses depois de seu filho ter sido morto, quando falou a uma multidão de mais de 100.000 israelenses que se uniam para recordar a data de assassinato

de Ytzhak Rabin<sup>3</sup>, em 1995. David Grossman, nesse dia, denunciou os líderes do governo do Estado e convocou o povo a refletir, dizendo que somente se estendessem a mão ao povo palestino, poderia haver esperança de paz entre Israel e outros países do Oriente Médio.

Cinco anos depois da morte de seu filho, Grossman lança um livro chamado *Nofel Michutz Lazman*<sup>4</sup> (em português, *Fora do Tempo*), no qual prosa e poesia se entrelaçam ao longo de toda a obra. Essa arriscada forma de construir o texto resultou em um equilíbrio de gêneros textuais diferentes que se somam na perspectiva de trabalhar com a temática da morte, sem ter a pretensão de dar conta dela, mas assumindo a necessidade de pensá-la. A combinação “prosaico-poética” concede doses de fluidez textual associadas à hesitação, à impossibilidade de expressar; perfazendo um caminho onde voz e silêncio se intercalam, no propósito de refletir e representar relações humanas a partir de perdas.

Essa espécie de “romance em versos”, de David Grossman, nos conta a história de um Homem que, depois de um período de cinco anos de total emudecimento, recupera a fala e anuncia à Mulher, sua esposa, que está de partida para um lugar onde espera encontrar seu filho morto. Esse local é chamado pelos personagens de “lá”, o que nos mostra uma significativa relutância por parte deles em nomeá-lo. Como se o “lá” fosse assim denominado por ser tão denotador de sofrimento e terror que, ao mesmo tempo em que existe em paralelo ao lugar de vida, precisa ser distanciado e evitado, sem que se possa falar nele naturalmente. A Mulher resiste à ideia do Homem e tenta convencê-lo de que não deve ir. No entanto, seu marido ignora a contestação e parte para “lá” mesmo assim, andando em intermináveis círculos, o que acaba por instaurar uma agitação na cidade onde moram, na qual todos os pais estão igualmente enlutados.

O texto tem ares de drama medieval, conferido principalmente por alguns personagens específicos, como o Duque e o Anotador dos Anais da Cidade, que está a seu serviço para registrar a consternação e a melancolia transmitidas nos testemunhos dos pais que perderam seus filhos. Estão também sob seu olhar o Homem, que caminha sem rumo pela cidade, e sua Mulher. O Anotador trava constante embate com outro ser, que tem a aparência de um centauro – um homem metade-escritor, metade-escrivãinha. O

---

<sup>3</sup> Ytzhak Rabin, quinto Primeiro-Ministro de Israel e ganhador do Prêmio Nobel da Paz, por suas tentativas de estabelecer relações de paz entre israelenses e árabes. Foi assassinado por um judeu radical contrário à assinatura de Rabin no Tratado de Oslo.

<sup>4</sup>*Nofel mi-chutz lazman* em hebraico significa, literalmente, “Caindo de fora para o tempo”.

primeiro enfurece cada vez mais o segundo, por lhe pedir detalhes precisos de sua angústia de luto, o que vai fazendo com que a relação se torne muito tensa entre eles. Temos aqui, portanto, duas figuras muito emblemáticas que tentam expressar antíteses de um mesmo ponto-chave: O Centauro-escritor, que, estando de luto, se vê incapaz e impotente diante de sua escrita e do propósito dela, ou seja, em bloqueio criativo; e o Anotador, que também enlutado, enche seus relatórios de descrição, a partir da observação do trauma dos outros, na ânsia por sufocar seu próprio trauma. Esses personagens oscilam entre manifestações recíprocas de fúria e consolo mútuo, uma vez que, sendo tão diferentes, compartilham, ao mesmo tempo, da mesma experiência de aflição.

Vamos dar uma freada estridente! Vamos pestanejar de surpresa! Que temos aqui? Um centauro! E ainda por cima enlutado! Dois coelhos de uma cajadada só. Rápido e fácil vamos vestir uma expressão de suave condolência e solidariedade e num instante mergulhar a ponta de nossa pena prateada em sua negra tinta, e três-quatro, vamos perguntar sobre seu filho, perguntar sobre o filho, perguntar sobre o filho! E se o interrogado não der respostas suficientes, não desistir, não desistir [...]. (GROSSMAN, 2012, p. 60).

Somam-se a esses personagens de maior relevo outros muitos que integram essa cidade tão cheia de pais que choram, com pesar incessante, a morte de seus filhos. À sua maneira, cada um vai relatando sua dor, recordando cenas do passado recente e distante com seus filhos, pois, no presente, isso já não é mais possível. Em contraponto, então, à tão recorrente imagem dos filhos dependentes de seus pais, está esse novo cenário, tão estranho de abordar, uma vez que subverte a ordem natural da dinâmica da vida – o dos pais que precisam lidar com a perda de seus filhos, tornando-se frágeis por terem que enfrentar a inesperada dor da qual não podem fugir. Esse contexto vai se construindo conforme as famílias vão permanecendo em um ciclo sem fim de lamento, melancolia e luto. Ao longo do texto, o flagrante estado de desolação que se abate sobre os que vivem vai se encarregando de erigir a agonia dos pais, por estarem irremediavelmente “órfãos”. Essa espécie de orfandade ao inverso se mostra reveladora de tentativas e inabilidades da relação do ser humano com um tipo de perda irreparável.

Em Israel, esse fenômeno dos pais enlutados é bastante comum. O ingresso dos filhos no serviço militar e a constante atuação do exército israelense em intermitentes guerras contra países árabes vizinhos faz com que muitas famílias os percam precocemente. Eventos que deveriam ser episódicos, ou nem mesmo existir, transformam-se na realidade do cotidiano do país. Por isso, também, há em hebraico uma

expressão que carrega o sentido dessa espécie de “orfandade” às avessas – *horim shkholim*.

A partir de todas essas questões, David Grossman, através da poesia entrelaçada à prosa, toma, por exemplo, a ausência de um dos vários filhos que a cidade perdeu, como permanente presença na vida dos pais:

ANOTADOR DOS ANAIS DA CIDADE: E quando ela diz essas coisas, ele para de andar em volta dela. Ela olha para ele com olhos opacos. Com os braços caídos, perdido, ele fica diante dela, como se nesse momento o tivesse atingido uma flecha disparada há muito tempo.

MULHER:  
Voltarei  
um dia  
a vê-lo como  
você é, e não como  
ele não é?

HOMEM:  
Posso lembrar  
de você sem  
ele não estar – o teu sorriso, inocente  
e otimista – de mim também,  
sem ele não estar, eu posso  
lembrar. Mas dele,  
que estranho:  
dele, sem a ausência dele, não posso  
mais lembrar. E quanto mais  
se alonga o tempo,  
mais parece que  
quando ele ainda estava  
já se exumava dele  
seu não estar –

(...)

MULHER:  
Naquela noite pensei,  
agora vamos nos separar. Juntos não mais  
poderemos estar. Quando eu lhe disser  
sim,  
você abraçará o não,  
a ausência dele  
você vai abraçar –

HOMEM:  
Como chegarmos, pensei  
naquela noite,

como chegar-nos um ao outro?  
 Quando eu a beijar  
 cortarão minha língua  
 os cacos de vidro  
 do nome dele  
 em sua boca –

MULHER:  
 Como olhar em meus olhos  
 se ele está lá  
 primal como um feto  
 no negror  
 da pupila?  
 Todo olhar, todo  
 toque serão  
 cutiladas. Como amar,  
 pensei naquela noite,  
 como amaremos  
 se a ele  
 num grande amor  
 concebemos?

(GROSSMAN, 2012, p. 22-24)

O trabalho do Anotador dos Anais da Cidade sob a forma de prosa, em seu papel de observador dos outros personagens que têm que levar suas vidas a partir de uma nova condição – a de seus filhos estarem ausentes – é substancialmente mais direto e descritivo. Ele transmite ao Duque não somente as atitudes do Homem e da Mulher, como também faz comparações a partir de suas impressões. Dessa maneira, seu relatório não é imparcial, mas é também seu sentimento diante da dor dos outros pais, que acaba sendo igualmente sua própria dor. O Anotador, portanto, não é somente uma das vozes do texto, que observa a situação sem lidar com o mesmo desafio dos outros personagens. Ele é um pouco de cada um desses homens e mulheres que observa. E cada um dos observados é um pouco dele também. Assim, ele se converte em olhar não-neutro dos acontecimentos. Logo, quando ele vê o Homem e pensa que ele age como se acabasse de ser flechado por uma seta que há muito fora lançada, é porque ele mesmo se sente assim também. Ele se identifica em suas agonias com aquele homem e, por isso, as narra intensamente. A mera descrição talvez coubesse mais apropriadamente a um anotador que não tivesse experienciado o inferno da perda de um filho.

Em seguida, no mesmo fragmento extraído de *Fora do Tempo* (2012), temos contato com o que vai ser tematizado ao longo de toda a obra: a morte como presença

constante na vida dos personagens. A ausência dos filhos, que está sempre pesando sobre as almas dos pais, acaba sendo a única coisa que direciona seus pensamentos, suas decisões e renúncias, suas reflexões sobre a vida, suas considerações sobre o tempo em que ela não era uma realidade, seu presente sufocante que faz com que as esperanças sejam perdidas, nada mais voltando a ser o que era. O tempo todo, os personagens pensam sobre a morte e o que ela lhes arrancou, de uma hora para a outra, fazendo com que suas vidas fossem cheias de uma espécie de sensação indelével de vazio.

Lidar com a perda é tão irremediavelmente necessário e se torna uma condição tão real em suas vidas, que eles já nem conseguem se ver mais, no presente, sem que a morte faça parte deles próprios. Eles conseguem se recordar no passado, a partir da ausência dele, mas não conseguem voltar ao ponto no qual tudo se transformou. E pior, se eles não tiverem a ausência de seu filho presente em suas vidas, admitem não conseguir nem mesmo senti-lo mais, pois ele agora se manifesta apenas sob forma de ausência. É como se a falta dele fosse agora o único meio para que a presença dele seja, de alguma forma, verdadeira novamente. O reconhecimento da ausência permite que eles estejam próximos ao filho, ou ainda, é como se a total ausência dele em suas vidas fosse uma hipótese considerada impossível, pois o filho sempre vai ser parte deles, ainda que por meio do seu não-lugar na vida.

O que ainda pode ser discutido nesse fragmento é não somente a relação desses pais com a “ausência-presença” do filho, como também a relação deles entre si mesmos, enquanto casal. Eles cogitam assumir total incapacidade de ser parte um do outro, se não se tem mais entre eles o terceiro elemento que os compõem – o próprio filho.

Se os três formavam um só e agora uma parte dessa unidade não está mais, não há unidade. Eles pensam em como seria difícil compreender um amor real a dois, se a mais real prova de seu amor um pelo outro não existe mais enquanto presença real, só enquanto ausência. E se está ausente o fruto da relação, o amor entre eles naturalmente se esvai; a própria relação se esvai. Dessa forma, pensa-se não somente as relações que têm que lidar com a perda do outro que é parte de si, que não está mais ali (o filho), como também do outro que se torna não-unidade estando ali ainda (o cônjuge).

David Grossman acabou a redação desse texto e o publicou justamente cinco anos depois da morte de Uri Grossman, seu filho. Cinco anos foi seu período de emudecimento, assim como o período de emudecimento do Homem, seu personagem, que anda em círculos intermináveis e deseja ir para “lá”. Grossman não escreveu, nem publicou nada,

assim como seu centauro em bloqueio criativo, que de tão acometido pela insuportável morte do filho não consegue se desvencilhar da dor e voltar a escrever.

Imediatamente após a publicação dessa obra, em Israel, o autor preferiu não conceder entrevistas, possivelmente porque o texto se trata de uma investigação íntima e pessoal de sua experiência com a perda de Uri. Experiência essa tão próxima dos limites do inexprimível, que o escritor projeta um ser fantástico – metade-homem, metade-escrivaninha – vivendo um impasse enquanto escritor. Sua incapacidade de expressão através da escrita acaba por dar voz ao luto e ao caos. Seu silêncio consegue comunicar muito mais do que as palavras e, por isso, as lacunas são irremediavelmente preenchidas pela consternação.

A esse propósito de mostrar a poesia como uma espécie de linguagem mais próxima da dor, Grossman une a prosa de ficção. O verso, por se aproximar mais do silêncio, na visão do próprio escritor, aborda a questão da morte em sua contenção, em seu sentimento de voltar-se a si mesmo, em sua condição de falar através do não-dizer. Já a ficção, parece ser trabalhada no sentido de conferir ao texto força de narrativa, com elementos característicos, como personagens, enredo, tempo e clímax. Enfim, Grossman encontrou um meio-termo preciso entre conter e soltar um grito.

Quando perguntado sobre suas obras e sobre os ecos de sua própria vida nelas, Grossman sempre fala sobre a necessidade que tem de levar para sua literatura aquilo que o perturba. Ele constantemente faz questão de afirmar que a literatura traz à tona coisas que, em geral, naturalmente negamos, que não queremos confrontar. Só que, ao trazê-las à superfície, se tornam parte de nossa vida e é aí, então, que podemos refletir sobre elas. Ele acredita que não se pode e não se deve fugir do que é difícil de lidar, pois fugir do que nos confronta é fugir de nós mesmos. Em suas palavras, “a literatura serve não para fortalecer, mas para enfraquecer as pessoas; para deixá-las mais sensíveis”<sup>5</sup>.

O escritor afirma que precisa que seus livros surpreendam a ele mesmo, e mais: que o traiam, que o levem a lugares onde ele, em sua vida pequena e protegida, não enfrentaria tais perigos. Ele crê, portanto, que seus livros trazem à tona todas as premissas básicas da sua existência.

---

<sup>5</sup> Entrevista concedida ao Programa Roda Viva Internacional, do Canal Cultura em janeiro de 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jaZH5DI-EJM&t=152s>. Acesso em 14 mai. 2016.

Por fim, em relação ao seu próprio ofício, Grossman acredita que a literatura é a salvação do escritor, uma vez que ela contribui para que o autor supere vários tipos de tragédias pessoais, além de enfatizar que ela também ajuda na compreensão de experiências coletivas em geral. Em suas palavras: “Escrever é uma forma de ficar nu diante da realidade; até mesmo diante da mais terrível realidade. Escrever é tocar um dispositivo elétrico de mãos nuas e não morrer por isso (...)”<sup>6</sup>.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

GROSSMAN, David. *Fora do tempo*. Trad.: Paulo Geiger. 1ª Ed. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

---

<sup>6</sup> Entrevista concedida ao Programa Roda Viva Internacional, do Canal Cultura em janeiro de 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jaZH5DI-EJM&t=152s>. Acesso em 14 mai. 2016.



***BEM VINDO ANO ZERO: O SINCRETISMO PARÓDICO NO EVANGELHO  
DE PAPA EMERITUS E DA BANDA GHOST***

***WELCOME ANO ZERO: PARODIC SYNCRETISM IN THE GOSPELS OF  
PAPA EMERITUS AND GHOST.***

Flavio Pereira Senra<sup>1</sup>

**Resumo:**

O presente artigo tem como objetivo investigar como a banda sueca Ghost se apropria de inúmeros elementos da liturgia do Catolicismo, ressignificando-os em prol de uma proposta estética de cunho satanista. A partir deste ponto, observa-se nas enunciações estéticas do grupo (tanto líricas quanto musicais e imagéticas) dois processos-chave, o de sincretismo e o de paródia, mecanismos recorrentes nas manifestações culturais da Contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Contemporaneidade, sincretismo, paródia, música.

**Abstract:**

This paper aims to investigate how the Swedish band Ghost appropriates various elements of the liturgy of Catholicism, resignifying them in favor of an aesthetical proposal of a Satanist nature. From this point, it is noticeable in the group's aesthetic enunciations (both musical, lyrical and imagistic ones) two key processes, the syncretism and parody, recurring mechanisms in cultural manifestations of Contemporaneity.

**Keywords:** Contemporaneity, Syncretism, Parody, Music.

**POR TRÁS DA MÁSCARA DO FANTASMA.**

Formada em 2008 na Suécia, a banda Ghost desde seu surgimento chamou a atenção na cena musical internacional, conquistando tanto seguidores quanto detratores. A razão para o grupo jamais ter passado incólume na mídia se deve principalmente à complexa rede sógnica que é a sua proposta estética, em que não apenas o elemento musical, mas também o visual (capas de álbuns, imagens em encartes e fotos promocionais) e o cênico, contribuem para a banda ser não somente mais um grupo musical, mas sim uma vasta e polifônica narrativa contemporânea.

---

<sup>1</sup> Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e docente de Língua Portuguesa e Literaturas do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro/campus Duque de Caxias. E-mail: [fpereirasenra@gmail.com](mailto:fpereirasenra@gmail.com) / Blog: [www.fpereirasenra.com](http://www.fpereirasenra.com).

O primeiro dado digno de nota a respeito do Ghost é a composição da banda. Os membros do grupo escondem suas identidades reais sob figurinos e pseudônimos, o que, até então, seria um recurso bastante comum na história do Rock e do Heavy Metal, tendo em vista o expressivo número de bandas que se apresentam maquiadas (Alice Cooper, KISS, Gorgoroth, etc) ou com máscaras (Gwar, Slipknot, dentre outros nomes). Porém, o diferencial aqui é que os músicos do grupo não apenas ocultam suas identidades por trás de *personas*, mas eles carregam essas mesmas *personas* para fora dos palcos. Seja em entrevistas, premiações ou qualquer outra situação em que algum membro da banda se faça presente, ele estará sempre encenando o seu respectivo personagem. Esse elemento é de grande importância para a construção da discursividade estética da banda, principalmente pelo fato dessas identidades não serem escolhidas a esmo. Todos os personagens possuem como elo comum elementos do catolicismo, porém, ressignificados, invertidos, como se pode ver na imagem promocional a seguir.



[Figura 1: Foto promocional extraída da página oficial da banda]

O Ghost tem como vocalista Papa Emeritus (do latim, cuja tradução mais próxima seria “Papa Emérito”) e, como instrumentistas, os *Nameless Ghouls* (do inglês, “Carniçais sem nome”). É interessante abrir um encarte de qualquer um dos discos do grupo e ler o mesmo nome (“Nameless Ghoul”) sendo repetido para cada um dos cinco instrumentistas da banda. Ou seja, não é um caso de um “multi-instrumentista”, uma inscrição como “Guitarras, baixos e baterias por *Nameless Ghoul*”, e sim, da forma mais repetitiva e inesperada possível, a inscrição “Guitarra base – *Nameless Ghoul*. Guitarra solo – *Nameless Ghoul*. Baixo – *Nameless Ghouls*. Teclado – *Nameless Ghoul*. Bateria –

*Nameless Ghoul*". E se observarmos a indumentária utilizada por esses musicistas, perceberemos o quanto essa designação é corroborada pelo aspecto visual: todos os instrumentistas da banda, como se vê na imagem acima, cobrem seus rostos e utilizam a mesma vestimenta, tendo como único diferencial um discreto símbolo impresso em alguma parte da batina, sendo quatro símbolos dos elementos naturais e um da quintessência, vide a imagem explicativa a seguir, extraída da página do fã-clubes oficial da banda:



[Figura 2: Símbolos oficiais de cada um dos *Nameless Ghoul*s]

Da esquerda para a direita, tem-se o símbolo da Terra (Carniçal baterista), da Água (Carniçal baixista), da Quintessência (Carniçal guitarra-base), do Fogo (Carniçal guitarra-solo) e do Ar (Carniçal tecladista). As especificações do instrumento contidas na imagem foram feitas pelo fã-clubes, e não pela banda – como já explicado linhas atrás, o grupo exclusivamente repete o nome “Nameless Ghoul” para indicar cada instrumentista, sem acrescentar ao próprio nome algum adjunto adnominal que o especifique. Sobre essa, por dizer, “peculiaridade onomástica” do Ghost, deve-se ter em mente que nenhum elemento empregado na proposta discursiva da banda é em vão, e ao refletir sobre a opção de manter o anonimato de seus membros, deve-se analisar o nome compartilhado por esses personagens: *Nameless ghoul*.

Como já sinalizado no texto, o Ghost lança mão de uma série de elementos oriundos de vertentes culturais/ideológicas/mitológicas/religiosas distintas. No caso, temos na identidade adotada por esses instrumentistas uma referência a uma criatura mitológica pré-cristã que se tornou célebre no universo ficcional de histórias de terror contemporâneas: o *ghoul* (traduzido como “Carniçal”). Segundo Scott Connors (2006), a palavra inglesa “ghoul” é derivada do termo árabe غول (*ghūl*), que pode ser traduzido como “demônio”<sup>2</sup>. O termo *ghūl* tem origem na palavra غالا (“ghala”), que por sua vez

<sup>2</sup> O termo também é etimologicamente relacionado a *Gallu*, entidade demoníaca presente nas mitologias sumeriana e acadiana (assírio-babilônica). Tal associação somente reforça o caráter demoníaco do “ghoul”.

significa algo como “coletar”, “roubar”, “tomar para si”. E é justamente essa característica que melhor define a criatura, pois um “ghoul” é uma entidade sobrenatural que assombra cemitérios, um morto-vivo que se alimenta de carne humana. Dentre as habilidades deste ser está a capacidade de assumir outras formas físicas, em especial a da última vítima. Segundo a mitologia árabe, um “ghoul” era um tipo específico de *jinn*<sup>3</sup> (الجن) que estava sob o comando de Iblis (إبليس), grosso modo, o equivalente muçulmano à figura do Diabo<sup>4</sup>.

Sendo assim, vê-se que algumas características do carniçal coadunam com a *des-subjetivação* dessas *personas*: um carniçal vive de devorar o sangue e a carne de seres humanos, assumindo a forma de suas últimas vítimas. Eles não possuem identidade própria (daí o fato de serem “sem nome” e, como se vê pela indumentária dos musicistas, sem rosto), adotando unicamente a forma (isto é, a identidade) da vítima mais recente. Percebe-se, então, a inter-relação entre o nome “Nameless Ghoul” e a vestimenta dos instrumentistas, que oculta praticamente seu corpo todo, transformando-os em silhuetas vivas de humanoides, grandes sombras de seres humanos.

A partir desse ponto, já começa a se evidenciar uma das razões do nome da banda. Primeiramente pela óbvia correlação de sentido, já que as palavras “Ghost” e “Ghoul” pertencem ao campo semântico do sobrenatural – ambos os seres são arquétipos que se relacionam de alguma maneira com a ideia da morte, e que podem assombrar os seres vivos e até matá-los. Além disso, pode-se afirmar que os *Nameless Ghouls*, sendo, como já dito, silhuetas humanoides vivas, são representações em simulacro dos seres humanos, a representação desindividualizada do homem em forma de *personas-fantasma*. E um traço notório aqui é que todas essas *personas*, esses “Carniçais sem Nome”, utilizam uma indumentária que remete de imediato ao universo ritualístico do Catolicismo. Todos os *ghouls* vestem uma batina que, como se sabe, é a primeira camada da vestimenta cerimonial de membros da Igreja. Originalmente, possui trinta e três botões frontais, número que faz referência à idade de Jesus Cristo quando teria sido crucificado, e cinco botões em cada punho, que por sua vez seriam uma representação das chagas de Cristo. Essa quantidade de botões também se faz presente nas vestimentas utilizadas pelos

<sup>3</sup> Fazendo aqui uma redução grosseira, pode-se dizer que os *jinn* eram criaturas sobrenaturais, de fogo e fumaça capazes de interagir com seres vivos. Assim como seres humanos, um الجنى (*djinn*, ou *jinni* ou simplesmente “gênio”) pode ser bom ou mau.

<sup>4</sup> No Islamismo, إبليس (*Iblis*) é descrito como um *djinn* que se recusou a se ajoelhar perante آدم (Adão, o primeiro profeta para os muçulmanos).

instrumentistas da banda. A faixa utilizada na cintura teria um duplo simbolismo: a castidade do religioso e a sua peregrinação pela Terra, seguindo os desígnios da Igreja.

Observa-se nitidamente na concepção imagética de cada *Carniçal sem Nome* um detalhado processo de intertexto com o Catolicismo. Eles se propõem a ser representações de clérigos que devotam sua vida a sua Igreja anticristã, empregando artifícios originados da própria liturgia católica. Essa reapropriação, contudo, assume um viés notoriamente paródico ao observarmos que essas figuras monásticas, ao mesmo tempo em que carregam consigo elementos que são originados no universo católico, carregam outros signos que explicitam uma oposição ao ideal cristão.

O primeiro deles é o símbolo que cada um carrega pendurado no pescoço, o crucifixo da banda – batizado de “grucifix”, por ter a letra “G” estilizada, mesclada com a cruz invertida. O fato de se usar o signo mais representativo do Cristianismo de ponta-cabeça indica uma clara intencionalidade anticristã. E o detalhe-chave da composição sígnica dos *Nameless Ghouls* é a máscara usada por eles, inspirada naquelas utilizadas pelos famigerados *plague doctors* – os “médicos da peste”, como pode ser visto nas imagens a seguir:



[Figuras 3 e 4: Representações das vestes dos médicos da peste negra]

[Figuras 5 e 6: Imagens de alguns *Nameless Ghoul*s em diferentes turnês da banda.]

Como sugerido pelo nome, os médicos da peste eram médicos especiais que atuaram na Europa em momentos de epidemia de peste bubônica. As máscaras tinham esse formato que lembravam um bico de ave pois tinham como objetivo protegê-los da contaminação através do ar – mais especificamente, pelos odores presentes no ar, segundo a teoria miasmática que era empregada para explicar a peste negra até determinado ponto do século XVIII. Os orifícios na máscara, posicionados perto das narinas, eram preenchidos com substâncias aromáticas (como folhas de hortelã, erva-cidreira, pétalas de rosa, cânfora, âmbar, dentre outras) e com palha, que seriam, por sua vez, uma espécie de filtro para os ares supostamente contaminados pela peste negra.

A elaboração de uma máscara inspirada naquelas usadas pelos médicos da peste se revela um componente visual importante na construção da figura do *Nameless Ghoul* enquanto personagem. Trata-se, antes de tudo, de mais um elemento sógnico que promove alguma relação com a ideia da morte, já que, à época em que os médicos da peste atuavam, a *Peste Negra* era muito temida na Europa, sendo um sinônimo da morte inevitável – basta lembrarmos que a peste bubônica foi responsável pela morte de aproximadamente 75 milhões de europeus no século XIV. Contudo, estamos falando de personagens que se intitulam “Carniçais sem Nome”, isto é, seres sobrenaturais que se alimentam de sangue, o que implica dizer que eles sugam a vida dos seres vivos. Sendo o Carniçal um ser mitológico descrito como “não-vivo”, é presumível que as máscaras de cada *Nameless Ghoul*, sendo inspiradas nas máscaras dos *plague doctors*, também impediriam qualquer “contaminação” com o mundo ao redor, o mundo pelo qual eles peregrinam para professar sua fé (o “culto do Ghost”, como referido constantemente pelos próprios membros em

entrevistas, sempre mantendo seus personagens). Tal metaforização não soa fortuita se considerarmos a narrativa construída através do elemento cênico da banda – que é levado para fora dos palcos, lembremos – e, principalmente, o conteúdo lírico do grupo que, como será discutido ao longo do texto, tem como objetivo principal ser uma “música de catequese” dessa *Igreja anticatólica*.

Percebe-se, com isso, um eixo temático comum nas referências sígnicas distintas empregadas pela banda: tanto a mitológica figura do carniçal, quanto o sinistro médico da peste e o clérigo católico (independentemente de sua titulação na Igreja) têm, como objetivos condutores de suas existências, a necessidade de estabelecimento de alguma *relação intrínseca* com a *vida humana* – seja para tentar se *alimentar* dela (no caso do Carniçal), para tentar *salvá-la* (como no caso do médico da peste) ou, para tentar *transformá-la* de alguma forma através da conversão (como no caso do clérigo). Analisando esses elementos composicionais da figura do *Nameless Ghoul* à luz da narratividade construída pela banda, podemos afirmar que o arquétipo do “Carniçal sem Nome” é um clérigo desse “culto sagrado” que é o Ghost, que irá espalhar sua fé, transformando as pessoas, por um lado *salvando-as* e *curando-as* da influência “pestilenta” do Catolicismo e, por outro, “sugando” suas almas, suas vidas.

Contudo, por mais que os *Nameless Ghouls* tenham grande importância na construção da discursividade estética da banda, é indiscutível que esses são “personagens-satélite”, pois um destaque muito maior é conferido ao *enunciado vivo* que atua como *frontman* do grupo: Papa Emeritus. Percebe-se na concepção deste personagem, assim como ocorre com os instrumentistas, um explícito intertexto com o universo religioso católico, vide o fato deste vestir a indumentária papal completa: a batina, a casula (a túnica utilizada em procissões da igreja), a mitra (o “chapéu pontudo” papal) e, em sua mão, a fécula (espécie de cajado, utilizado durante as missas). Ainda a respeito da profundidade do processo de absorção e “aculturação” dos ritos da liturgia católica na construção do personagem Papa Emeritus, a banda chega ao ponto de conduzir o ritual de transição papal entre os álbuns. Ao final da primeira turnê, em um show realizado em 2 de junho de 2015 em Linköping, terra natal da banda, eis que, ao término da faixa instrumental “Genesis”, surge no palco um segundo Papa Emeritus, mas com as vestes negras ao invés de brancas. É feita então a cerimônia de transição papal, em que o primeiro Papa passa o microfone para as mãos do segundo, ao que este contempla a plateia e profere a seguinte frase: “Io sono Papa Emeritus secondo” (em italiano, “Eu sou Papa Emeritus segundo”).

Tal transição é, em verdade, um bastante elaborado jogo cênico, em que, durante a execução da citada faixa instrumental, o vocalista da banda se retirou do palco e, nos bastidores, trocou de vestes papais e de máscara, vestindo-se como Papa Emeritus II. Ao final da canção, eis que um “dublê” (bem possivelmente um dos *roadies* da banda) completamente caracterizado como Papa Emeritus I entra no palco, seguido, pouco após, do vocalista da banda, este já caracterizado como o segundo sacerdote a liderar o grupo. Dessa forma, fica a impressão de que houve, de fato, a chegada de um novo cantor na banda – o que evidentemente não ocorreu, já que o estilo de cantar e o timbre vocal são exatamente os mesmos. No momento, a banda está com seu “terceiro” Papa, tendo sido realizado o mesmo “ritual de passagem” em um show na Suécia, seguindo os mesmos trâmites da primeira transição papal<sup>5</sup>.

Entretanto, é evidente que, ainda que uma série de elementos da liturgia católica sejam utilizados nas elaborações cênicas do Ghost, esses elementos sempre serão, de alguma forma, invertidos/esvaziados/ressignificados. Uma análise mais detida da figura de Papa Emeritus nos revela algumas especificidades: em toda a sua indumentária, bem como em sua fêrula, vê o já comentado “grucifix”, o “crucifixo do Ghost”. Se for levado em consideração esse aspecto somado ao fato do “rosto” de Papa Emeritus ser a representação de uma caveira, poderemos então afirmar que esse personagem é uma espécie de “negativo” da tradicional figura papal, um *Papa às avessas*. Ainda a respeito do sinistro rosto de Papa Emeritus, é importante perceber que o cantor não pinta a imagem da caveira diretamente em sua face. Em verdade, ele usa uma máscara, provavelmente de látex, e aplica a tinta sobre ela as tintas que desenharam a imagem da caveira. Isso pode ser percebido em algumas imagens de Papa Emeritus, como a seguir, em que é feito um *close* no rosto do cantor.

---

<sup>5</sup> Há diversos vídeos no Youtube de ambas as transições papais.





[Figura 7: Papa Emeritus II, ao vivo.]

O recurso da máscara de látex é importante por diferentes razões. A primeira delas é para imprimir verossimilhança ao “caráter papal” do personagem, já que, como é sabido, os homens da Igreja Católica que se tornam papas em geral já estão na terceira idade – ou, no mínimo, bem próximos a ela. As máscaras dos três “Papas Emeritus” criadas até então têm como nítido propósito dar um aspecto envelhecido ao personagem, além de dificultar ainda mais a descoberta da identidade real do cantor<sup>6</sup>. Deve ser lembrado que essas máscaras, por serem nitidamente espessas, não possibilitam que se vejam variações na expressividade facial. Ou seja, é como se o rosto de Papa Emeritus estivesse eternamente “congelado”, fazendo movimentos mínimos na mandíbula para poder cantar, mas mantendo todas as demais linhas faciais exatamente da mesma forma, o tempo todo. Isso imprime sobre o personagem uma espécie de duplo caráter de simulacro, pois a caveira pintada em sua face, como já dito, seria uma espécie de “negativo” de um rosto humano, uma versão desprovida de vida de um rosto humano. Ao passo que o “rosto” em si de Papa Emeritus, a “máscara imutável” (a “manifestação do *self* universal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 595), remete, alegoricamente, a uma ideia de *anulação* da vida humana, pois, afinal, é possível ver neste caso um elemento *natural/orgânico/vivo*, o rosto, sendo substituído por um *artificial/inorgânico/sem vida*, a máscara, que, por sua vez, se propõe a representar (ou apenas *emular*) um rosto humano

<sup>6</sup> Diversos fãs e jornalistas, através de uma série de investigações muito tenazes e extensas, acreditam ter descoberto a identidade do homem que veste o manto de cada Papa Emeritus: Tobias Forge, que já cantou nas bandas Repugnant, Magna Carta e Subdivision. A (grande) semelhança entre os timbres vocais é um dos argumentos mais fortes para sustentar tal “descoberta”. Ainda que uma quantidade bem considerável de páginas da *internet* postule essa informação como verdadeira, a banda, até o presente momento, não divulgou qualquer mínimo indício da identidade real de seu vocalista.

esvaziado de qualquer expressão facial, uma face humana desumanizada, sem vida, um ser destituído de emotividade, desprovido de todos os elementos que caracterizam o ser humano.

Além disso, deve ser lembrado que a imagem da caveira no lugar do rosto remete de imediato à imagem da morte. Sendo um signo universal de fácil assimilação, é sabido que o esqueleto é a

Personificação da morte e, por vezes, do demônio.[...] Não representa uma morte estática, um estado definitivo, mas uma morte dinâmica, ou melhor, anunciadora e instrumento de uma nova forma de vida. O esqueleto, com seu sorriso irônico e seu ar pensativo, simboliza o conhecimento daquele que atravessou a fronteira do desconhecido, daquele que, pela morte, penetrou no segredo do além. (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2006, p. 401).

É perceptível o quanto a simbologia do esqueleto se associa com o personagem Papa Emeritus em muitos aspectos. Sabe-se que a figura do papa é “símbolo daquele que sabe, (...) considerado como mediador entre Deus e o universo” (*Ibidem*). Assim como a figura tradicional do papa na liturgia católica, vê-se que o Papa Emeritus possui algum “elo metafísico”. Mas se o Papa católico é um ser humano – logo, um ser *vivo*, integrante do plano físico – que estabelece alguma comunicação com o plano metafísico – o *reino de Deus* –, temos aqui um *Papa-fantasma* que, seguindo a simbologia da imagem do esqueleto, possui uma ligação com um plano metafísico, o reino da morte, simplesmente pelo fato de já ter estado lá. Dessa forma, observa-se um irônico e sutil empoderamento desta figura em contraste ao papel do “Papa tradicional” pois, sendo Papa Emeritus, em essência, um *morto* que caminha entre os *vivos* e que prega para eles, logo ele teria mais, digamos, “credibilidade” em suas palavras, pois, indiscutivelmente, teria visto tudo aquilo que os demais seres vivos ainda não vivenciaram.

### **CON CLAVI CON...LUCIFERO.**

Tais considerações, além de relacionarem o vocalista em questão com o nome da banda, são bastante relevantes se considerarmos o teor do evangelho do Papa Emeritus. Como sugerido pela cruz invertida presente no “grucifixo”, tem-se aqui uma mensagem anticristã e, notoriamente, satanista. Porém, deve-se lembrar que este símbolo está impresso nos principais signos católicos ostentados pelo Papa Emeritus. A fécula possui como maior significado o poder de “governar” e de “corrigir” conferido ao Papa. A mitra possui a ponta pois esta apontaria para Deus. E a casula, que possui os símbolos da

liturgia, representa a passagem do membro do clero para um reino espiritual. Vê-se, mais uma vez, como o Ghost se apropria de signos da liturgia católica e imprime sobre eles sua própria representação sígnica (no caso, a “cruz do Ghost”). Isso sugere que a banda, muito mais do que uma concepção lírica e imagética que se propõe a atacar a figura do Deus cristão, se propõe a estabelecer um culto ao “adversário”, todavia, utilizando as ferramentas ritualísticas do culto católico.

É o que pode ser percebido já no disco de estreia da banda, particularmente nas duas faixas de abertura, “Deus culpa” e “Con Clavi con Dio”. “Deus culpa”, uma faixa instrumental, é composta apenas por sons de teclado – mais precisamente, de órgãos típicos de igrejas. Tal detalhe é bastante relevante, tendo em vista que, em se tratando do polifônico discurso construído pela banda, não devem ser considerados unicamente os recursos verbais – no caso, as letras das canções –, mas, com o mesmo nível de importância, todos os recursos não-verbais empregados. “Deus Culpa”, tema instrumental que abre o álbum de estreia do Ghost, tem um título que remete de imediato ao universo temático religioso<sup>7</sup>, e os sons de órgão de igreja são facilmente reconhecíveis. Além disso, há a capa do disco, que traz, em destaque, a figura de Papa Emeritus:



[Figura 8: capa do álbum *Opus Eponymous*, da banda Ghost.]

A arte de capa de *Opus Eponymous* mostra a figura de Papa Emeritus, de braços abertos, com garras no lugar de dedos, uma posição que, aliada ao seu semblante, imprime

<sup>7</sup> Mesmo ouvintes que não sejam provenientes de algum contexto linguístico neolatino têm, nos dias de hoje, acesso ao significado das palavras “Deus” e “culpa”, tendo em vista a massiva quantidade de fóruns na internet que discutem os significados das canções da banda, além de comentários explicativos em resenhas do álbum e, previsivelmente, as próprias entrevistas dadas pelos membros.

à imagem um tom ameaçador. O que seria o corpo do personagem é preenchido com a imagem do céu tempestuoso (sendo que os raios se mesclam com as linhas que seriam formadas pelas dobraduras no tecido do próprio manto de Papa Emeritus), em uma noite de lua cheia, com morcegos de gigantescas asas voando. Ao centro, em destaque, uma construção que, a julgar pelas cruzes em suas torres e em certas partes do telhado, pode ser facilmente reconhecida como uma igreja. O emprego de diversos elementos sógnicos recorrentes no universo dos filmes de terror – os morcegos, a lua cheia, a noite tempestuosa – sugerem que este Papa soturno está prestes a atacar essa igreja. Diga-se de passagem, tal associação cinematográfica não é gratuita, tendo em vista que a própria capa em si estabelece uma relação intertextual com a capa de um filme de horror<sup>8</sup> intitulado *Salems Lot* (lançado em contextos lusófonos como *A Hora do Vampiro*):



[Figuras 9 e 10: capa de *Opus Eponymous* e o cartaz do filme *Salem's Lot*, respectivamente. ]

A imagem de capa de *Opus Eponymous* infere que Papa Emeritus domina por completo o templo católico. O artifício visual já citado de imprimir sobre seu manto a própria paisagem da noite, as linhas dos relâmpagos que se iniciam perto de sua cabeça como que dobras de sua vestimenta religiosa e, até mesmo, se quisermos ser bem detalhistas, a lua cheia posicionada próximo ao lado esquerdo de seu peito (onde, sabe-se bem, localiza-se o coração), acabam por criar uma aura de empoderamento sobre esse personagem, como se seu ataque e seu subsequente domínio fossem inevitáveis, como se ele exercesse uma espécie de “poder silencioso”, secreto e obscuro sobre o templo cristão.

<sup>8</sup> *Salems Lot* foi inicialmente lançada em 1979 em formato de série, dividida em dois episódios. Posteriormente, foi exibida nos cinemas, com os episódios editados de maneira que formassem um longa-metragem. A capa em questão é dessa versão cinematográfica.

Tal caráter ameaçador de Papa Emeritus coaduna com a relação intertextual criada entre a capa do álbum e o cartaz oficial de *Salem's Lot*, em que temos a imagem do vilão do filme, um mestre vampiro. Na trama deste longa-metragem, esse ser ataca a cidade que dá nome ao filme<sup>9</sup>, transformando praticamente todos os seus habitantes em mortos-vivos (uma ideia que, aliás, também se relaciona com o já comentado arquétipo mítico do *ghoul*, empregado pelo grupo para designar seus instrumentistas).

Interessantemente, a opção de reproduzir a imagem de Papa Emeritus nessa proporção, com seu manto “engolindo” a paisagem da igreja na noite, dialoga, de certa forma, com o próprio título do disco: *Opus Eponymous*. “Opus”, do latim, significa “trabalho” ou “obra”. “Eponymous”, por sua vez, termo oriundo da língua inglesa, pode ser traduzido como “homônimo”. É bastante comum no meio do *Rock n'Roll* e do *Heavy Metal* o primeiro disco de uma banda ser intitulado apenas com o nome do grupo – ou seja, um disco homônimo. Logo, vê-se que é uma grande ironia o primeiro disco do Ghost ser intitulado, justamente como “Obra homônima”. Seria, de certa forma, o mesmo que um disco de estreia de um dado grupo ter como título “Disco um”, “Primeiro álbum”, “Registro número um” ou algo do gênero. Contudo, o dado mais interessante do título está em uma das acepções do adjetivo “epônimo”. O conceito de eponímia está calcado na ideia de que alguma grande personalidade, real ou mítica, humana ou divina, tem seu nome empregado para batizar determinado local, de forma que essa figura seja peça central na narrativa fundacional dessa comunidade. Simbolicamente, essa comunidade teria a “bênção” ou a “proteção” dessa figura. Sendo assim, entende-se que a figura de Papa Emeritus em proporções ampliadas, dominando a igreja, coaduna com essa ideia. Metaforicamente, é como se tudo que estivesse abaixo do único texto verbal presente na capa: o nome da banda, posicionado no topo da imagem. Entendendo a igreja como representação metonímica de toda a liturgia católica, vê-se que esta estaria subjugada ao discurso estético-ideológico da banda, como evidenciando na faixa “Com Clavi com Dio”:

**Con Clavi Con Dio**

Lucifer  
We Are Here  
For Your Praise

**Conclave com Deus**

Lúcifer  
Estamos aqui  
Para o seu louvor

<sup>9</sup> Na trama do filme, a cidade em que toda a história se desenrola é chamada de *Salem's Lot*. Contudo, é revelado no mesmo enredo que a cidade outrora chamava-se *Jerusalem's Lot*, o que é um dado curioso, pois mostra que uma criatura demoníaca possuiu uma cidade que se propunha a ser um “pedaço de Jerusalém” (Tradução literal de “Jerusalem's Lot”).

Evil One	Ó maligno
Our Conjuraton Sings Infernal Psalms And Smear The Smudge In Bleeding Palms	Nossa conjuração canta salmos infernais e propagam a imundície em salmos sangrentos
Siamo Con Clavi Siamo Con Dio Siamo Con Il Nostro Dio Scuro	Estamos reunidos Estamos com Deus Estamos com nosso Deus escuro
Demigod Our Task Behind Mask Chosen Son	Semideus Nossa missão Por trás da máscara Filho escolhido
Oh, You Rebel Chief, Destroyer Of The Earth Rise From Precipice Through Birth	Ó, chefe rebelde Destruidor da terra Surja do precipício Pelo nascimento
Sathanas We Are One Out Of Three Trinity	Satanás Somos um dos três Trindade
Siamo Con Clavi Siamo Con Dio Siamo Con Il Nostro Dio Scuro	Estamos reunidos Estamos com Deus Estamos com nosso Deus escuro (GHOST: 2010, 02)

A imagem da capa do disco, em uma fase de pré-audição, já prepara o ouvinte de forma que ele seja capaz de inferir que escutará no álbum conteúdos que dialoguem com elementos do campo semântico da religiosidade cristã – mais precisamente, do Catolicismo. Porém, tais conteúdos não serão direcionados ao louvor desta religião, e sim ao esvaziamento da mesma. “Deus Culpa”, com seus sons de teclados que emulam os órgãos de uma igreja, remetem ao início de uma missa – o que era corroborado pela banda ao vivo em sua primeira turnê, pois as apresentações eram iniciadas com a execução dessa faixa instrumental ao mesmo tempo em que Papa Emeritus perambulava pelo palco com o turíbulo, “espalhando” o incenso, dando início à “cerimônia”. Em seguida, tem-se “Con Clavi com Dio”, que salienta todos os elementos não-verbais levantados até então.

Recorrendo ao viés analítico da multimodalidade semiótica, percebe-se que o Ghost se relaciona a um dos procedimentos destacados por Fredric Jameson (1997) como traços marcantes da Pós-Modernidade: a paródia. O autor afirma que ela se vale de um determinado texto-fonte para, em seguida, aplicar sobre essa suas idiossincrasias e singularidades, criando um simulacro deste original, independentemente do fato do

“impulso satírico” (*Ibidem*) ser intencional em todas as manifestações de paródia. Empregando exemplos da literatura moderna para discorrer sobre o tema, Jameson afirma que

um bom parodista precisa ter uma certa simpatia tácita pelo original, tal como um excelente mímico precisa ter a capacidade de se colocar na pessoa imitada. Todavia, o efeito geral da paródia é — quer simpática quer maledicente — ridicularizar a natureza privada destes maneirismos estilísticos bem como seu exagero e sua excentricidade em relação ao modo como as pessoas normalmente falam e escrevem. Assim, subjaz à paródia o sentimento de que existe uma norma linguística, por oposição à qual os estilos dos grandes modernistas podem ser arremedados. (*Ibidem*)

“Con Clavi con Dio” já ilustra essa intencionalidade paródica desde seu título: apesar de ser uma canção notoriamente anticristã e satanista, seu título sugere o contrário, pois pressupõe uma “reunião com Deus”. O primeiríssimo verso da letra, entretanto, já profere o nome da *divindade* a ser idolatrada: Lúcifer. Através de um eu lírico coletivo (o que fica nítido no emprego da primeira pessoa do plural), cria-se uma atmosfera de adoração, fazendo dessa composição uma *canção gospel*, contudo, destinada a propagar um evangelho de Satanás. É o que fica explícito nos primeiros versos: “Lúcifer/ Estamos aqui/ para louvá-lo/ Ó maligno”.

A banda efetua uma releitura paródica dos ritos sagrados do Catolicismo em diversos níveis, e, previsivelmente, o aspecto lírico e musical também se insere nessa proposta. Há partes da letra que são escritas em Latim (como o título) e outras em italiano, vide a estrofe “Estamos reunidos/Estamos com Deus/Estamos com nosso/Deus escuro” – estrofe que, diga-se de passagem, tem certo teor “explicativo”, já que emprega o termo “Deus” apenas para depois especificá-lo como o “Nosso Deus escuro”. Nessa parte da música a voz principal é substituída por um coral de vozes masculinas que remete ao canto gregoriano. Esse detalhe é bastante caro à proposta da banda, pois tem-se aqui um exemplo do caráter eminentemente sincrético da musicalidade do grupo. É de conhecimento geral que o corpo de cânticos litúrgicos que veio a ser denominado como Canto Gregoriano tem como principal elemento norteador a criação de uma música que trouxesse consigo pouca variabilidade, inspirando, dessa forma, ideias de *estabilidade* e, subsequentemente, de *paz*. Sendo assim, essa modalidade musical católica na Idade Média contrapõe-se às estruturas rítmicas da música de origem não-cristã, objetivando, por um lado, um caráter estático, um estado de êxtase e a conclamação do sublime na

*música* e, por outro lado, negando a festividade, o movimento e o estado de *transe* característico da música popular pagã. Sobre essa oposição, afirma Gerson Trombetta:

O transe é dinâmico, gerado a partir do movimento do corpo e da anulação progressiva da mente; o êxtase, por sua vez, é estático, deixando o corpo imóvel e cooptando a energia mental. Daí decorre, na música gregoriana, a negação de qualquer pulsação. As composições gregorianas representam, assim, o território de luta entre a elevação ascética e a sedução sensível do ouvido. Nele, toda e qualquer dissonância é sufocada. (TROMBETTA, 2013, p. 15).

Neste cenário, as polifonias mais complexas não eram admitidas nas composições sob hipótese alguma, ao ponto de, em 1322, o Papa João XXII emitir a *Dacta sanctorum patrum*, uma proclamação papal sobre a música. No documento em questão o pontífice condena o fato de as músicas dos ofícios religiosos estarem então sob o perigo da “má influência” de semibreves e mínimas, sendo assim “pervertida” por estruturas melódicas do “universo pagão”<sup>10</sup>. Ora, percebe-se aqui que o Ghost operacionalizou uma verdadeira *antropofagia musical*, já que empregou a dinâmica composicional típica do Canto Gregoriano, aliada à letra de louvor e à língua empregada na letra, mas adaptando-a às suas próprias intencionalidades discursivas, pois se trata de uma estrutura musical tipicamente católica sendo utilizada com propósitos anticristãos/satânicos – em outros termos, um exemplo do tipicamente *calibanesco* estilo de “aprender a xingar na língua do mestre”<sup>11</sup>. Adicionalmente, deve ser ressaltado o caráter sincrético da musicalidade do Ghost nesse ponto, pois tem-se elementos melódicos típicos da música de adoração católica (o já citado Canto Gregoriano) empregados junto de melodias que lançam mão do trítone – o “intervalo do Diabo”, ou “Diabolus in Musica”.

O trítone corresponde à quarta aumentada – intervalo de três sons existente, por exemplo, entre o Fá e o Si ou entre o Dó e o Fá sustenido. Sua dissonância inspira tensão no ouvinte, movimento, e vai de encontro à harmonia pretendida pela música sacra medieval. Dessa forma, passou na Idade Média a ser conhecido como a manifestação do Diabo na música, o *diabolus in musica*, sendo, previsivelmente, “exorcizado” da música sacra, pois sua dissonância fundamental seria uma “ofensa” à suposta harmonia da música cristã medieval. A dissonância que o trítone carrega consigo, na cosmovisão da era medieval, era indicativo “de uma “falha cósmica”, a figura do mal, do imperfeito, do

<sup>10</sup> É válido lembrar que o termo “pagão” é de cunho pejorativo, designando a(s) religiosidade(s) de origem não-cristã. Seu emprego no texto tem por objetivo unicamente reproduzir o discurso das autoridades católicas à época da “demonização” de qualquer manifestação musical pré-cristã.

<sup>11</sup> Referência à célebre fala “to learn to curse in the master’s tongue”, do personagem Calibã, da peça *A Tempestade*, de William Shakespeare (SHAKESPEARE, 2000).



diabo” (*Ibidem*). Conforme ressaltado pelo pianista, compositor e crítico musical Kurt Ellenberger (2013), o trítono é um intervalo facilmente identificável em inúmeras canções do Ghost, sendo um componente crucial de sua composição de modo geral, devido ao que o autor define como “instabilidade tonal inerente e qualidades geralmente ‘sombrias’” (*Ibidem*).

Logo, vê-se que a banda ancora sua musicalidade simultaneamente a estruturas melódicas “harmônicas” e “estáveis” oriundas dos cânticos de adoração católica e a outras de cunho “dissonante” e, de acordo com a Igreja, “diabólico”. Em uma das passagens de “Con Clavi com Dio” em que a tensão típica da “música diabólica” se faz mais evidente (através da base construída sobre variação entre as notas D e D# seguida de F e F# a partir dos 2:00 da faixa), Papa Emeritus lança mão de mais um conceito originado da doutrina cristã ao afirmar: “Satanás/Somos um/Dentre três/Trindade”. Evocando o conceito da Trindade, que concebe a figura de Deus como Pai, Filho e Espírito Santo, o eu lírico novamente lança mão de uma ferramenta do louvor cristão em seu louvor ao demônio. Se for levado em consideração que, em língua inglesa, o termo “Espírito Santo” é comumente traduzido como “Holy Ghost”, então tem-se nesse aspecto mais um significado associado ao nome da banda. “Con Clavi com Dio” não apenas mostra uma reunião em louvor ao *Deus obscuro*, mas uma comunhão entre esse eu lírico pluralizado com Satã, fazendo do Ghost então a manifestação de um *Unholy Ghost* (“Espírito Maldito”). Percebe-se que, não coincidentemente, nesse trecho a melodia corresponde, de certa forma, ao ideal trinitário, pois cada verso é composto por três sílabas, sendo sempre a primeira delas a tônica (“Sa-Tha-Nas/We Are One/Out of Three/ Tri-ni-Ty”).

Ainda sobre o caráter sincrético da musicalidade do Ghost, deve ser frisado que a própria parte das músicas que diz respeito ao universo composicional da música popular também apresenta essa práxis de emprego de múltiplas influências. É senso comum que o emprego da imagem do Diabo (ou de qualquer elemento relacionável a esta figura) é um dos eixos temáticos mais recorrentes no universo do *Heavy Metal*. Sabe-se também que há uma vertente do *Heavy Metal*, denominada *Black Metal*, que, de modo geral, lança mão de temáticas satanistas, anticristãs ou, no mínimo, “paganistas”. Do ponto de vista musical, é caracterizado pelo emprego de vocais guturais, baterias com *blast beats* e outros recursos que permitem que o *Black Metal* seja enquadrado na categoria *metal extremo*, por figurar entre os subgêneros mais pesados do *Heavy Metal*. Um recurso comum entre bandas deste gênero é, justamente, o emprego de maquiagem, pseudônimos e de iconografia notoriamente anticristã em suas capas e/ou imagens promocionais. Sendo

assim, pode-se presumir a expectativa gerada dentro do meio *Heavy Metal* quando vieram à tona as primeiras imagens do Ghost: parecia se tratar de mais uma banda de metal extremo. Todavia, a primeira audição do disco surpreende, pois o soturno Papa Emeritus canta com uma voz bastante suave, com muitas harmonias maiores, e o instrumental da banda, a despeito de passagens que contêm indiscutível peso nas guitarras, não chega nem perto do chamado metal extremo. Em verdade, analisando tecnicamente, nem mesmo *Heavy Metal* seria um termo aplicável ao Ghost – a própria banda prefere se rotular como *occult rock*. Ainda que tenha muitos fãs no meio *Headbanger*, figurando, inclusive, em diversos festivais repleto de bandas de *Heavy Metal*, a sonoridade do Ghost possui uma inegável “suavidade vocal” e construções melódicas que bebem diretamente de fontes “não-metálicas”, como o *pop rock*<sup>12</sup>, o *dance*, a *surf music* (em “Zombie Queen”) e até a *valsa* (em “Secular Haze”). Tal situação chega a um ponto em que determinadas canções do grupo, se não fossem pelas letras de cunho satânico, poderiam facilmente tocar em grandes rádios, tornando-se *hits* do pop.

Como seria de se prever, a banda dividiu – e ainda divide – opiniões entre o público devoto de música pesada, tendo muitos adoradores e, igualmente, detratores, que se consideram, por vezes, “ludibriados”, pois esperavam ouvir uma “banda de metal de verdade” e não uma “bandinha de pop”. É inegável o caráter de imprevisibilidade presente na imagem de um homem vestido de um “Papa de Satã” cantando, com uma voz bastante suave, melodias de fácil assimilação, muitas das quais com harmonias maiores, que bebem descaradamente de fontes da música *pop*. No tocante a essa questão, deve ser lembrado que a escala maior é uma escala diatônica de sete notas em modo maior, que vem a ser um dos modos musicais empregados na música tonal. Falando de forma mais simplificada, as harmonias maiores, pela forma como são construídas, transmitem alegria, leveza. As harmonias menores, por sua vez, transmitem tristeza e peso. O Ghost, como já citado no texto, lança mão de harmonias menores, que imprimem sobre sua música uma atmosfera sombria, melancólica, ou tensa (vide o já comentado trítone). Todavia, mescladas a elas – principalmente em refrãos – o grupo lança mão de harmonias maiores que trazem consigo um tom de leveza, de alegria, uma “melodia para cima”, digamos, o que destoa do que seria inicialmente esperado para uma banda de metal extremo, de *Doom metal* ou de *Gothic Metal*. Somado a isso, deve-se lembrar que mesmo essas melodias belas, “positivas” e de fácil assimilação, que poderiam ser incluídas na programação de

---

<sup>12</sup> A ponto da banda já ter gravado diversas versões mais soturnas de canções de bandas associadas ao universo pop, como ABBA, Eurythmics, Echo and the Bunnymen, Depeche Mode, dentre outras.

uma rádio *pop* qualquer, possuem letras que cultuam o demônio e atacam os dogmas católicos, o que por sua vez seria, no mínimo, incomum (para não dizer *inaceitável...*) em *hits* populares que veiculam nas grandes rádios. E ainda mais utilizando, para tal proposta lírica e imagética anticristã, os próprios elementos sógnicos do Cristianismo (mais especificamente, da liturgia católica, a fim de estabelecer um culto ao demônio através do esvaziamento de elementos do Catolicismo, como já ressaltado nesse texto).

O ponto-chave a ser analisado aqui é o nível profundo de sincretismo adotado pelo grupo em suas composições. Assim como o “sagrado” e o “profano”, o “divino” e o “demoníaco” se entrelaçam na mistura do coro gregoriano com as letras satanistas e as harmonizações com o trítone, elementos do universo do *Rock n´Roll* e do *Heavy Metal* (a “música do Diabo” para a grande mídia e para setores conservadores da sociedade, como se sabe) se misturam com elementos da musicalidade *pop* (a que toca nas grandes rádios, entra em trilhas sonoras de telenovelas e outros meios considerados “aceitáveis” ou “normais” pela grande mídia). Tal *modus operandi* composicional, marca da identidade sonora da banda, reforça o caráter não apenas eminentemente sincrético da banda, mas, principalmente, *paródico*.

### **O EVANGELHO SEGUNDO PAPA EMERITUS**

Evidencia-se no *Ghost* o caráter de crítica ideológica que Freund (1981) destacou na funcionalidade paródica. Sendo acima de tudo uma reação a enunciados já cristalizados e consagrados na cultura, a *reconstrução paródica* operacionaliza-se através, em verdade, por uma *reconstrução* através da *desconstrução*, da deformação da estrutura original do texto-base – compreendendo “texto” acima de tudo como “enunciado”, podendo ser verbal ou não verbal. De acordo com Freund, o texto paródico é caracterizado por um *ethos negativo* que define seu propósito central: o combate a determinadas formas de discurso que criam alienações perante o real – assumindo aqui uma conotação de ordem mais marxista e hegeliana. Sob essa leitura, a paródia, imbuída de um significativo componente ideológico e político, torna-se um veículo de conscientização e de emancipação do sujeito perante enunciados convencionais, oficiais, canônicos, visando, assim, à libertação dos indivíduos no devir histórico. Assim, em termos simples, a paródia pode ser definida como uma ferramenta de desconstrução de enunciados enraizados em nossa cultura através dos tempos.

No caso do Ghost, a enunciação paródica se dá pela apropriação de elementos da liturgia católica, ressignificados em uma proposta anticatólica/anticristã/satânica. Dessa forma, vemos que o discurso estético do Ghost tem como objetivo construir uma espécie de *Evangelho de Satanás*, tendo Papa Emeritus como a figura suprema desse culto. A banda chega ao ponto de, na faixa “Ritual”, proferir a sua própria versão do “Pai Nosso”: “Our father who art in hell/Unhallowed be thy name /Cursed be the sons and daughters/Of thine Nemesis/Whom are to blame/Thy kingdom come/nemA”. Uma tradução aproximada seria: “Pai nosso que estás no Inferno/Maldito seja teu nome/Amaldiçoados sejam os filhos e filhas/ de teu Nêmesis/Que irão condenar/Teu Reino do Amanhã/nemA”. A intenção de se criar uma *Prece do Adversário* é explícita, ainda mais se considerarmos a palavra que encerra a oração: “nemA”, que vem a ser “Amen” ao contrário. Dessa maneira, O Ghost emprega os signos ritualísticos do Catolicismo em seu culto ao demônio, assumindo-se, assim, como o *Grande Outro* da liturgia católica, o “outro lado do espelho”, por assim dizer. A prece em questão também mostra a necessidade de se “amaldiçoar” os “filhos e filhas” do Nêmesis de Satanás – que, evidentemente, seria Deus. Tal estabelecimento da guerra santa se faz presente em outras composições da banda, como a faixa “Infestissunam”, faixa de abertura do disco homônimo:

**Infestissunam**

Il padre  
Il filio  
Et lo spiritus malum  
Omnis caelestis  
Delenda est

Anti Cristus  
Il filio de Sathanas  
Infestissunam

**O hostilíssimo**

O Pai  
O filho  
E o Espírito Maligno  
Todo ente celeste  
Deve ser destruído

Anticrito  
O filho de Satanás  
O hostilíssimo  
(GHOST, 2013: 01)

“Infestissunam” tem início com os já citados vocais masculinos formando um canto gregoriano, porém, cantando o louvor ao anticristo – um recurso empregado pela banda no disco anterior, como já explicado nesse artigo. Contudo, temos aqui um uso mais destacado e sofisticado desse mesmo recurso, pois, além de abrir o disco, o coro se inicia de maneira isolada, sem instrumental algum. Em seguida, repete-se a letra (que de forma proposital se assemelha a uma prece, principalmente pelo intertexto claro em “O Pai/ O Filho/ O Espírito Maligno”, que remete ao verso “Em nome do Pai/Do filho/Do Espírito Santo” do “Pai Nosso”). Entra um instrumental bem pesado, servindo de base

para o canto entoado. Obedecendo à proposta temática do disco, a canção faz referência a uma profecia, que prega que o filho de Satanás – o “hostilíssimo” – viria para, segundo o culto de Papa Emeritus, revolucionar o mundo. Esse tema se faz presente de diversas formas ao longo do disco, como na profética “Year Zero”, cuja letra é reproduzida a seguir.

### **Year Zero**

Belial, Behemoth, Beelzebub,  
Asmodeus, Satanás, Lúcifer  
Belial, Behemoth, Beelzebub,  
Asmodeus, Satanás, Lúcifer

Since dawn of time  
the fate of man is that of lice

Equal as parasites  
and moving without eyes  
A day of reckoning when

penance is to burn  
Count down together now and  
say the words that you will learn

Hell Satan — archangel  
Hell Satan — welcome year zero

Hell Satan — archangel  
Hell Satan — welcome year zero

Belial, Behemoth, Beelzebub,  
Asmodeus, Satanás, Lúcifer

Crestfallen kings and queens  
comforting in their faith  
Unbeknownst to them is  
the presence of the wraith  
Since fate of man is equal  
to the fate of lice  
As new dawn rises you shalt recognize

now behold the Lord Of Flies

Hell Satan — archangel  
Hell Satan — welcome year zero

Hell Satan — archangel  
Hell Satan — welcome year zero

He will tremble the nations.  
Kingdoms to fall one by one  
Victim to fall for temptations

### **Ano Zero**

Belial, Behemoth, Belzebú  
Asmodeus, Satanás, Lúcifer  
Belial, Behemoth, Belzebú  
Asmodeus, Satanás, Lúcifer

Desde o início dos tempos  
o destino do homem é o mesmo dos  
piolhos

Iguais a parasitas  
e movendo-se sem olhos  
Um dia de retribuição quando

a penitência irá queimar  
Faça a contagem regressiva e  
diga as palavras que você aprenderá

Satã do Inferno – Arcanjo  
Satã do Inferno – Bem-vindo Ano  
Zero

Satã do Inferno – Arcanjo  
Satã do Inferno – Bem vindo Ano  
Zero

Belial, Behemoth, Belzebú,  
Asmodeus, Satanás, Lúcifer

Reis e rainhas macambúzios  
conformados em sua fé  
Desconhecida para eles é  
a presença do fantasma  
Como o destino do homem é igual  
ao destino dos piolhos  
Um novo alvorecer surge vocês irão  
admitir  
agora contemplem o Senhor das  
Moscas

Satã do Inferno – Arcanjo  
Satã do Inferno – Bem-vindo Ano  
Zero

Satã do Inferno – Arcanjo  
Satã do Inferno – Bem vindo Ano  
Zero

Ele estremececerá as nações  
Reinos cairão um por um  
A vítima sucumbirá às tentações

A daughter to fall for a son  
 The ancient serpent deceiver  
 To masses standing in awe  
 He will ascend to the heavens  
 Above the stars of god.

Hell Satan — archangel  
 Hell Satan — welcome year zero

Hell Satan — archangel  
 Hell Satan — welcome year zero

Uma filha cairá por um filho  
 A antiga serpente enganadora  
 Ante massas em estado de choque  
 Ele ascenderá até o Paraíso  
 Acima das estrelas de deus

Satã do Inferno – Arcanjo  
 Satã do Inferno – Bem-vindo Ano  
 Zero  
 Satã do Inferno – Arcanjo  
 Satã do Inferno – Bem vindo Ano  
 Zero

(GHOST, 2013: 06)

Pela letra, fica claro que o chamado “Ano Zero” seria um marco cronológico do advento de Satã. Sabe-se que o calendário gregoriano não emprega o número zero na contagem dos anos, sendo o ano imediatamente anterior ao ano 1.D.C. o ano 1.A.C. Logo, vê-se que a ascensão de Satanás trará uma redefinição nos paradigmas de medição do tempo, já que, à sua chegada, seria instaurado de imediato o “Ano Zero”, justamente o número “negado” pelo calendário cristão. Aliás, percebe-se aqui um paralelo com a lógica que rege o calendário católico, em que o advento de uma figura messiânica é o paradigma definidor da numeração dos anos. No caso, a vinda de Satanás redefiniria a forma como a humanidade afere o tempo, já que se daria a “proclamação” do ano zero – e, em sequência, o início de uma nova era, com a contagem dos anos sendo reiniciada.

A canção tem início com os corais de vozes masculinas que remetem ao Canto Gregoriano, um traço distintivo da musicalidade do Ghost que, como já explorado no presente texto, exerce um papel determinante na proposta paródica-sincrética da banda. E esse tom paródico se torna mais acentuado ainda neste caso, pois tem-se aqui um coro gregoriano que canta nomes de seis entidades tidas pelo Cristianismo como *demoníacas*: Belial, Behemoth, Belzebu, Asmodeus, Satanás e Lúcifer<sup>13</sup>. É digno de nota ressaltar que o coro tipicamente gregoriano (ou seja, seguindo os preceitos estilísticos da música de louvação católica) é organizado em torno de uma sequência de notas que vem a formar, justamente, o trítone – a já mencionada “Música do Diabo”.

O coral gregoriano canta *a capela* os seis “nomes de demônio” na abertura da canção, e, aos 00:15, adentra o sincopado instrumental, ao que novamente entra em cena o coral, cantando os nomes das seis entidades. Aos 1:54, após o primeiro refrão, pela

<sup>13</sup> Há uma quantidade bastante extensa de considerações a serem feitas a respeito da vasta mitologia correspondente a cada uma das entidades em questão, bem como acerca das origens de cada uma e quais processos levaram o pensamento cristão a “demonizá-las”. Entretanto, tendo em vista a necessidade de concisão do presente artigo, optou-se por simplificar esse ponto da discussão apenas citando o caráter demoníaco associado a esses nomes.

terceira vez vem à tona o mesmo coral, mas eis que o coro não é cantado após os refrãos seguintes, nem ao término da faixa. Isso revela um detalhe numérico interessante: os *seis* nomes de demônios são proclamados *três* vezes ao longo da canção – ou seja, é estabelecido o esquema *seis, seis, seis*. Como sabido, esse é o famigerado número da Besta, citado na Bíblia como o número do anticristo: “Aqui há sabedoria. Aquele que tem entendimento, calcule o número da besta; porque é o número de um homem, e o seu número é seiscentos e sessenta e seis” (BÍBLIA SAGRADA: Apocalipse, 13:18). O Ghost, em sua construção discursiva, atenta para certos detalhes de caráter numérico que acabam por se entrelaçar: a banda é, não coincidentemente, um *sexteto*. Ainda no tocante a essa “reincidência” do número seis, Kurt Ellenberger (2013) observa que a banda constrói suas composições tendo como base o *Conjunto de Forte 4-9*<sup>14</sup>:

Um dos *motifs* favoritos dos compositores atonais do início do século XX, como Anton Webern e Arnold Schoenberg, (...) é identificado por teóricos musicais como o *Conjunto de Forte 4-9*, ou simplesmente (0167). Esse “Conjunto” é uma junção de quatro tonalidades, contendo dois trítomos, separados por um semitom, o que é uma sequência dissonante de tons.(...) Adicionalmente, (0167) não pode, como ocorre com acordes maiores e menores, ser transposto para doze tons diferentes; esse conjunto em verdade se repete quando transposto ao trítomo, de forma que há apenas *seis* transposições possíveis. A música do Ghost é construída sobre o (0167) e seus subconjuntos, podendo ser ouvida em muitas de suas canções como parte da harmonia, (...) o que é notável porque é um conjunto dissonante de tonalidades. (ELLEBERGER, 2013).

Se o número 666 é tido como o número da Besta, a letra de “Year Zero” é construída sobre o tema da chegada do Anticristo. O eu lírico começa afirmando que “desde o início dos tempos/o destino dos homens é o mesmo dos piolhos/iguais a parasitas e movendo-se sem olhos”. A comparação é interessante, pois revela um traço recorrente na louvação satânica presente nas composições do Ghost de modo geral: a definição do Homem como uma criatura sem rumo (“movendo sem olhos”), que vive apenas para sugar e enfraquecer o mundo (tal qual um parasita). Ainda seguindo esse raciocínio, assumindo um viés um tanto determinista, é enfatizado que o destino do ser humano desde sua gênese é o mesmo dos piolhos, isto é, ser exterminado por alguma força maior, o que claramente postula que a Terra deveria ser “limpada” da pestilenta presença do Homem, o ser criado à imagem e semelhança de Deus.

<sup>14</sup> O nome é oriundo de Allen Forte, teórico musical que elaborou a Teoria dos Conjuntos, que veio a ser de extrema relevância nos estudos de música atonal.

A ideia de se exterminar a criação de Deus coaduna com a vaticinação do “Dia da retribuição”. Dado o contexto criado pela canção, infere-se a essa altura da faixa que tal “momento da vingança” seria a chegada de Satanás, o que é confirmado no refrão de “Year Zero”. Sobre este, é importante frisar uma duplicidade de cunho fonético-semântico estabelecida, pois é construída uma dinâmica de vozes em que o mesmo coro gregoriano surgido na introdução da canção canta “Hell Satan”. O termo, traduzido ao pé da letra, seria algo como “Satã do Inferno” ou “Satã Infernal” (o que por si só soa como uma grande redundância, por sinal). Entretanto, o termo “Hell”, foneticamente, é bastante similar à palavra “Hail”, que vem a ser uma saudação, como “Salve”. O detalhe que chama mais atenção no refrão são os termos empregados na resposta ao coro: “Arcanjo/Bem vindo Ano Zero”. Referir-se ao demônio como arcanjo remete imediatamente à ideia da queda de Lúcifer, a “estrela da manhã”, o primeiro dos anjos, que teria se rebelado contra Deus.

Como caíste do céu, ó estrela da manhã, filho da alva! Como foste lançado por terra, tu que debilitavas as nações! Tu dizias no teu coração: Eu subirei ao céu; acima das estrelas de Deus exaltarei o meu trono e no monte da congregação me assentarei, nas extremidades do Norte; subirei acima das mais altas nuvens e serei semelhante ao Altíssimo. Contudo, serás precipitado para o reino dos mortos, no mais profundo do abismo. (BÍBLIA SAGRADA, Isaías: 14.12-15).

Segundo a tradição bíblia, Lúcifer era originalmente um Querubim, um dos anjos de Primeira Ordem – isto é, dentre os que estavam mais próximos do Criador. Segundo a hierarquia angelical, os querubins seriam dotados da mais elevada iluminação Divina e refletiriam de forma mais plena a Beleza e perfeição de Deus. Entretanto, o eu lírico de “Year Zero” não se refere ao demônio segundo sua posição hierárquica original, mas sim como sendo um “Archangelo”, que vem a ser “Ancanjo” em italiano (a opção de se cantar partes da letra em italiano e/ou em latim faz parte da composição do personagem Papa Emeritus, conforme já comentado neste mesmo texto). O termo, oriundo do grego *arkhaggelos* (*arkhos*, principal, primeiro; *aggelos*, mensageiro), coaduna com o caráter de adoração à figura do demônio, escapando da visão cristã de Satanás como um mero “emissário do mal”, mas, no caso, como um “Mensageiro”, aquele que traria a revelação suprema aos homens no advento do Ano Zero. Tal ideia ressurgiu nos versos seguintes, em que é dito que “reis e rainhas macambúzios” estariam “conformados em sua fé”, o que seria uma representação de todas as lideranças políticas de alguma forma cegadas, anestesiadas, *dopadas* pela fé cristã.



Entretanto, remetendo novamente à inevitabilidade quase determinista do futuro do homem na terra (vide o verso “desde o início dos tempos o destino do homem é igual ao dos piolhos”, repetido nessa estrofe, exercendo praticamente a função de uma peroração), é dito que, para esses reis e rainhas é “desconhecida” a “presença do fantasma”, o que, no contexto lírico da canção, constrói a ideia de que Satã já estaria entre os homens. O encerramento da estrofe faz referências a duas das “nomenclaturas demoníacas”, pois afirma que “um novo alvorecer surge, vocês irão admitir, contemplem o senhor das moscas”. Como se sabe, analisando a etimologia do nome Lúcifer, vê-se que este é advindo do latim *Lux fero*, que pode ser traduzido como “portador da Luz”, ao mesmo tempo em que seria a tradução do termo hebraico לְיָהּ, tendo como um de seus sentidos “estrela da manhã”. Ambos os significados se relacionam à ideia de um novo alvorecer, que, metaforicamente, indicaria o retorno da “Estrela da Manhã”, trazendo o surgimento de uma Nova era de *iluminação* (ou seja, sabedoria). No mesmo verso, é feita explícita referência ao nome Belzebú, que, segundo o *Dictionnaire Infernal*<sup>15</sup>, é descrito como o “Príncipe dos Demônios, Senhor das Moscas e da Pestilência, (...)” (PLANCY, 1818:27).

Seguindo o tom profético da canção, é afirmado que Satanás “estremecerá as nações” e fará reinos caírem “um por um”. Seguindo sua influência, “A vítima sucumbirá às tentações” e “Uma filha cairá por um filho”. Ele, sendo descrito como “a antiga serpente enganadora/Ante massas em estado de choque”, por fim “ascenderá até o Paraíso/Acima das estrelas de deus”. Esse é o momento da canção em que a intertextualidade com o discurso bíblico atinge seus níveis mais explícitos, por conter claras referências a determinadas passagens da Bíblia:

Como caíste do céu, ó estrela da manhã, filho da alva! Como foste lançado por terra, tu que estremecias as nações! Tu dizias no teu coração: Eu subirei ao céu; acima das estrelas de Deus exaltarei o meu trono e no monte da congregação me assentarei, nas extremidades do Norte; subirei acima das mais altas nuvens e serei semelhante ao Altíssimo. (...) (Isaías 14.12-15)

E foi precipitado o grande dragão, a antiga serpente, chamada o Diabo, e Satanás, que engana todo o mundo; ele foi precipitado na terra, e os seus anjos foram lançados com ele. (Apocalipse 12:9)

---

<sup>15</sup> De autoria do ocultista francês Jacques Albin Simon Collin de Plancy, a obra em questão foi originalmente publicada em 1818 e se propõe a ser um vasto catálogo de demônios, com ilustrações e detalhadas explicações a respeito de cada um deles.

Percebe-se que o eu lírico resgata o texto bíblico, fazendo mudanças pequenas – mas significativas. Ao afirmar que Satã “estremecerá as nações”, temos a repetição quase *ipsis litteris* do texto da Bíblia, porém, alterando o tempo verbal do pretérito imperfeito para o futuro do presente, de forma a reafirmar o poder do demônio, deixando claro que ele *voltará* a exercer seu poder, fazendo, conseqüentemente, os reinos caírem, um a um. A total desestabilização de qualquer organização sócio-política do Homem é assim afirmada, bem como a inclinação ao pecado: “A vítima sucumbirá às tentações/Uma filha cairá por um filho”. Com esses versos, infere-se que o demônio provocará a queda do homem ao fazê-lo cair em “tentação”, ou seja, irá manipulá-lo, induzirá o Homem a ir contra o que a moral cristã considera como “correto”. O eu lírico, ironicamente, emprega uma das designações cristãs de Satã que visam a denegri-lo: “a antiga serpente enganadora”. Porém, a absorção dessa “ofensa” contra o demônio é feita em prol da adoração ao mesmo, e da afirmação de seu poder perante a humanidade – pois ele está diante das “massas em estado de choque”, ele que, como evidenciado no texto bíblico, “engana todo mundo”. O mesmo versículo da Bíblia traz uma citação de Lúcifer reproduzida em discurso direto, que vem a ser retomada pelo eu lírico, dessa vez, em discurso indireto, dizendo que ele “ascenderá até o Paraíso/Acima das estrelas de deus”.

No tocante à reapropriação ressignificada do discurso bíblico, é válido citar as declarações dadas por um dos *Nameless Ghouls* em uma entrevista, quando indagado a respeito de como a banda se relaciona com a Bíblia: “Toda a ideia de um anjo rebelde tomando a forma do Diabo como nós tradicionalmente conhecemos; é bastante baseado no que está escrito na Bíblia.” (HARMANN, 2013). Seguindo à risca a incorporação do personagem, além de não revelar sua identidade, o músico aproveitou o ensejo para finalizar sua resposta de forma enigmática: “Já que somos dedicados a culto ao Diabo, seguindo estritamente o que é bíblico; se isso não tivesse sido escrito, nós provavelmente não estaríamos aqui hoje.” (*Ibidem*). Tal declaração, de forma peculiar, enfatiza o quanto o discurso satanista do Ghost é devedor do discurso cristão, o que faz bastante sentido se considerarmos que o conceito de Diabo como conhecemos em tempos hodiernos foi cunhado justamente pelo Catolicismo na Idade Média, tendo perdurado na Cultura Ocidental até então de diversas formas. Lúcifer, segundo o discurso bíblico, era originalmente um dos anjos criados por Deus. A figura do Diabo é originada do pensamento católico. Refletindo acerca da declaração do “Carniçal sem Nome” em questão, percebe-se que ela, simbolicamente, ilustra uma necessidade de manutenção do “vínculo” com o Outro: para existir, para ser o opositor, o adversário, é necessário *existir*

o inimigo. A enunciação do Ghost não faria sentido sem a figura de Deus, dos católicos e dos cristãos. Falando em termos mais diretos, a *ideia* de Deus nesse contexto é muito cara, tanto para a elaboração da paródia, quanto para a expressividade sincrética da música da banda, da construção imagética e, evidentemente, do seu contexto lírico. A letra de “Year Zero” deixa isso claro: trata-se, simplificando, do texto de uma pregação feita ao Demônio, acompanhado de uma profecia, a *outra versão* do Livro do Apocalipse, por dizer – a versão do Outro, do Adversário, de Satã.

“Year Zero” é uma das canções que ilustram de forma apropriada o processo sincrético de composição do Ghost, em que fica evidente a *antropofagização* e o *esvaziamento* de elementos da liturgia católica na composição dos enunciados estéticos do grupo. Assim como ocorre em outras canções da banda, a faixa em questão possui os elementos da música popular (o *rock*) mesclados a outros oriundos da música de adoração católica (o canto gregoriano). Liricamente, tem-se, de certa maneira, um entrecruzamento de gêneros discursivos, já que temos uma letra de música que emprega elementos do texto bíblico não *citados*, mas sim *incorporados* aos seus versos, em uma forma de enunciação do sujeito poético que soa como um grande *sermão* de Papa Emeritus. Mesmo que não necessariamente na ordem tradicional e nas devidas proporções, observam-se na letra de “Year Zero” típicas etapas desse gênero discursivo eminentemente católico: o exórdio (“Desde o início dos tempos...palavras que você aprenderá”), a invocação (“Belial, Behemoth, Belzebu, Asmodeus, Satanás, Lúcifer”), a confirmação (“Rei e rainhas...Senhor das Moscas”) e a peroração (“A antiga serpente enganadora...Acima das estrelas de deus”). Tais traços do Catolicismo, como amplamente sinalizado ao longo do texto, reverberam em outros materiais do Ghost em diferentes gêneros e mídias (sejam canções, letras, videoclipes, capas de discos, imagens promocionais, apresentações ao vivo, entrevistas, etc), sendo um dos maiores marcadores identitários do grupo.

Sendo o presente artigo apenas um recorte de uma pesquisa ainda em andamento, é de se compreender o porquê de seu caráter meramente introdutório, em que aprofundamentos mais apropriados foram deixados para textos vindouros. Acredita-se, todavia, que o objetivo central da pesquisa foi deixado claro, que é esmiuçar os procedimentos sincréticos e paródicos presentes na discursividade da banda Ghost – um *modus operandi* composicional que, por seu caráter extremamente polifônico e complexo, faz do grupo sueco um dos melhores exemplos do que são as manifestações culturais na Contemporaneidade: um verdadeiro caleidoscópio de referências culturais distintas. Afirma-se isso pois, nessa dinâmica caleidoscópica de enunciação, pode-se ver

elementos culturais provenientes de diferentes fontes sendo apropriados e ressignificados, chegando a tal ponto de imbricação entre eles que se torna muito difícil – ou, em alguns casos, impossível – discernir quais foram os elementos culturais *absorvidos* e quais já eram *constitutivos* do enunciatório, tamanha é a complexidade, a sobreposição entre eles. Tal processo de construção de enunciações artísticas ilustra uma verdadeira *estética do desmanche*<sup>16</sup>, principal traço identificável nas produções da banda Ghost, bem como em diversas outras produções culturais na Contemporaneidade.

## REFERÊNCIAS

### BIBLIOGRÁFICAS

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BÍBLIA SAGRADA. Disponível em <https://www.bibliaonline.com.br/>. Acesso em 10 out. 2016.

CARVALHO, José Jorge. “Características do fenômeno religioso na sociedade contemporânea”. In: BINGEMER, Maria Clara (org.). *O impacto da Modernidade sobre a religião*. São Paulo :Loyola, 1998.

CHEVALIER, Jean. & GHEERBRANT Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COUSTÉ, Alberto. *Biografia do diabo*. Trad. Luca Albuquerque. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.

COUTINHO, Eduardo. *Literatura Comparada na América Latina. Ensaios*. Rio de Janeiro: Ed.Uerj, 2003.

ELLENBERGER, Kurt. “Ghost Story: Something Wicked This Way Comes?”. *The Huffington Post*, 28 jul. 2013. Disponível em <[http://www.huffingtonpost.com/kurt-ellenberger/ghost-story-something-wic\\_b\\_3343596.html?utm\\_hp\\_ref=arts](http://www.huffingtonpost.com/kurt-ellenberger/ghost-story-something-wic_b_3343596.html?utm_hp_ref=arts)>. Acesso em 29 set. 2016.

FREUND, Winfried. *Die literarische Parodie.-Stuttgart: Metzler 1981. VIII, 133 S. 8°*. Vol. 200. Metzler, 1981.

FORTE, A. “A theory of set-complexes for music”. In: *Journal of Music Theory*, v. 8, n. 2., 1964. \_\_\_\_\_. *The structure of atonal music*. New Haven: Yale UP, 1973.

---

<sup>16</sup> Os professores Flavio Pereira Senra e Rafael Ottati, em recentes pesquisas feitas em conjunto, optaram por ilustrar o termo *desmanche* para ilustrar diferentes formas de construção estética na Contemporaneidade, todas marcadas por essa imbricação, essa rede complexa e dialógica entre diferentes fontes sobrepostas e mescladas. Conceituações mais formalizadas acerca desse processo serão expostas em textos futuros dos autores.

GRIFFIN, David Ray. *God and Religion in the Postmodern World: Essays in Postlllmodern Theology*. Albany: SUNY, 1989.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

HARTMANN, Graham. “A Nameless Ghoul From Ghost B.C. Speaks About ‘Infestissumam,’ the Devil + More”. Loudwire, 21 maio 2013. Disponível em <http://loudwire.com/nameless-ghoul-ghost-b-c-infestissumam-the-devil-more/>

\_\_\_\_\_; “Why Ghost deserve the Praise”. Loudwire, 2013. 02 jun. 2013. Disponível em <http://loudwire.com/why-ghost-b-c-deserve-the-praise/>. Acesso em 25 setm. 2016.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2.ed. São Paulo: Ática, 2007

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

MOSER, Walter. “A paródia: moderno, pós-moderno”. Trad. Maria José Coracini. In: *Remate de Males*, Campinas, v. 13, 2012. Disponível em <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/3078/2557>> Acesso em 13 abril 2015.

\_\_\_\_\_. “As Relações Entre As Artes: Por Uma Arqueologia Da Intermedialidade”. In: *AletriA*, v. 14, n.1, Belo Horizonte, UFMG, 2006. p.42-68. Disponível em < <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/issue/view/96/showToc>>. Acesso em: 05 Mai. 2013.

PLANCY, Jacques Albin Simon Collin de. *Dictionnaire Infernal*. Vol.1. Paris : Librairie Universelle de P. Mongie. Disponível em <https://sonsofsolomon.files.wordpress.com/2013/10/dictionnaire-infernal-1825-26-vol-1-2.pdf>. Acesso em 30 set. 2016.

SALLES, Paulo de Tarso. “Teoria dos conjuntos: apontamentos.” 2008. Disponível em [https://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/15145/mod\\_resource/content/1/Teoria%20dos%20Conjuntos%20apontamentos%20\(SALLES%202008\).pdf](https://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/15145/mod_resource/content/1/Teoria%20dos%20Conjuntos%20apontamentos%20(SALLES%202008).pdf). Acesso em: 05 Mai. 2013.

TROMBETTA, Gerson Luís. “As dinâmicas da ruptura e da estética do progresso: um diálogo entre literatura, música e ciência moderna”. In: *Revista Brasileira de História da Ciência*. Rio de Janeiro: v.6, n.1, p.6-7, jan.-jun., 2013.

## DISCOGRÁFICAS

GHOST. *Epos Eponymous*. Inglaterra: Rise Above, 2010. Duração de 34:41.

\_\_\_\_\_. *Infestissumam*. Suécia/Brooklyn: Sonet Records/Loma Vista Recordings, 2012. Duração de 47:47.

\_\_\_\_\_. *Meliora*. Brooklyn: Loma Vista Recordings, 2015. Duração de 41:35.

## VIDEOGRÁFICAS

GHOST. “Live at Fortarock Nijmegen”. Apresentação ao vivo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jraxmwsVnNU>. Último acesso em 19 set. 2015.

## ICONOGRÁFICAS

Figura 1: Foto promocional, 2010. Créditos da imagem pertencentes à banda. Disponível em [www.ghost-official.com](http://www.ghost-official.com). Acesso em 25 set. 2016.

Figura 2: Símbolos dos *Nameless Ghouls*. Imagem retirada da página do fã-clube da banda. Disponível em <http://inthecoven.blogspot.com/>. Acesso em 10 set. 2016

Figura 3: “Copper engraving of Doctor Schnabel (i.e., Dr. Beak), a plague doctor in seventeenth-century Rome, circa 1656”. Domínio público. Disponível em [https://en.wikipedia.org/wiki/Plague\\_doctor#/media/File:Paul\\_F%C3%BCrst,\\_Der\\_Doctor\\_Schnabel\\_von\\_Rom\\_\(Holl%C3%A4nder\\_version\).png](https://en.wikipedia.org/wiki/Plague_doctor#/media/File:Paul_F%C3%BCrst,_Der_Doctor_Schnabel_von_Rom_(Holl%C3%A4nder_version).png). Acesso em 17 set. 2016

Figura 4: Recriação contemporânea da indumentária do médico da peste. UNKENHOLTZ, Tim. “This Fatal Disease Once Decimated Europe - And It Still Exists Today”. *Viralnova*, 13 abril 2015.

Disponível em <http://www.viralnova.com/black-death/>. Acesso em 17 set. 2016.

Figura 5: Ghost ao vivo em 2009. Créditos da imagem pertencentes à banda. Disponível em [www.ghost-official.com](http://www.ghost-official.com). Acesso em 26 set. 2016.

Figura 6: Imagem da banda antes de um show em 2013, no Festival Coachella. PENNER, Scott. In: LEBEAU, Ariel; NUÑES, Jatna. “27 musicians who wear masks”. *Fuse*, 28 out. 2015. Disponível em <http://www.fuse.tv/galleries/2013/10/masked-musicians-photo-gallery>. Acesso em 29 set. 2016.

Figura 7: Papa Emeritus II ao vivo no Festival Coachella, 2013. PENNER, Scott. Disponível em [https://en.wikipedia.org/wiki/Ghost\\_\(Swedish\\_band\)#/media/File:Papa\\_Emeritus\\_II\\_-\\_Coachella\\_2013\\_\(2\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Ghost_(Swedish_band)#/media/File:Papa_Emeritus_II_-_Coachella_2013_(2).jpg). Acesso em 30 set. 2016.

Figura 8/9: Capa do álbum *Opus Eponymous*, da banda Ghost. Créditos pertencentes a Basilevs 254, Trident Arts e Rise Above Records.

Figura 10: Cartaz oficial do filme *Salem's Lot*. Créditos da imagem pertencentes a Warner Bros.

**A INSERÇÃO DE VOZES SILENCIADAS EM ROMANCES DE ESCRITORAS  
CONTEMPORÂNEAS DE ORIGEM CARIBENHA  
INSERTION OF SILENCED VOICES IN NOVELS BY  
CONTEMPORARY FEMALE WRITERS OF CARIBBEAN ORIGIN**

*Maria Cláudia Simões<sup>1</sup>*

**Resumo:**

A produção de escritoras contemporâneas de origem caribenha fomenta significativamente a audição de vozes abafadas pelo poder etnocêntrico. A dominicano-americana Nelly Rosario e haitiano-americana Edwidge Danticat são exemplos de escritoras que contribuem para a inserção dessas vozes. Este artigo discute *Song of the Water Saints*, de Rosario, e *Breath, Eyes, Memory*, de Danticat, como espaços de reflexão sobre questões relacionadas à dominação em diversos níveis e à criação de imagens distorcidas de grupos ou povos. Tais obras podem ainda instigar uma reavaliação de si mesmo efetuada pelo dominador e pelo dominado, contribuindo para a desconstrução de estereótipos e fomentando um vigoroso cenário de reflexão sobre o tema.

**Palavras-chave:** subalterno, haitiano-americano, dominicano-americano

**Abstract:**

The production of contemporary female writers of Caribbean origin significantly fosters the hearing of voices muffled by ethnocentric power. Dominican-American Nelly Rosario and Haitian-American Edwidge Danticat are examples of female writers who contribute to the insertion of those voices. This article discusses Danticat's *Breath, Eyes, Memory* and Rosario's *Song of the Water Saints* as spaces for reflection on issues related to domination at various levels and creation of distorted images of groups or peoples. Such works may instigate self-evaluation carried out by the dominator and the dominated one, contributing to the deconstruction of stereotypes and fostering a vigorous scenario for reflection on the subject.

**Keywords:** subaltern, Dominican-American, Haitian-American

*Eu não tinha documentos de identificação; não pude concluir o ensino médio.*

*Estou preso na sétima série para sempre.*

---

<sup>1</sup> Doutorado em Literatura Comparada, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. E-mail: simoes\_me@yahoo.com.br.

Ruben Chery, 33 anos, barbeiro no bairro de Little Haiti,  
em Santo Domingo, República Dominicana

A declaração em epígrafe, proferida por um cidadão de descendência haitiana, nascido na República Dominicana, oferece um retrato das consequências da política cerceadora e preconceituosa desferida pelo governo dominicano contra indivíduos em situação similar. Durante anos, na República Dominicana, o acesso à educação requeria documentos de identificação, que, por sua vez, estavam atrelados a provas de cidadania dominicana, muitas vezes negada a pessoas com descendência haitiana nascidas em solo dominicano. A partir do ano de 2013, mediante a emissão de um memorando do Ministério da Educação da República Dominicana, o acesso aos ensinos elementar e secundário passou a ser permitido àqueles que não possuíam documentos de identificação. Contudo, tal medida parece desempenhar mais um papel de instrução às autoridades de ensino do que uma força de lei propriamente dita, uma vez que não ocorre a fiscalização da adoção dessas instruções. Wade McMullen, advogado da Organização Robert F. Kennedy Human Rights, pontua que, pela solução apresentada, o governo “lava as mãos de qualquer responsabilidade”. (GARCIA, 2015)

Ainda que, atualmente, lhes seja permitido o acesso à educação básica, os nascidos na República Dominicana e desprovidos de documentos de identificação acabam por não terem a possibilidade de prosseguir em seus estudos, uma vez que as Instituições de ensino superior continuam a exigir esse tipo de documentação. Destaque-se que, no ano de 2013, uma decisão judicial polêmica da Corte Constitucional da República Dominicana determinou a revogação da cidadania dos indivíduos considerados “em trânsito”, cuja definição foi aplicada retroativamente a todos os pais, em situação irregular, de crianças nascidas no país desde 1929. (SEMPLE, 2013). Essa decisão judicial atinge significativamente milhares de indivíduos dominicanos de origem haitiana, perpetuando um ciclo de marginalização desse grupo. Tratados como cidadãos de segunda classe no local que reconhecem como sendo seu lar, os dominicanos de origem haitiana sentem as consequências de uma política de desnacionalização que parece permanecer imbuída a silenciar suas vozes.

A produção de escritoras contemporâneas de origem caribenha fomenta significativamente a possibilidade de que sujeitos silenciados pelos poderes dominante e patriarcal encontrem um espaço para seu reconhecimento e para sua inserção. A dominicano-americana Nelly Rosario e a haitiano-americana Edwidge Danticat, cujas



obras foram selecionadas para o presente artigo, são um importante exemplo desta vasta gama de escritoras que despontaram a partir das últimas décadas do século XX e que tanto contribuíram e continuam a contribuir para a inscrição de vozes silenciadas. Este artigo discute os romances *Song of the Water Saints*, publicado em 2002, da escritora dominicano-americana Nelly Rosario, e *Breath, Eyes, Memory*, publicado em 1994, da escritora haitiano-americana Edwidge Danticat.

O romance *Song of the Water Saints*, de Nelly Rosario, é centrado em três personagens femininas dominicanas: Graciela, sua filha Mercedes e sua bisneta Leila. Ainda que o romance seja centrado nessas três personagens, este artigo objetiva focalizar somente mãe e filha. O romance inicia-se no ano de 1916, sob a ocupação estadunidense no país. No decorrer da obra, o leitor tem um recorte da vida de uma parcela da população da República Dominicana, tanto em solo materno quanto em solo estadunidense. O romance estende-se até a década de 1990, quando Mercedes parte para os Estados Unidos com sua neta Leila, o marido e o filho, em busca de melhores condições de vida. A obra proporciona relevantes oportunidades de discussão sobre as relações de exploração e de opressão direcionadas aos sujeitos silenciados e marginalizados, oferecendo espaço para a inserção de vozes abafadas pelo poder etnocêntrico.

*Song of the Water Saints* inicia-se com a descrição de um cartão cujas questões, nele envolvidas, acabam por contribuir para a visibilidade de um povo. É verdade que, somente no decorrer da narrativa, será possível observar um panorama mais abrangente do cenário envolvido. Ainda assim, é possível perceber a atmosfera exótica e de objetificação que é estabelecida. Nessa página que antecede o início da narrativa em si, encontramos a indicação de um cartão, com a descrição de uma fotografia na qual um rapaz e uma moça nus de pele cor de cobre, em um país desconhecido, se encontram em um ambiente exótico, criado de forma estereotipada: “Eles se reclinam em um sofá vitoriano cercado por objetos de cerâmica egípcia de papelão, um tigre selvagem de pelúcia, um tambor de brinquedo, e coqueiros envernizados. Uma pradaria americana aparece atrás deles em tintas foscas.”<sup>2</sup> (ROSARIO, 2002, p. 3)<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Texto original: “They recline on a Victorian couch surrounded by cardboard Egyptian pottery, a stuffed wild tiger, a toy drum, and glazed coconut trees. An American prairie looms behind them in dull oils.” (ROSARIO, 2002, p. 3).

<sup>3</sup> Todas as traduções presentes neste artigo são traduções livres da autora. Os textos na língua original constarão nas notas de rodapé.

O cartão apresenta um cenário caricato no qual objetos coexistem de maneira ilógica e teatral. Tal cena já encerra a imagem construída pelo colonizador em relação ao colonizado. O cartão oferece um retrato do olhar do dominador que enxerga o dominado como o oposto absoluto de tudo o que o Ocidente prega e defende. Stuart Hall destaca:

Sem o Resto (ou os seus próprios “outros” internos), o Ocidente não teria sido capaz de se reconhecer e se representar como o topo da história humana. A figura do “Outro”, banido para a beira do mundo conceitual e construído como oposto absoluto, a negação, de tudo o que o Ocidente defende, reapareceu no mesmo centro do discurso da civilização, do refinamento, da modernidade, e do desenvolvimento no Ocidente. O “Outro” era o lado “escuro” – esquecido, reprimido e negado; a imagem reversa do Iluminismo e da modernidade.<sup>4</sup> (HALL, 2005, p. 221).

Uma leitura do início do romance, já pela descrição do cartão, pode ser a tentativa de lançar o leitor, logo no primeiro momento, no ambiente estereotipado que entrelaça impiedosamente o colonizado com o exótico e o erótico. Stuart Hall observa que “a sexualidade era um poderoso elemento na fantasia que o Ocidente construiu, e as ideias de inocência e experiência sexuais, dominação e submissão sexuais, desempenhavam uma complexa dança no discurso ‘do Ocidente e do Resto’”<sup>5</sup> (HALL, 2005, p. 210). Hall destaca ainda o caráter gendrado dessa visão estereotipada: “a própria linguagem de conquista, exploração e dominação foi fortemente marcada por distinções de gênero e atraiu muito de sua força subconsciente de imagens sexuais”<sup>6</sup> (HALL, 2005, p. 210).

No olhar voltado para a colônia e a mulher colonizada, transbordam visões decorrentes de discursos eurocêntricos. Vale a pena destacar que *Song of the Water Saints* desempenha um importante papel na problematização do olhar do colonizador, muitas vezes corroborado por pesquisas alegadamente científicas conduzidas à época. Um interessante exemplo pode ser percebido no seguinte trecho do texto do cartão postal de Peter West ao alemão Eli Cavalier: “Oferta Especial Extra – Eu lhe enviarei 10 imagens delicadas, exóticas, e eróticas, trechos da magnífica ‘The Racial Beauty of Women’, de

---

<sup>4</sup> Texto original: “Without the Rest (or its own internal “others”), the West would not have been able to recognize and represent itself as the summit of human history. The figure of “the Other”, banished to the edge of the conceptual world and constructed as the absolute opposite, the negation, of everything which the West stood for, reappeared at the very center of the discourse of civilization, refinement, modernity, and development in the West. “The Other” was the “dark” side – forgotten, repressed, and denied; the reverse image of enlightenment and modernity. (HALL, 2005, p. 221).

<sup>5</sup> Texto original: “Sexuality was a powerful element in the fantasy which the West constructed, and the ideas of sexual innocence and experience, sexual domination and submissiveness, play out a complex dance in the discourse of ‘the West and the Rest’”. (HALL, 2005, p. 210).

<sup>6</sup> Texto original: “the very language of exploration, conquest and domination was strongly marked by gender distinctions and drew much of its subconscious force from sexual imagery. (HALL, 2005, p. 210).

Carl Heinrich Stratz, além de um dicionário contendo 30.000 palavras, se você enviar 25 centavos para a adesão de experiência por um ano neste clube popular.”<sup>7</sup> (ROSARIO, 2002, p. 43).

Neste retrato que nos é representado, podemos perceber a objetificação, quase literal, da mulher na medida em que a imagem de seu corpo recebe um valor a ser comercializado. Esse tipo de entidade procurava apresentar algum elemento científico quando, na verdade, burlava as convenções da época em relação ao erótico. A menção ao ginecologista alemão Carl Heinrich Stratz (1858-1924) pode ser vista como uma referência ao impiedoso entrelaçamento do científico, do exótico e do erótico. Frances Gouda observa que, na Indonésia colonial, Stratz conduziu “pelo menos quinhentas operações exploratórias em prostitutas javanesas, desta forma apropriando-se e manipulando corpos de mulheres colonizadas como organismos vivos ao seu dispor para experimentação diagnóstica”<sup>8</sup> (GOUDA, 2000). Irvin Cemil Schick observa:

[*The Racial Beauty of Women*] apareceu pela primeira vez em 1901 e passou por cerca de vinte impressões em três décadas. [A obra] é uma autêntica galeria de nudez multirracial com mais de quatrocentas fotografias, em sua maioria, de mulheres e meninas nuas de todo o mundo, bem como desenhos que pretendem mostrar as "proporções" físicas de mulheres de diferentes raças. A linguagem pseudocientífica do texto mistura-se livremente com a natureza francamente pornográfica das fotografias, oferecendo ao leitor/espectador/voyeur um harém virtual projetado para atender a todos os gostos imagináveis.<sup>9</sup> (SCHICK, 1999, p. 80).

Frances Gouda acrescenta que a história do progresso científico e tecnológico na Holanda desde o fim do século XIX deve ser abordada como um processo que estava intimamente ligado e moldado por atividades experimentais na Indonésia colonial, processo este que foi convertido em pesquisas laboratoriais não regulamentadas e irrestritas. Em tal ambiente, os investigadores europeus não teriam que honrar as

---

<sup>7</sup> Texto original: “Extra Special Offer – I will send you 10 dainty exotic erotic views, excerpts from Carl Heinrich Stratz’s stunning ‘The Racial Beauty of Women,’ plus a dictionary containing 30,000 words if you will send 25 cents for a year’s trial membership in this popular club.” (ROSARIO, 2002, p. 64-65).

<sup>8</sup> Texto original: “[Dr. Carl Heinrich Stratz managed to conduct] at least five hundred exploratory operations on Javanese prostitutes, thus appropriating and manipulating colonized women’s bodies as living organisms at his disposal for diagnostic experimentation.” (GOUDA, 2000).

<sup>9</sup> Texto original: “[*The Racial Beauty of Women*] first appeared in 1901 and went through some twenty printings in three decades. It is a veritable gallery of multiracial nudity featuring over four hundred photographs of mostly nude women and girls from all over the world, as well as line drawings purporting to show the physical ‘proportions’ of women of different races. The pseudo-scientific language of the text mingles freely with the frankly pornographic nature of the photographs, offering the reader/viewer/voyeur a virtual harem designed to cater every taste imaginable.” (SCHICK, 1999, p. 80).

considerações de custos humanos e sociais com as quais seriam confrontados na Europa (GOUDA, 2000).

Vale a pena ressaltar a postura contraditória do personagem Eli Cavalier no romance de Rosario. O alemão prega a prática do vegetarianismo como forma de estabelecer um mundo melhor. Ao mesmo tempo, Cavalier coleciona material fotográfico sob a aura de pesquisa científica quando este, na verdade, nada mais é do que material pornográfico produzido nas regiões coloniais mediante exploração de seus habitantes nativos. A antropóloga Ann Laura Stoler classifica a pesquisa de Stratz, em *Women in Java*, publicada em 1897, como uma “taxonomia racial pornográfica” e “pornografia científica”, onde “os prazeres sexuais do conhecimento científico se juntam à estética pornográfica da raça”<sup>10</sup> (STOLER, 1995, p. 184). Stoler observa que a obra de Stratz, intensamente ilustrada com fotografias de mulheres javanesas desnudas com os braços levantados e as mãos entrelaçadas atrás da cabeça, não é somente um tratado sexual sobre mulheres, mas “um tratado ‘científico’ sobre a estética da raça, o erótico do exótico, as mulheres javanesas como um protótipo do que torna seus corpos desejáveis e seus corpos e mentes tão distintos dos europeus”<sup>11</sup> (STOLER, 1995, p. 185). Talvez procurando seguir os passos de Heinrich Stratz, o personagem Eli Cavalier tenta imprimir um viés científico aos seus instintos mais selvagens e primitivos. Como se desenvolvesse uma pesquisa séria, Eli propõe a aplicação de um método para melhorar e intensificar o odor da mulher negra, baseando-se, segundo ele, em seus experimentos:

‘Depois de muitos experimentos, eu inventei um meio para melhorar e intensificar as exalações exóticas da Negra’, ele havia escrito em seu diário em tempos mais agradáveis antes da guerra. Ao esfregar a carne com lavanda seca ou tomilho fresco ou um concentrado dos dois depois de um banho de sal, ele acreditava que a mulher negra adquiriria um perfume extremamente erótico, bem longe da insipidez da mulher branca. Esta foi a base de um panfleto que ele estava montando antes de seu exílio, e ele esperava terminá-lo aqui, onde entregar-se ao seu estudo era mais fácil, muito mais oportuno.<sup>12</sup> (ROSARIO, 2002, p. 68).

<sup>10</sup> Texto original: “the sexual pleasures of scientific knowledge join with the pornographic aesthetic of race”. (STOLER, 1995, p. 184).

<sup>11</sup> Texto original: “[it is] a ‘scientific’ treatise on the aesthetics of race, on the erotics of the exotic, on Javanese women as a prototype of what makes their bodies desirable to, and their bodies and minds so distinctive from, Europeans.” (STOLER, 1995, p. 185).

<sup>12</sup> Texto original: “‘After much experimenting I have invented a means for improving and intensifying the exotic exhalations of the Negress,’ he had written in his journal in more pleasurable times before the war. By rubbing her flesh with dry lavender or fresh thyme or a concentrate of the two after a salt bath, he believed the black woman acquired an extremely erotic perfume, quite apart from the insipidness of the white woman. This was the basis of a pamphlet he had been putting together prior to his exile, and he hoped to finish it here, where indulging his study was easier, far more opportune.”<sup>12</sup> (ROSARIO, 2002, p. 68).

Podemos perceber a objetificação que é lançada contra a mulher negra, que é apresentada como se fosse algo naturalmente erótico, exótico, voluptuoso, e, especialmente, impuro, necessitando ser constantemente limpo antes de ser utilizado. Além disso, outro estereótipo em relação à mulher é pontuado. Podemos notar que é projetada na mulher branca a imagem de algo insípido, que não possui características naturais suficientes para satisfazer o homem. Observamos que o denominador comum entre essas duas visões estereotipadas é a condição inferior ocupada pela mulher de qualquer raça em relação à figura masculina. Segundo esse tipo de pensamento, a mulher deve ser moldada e utilizada em função do papel que desempenha diante do homem.

*Song of the Water Saints* oferece um espaço de discussões não somente sobre a posição inferior ocupada pelas mulheres em um contexto androcêntrico, mas também sobre a condição subalterna de sujeitos colonizados, contribuindo, desta forma, para a inserção de vozes silenciadas. O primeiro capítulo do romance, intitulado “Invasions – 1916”, é ambientado no período de ocupação estadunidense na República Dominicana. O título deste capítulo remete o leitor não somente à invasão estrangeira no solo dominicano. Pode-se perceber também a invasão realizada dentro do espaço privado, uma vez que as forças militares estendiam suas ações a essas áreas. O romance oferece uma ilustração dessa postura que trata o cidadão comum de forma degradante dentro de sua própria terra natal.

À procura de armas nas mãos dos habitantes do país, os soldados estadunidenses, acompanhados por um intérprete, invadem violentamente a casa da família de Graciela. Podemos estender ainda a questão das invasões em relação à integridade do corpo desse indivíduo subalterno posicionado à sombra da sociedade de seu solo materno. Desferindo seu poder institucionalizado, o intérprete dos soldados estrangeiros age contra Graciela:

"[...] ele [o intérprete] apertou o nariz de Graciela até que houvesse sangue, que ele limpou na blusa dela. Agora você tem o meu nariz aquilino, ele disse, então ele sugou o resto do sangue em seus dedos. Esta demonstração exagerada de barbárie alimentou em Graciela mais raiva do que medo. Mãe [mãe de Graciela], Graciela, e Fausto [irmão de Graciela] observavam enquanto ele [o intérprete] ajudava os ianques a carregarem os cavalos com garrafas de rum de cana-de-açúcar. Antes de partirem, eles lavaram as mãos no barril de água fresca de chuva da família."<sup>13</sup> (ROSARIO, 2002, p. 15)

---

<sup>13</sup> Texto original: “[...] he [the interpreter] clamped Graciela’s nose and held it until there was blood, which he wiped against her blouse. —Now you’ve got my aquiline nose, he said, then sucked the

Além das forças estrangeiras em seu país, o indivíduo marginalizado pode ainda ter que lidar com a opressão produzida por membros de sua própria comunidade, como aqueles que compactuam com o novo *status quo*. É relevante destacar a representação da postura de superioridade assumida pelos soldados contra os dominicanos, atitude adotada também em relação a outros povos ditos subalternos. Sobre o posicionamento dos Estados Unidos no século XIX, G. Pope Atkins e Landman C. Wilson observam que, nessa época, a política hemisférica estadunidense focava as ações dos grandes poderes externos, relegando os latino-americanos à consideração secundária ou periférica (ATKINS; WILSON, 1998, p. 20-21). Atkins e Wilson acrescentam que, quando os latino-americanos confrontavam a si mesmos, os oficiais dos Estados Unidos adotavam uma atitude condescendente: “Eles [os oficiais estadunidenses] permaneciam relutantes a abandonarem seu predomínio na região, especialmente na área do Caribe, e tendiam a presumir que os latino-americanos eram incapazes de gerenciar suas próprias questões governamentais e financeiras.”<sup>14</sup> (ATKINS; WILSON, 1998, p. 21).

Em *Song of the Water Saints*, podemos verificar outro exemplo dessa linha de pensamento de alegada posição superior em relação a outros grupos ou culturas. Quando Graciela estava com quatro anos de idade, foram à sua casa três freiras missionárias espanholas que faziam visitas aos habitantes da cidade a fim de que as crianças fossem catequizadas na igreja colonial. Na semana seguinte, Graciela estava na igreja. Lá, ela fica fascinada por um globo terrestre que apresenta pequenos desenhos de animais típicos de várias regiões do mundo. Como representante do Caribe, havia um desenho da cabeça de uma iguana e, da Espanha, um cachorro. Ao ouvir da freira Sol Luz que ela havia partido da Espanha para o Caribe, Graciela indaga:

—¿Por que você veio para esta iguana e não para as orelhas do cachorro ali? Graciela moveu o dedo de Sol Luz na direção oposta.  
 —Eu vim para trazer Jesus, ela disse, deixando saliva no globo.  
 ¿Por que trazer Jesus para esta pequena iguana quando havia animais maiores? Novas perguntas formigaram na garganta de Graciela, antes que ela pudesse terminar a última pergunta; as respostas importavam menos.

---

rest of her blood from his fingers. This overeager display of barbarism fueled in Graciela more anger than fear. Mai, Graciela, and Fausto watched as he helped the yanqui-men load their horses with bottles of cane rum. Before taking off, they rinsed their hands in the family’s barrel of fresh rainwater. (ROSARIO, 2002, p. 15).

<sup>14</sup> Texto original: “They were reluctant to relinquish predominance in the region, especially in the Caribbean area, and tended to assume that Latin Americans were incapable of managing their own governmental and financial affairs.” (ATKINS; WILSON, 1998, p. 21).

—Ah, o dilema do trabalho missionário, a freira disse, como se tentando descobrir por si mesma por que ela estava lá naquele pedaço de terra com tanta miséria.

—¿E alguém vive aqui? Graciela apontou para touros e cavalos azuis.

—Nem sempre é bom para uma garotinha fazer tantas perguntas, Sol Luz disse. —Ninguém vive no oceano. Claro, o Senhor criou os peixes e animais marinhos, mas não as mulheres pecadoras com cauda, ou fantasmas de piratas, ou os santos das águas sobre os quais vocês falam. [...]

¿Mas quanto maior poderia ser o mundo quando a cabeça de um animal minúsculo era o seu mundo inteiro? ”<sup>15</sup> (ROSARIO, 2002, p. 27)<sup>16</sup>.

Nessa cena, pode-se observar uma representação do olhar deturpado que os representantes de instituições religiosas lançavam contra os povos que habitavam as regiões pertencentes ao dito “Novo” Mundo, comportamento este muitas vezes corroborado por forças governamentais. Através da construção de conceitos moldados à luz do olhar do colonizador, o Ocidente estabeleceu-se como o centro hegemônico. Stuart Hall *et al.* afirmam que:

O Ocidente forjou a sua identidade e seus interesses em relação aos desenvolvimentos endógenos na Europa e na América, e através de relações de troca desigual (material e cultural) com o “Resto” – o frequentemente excluído, conquistado, colonizado, e explorado “outro”<sup>17</sup> (HALL *et al.*, 2005, p. 426).

As sociedades dominadoras ainda procuram desfrutar, de uma forma ou de outra, da premissa de sua condição de colonizadora, provavelmente como resultado desta política de dominação estabelecida durante séculos, que toma para alguns grupos ou nações o direito, e, mais do que isso, o dever de levar o que consideram civilização às

<sup>15</sup> Texto original: “—¿ Why did you come to this iguana and not to the dog’s ears over there? Graciela moved Sol Luz’s finger in the opposite direction. —I came to bring Jesus, she said, leaving some spittle on the globe. ¿Why bring Jesus to such a small iguana when there were bigger animals? New questions prickled Graciela’s throat before she could finish asking the last; the answers mattered less. —Ah, the dilemma of mission work, the nun said, as if trying to sort out for herself why she was there on that speck of land with so much misery. —¿And does anyone live here? Graciela pointed to blue bulls and horses. — Not always good for a little girl to ask so many questions, Sol Luz said. —No one lives in the ocean. Sure, the Lord created fishes and sea animals, but not the sinful women with fish-tails, or pirate ghosts, or the water saints that you people talk about. [...] ¿But how much bigger could the world be when the head of a tiny animal was her whole world?” (ROSARIO, 2002, p. 27)

<sup>16</sup> Nas nossas traduções dos fragmentos de *Song of the Water Saints*, optamos por reproduzir os pontos de interrogação e de exclamação invertidos, presentes na língua espanhola, como figuram no original. Apesar de reconhecermos sua inexistência na gramática da língua portuguesa, procuramos, assim, mantermo-nos alinhados com a utilização de tais elementos como o faz Nelly Rosario ao empregá-los na língua inglesa, que tampouco possui tais sinais de pontuação.

<sup>17</sup> Texto original: “Modernity developed at the intersection of national and international conditions and processes. It was shaped by both “internal” and “external” forces. The West forged its identity and interests in relation to endogenous developments in Europe and America, and through relations of unequal exchange (material and cultural) with “the Rest” – the frequently excluded, conquered, colonized, and exploited ‘other’” (HALL *et al.*, 2005, p. 426).

comunidades tidas por eles como subalternas. Percebendo a cultura etnocêntrica como representante de tudo o que deveria ser preservado e perpetuado, as demais culturas não possuíam o devido valor. Uma leitura do título do romance *Song of the Water Saints* pode ser a tentativa de reestabelecer o valor que fora destituído desses povos e culturas. E, em análise mais ampla, contribuir para o reposicionamento dessas culturas ex-cêntricas, utilizando o termo cunhado por Linda Hutcheon (2000), e para a inserção de vozes silenciadas.

O romance proporciona ainda ao leitor tomar consciência, através de uma perspectiva pessoal, de um evento histórico ocorrido em 1937 que, mesmo tendo resultado em milhares de mortos, permanece ignorado por muitos. No Massacre de 1937, milhares de haitianos foram mortos por ordem do governo dominicano, que se empenhou em tentar distorcer os fatos e, ainda, transferir a responsabilidade às vítimas (HEINL; HEINL, 2005). Estima-se que vinte e cinco mil haitianos foram mortos por baionetas ou jogados no mar para serem devorados por tubarões (GIRARD, 2005, p. 91), tornando, dessa forma, praticamente impossível o registro oficial da morte de cada um desses indivíduos.

Os motivos que envolveram os eventos que culminaram no Massacre de 1937 não foram totalmente esclarecidos nos registros oficiais da história. Todavia, é impossível considerar que seus efeitos não tenham atingido, de uma maneira ou de outra, os indivíduos dos dois países envolvidos, indivíduos estes alvos ou não dessa atrocidade. Como resultado de uma política preconceituosa desferida por ambos os lados, a convivência de dominicanos e haitianos tem se apresentado problemática.

Em *Song of the Water Saints*, podemos perceber os efeitos dessa construção estereotipada na personagem Mercedes. Ainda menina, Mercedes já ouvia comentários e presenciava situações em que os haitianos, incluindo crianças, eram denegridos, o que acabou por fazer parte também de seu próprio comportamento, como podemos inferir a partir de suas observações: “Mas os haitianos nos têm poluído com a sua língua, suas superstições, seu suor, por tempo demais [...]”<sup>18</sup> (ROSARIO, 2002, p. 181). Contudo, quando Mustafá, o dono do quiosque em que Mercedes trabalhava, retorna à cidade meses após o massacre sem sua mão esquerda, Mercedes se dá conta de que a matança fora indiscriminada. Mustafá, um turco de pele escura, deve ter sido confundido com um

---

<sup>18</sup> Texto original: “But the Haitians have been polluting us with their language, their superstitions, their sweat, for too long [...]”(ROSARIO, 2002, p. 181).



haitiano ou, mesmo que não o fora, a questão racial deve ter prevalecido. (ROSARIO, 2002, p 181).

Nesse processo de fomentar um olhar crítico sobre posicionamentos ditos tradicionais e oferecer um espaço para inserção de vozes silenciadas, temos ainda a valiosa contribuição do romance *Breath, Eyes, Memory*, de Edwidge Danticat. Na obra, a haitiana Sophie Caco é criada por sua tia no Haiti até que, aos doze anos de idade, passa a morar em Nova York com sua mãe Martine, de quem ela mal se recorda. A obra passa-se no período do governo do ditador François Duvalier. O ditador instituiu uma polícia particular denominada *Tonton Macoute*, que aterroriza os cidadãos haitianos. A concepção de Sophie ocorre quando sua mãe é estuprada por um membro desse grupo. Antes de ser estuprada, Martine era submetida a “testes de virgindade” realizados por sua mãe. Apesar de ter sofrido com tais atos, Martine efetua os mesmos testes em Sophie, perpetuando o tratamento abusivo e sexista que recebeu de sua mãe. Além de se ver em Nova York, tentando lidar com a condição de sujeito diaspórico, Sophie ainda tem que lidar com o abuso cometido por sua mãe, Martine.

Nos Estados Unidos, Sophie toma conhecimento da maneira como ela foi concebida e, ainda, dos testes de virgindade aos quais a mãe e a tia foram submetidas. Martine descreve os testes que a avó de Sophie fazia nas duas filhas, como se tal ato fosse algo necessário para a manutenção da honra da família. No Haiti, de acordo com Lucía M. Suárez, a honra continua a ser uma das posses de maior valor que uma mulher e sua família podem manter e, desta forma, o estupro claramente ameaça a reputação da vítima e sua família. Suárez acrescenta que “muitas vítimas evitam ir a público – ou relatar o crime à polícia ou a autoridades militares, que frequentemente são ‘estupradores autorizados’ - em uma tentativa de preservar sua moral dentro da comunidade.”<sup>19</sup> (SUÁREZ, 2006, p. 62).

No romance de Danticat, a honra da família havia sido destruída pelo estupro sofrido por Martine e, mesmo que tentassem ocultar o ocorrido, a gravidez resultante não possibilitaria esconder o abuso. Sophie é a materialização da violência sexual sofrida pela família Caco, violência esta dirigida às mulheres, muitas vezes, com a conivência do poder governamental.

---

19 Texto original: “Many victims avoid going public – or reporting the crime to police or military officials, who often are ‘authorized rapists’ – in an attempt to preserve their moral standing within the community.” (SUÁREZ, 2006, p. 62).

Na violência presente em relatos sobre a história do Haiti e no romance de Edwidge Danticat, pode-se notar a opressão exercida sobre as mulheres. De acordo com Philippe Girard, no período de 1991 a 1994, o estupro foi utilizado como um instrumento de terror pela política haitiana. Girard acrescenta que as mulheres eram selecionadas com base em sua associação com o regime de Jean-Bertrand Aristide e estupradas, muitas vezes na frente de seus familiares. (GIRARD, 2005, p. 134). É oportuno destacar como a dominação masculina sobre as mulheres pode ser perpetuada por sujeitos femininos que incorporam, em suas próprias vidas, a opressão que sofrem ou já sofreram, como se pode observar nas palavras de Martine:

Quando eu [Martine] era menina, minha mãe costumava nos testar para ver se nós éramos virgens. Ela colocava o dedo nas nossas partes íntimas e via se entrava. Sua tia Atie odiava isto. Ela costumava gritar como um porco em um matadouro. Da maneira como minha mãe foi criada, uma mãe deve fazer isso com sua filha até que a filha esteja casada. É responsabilidade dela mantê-la pura.<sup>20</sup> (DANTICAT, 1994, p. 60-61).

Embora tivesse consciência da dor física e psicológica que envolvia os testes, Martine submete a filha ao mesmo tratamento, o que abala ainda mais o frágil relacionamento entre elas. Os testes feitos em Martine duraram até ela ser estuprada por um soldado *Tonton Macoute*, violência esta responsável por sua gravidez. Apesar de todo o sofrimento envolvido nos supostos testes, Martine toma para si a posição de instrumento de tal ato. Podemos ler sua atitude como ilustração do que foi discutido por Foucault (2000). O corpo humano é desarticulado de tal forma pelas relações de poder que se torna um corpo dócil, disciplinado, politicamente submisso e economicamente útil. A anatomia política que surge é capaz de estabelecer formas de dominar o corpo dos outros a fim de que se tornem cada vez mais obedientes politicamente e, ao mesmo tempo, úteis economicamente. Foucault acrescenta que a “disciplina ‘fabrica’ indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício”. (FOUCAULT, 2000, p. 143)

Martine parece concordar com os testes e sua perpetuação, uma vez que ela classifica a ação como sendo responsabilidade da mãe para com a filha e não apresenta contestação alguma a essa violência. Foucault destaca que o “poder disciplinar” é “um

---

<sup>20</sup> Texto original: “When I [Martine] was a girl, my mother used to test us to see if we were virgins. She would put her finger in our very private parts and see if it would go inside. Your Tante Atie hated it. She used to scream like a pig in a slaughterhouse. The way my mother was raised, a mother is supposed to do that to her daughter until the daughter is married. It is her responsibility to keep her pure.” (DANTICAT, 1994, p. 60-61)

poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior ‘adestrar’; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor.” (FOUCAULT, 2000, p. 143).

Aos dezoito anos, quando estava prestes a entrar na universidade, Sophie interessa-se por Joseph, um vizinho que possui a mesma idade de sua mãe. Quando a jovem retorna de madrugada de um encontro com ele, Martine a aguardava com um cinto em suas mãos. Ao questionar onde a filha estava, Martine batia o cinto na palma de sua própria mão com tanta força que esta ficava cada vez mais vermelha, parecendo demonstrar raiva por sua filha. Nesse dia, Martine submete a filha à mesma violência que sofreu: “Ela [Martine] pegou minha mão com uma gentileza surpreendente, e me guiou para o andar de cima para o meu quarto. Lá, ela me fez deitar na minha cama e me testou.”<sup>21</sup> (DANTICAT, 1994, p. 84). O ato de confirmar a virgindade da filha ilustra o preconceito internalizado que Martine desenvolveu ao perpetuar ações claramente machistas. Myriam J. A. Chancy afirma que:

É porque ela [Martine] internalizou a ideologia da inferioridade feminina que a mãe de Sophie é capaz de abusar da filha. Ensinada a desprezar o corpo feminino por si mesmo e convertê-lo somente como um meio de adquirir um parceiro, a mãe de Sophie comete incesto contra a filha, racionalizando seu comportamento como necessário para a sobrevivência de sua filha.<sup>22</sup> (CHANCY, 1997, p. 121).

Embora a palavra “incesto”, utilizada por Chancy, possa não ser considerada adequada por alguns, uma vez que não há cunho libidinoso no ato de Martine, é impossível negar que o ato realizado pela mãe de Sophie viola o corpo de sua própria filha. A postura de inferioridade de Martine em relação a sujeitos masculinos é tão intensa que ela acredita que a virgindade de sua filha é algo que deva ser oferecido a seu futuro marido, o que demonstra o quanto Martine internalizou a objetificação da mulher. Como discutido por Pierre Bourdieu, “a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la” (BOURDIEU, 2005, p. 18). Ao não precisar estabelecer justificativas, a dominação masculina figura como algo

---

<sup>21</sup> Texto original: “She [Martine] took my hand with surprised gentleness, and led me upstairs to my bedroom. There, she made me lie on my bed and she tested me.” (DANTICAT, 1994, p. 84).

<sup>22</sup> Texto original: “It is because she has internalized the ideology of female inferiority that Sophie’s mother is capable of abusing her daughter. Taught to despise the female body for itself and to covert it only as a means by which to acquire a male mate, Sophie’s mother commits incest against her daughter, rationalizing her behavior as necessary to her daughter’s survival.” (CHANCY, 1997, p. 121).

inerente à humanidade, atribuindo aos sujeitos femininos representações construídas com um viés opressor.

Discutindo o romance de Danticat, Chancy acrescenta que, como um ritual entre mãe e filha realizado através de gerações, “o ‘teste’ que deixa marcas em Sophie por toda a vida é um produto da supressão da sexualidade feminina e da codificação dos corpos das mulheres como reservatórios para a gratificação masculina no casamento.”<sup>23</sup> (CHANCY, 1997, p. 121). Ao efetuar os testes estabelecidos pela instituição familiar dentro de um contexto patriarcal, Martine toma para si a responsabilidade de garantir a perpetuação da subjugação feminina.

É importante destacar que os padrões sexistas estabelecidos pela cultura de origem e perpetuados por membros de sua terra natal podem atingir significativamente o processo de construção da identidade do sujeito feminino. A mãe de Sophie sonha para a filha uma vida repleta de opções às quais ela mesma não teve acesso em sua terra natal. De acordo com Atie, tia de Sophie, os homens haitianos acreditam que as mulheres possuem dez dedos com propósitos específicos a fim de ensiná-las a se preparem para serem mulheres: “Ser mãe. Ferver. Amar. Assar. Cuidar. Fritar. Curar. Lavar. Passar. Esfregar.”<sup>24</sup> (DANTICAT, 1994, p. 151). A angústia de Atie é tão profunda que, às vezes, a tia de Sophie desejava possuir seis dedos em cada mão para que ela pudesse ter a oportunidade de fazer algumas escolhas por si mesma.

A obra de Danticat não somente oferece visibilidade a um povo, mas também à própria especificidade do indivíduo. Além de ter que lidar com questões familiares longe do lugar que sempre reconheceu como lar, Sophie ainda tem que lidar com a complexidade que pode emanar em ser um sujeito diaspórico. Nos Estados Unidos, Sophie é submetida a humilhações por ser haitiana de origem africana. A jovem estuda em uma escola particular bilíngue, que ela odeia: “Era como se eu nunca tivesse saído do Haiti. Todas as lições eram em francês, exceto pelas aulas de composição e literatura inglesa. Fora da escola, nós éramos os ‘francesinhos’”.<sup>25</sup> (DANTICAT, 1994, p. 66).

---

<sup>23</sup> Texto original: “the ‘testing’ that scars Sophie for life is a product of the suppression of female sexuality and the codification of women’s bodies as vessels for male gratification in marriage.” (CHANCY, 1997, p. 121).

<sup>24</sup> Texto original: “Mothering. Boiling. Loving. Baking. Nursing. Frying. Healing. Washing. Ironing. Scrubbing.” (DANTICAT, 1994, p. 151).

<sup>25</sup> Texto original: “It was as if I had never left Haiti. All the lessons were in French, except for English composition and literature classes. Outside the school, we were ‘the Frenchies’.” (DANTICAT, 1994, p. 66).

Os alunos da escola pública do outro lado da rua chamam Sophie e seus colegas de *boat people*,<sup>26</sup> em uma referência pejorativa aos imigrantes ilegais que chegavam aos Estados Unidos, e de “haitianos fedidos”. Assim que Sophie passa a morar nos Estados Unidos, Martine deseja que a filha aprenda a língua inglesa a fim de que ela não seja marginalizada:

Minha mãe disse que era importante que eu aprendesse inglês rapidamente. Do contrário, os alunos americanos zombariam de mim ou, até mesmo pior, me bateriam. Muitas outras mães do lar geriátrico onde minha mãe trabalhava tinham lhe contado que seus filhos estavam entrando em brigas na escola porque eles eram acusados de terem odor corporal haitiano - HBO. Muitas crianças americanas até mesmo acusavam os haitianos de terem AIDS porque eles tinham ouvido na televisão que somente os “Quatro Hs” pegavam AIDS – viciados em Heroína, Hemofílicos, Homossexuais, e Haitianos.<sup>27</sup>(DANTICAT, 1994, p. 51).

No romance, as crianças estadunidenses veem os haitianos de maneira estereotipada como reflexo da política preconceituosa realizada pelo governo dos Estados Unidos. De acordo com o historiador Philippe Girard, no fim dos anos 1970 o vírus da AIDS teve um impacto devastador na sociedade e na economia haitianas. Girard acrescenta que, baseando-se em estudos que mostravam o alto nível de contaminação no Haiti, o Centro para Controle de Doenças dos Estados Unidos<sup>28</sup> requereu a inclusão dos haitianos entre os grupos de alto risco, a lista dos “Quatro Hs”. (GIRARD, 2005, p. 103). O temor em adquirir AIDS contribuiu para elevar o preconceito dirigido aos haitianos. Girard destaca que “essa [inclusão] tornou ainda mais difícil aos emigrantes haitianos obterem aceitação em seu país de destino. Eles já eram estereotipados como famintos,

---

<sup>26</sup> Em relação ao termo *boat people*, optamos por não traduzir tal vocábulo uma vez que acreditamos que a língua portuguesa não consegue dar conta em apenas um termo das especificidades envolvidas. Lembramos que *boat people* e *rafters* (*balseiros*) são utilizados para se referirem aos imigrantes ilegais, especialmente os provenientes do Caribe, que partem de suas terras natais por meio de barcos ou balsas. Movidos por questões políticas e/ou econômicas, tais indivíduos, muitas vezes, são discriminados no país de destino não somente pelos membros da sociedade dominante, mas também por seus compatriotas que apresentam *status* de imigrantes legais ou que foram até mesmo bem recebidos pelo governo, como foi o caso dos *golden exiles* cubanos.

<sup>27</sup> Texto original: “My mother said it was important that I learn English quickly. Otherwise, the American students would make fun of me or, even worse, beat me. A lot of other mothers from the nursing home where she worked had told her that their children were getting into fights in school because they were accused of having HBO – Haitian Body Odor. Many of the American kids even accused Haitians of having AIDS because they had heard on television that only the “Fours Hs” got AIDS – Heroin addicts, Hemophiliacs, Homosexuals, and Haitians.”<sup>27</sup> (DANTICAT, 1994, p. 51).

<sup>28</sup> the U.S. Center for Disease Control.

viciados em drogas, adoradores de Satã; eles agora também estavam marcados com o H escarlate”.<sup>29</sup> (GIRARD, 2005, p. 103).

É importante destacar que esse olhar preconceituoso desferido pelo poder dominante em relação ao povo haitiano pode acabar por ser internalizado por membros dessa comunidade marginalizada. Uma representação desse olhar pode ser observada no restaurante haitiano em Nova Jersey, ao qual Marc, namorado de Martine, leva mãe e filha. No estabelecimento, alguns clientes de origem haitiana discutem política e um deles indaga: “E quanto aos *boat people*? [...] Por causa deles, as pessoas não podem nos respeitar neste país. Elas juntam todos nós com eles indiscriminadamente.”<sup>30</sup> (DANTICAT, 1994, p. 54). O mesmo termo utilizado pelas crianças estadunidenses contra as haitianas, isto é, *boat people*, é também usado por indivíduos dessa comunidade. Ao se colocar em uma posição superior aos seus compatriotas e ainda culpá-los pela segregação realizada por membros da sociedade dominante, o cliente do restaurante apresenta uma postura marcada pela ótica do dominador, olhando a si mesmo com o olhar do opressor.

Muito ressentimento pode ser visto em ambos os lados da ilha de Hispaniola, que inclui a República Dominicana e o Haiti. Os dominicanos, por exemplo, ainda se apresentam sensíveis à ocupação haitiana ocorrida no século XIX. Entretanto, é importante que os dominicanos e os haitianos sejam capazes de desenvolver um relacionamento harmonioso de convivência, ainda mais por dividirem o mesmo espaço geográfico. Ao discutirem a questão, ainda atual, da deportação de trabalhadores haitianos da República Dominicana, Edwidge Danticat e Junot Diaz, autor dominicano-americano, alertam que os haitianos e os dominicanos devem protestar contra “a retórica política racialmente tingida que dá a muitos dominicanos a falsa percepção de que todos os seus problemas desaparecerão somente se os haitianos forem embora.”<sup>31</sup> (DANTICAT; DIAZ, 1999). Ao estabelecerem outros povos como responsáveis pela indesejável situação econômica, social e política de seus respectivos países, os governos

---

<sup>29</sup> Texto original: “This [the inclusion] made it even more difficult for Haitian emigrants to gain acceptance in their country of destination. They were already stereotyped as hungry, Satan-worshipping drug addicts; they were now branded with the scarlet H as well.” (GIRARD, 2005, p. 103).

<sup>30</sup> Texto original: “What about the boat people? [...] Because of them, people can’t respect us in this country. They limp us all with them.” <sup>30</sup> (DANTICAT, 1994, p. 54).

<sup>31</sup> Texto original: “the racially tinged political rhetoric that has given too many Dominicans the false perception that all their problems will disappear if only the Haitians will go away”. (DANTICAT, DIAZ, 1999).

podem acabar por promover, intencionalmente ou não, uma insana caça às bruxas contra o suposto alvo.

A polêmica decisão judicial da Corte Constitucional da República Dominicana, mencionada no início deste artigo, acabou por aproximar os haitianos e dominicanos que vivenciam a diáspora em solo estadunidense. É interessante destacar que tal decisão judicial acabou por aproximar os indivíduos com origens dominicanas e haitianas que residem em Nova York. Kirk Semple observa que:

Estela Vazquez, uma imigrante dominicana e vice-presidente executiva da *Local 1199 of the Service Employees International Union*, disse que a, por vezes difícil, experiência de imigração de muitos dominicanos nos Estados Unidos deve tornar essa comunidade particularmente sensível ao sofrimento da população haitiana na República Dominicana.

"Nós temos visto o que acontece quando você deixa seu país como imigrante rumo a outro lugar e tem havido obstáculos e discriminação", disse ela. "Eu acho que, como dominicanos na diáspora, temos uma responsabilidade especial em denunciar o que aconteceu na República Dominicana". [...] "Eu me sinto constrangida e envergonhada", disse ela. "Sinto-me obrigada a ficar com *os meus irmãos e irmãs haitianos*."<sup>32</sup> (SEMPLE, 2013, grifo nosso).

Neste caso específico, podemos observar que, de certa forma, a experiência diaspórica proporcionou uma aproximação entre dominicanos e haitianos que parece não ter ocorrido anteriormente ainda que os dois grupos dividam a ilha de Hispaniola. As considerações apresentadas pela imigrante dominicana citada na reportagem demonstram que os dois grupos parecem ter dado os primeiros passos na direção do estabelecimento de elos fraternais entre si. Ao vivenciarem os mesmos tipos de discriminação e dificuldade dos haitianos na República Dominicana, os imigrantes dominicanos em Nova York acabaram por solidarizar-se com a difícil posição ocupada pelos haitianos em solo dominicano. Mesmo próximos geograficamente na região caribenha, foi somente a partir da experiência de uma vida deslocada e do reconhecimento de si mesmos como sujeitos ex-cêntricos que a comunidade dominicana pôde estabelecer algum tipo de união com os haitianos.

---

<sup>32</sup> Texto original: "Estela Vazquez, a Dominican immigrant and executive vice president of Local 1199 of the Service Employees International Union, said the sometimes difficult immigration experience of many Dominicans in the United States should make that community particularly sensitive to the plight of the Haitian population in the Dominican Republic. 'We've seen what happens when you leave your country as an immigrant to another place and there have been obstacles and discrimination,' she said. 'I think as Dominicans in the diaspora, we have a special responsibility to denounce what has happened in the Dominican Republic.' [...] 'I'm embarrassed and ashamed,' she said. "I feel compelled to stand *with my Haitian brothers and sisters*.'" (SEMPLE, 2013, my emphasis).

Ainda que, na experiência de habitar uma nova sociedade, relações significativamente conflituosas possam surgir, existe a possibilidade de emergir dessa fricção de linhas fronteiriças algo positivo nesse processo. Talvez essa conexão tenha sido forjada pelo fato de os sujeitos diaspóricos habitarem, como discutido por Eduardo Coutinho, esse “*espaço de diálogo, da troca e de um possível entendimento, o local de enriquecimento* gerado pela própria diferença entre os elementos que se enfrentam” (COUTINHO, 2013, p. 121, grifo nosso). A experiência diaspórica pode fornecer um importante palco de reflexão sobre o olhar que é lançado a grupos ou indivíduos deslocados, proporcionando uma possível área de mediação. Ao constatarem as imagens distorcidas que foram criadas a respeito deles, os indivíduos podem dar-se conta que talvez adotem um comportamento preconceituoso similar.

Ao produzirem obras que podem fomentar a problematização de pré-conceitos solidificados na sociedade, escritoras contemporâneas de origem caribenha, como Edwidge Danticat e Nelly Rosario, exercem um relevante papel nesse processo. Os romances abordados neste artigo fornecem um importante espaço de inserção de vozes silenciadas, proporcionando ainda reflexões sobre questões relacionadas à dominação em diversos níveis e à criação de imagens distorcidas de indivíduos, grupos ou povos. As obras selecionadas podem ainda instigar uma reavaliação de si mesmo efetuada não somente pelo dominador, mas também pelo dominado, contribuindo para a desconstrução de pré-conceitos e estereótipos e fomentando um vigoroso cenário de reflexão sobre o tema. *Song of the Water Saints*, de Nelly Rosario, e *Breath, Eyes, Memory*, de Edwidge Danticat, fornecem uma relevante oportunidade de inserção desses indivíduos marginalizados, cujas vozes foram silenciadas, esquecidas ou apagadas dos registros da história oficial.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATKINS, G. Pope; WILSON, Larman C. *The Dominican Republic and the United States: from Imperialism to Transnationalism*. Athens: University of Georgia Press, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 4ª ed. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

CHANCY, Myriam J. A. *Framing Silence: Revolutionary Novels by Haitian Women*. New Jersey: Rutgers University Press, 1997.

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura comparada: reflexões*. São Paulo: Annablume, 2013.



DANTICAT, Edwidge. *Breath, Eyes, Memory*. New York: Vintage Books, 1994.

\_\_\_\_\_. ; DIAZ, Junot. "The Dominican Republic's War on Haitian Workers". In: *The New York Times*, 1999. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1999/11/20/opinion/the-dominican-republic-s-war-on-haitian-workers.html>>. Acesso em: 10 jun. 2011.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 22ª ed. Tradução: Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2000.

GARCIA, Sandra E. "Boon Dominican, but Locked out by Haitian Roots and lack of ID". In: *The New York Times*, 2015. Disponível em: [http://www.nytimes.com/2015/10/30/world/americas/born-dominican-but-locked-out-by-haitian-roots-and-lack-of-id.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2015/10/30/world/americas/born-dominican-but-locked-out-by-haitian-roots-and-lack-of-id.html?_r=0). Acesso em: 01 jun. 2016.

GIRARD, Philippe R. *Paradise Lost: Haiti's Tumultuous Journey from Pearl of the Caribbean to Third World Hotspot*. New York: Palgrave USA, 2005.

GOUDA, Frances. "Mimicry and projection in the colonial encounter: the Dutch East Indies/Indonesia as experimental laboratory, 1900-1942". In: *Journal of Colonialism and Colonial History* 1.2, 2000.

HALL, Stuart. "The West and the Rest: Discourse and Power". In: HALL, Stuart et al (Eds.). *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. Malden: Blackwell Publishing, 2005, p. 184-227.

HALL, Stuart; HELD, David; McLENNAN, Gregor. "Introduction to Part III: modernity and its futures". In: Stuart Hall et al. (Eds.). *Modernity: an introduction to modern societies*. Malden: Blackwell Publishing, 2005, p. 425-435.

HEINL, Robert; HEINL, Nancy. *Written in Blood: The Story of the Haitian People 1492-1995*. 2ª ed. Lanham: University Press of America, 2005.

HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. Nova York: Routledge, 2000.

ROSARIO, Nelly. *Song of the Water Saints*. Nova York: Vintage Books, 2002.

SEMPLE, Kirk. "Dominican Court's Ruling on Citizenship Stirs Emotions in New York". In: *The New York Times*, Oct. 17, 2013. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2013/10/18/nyregion/dominican-courts-ruling-on-citizenship-stirs-emotions-in-new-york.html?partner=rssnyt&emc=rss&r=0&pagewanted=print>. Acesso: 18 out.2013.

SCHICK, Irvin Cemil. *The erotic margin: sexuality and spatiality in alteritist discourse*. Londres: Verso, 1999.

STOLER, Ann Laura. *Race and the education of desire: Foucault's History of Sexuality and the colonial order of things*. Londres: Duke University Press, 1995.

SUÁREZ, Lucía M. *The Tears of Hispaniola: Haitian and Dominican Diaspora Memory*. Gainesville: University Press of Florida, 2006.

## **Dossiê Medieval Forever: a Idade Média que Nunca Termina**

No primeiro semestre de 2016 o GECOMLIC ofereceu um curso de extensão sobre a reapropriação de elementos medievais em diferentes obras dos séculos XX e XXI. O curso contou com professores pertencentes ao grupo e ao GEM (Grupo de Estudos Medievais).

Segundo Umberto Eco, a Idade Média representa o crisol da Europa e da civilização moderna (ECO, 1989). Nesse sentido, trabalhamos com a noção de imaginário, proposta por Jacques Le Goff, como uma tradução criadora e poética, no sentido etimológico do termo. Sendo assim, a história do imaginário, mais que uma história da imaginação, apresenta-se como “uma história da criação e do uso das imagens que fazem uma sociedade agir e pensar” (LE GOFF, 2009). Tendo em vista, inicialmente, algumas reflexões destes dois autores, discutimos as reapropriações de alguns aspectos da literatura e da cultura medieval em produções culturais dos séculos XX e XXI. Para tal oferecemos um breve panorama das principais formas literárias medievais, com especial atenção para o Romance de Cavalaria. Em seguida, discutimos algumas produções culturais dos séculos XX e XXI – quadrinhos, literatura, cinema televisão, games e música – que se reapropriam de elementos medievais.

Este dossiê pretende oferecer um registro das reflexões desenvolvidas ao longo do curso, publicando os textos dos professores participantes. Pretendemos assim propiciar a todos, mesmo àqueles que não tiveram a oportunidade de participar, material para embasar futuras reflexões.

*Profa. Dra. Mônica Amim*  
Coordenadora do GECOMLIC  
Coordenadora do GEM  
Vice - Coordenadora do Centro de Estudos Afrânio Coutinho (CEAC)

## A IDADE MÉDIA: UM TEMPO DE FAZER CRISTÃO

*Mônica Amim<sup>1</sup>*

### **Resumo:**

O objetivo deste trabalho é oferecer ao leitor um breve panorama dos aspectos sociais, políticos, econômicos e culturais da Idade Média. Com base nos estudos de Umberto Eco, Jacques Le Goff, Georges Duby e Jacques Heers, entre outros, tentamos mostrar como a mescla de todos estes elementos concorreram para o surgimento – em um determinado momento da História da humanidade – de uma produção cultural singular e frutífera, que influencia até hoje o imaginário ocidental.

**Palavras-chave:** Idade Média – Cultura Medieval – Literatura Medieval

### **Abstract:**

The aim of this paper is to give the reader a bird's eye view of the most important aspects (social, political, economic and cultural) of the Middle Ages. Based on the studies developed by Umberto Eco, Jacques Le Goff, Georges Duby and Jacques Heers- among others – we tried to show how the combination of those elements paved the way to a rich and varied artistic and intellectual production which, no doubt, still deeply influences the western culture.

**Key-Words:** Middle Ages – Medieval Culture – Medieval Literature

Dentre todos os períodos pelos quais a civilização ocidental já passou, a Idade Média parece ser aquele que mais aguça a curiosidade e a imaginação do homem através dos tempos. Todos os períodos subsequentes voltaram, de alguma forma, seus olhos para a Idade Média, com maior ou menor simpatia. Do Renascimento à Modernidade, passando pelo Romantismo, o homem ocidental tentou discutir e analisar este estágio de sua história, seja para criticá-lo, seja para resgatar seus aspectos positivos.

Constatado este interesse pela Idade Média, poderíamos nos perguntar por quê. Qual ou quais seriam a(s) causa(s) que levam a civilização ocidental a se interessar por este

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras Português Inglês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1984) e Mestra (1993) e Doutora (2006) em Literatura Comparada pela UFRJ. Atualmente é Vice-Coordenadora do Centro de Estudos Afrânio Coutinho (CEAC) da UFRJ e coordenadora do Grupo de Estudos Comparados de Literatura e Cultura (GECOMLIC), afiliado ao CEAC.

determinado período de sua história através dos tempos? Na tentativa de responder a este questionamento, achamos conveniente citar algumas palavras de Umberto Eco:

Não se sonha com a Idade Média porque seja o passado, porque a cultura ocidental tem uma infinidade de passados ( ...). Mas acontece que, e já foi dito, a Idade Média representa o crisol da Europa e da civilização moderna. A Idade Média inventa todas as coisas com as quais ainda estamos ajustando as contas, os bancos e o câmbio, a organização do latifúndio, a estrutura da administração e da política comunal, as lutas de classe e o pauperismo, a diatribe entre Estado e Igreja, a universidade, o terrorismo místico, o processo de acusação, o hospital e a diocese, até mesmo a organização turística... E, de fato, nós não somos obcecados pelo problema da escravidão ou do ostracismo... mas sim por como enfrentar a heresia, e os companheiros que erram, e os que se arrependem, e por como se deva respeitar sua esposa e derreter-se por sua amante, porque o medievo inventa também o conceito do amor no ocidente (ECO, 1989, p.78).

Ao refletir sobre um período tão fundamental para a civilização ocidental, devemos colocar a seguinte questão: podemos discutir a Idade Média como algo *uno*? Pensamos que não; ousamos mesmo afirmar que este foi um dos grandes equívocos dos historiadores das correntes mais tradicionalistas. Sendo assim, acreditamos que estes quase dez séculos da história da humanidade devem ser pensados como um período rico em nuances e particularidades. Um todo, sim, mas um todo extremamente multifacetado. Logo, nos parece mais correto – seguindo a linha de pensamento de Marc Bloch, Jacques Heers, Georges Duby e Jacques Le Goff – falarmos em diferentes períodos da Idade Média ou mesmo, aprofundando alguns aspectos, em várias Idades Médias.

Por volta do século V várias províncias ocidentais do Império Romano já se encontravam bastante enfraquecidas, tanto política quanto econômica e socialmente. Abandonadas pela administração do Império, estas províncias passaram a sofrer seguidos assaltos – ao longo do século V – de povos ditos bárbaros, vindos do leste. Lembremos aqui que, para os romanos e os gregos, eram considerados bárbaros todos os povos estrangeiros, declaradamente rebeldes a sua civilização e a sua língua, geralmente nômades e de difícil adequação à civilização greco-romana, de caráter marcadamente urbano. Os embates constantes entre romanos e bárbaros levaram à aceleração do que se convencionou chamar desintegração ou declínio do Império Romano. Porém, tendo em vista os vários fatores que funcionaram como agentes deste processo e os acontecimentos dele resultantes, preferimos encará-lo não como desintegração e sim como uma adaptação das forças do Império romano às novas estruturas político-sociais e a um novo equilíbrio étnico (HEERS, J. 1988, p.11). A superioridade militar – um dos principais motivos do sucesso das invasões bárbaras – devia-

se à maior rapidez e leveza não só da cavalaria das tribos, mas, também, de suas armas, dado o seu avançado domínio da metalurgia, notadamente no caso dos celtas.

Nesse contexto uma arma em especial – a espada – adquiriu destacada importância, assumindo um valor simbólico que se traduzia na sorte e no orgulho do guerreiro.

...a espada é o símbolo do estado militar e de sua virtude, a bravura, bem como de sua função, o poderio. O poderio tem um duplo aspecto: o destruidor (embora essa destruição possa aplicar-se contra a injustiça, a maleficência e a ignorância e, por causa disso, tornar-se positiva); e o construtor, pois estabelece e mantém a paz e a justiça. Todos esses símbolos convêm literalmente à espada, quando ela é o emblema do rei... símbolo guerreiro... Nas tradições cristãs, a espada é uma arma nobre que pertence aos cavaleiros e aos heróis cristãos. (Chevalier, J. & GHEERBRANT, A. 1989, p.392-293).

Posteriormente, com este valor simbólico já cristalizado no imaginário medieval, a espada terá papel de destaque nos rituais de cavalaria e será glorificada em várias canções de gesta que contavam/cantavam o amor do guerreiro por sua espada. Há, na literatura medieval, várias narrativas onde este símbolo se destaca, dentre os quais podemos citar: o Rei Artur e a sua Excalibur, Sigfried e a sua Balmung e Carlos Magno e a sua Joyeuse<sup>2</sup>.

As invasões bárbaras foram responsáveis por um expressivo número de migrações humanas no interior do Império Romano. Dentre essas, as grandes migrações germânicas produziram duas importantes conseqüências: o deslocamento de todas as forças do Império (trazendo no séc. V o abandono das regiões celtas da Bretanha, que passaram a ser atacadas pelos escotos e pelos pictos) e a revolta das populações autóctones de diversas regiões – Bretanha, Gália, Espanha – que propiciou a ressurreição das tradições autóctones. Esta época, aliás, se caracteriza pelas oposições étnicas, pelos conflitos sociais, pelas complicações econômicas e pela miséria camponesa. Assim, no século V, todo o vasto Império Romano encontrava-se conturbado por revoltas agrárias, um dos principais motivos do renascimento celta. Vale lembrar que as migrações celtas foram as maiores e as mais importantes deste período. Contudo, devemos ressaltar que as mencionadas migrações germânicas para as províncias romanas do ocidente acabaram por provocar o encontro de civilizações originais e complexas, fazendo então brotar o que hoje entendemos por civilização medieval. Nesse sentido,

---

<sup>2</sup> Lembramos aqui a importância da personificação e da propriedade da espada para o sucesso das aventuras do guerreiro. Os heróis mencionados mantinham uma relação de grande fidelidade a suas respectivas espadas, isto é, geralmente a recebiam na juventude e esta os acompanhava por toda a vida. Quando uma destas espadas era roubada ou perdida, aquele que a utilizava dificilmente obtinha sucesso igual ao verdadeiro dono, mesmo que este a tivesse emprestado. Temos, neste caso, o exemplo de *Beowulf*, poema anglo-saxão do séc. VIII. Nele o herói Beowulf recebe emprestada do poderoso Unferth, filho de Ecglaaf, uma espada denominada Hrunting. Eminente entre os tesouros dos ancestrais de Unferth e famosa por sua lâmina infalível, a espada emprestada falha exatamente quando o nosso herói dela mais precisa para combater a Mãe de Grendel (o monstro que ele havia matado), que vinha vingar o filho.

vemo-la como uma civilização de síntese, síntese esta que se traduz na soma das múltiplas contribuições bárbaras às tradições romanas.

Gostaríamos aqui de esclarecer brevemente as várias divisões e denominações sobre os diferentes períodos da Idade Média. Parece bastante esclarecedora a divisão, baseada na atual historiografia francesa, sugerida por Hilário Franco Júnior. Divide ele este longo período da história (cerca de um milênio) da seguinte forma: Primeira Idade Média (séc. IV a meados do séc.VIII), caracterizada pela convivência e pela mescla dos três elementos históricos que formaram os “Fundamentos da Idade Média”, quais sejam, Roma, os germanos e a Igreja; findo este período de interpenetração e síntese, temos a Alta Idade Média (meados do séc. VIII ao séc. X), quando se conseguiu uma certa unidade política com Carlos Magno, o que, entretanto, não bastou para impedir determinadas tendências desagregadoras que levaram à fragmentação feudal; Idade Média Central (séc. XI ao XIII), período no qual o feudalismo atingiu o seu apogeu e que também foi marcado pelo aparecimento das universidades, da literatura laica, das monarquias nacionais e pelo fortalecimento das cidades. Tivemos então, neste período, o crescimento de uma sociedade chamada pelo autor de ‘feudo-burguesa’, trazendo transformações que já apontavam para novos tempos; finalmente, temos a Baixa Idade Média (séc. XIV a meados do séc. XVI), na qual a crise generalizada do séc. XIV e os rearranjos dela decorrentes foram o prenúncio do nascimento do que se convencionou chamar Idade Moderna (FRANCO JÚNIOR, H., 1988, p.11-15).

## **1 – Economia, política e sociedade no ocidente medieval**

### **A – A economia: mudanças e desenvolvimento**

É inegável que o estabelecimento dos povos bárbaros marcou um certo declínio das cidades em todo o Ocidente, mas tal fato se deu de maneira muito desigual em diferentes territórios. Os estudos a este respeito apontam que a desintegração mais forte se fez sentir na Gália, e que a civilização urbana quase desapareceu na Armórica e na Inglaterra, pois as conquistas anglo-saxônicas germanizaram quase totalmente a Bretanha. Devemos esclarecer que as aldeias germânicas em sua região de origem, ao norte, diferiam completamente das cidades do tipo romano, dado que muitas dessas aldeias eram a continuação de antigas aldeias celtas, que a ocupação romana não conseguiu destruir totalmente. Temos então, na Bretanha germanizada, o abandono da língua bretã, do Cristianismo e de quase todas as cidades e *villae*. Nas outras regiões, quase todas as cidades conservaram de alguma forma suas atividades ou, ao menos, sua estrutura e importância (HEERS, J., 1988, p.29).

Sendo assim, devemos também questionar a visão em bloco que, geralmente, se tem da economia na Idade Média como isolada, pouco desenvolvida e restrita ao sistema feudal. Mais uma vez, os diversos períodos e etapas do medievo nos demonstrarão as várias nuances deste longo período histórico no que diz respeito ao campo econômico. Porém, devemos lembrar que a prioridade na exploração da terra e uma certa fragilidade na economia de trocas foram resultado do longo empobrecimento pelo qual vinha passando o Ocidente desde os momentos finais do Império Romano. Alguns historiadores, como M. Lombard, vislumbram um certo ‘renascimento mercantil’ durante o período carolíngio, quando a reforma monetária afirmou o monopólio real (HEERS, J., 1988, p.47-49 e PIRENNE, H.1989, p.55-70; 91-108). Neste contexto, a conquista das regiões saxônicas possibilitou a abertura de vias de exploração mercantil e foi nestas rotas, estratégicas e movimentadas, que Carlos Magno implantou estações militares, centros de evangelização e postos mercantis. Contudo, cabe aqui salientarmos, que a terra ainda representava a principal fonte de riqueza e de poder político, sendo a *villa* o grande domínio territorial típico dos tempos carolíngios.

O enfraquecimento do Império Carolíngio facilitou novas migrações e invasões na Europa Ocidental durante os séculos IX e X. A intenção de pilhagem e espólio, e não a de dominação política, foi, durante muito tempo, o tom predominante desta nova onda de invasões. Mas o caso dos Vikings foi uma exceção: estabeleceram um tráfico de escravos, exigiram dos povos invadidos pagamento de tributos quase regulares para não pilhar e formaram Estados, de existência efêmera, que assimilaram o Cristianismo (BLOCH, M., 1987, p. 32-42). Assim, após tempos conturbados, a Europa vê a chegada do ano mil como um símbolo de reflorescimento e promessa de paz. O grande surto populacional, inicialmente causador de graves fomes – como a de 1033 –, tornou necessária a busca de novas terras e novas atividades econômicas. Derivam deste fato dois processos importantes: primeiro, os empreendimentos variados como as Cruzadas no Oriente, a Reconquista na Espanha e as conquistas alemãs em territórios eslavos; segundo, algumas transformações econômicas fundamentais como o desenvolvimento do grande comércio, o povoamento das cidades, os arroteamentos e a presença de numerosa mão-de-obra na indústria têxtil que alimentou os tráficos longínquos (DUBY, G., 1986, p. 163-169; 179-180 e HEERS, J. 1988, p. 111-112).

Neste conjunto de transformações, observamos que do século XI ao XIII, no que diz respeito ao comércio internacional, a grande penetração mercantil que se deu no Ocidente propiciou não só uma maior utilização da moeda e o surgimento de novas atividades



industriais, como também a afirmação de novas mentalidades. Destacamos aqui a importância das cidades italianas, a prosperidade de Flandres e as grandes feiras de Lille e Champagne. O desenvolvimento deste comércio a longa distância, bem como o desenvolvimento dos mercados rurais, criaram a necessidade de uma maior utilização de moedas; o comércio de dinheiro torna-se então uma das atividades mais importantes dos centros mercantis, transformando os cambistas em banqueiros, atividade na qual se especializaram principalmente judeus e sieneses pelo fato de não serem cristãos (LE GOFF, J., 1989, p. 9-32 e PIRENNE, H., 1989, p. 91-108; 109-136).

Se a Europa Ocidental era no século IX pólo de atração para os povos do Leste e do Norte, no século XI encontra-se superpovoada. Nesse momento, um dos movimentos expansionistas mais importantes do Ocidente, gerado pelo aumento demográfico, foram sem dúvida as Cruzadas, basicamente motivadas pela necessidade de conquista militar e agrária de novas terras. Não podemos, evidentemente, esquecer o forte aspecto religioso que marcou estes movimentos, o qual discutiremos mais adiante.

O mundo medieval chegou ao século XIV extremamente fracionado, dilacerado por guerras, pestes e problemas econômicos. A ‘depressão’ que se abateu então sobre a Europa não teve, entretanto, nem a mesma amplitude nem a mesma duração em todas as regiões: no Mediterrâneo foi menos profunda e a recuperação deu-se de forma mais rápida; ao Norte, notava-se certo desenvolvimento econômico na Inglaterra, na Holanda e em algumas cidades alemãs. É importante ressaltar que ao longo dos séculos XIV e XV as sociedades urbanas se adaptaram a novas atividades econômicas: novos tipos de tráfico mercantil, novos itinerários e novas técnicas comerciais, financeiras e bancárias.

Variados motivos econômicos e sociais (perseguição, peste, miséria) levaram, no final da Idade Média, ao abandono das antigas aldeias; deixando suas terras e seus bens, os camponeses ganhavam as estradas ou se refugiavam nas cidades. Este fenômeno, geral em toda a Europa Ocidental, atingiu considerável amplitude, tornado-se um dos aspectos mais importantes das transformações ocorridas na economia agrária: assim, temos no Sul, o desaparecimento das pequenas propriedades e o desenvolvimento dos grandes latifúndios. Contudo, nem sempre o abandono e as transformações eram sinais de empobrecimento: na Inglaterra, por exemplo, a criação sedentária em latifúndios trouxe o enriquecimento das zonas rurais.

Finalmente, observamos que durante o século XV ainda se mantém ‘o espírito das Cruzadas’, visto que os cristãos ainda reúnem seus exércitos para atacar mulçumanos e infiéis. Tais empreendimentos, todavia, apresentam então um novo caráter – mais nacional – como a expansão alemã, as conquistas do Império Otomano e o êxito das regiões ibéricas com a expansão ultramarina, inicialmente para o Marrocos e Ilhas do Atlântico. Concluindo, não podemos deixar de acrescentar a estas razões econômicas para tais empreendimentos os motivos religiosos (a Cruzada como conversão), os ainda existentes entusiasmos guerreiros e o espírito empreendedor dos filhos secundogênitos em busca de fortuna, uma vez que a lei os barrava da herança familiar, legada aos primogênitos.

### **B – Aspectos da organização social e política na Idade Média**

Após os intensos movimentos migratórios ocorridos na Primeira Idade Média, o período que se inicia a partir do século VIII merece algumas considerações quanto à organização política e social, particularmente no que concerne à ascensão de Carlos Magno e suas consequências. Tendo herdado de seu pai, na segunda metade do século VIII, o reino merovíngio, Carlos Magno torna-se em seguida (774) rei dos francos e dos lombardos. Depois de muitos conflitos, o rei franco consegue, com o Édito de 795, o entendimento com os chefes frisões e saxões, o que permitiu a progressiva assimilação, conversão e evangelização desses povos. Lembrando ainda que, nesse período, Carlos Magno enfrentou grandes problemas com os mulçumanos. Em consequência das vitórias e da expansão do reino franco ocorreu em 800 a restauração imperial: após apoiar o Papa Leão III e receber a bandeira do Santo Sepulcro enviada pelo Patriarca de Jerusalém, Carlos Magno foi aclamado, pelo povo de Roma, Imperador do romanos.

A proclamação de um novo império no Ocidente corresponde a um sentimento coletivo e à idéia política de um *imperium christianum*, isto é, um só reino no céu e um só chefe na terra. Assim, ao reino de Cristo, criador do universo, corresponde o reino de Carlos Magno, o todo-poderoso escolhido por Deus, lugar-tenente de Cristo e intendente da Igreja (HEERS, J., 1988, p. 40-44). Cabe esclarecer, todavia, que Carlos Magno não foi um rei-sacerdote, pois apesar de interferir nos assuntos da Igreja não foi investido de poder Sacerdotal, visto que, mesmo considerando todo o cerimonial de sua coroação, a capela palatina onde esta se deu apresentava o altar de Cristo na parte Leste (lado sagrado), enquanto o trono real se localizava na parte Oeste, numa clara separação entre o sagrado e o profano (FICHTENAU,

H. 1958). Em termos político-administrativos, Carlos Magno tentou estabelecer uma administração igual e centralizada para todas as regiões, visando estender as instituições francas aos países conquistados. Contudo, apesar da aparente solidez, o Império Carolíngio era frágil em sua estrutura administrativa e se mantinha fundamentalmente pelas relações pessoais de Carlos Magno, visto que sem ele passou a se desintegrar.

O enfraquecimento do Império Carolíngio propiciou uma nova onda de migrações e invasões entre os séculos IX e X. Estas novas migrações provocaram a formação de novos Estados nas regiões onde os invasores se fixaram, modificando o mapa político do Ocidente e minando a coesão do mundo cristão e a autoridade real. Uma das principais consequências desta nova leva de invasões foram as transformações ocorridas na Europa Ocidental decorrentes da necessidade de defesa. Visto que as invasões marcaram um período essencial para a formação das sociedades feudais do Ocidente, verifica-se então a consolidação do poder dos castelões que podiam oferecer abrigo fortificado aos camponeses, tornando-se, assim, os outros homens de guerra seus vassallos. Consequentemente, instalou-se uma nova ordem baseada em laços de dependência e juramentos que, aliada à emancipação dos principados regionais, constituía-se em verdadeiro obstáculo à autoridade real.

As transformações econômicas ocorridas por volta do ano mil fizeram crescer, paulatinamente, a importância de um novo grupo – os mercadores – dentro da estrutura social. Estes mercadores lançaram as sementes de uma mentalidade, diferente e particular, fora dos quadros e das mentalidades tradicionais da sociedade feudal e agrária, e se agrupavam em associações juramentadas como as guildas, confrarias ou hansas (PIRENNE, H. p. 91-108). É importante esclarecer que, ao sul, os mercadores dos grandes centros eram, quase sempre, nobres e filhos de nobres autênticos – e não burgueses – ricos em propriedades fundiárias e direitos feudais. Poucos castelos eram encontrados nas zonas rurais e, principalmente no sul da França, os senhores feudais geralmente residiam na cidade, junto ao poder; logo não havia uma oposição marcante entre a cidade e a zona rural, ou entre a sociedade urbana e a sociedade feudal, pois neste caso a cidade era o centro do poder feudal, sendo que a aristocracia guerreira ocupava cargos políticos e, durante algum tempo, até mesmo cargos religiosos<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Para uma melhor compreensão das várias abordagens, ver:  
HEERS, Jacques. Cit. (pp. 126-129)  
PERNOUD, Régine. *As origens da burguesia*. (pp.17-33)  
PIRENNE, Henri. Cit. (pp.109-136).

Durante os séculos XII e XIII a ideia de monarquia universal enfraqueceu-se profundamente na Alemanha e na Itália: as tentativas papais e imperiais de dominação dos dois reinos e dos povos cristãos do Ocidente resultaram em sucessivos fracassos. O segundo conflito entre o Papado e o Império comprometeu a unidade dos dois reinos que se dissolveram em numerosos e minúsculos Estados. Neste período, os príncipes da Inglaterra e da França tomaram para si grande parte dos direitos feudais, instaurando então as chamadas monarquias feudais. Já o século XIV, marcado por numerosas guerras e crises, deixa as zonas rurais entregues a bandos de mercenários, assaltantes e aventureiros, sendo frequentes as destruições de aldeias e o banditismo crônico, enquanto as fomes e epidemias também se tornaram mais sérias e recorrentes. Os grandes cortes populacionais e os profundos problemas econômicos marcaram, então, as mentalidades coletivas e o sentimento religioso da época. Dentro deste quadro, a Grande Peste ou Peste Negra (1348-1349) configurou-se como uma das catástrofes mais graves do Ocidente cristão, pois sua propagação era muito rápida. A Peste Negra, tendo sido encarada como um castigo de Deus, provocou um misticismo exacerbado entre o povo, e as superstições faziam aumentar a raiva contra estrangeiros e não-cristãos (principalmente judeus). Mesmo com uma certa elevação da taxa de natalidade nos anos posteriores a 1349, a epidemia voltou a atacar de maneira inesperada, comprometendo a recuperação demográfica e criando assim uma psicose coletiva da peste, que marcou significativamente os homens e suas manifestações naquele período (HEERS, J., 1988, p. 196-198 e FRANCO JÚNIOR, H., 1988, p.25-39).

Entre o final do século XIV e o século XV as cidades modificaram suas atividades, estruturas sociais e formas de governo e passaram a acolher inúmeros imigrantes. Estes, porém, se integravam mal à cidade, formando uma plebe instável e mal paga que era lançada à miséria e ao desemprego nas crises econômicas. Tal situação propiciava o êxito de vários pregadores e profetas que exerciam uma verdadeira ‘ditadura popular’. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento de outras atividades, como a indústria e os bancos, provocou a ascensão de novos homens, fato que foi acompanhado de revoluções, guerras civis, novas constituições e medidas de exceção. Entretanto, os novos governos continuavam a ser exercidos por membros de uma aristocracia, já que em todas as grandes cidades do Ocidente as corporações de ofício, comandadas por mestres e ricos mercadores, mantinham estritos monopólios econômicos. Nesse sentido, a ‘revolução política’ do fim da Idade Média não significou a renovação da aristocracia nas cidades livres, dado que as mesmas famílias que detinham a

riqueza e o poder durante gerações ininterruptas continuaram – acrescidas, contudo, de novas alianças e contribuições<sup>4</sup>.

Com relação ao campo, a pressão dos grandes senhores e o imposto real provocaram enorme descontentamento. Torna-se necessário esclarecer que os grandes levantes rurais são revoltas de camponeses livres (senhores de suas terras) contra os atentados à sua liberdade pessoal. Os chefes destes levantes pregavam a igualdade e o respeito à dignidade humana, daí o aspecto marcadamente religioso destas revoltas agrárias e por vezes a estreita ligação das heresias com as revoltas populares nas zonas rurais. Tais revoltas populares também eram marcadas por um sentimento messiânico: esperavam o fim do mundo, o apocalipse e um messias salvador, suscitando então ataques contra o Anticristo (geralmente o Papa) e o êxito dos falsos profetas.

Ao final da Idade Média, os soberanos do Ocidente aumentaram a centralização do poder em seus reinos e, apesar de alguns resquícios em termos de mentalidades políticas, não se pode mais falar em monarquias feudais no século XV. Desde o século XIV já se processavam, em todos os governos do Ocidente, tanto a centralização judiciária e político-administrativa, quanto o reinado dos grandes oficiais de corte, assim como também se afirmavam as principais instituições da administração central da Igreja. Estas transformações políticas acarretaram a concentração econômica e demográfica nas cidades principescas, sedes de governos e cortes, como Londres e Paris.

### **C – A cavalaria, o feudalismo e as monarquias feudais**

O século IX foi um momento decisivo para aglutinar os elementos-chaves das estruturas políticas e instituições vassálicas, notadamente durante o governo de Carlos, o Calvo (843-877). Nesta fase, denominada Primeira Idade Feudal por Marc Bloch (BLOCH, M., 1987), ocorreram a fixação dos laços de dependência entre os nobres, o estabelecimento de costumes e regras para a nobreza, a compilação de um vocabulário político-social específico que refletia as relações feudo-vassálicas e da hereditariedade dos feudos e dos encargos, evidenciando-se então a estreita ligação entre o exercício do poder, as atividades de armas e a posse de terras. Há a seguir uma Segunda Idade Feudal, com governos regidos pelas relações de vassalagem, dos quais as monarquias feudais do século XII são os

---

<sup>4</sup> Os termos ‘ditadura popular’ e ‘revolução política’ são assim utilizados por J. Heers.

melhores exemplos. É importante, porém, lembrar que estas transformações se deram de maneira desigual nas diferentes regiões, estando o domínio geográfico do Feudalismo clássico restrito a algumas regiões, notadamente a França do Norte (BLOCH, M, 1987, p.76-89). As diferenças e/ou variações do Feudalismo clássico encontradas em diversas regiões se devem ao fato de que, geralmente, essas sociedades não eram organizadas em função da vida militar ou da exploração do solo. Os historiadores mencionam ainda os ‘feudalismos de importação’, quando se referem a regiões onde as estruturas feudais foram introduzidas ou reforçadas por conquistas – caso da Inglaterra, da Itália e da Terra Santa. São casos muito particularizados, que levaram em conta as circunstâncias da colonização e as antigas estruturas, e que, geralmente, parecem artificiais e superpostas (BLOCH, M, 1987, p. 191-203).

Temos então algumas regras e costumes que, de forma geral, mediavam as relações feudais: na cerimônia de recomendação ou homenagem o vassalo jurava fidelidade ao senhor, estabelecendo uma relação de deveres recíprocos. O vassalo recebia do senhor o benefício ou feudo, em troca deveria ser fiel e prestar ao senhor o *servicium*, que poderia ser militar ou não. Vale lembrar que a função de armas exigia prática constante, daí a importância dos torneios, onde também eram reforçados os laços de linhagem, pois dado o caráter coletivo dos combates, os parentes geralmente formavam uma esquadra onde todos se ajudavam e se sustentavam (GANSHOF, F.L,1976, p. 89-140 e LE GOFF, J. 1980, p. 325-385).

Na Inglaterra, a evolução do regime feudal ocorreu de maneira diferente. Sendo uma sociedade germânica com influências dinamarquesas em várias regiões, a implantação de um regime vassálico nos padrões francos ocorreu após a invasão normanda. Sendo assim, diversos fatores concorreram para uma evolução tardia e incerta do regime vassálico na Inglaterra, fazendo também com que lá fosse menos acentuada que nas regiões francas a distinção entre a vida guerreira e nobre e o trabalho da terra, constituindo uma sociedade de *agrarii milites*, visto que seus membros desempenhavam invariavelmente as duas atividades, sem grande distinção entre as funções (PETIT-DUTAILLIS, C. 1971, p.42-55).

Quando se discutem aspectos do regime vassálico é importante lembrar que entre os vassallos, mesmo os do rei, se encontravam homens de condições sociais variadas, e que a nobreza estava diretamente ligada à raça e ao exercício do poder (HEERS, J. 1988, p. 82-83). Nesse sentido, a nobreza medieval independia da cavalaria, visto que era uma questão

de raça e não de poder militar. Assim, os nobres invocavam e glorificavam seus antepassados, constituindo um grupo fechado e coeso ao qual nenhum plebeu podia ascender. Ao assumir seus traços mais definidos, a sociedade feudal reforçou estas características da nobreza através da exaltação do homem, da solidez da linhagem e da hereditariedade de riquezas e poderes. Já o sentido da cavalaria estava, a princípio, estritamente ligado ao exercício do serviço de armas, estando o guerreiro a serviço de um grande senhor. Mais tarde, com a chegada do ano 1000 e da Paz de Deus, ocorreu, principalmente na França, uma exaltação dos valores morais e das virtudes do cavaleiro, com o aparecimento de ordens guerreiras, verdadeiras milícias de Cristo, com regras e normas próprias. Dessa maneira o cavaleiro, homem de serviço, tornou-se o combatente de Deus, e a classe dos cavaleiros se diversificou, sendo que alguns ganharam fortunas a serviço dos imperadores na Questão das Investiduras contra os papas (DUBY, G. 1989, p.3-47).

A cavalaria foi um dos eventos mais notáveis da história da Europa entre a cristianização e os tempos modernos, tanto que se transformou no tema de toda uma fase da literatura. A cavalaria como instituição, com todos os aparatos que a distinguiam, assumiu sua forma definitiva por volta do século XI, quando também se estabeleceu o hábito da cerimônia de sagração para se armar o cavaleiro. Com a crescente influência da Igreja, esta cerimônia foi, paulatinamente, transformada numa espécie de sacramento, precedido pela vigília de armas, noite de preces e benção das armas. É importante, porém, diferenciar dentro da cavalaria, instituição secular, as ordens cavaleirosas de caráter religioso: o grau de cavaleiro podia ser conferido a alguém por qualquer senhor feudal, obviamente com a participação da Igreja, enquanto as ordens de cavalaria eram criadas pelo Papa, e seus membros – misto de monges e guerreiros – faziam o voto de castidade no ato da sagração. Nesse contexto, as ordens militares responderam, por um lado, às necessidades de defesa; por outro lado, na Terra Santa, ordens como a dos Templários e dos Hospitalários se colocaram, desde o início, a serviço dos peregrinos e cruzados. O rápido aumento do número de irmãos e o grande afluxo de donativos tornaram essas ordens fortes e poderosas, a ponto de reis e príncipes confiarem a elas a guarda dos principais castelos. Devido a seus êxitos e ao seu prestígio essas ordens acumularam grandes fortunas, feudos e territórios que agruparam em comandaturas, e mantiveram por um longo tempo a ideia de Cruzada e de ordem cavaleiresca no Ocidente.

Finalmente, devemos aqui levantar algumas questões no tocante à relação entre cavalaria e literatura. Vejamos as palavras de Alberto Patier que focalizam exatamente esta questão:

Fica claro, pois, que não havia qualquer ordem de cavaleiros nos tempos do Rei Artur (séc. VI) e do Imperador Carlos Magno (742-814). Trata-se de meras idealizações livrescas. Quando a cavalaria se tornou florescente, no decurso dos séculos XII e XIII, quis-se enobrecer suas origens, fazendo-as remontar àqueles tempos heróicos e procuraram-se entre os guerreiros do rei bretão e os paladinos do monarca do Santo Império Romano-Germânico os paradigmas das virtudes que se proclamavam. As ordens cavaleirosas instituídas por Artur e Carlos Magno são, portanto, sonhos. Esse fato nos leva a fazer uma outra distinção... quando a cavalaria passou do plano histórico para o domínio literário. (PATIER, A. in: ESCHENBACH, W.V., 1989, p.12).

## **2 – O Cristianismo: a igreja e (é) o poder**

Destacamos em vários momentos a importância do advento do Cristianismo e do posterior estabelecimento da Igreja como instituição, tendo em vista não só a inegável e incomparável influência da Igreja – no campo religioso, filosófico e artístico – como também, e principalmente, o papel determinante por ela exercido nas transformações sociopolíticas ocorridas então. Por volta do século V verificou-se um renascimento das antigas crenças e superstições, notadamente nas regiões da Gália e da Espanha. Dentro desse quadro, a rápida conversão de reis e chefes ao Cristianismo se deu de forma superficial e restrita à aristocracia, principalmente em relação às regiões dominadas pelos celtas. O século VI apresentava, então, sólidas comunidades cristãs formadas em torno dos bispos nas cidades, enquanto no campo a massa da população rural continuava ligada às antigas crenças, principalmente na Gália, onde o termo *paganus* servia igualmente para designar o pagão ou o camponês.

### **A – A evangelização e a afirmação do Cristianismo**

A fraca influência do Cristianismo no campo, no século VI, evidenciava-se também pelo número de paróquias nas zonas rurais, que eram pouquíssimas e muito isoladas; lembramos ainda que as inúmeras vidas de santos (centenas escritas em menos de três séculos), largamente utilizadas no trabalho de evangelização, demonstravam a preocupação dos bispos com a evangelização das zonas rurais. Entretanto, as conquistas do Cristianismo,



em regiões como a Gália do Norte e a Germânia, não foram obras de bispos e, sim, de incansáveis monges missionários (KNOWLES, D. & OBOLENSKY, D. 1983, p. 13-22).

Neste ponto devemos lembrar o trabalho dos monges irlandeses e salientar que, com o trabalho realizado por São Patrício, a Igreja da Irlanda se tornou muito poderosa e se organizou em torno de mosteiros, que então exerciam toda a autoridade espiritual nas zonas rurais, já que eram os únicos centros de vida religiosa e intelectual, devido à ausência de cidades e de bispos. A partir do século VI, os mosteiros se multiplicaram por toda a ilha, e entre os séculos VI e VII suas escolas já acolhiam numerosos discípulos vindos da Inglaterra. Fundaram-se então grandes cidades monásticas onde, junto a abades e monges, conviviam centenas de professores, estudantes, artesãos e trabalhadores agrícolas.

Importante também foi São Bento que, já célebre entre o povo e os camponeses por seus milagres, fixou-se em Monte Cassino por volta de 529, redigindo então uma regra que, marcada pela organização e pela ordem, determinava as atribuições do abade, o uso do tempo dos religiosos e a distribuição das funções, com destaque para a participação dos monges na vida comunitária e no trabalho intelectual e manual. A regra de São Bento muito agradou ao papado, principalmente ao Papa Gregório, o Grande (590-604), que conseguiu reorganizar a Igreja através de uma férrea disciplina, controlada por ‘visitantes’ do papa, tendo Roma assumido o papel de capital espiritual durante o seu pontificado (KNOWLES, D. & OBOLENSKY, D. 1983, p. 13-22).

Um dos aspectos fundamentais da restauração empreendida por Gregório, o Grande, foi a atividade missionária, que conseguiu reduzir bastante os particularismos, a autonomia e o poder da Igreja da Irlanda. O estabelecimento da Igreja Romana na Inglaterra causou um grande descontentamento entre os monges irlandeses, que já haviam instalado mosteiros na ilha, agravando assim a rivalidade entre as duas Igrejas, principalmente devido ao apego dos irlandeses às suas particularidades. Os missionários fiéis a São Columbano, por exemplo, mantinham as festas pagãs, de forma a não entrar em choque com as antigas práticas, celebrando-as em honra de um santo. Tal rivalidade e independência da Igreja da Irlanda em relação à política de Roma mantiveram-se até o século VII.

## **B- A política da (e na) Igreja**

Entre os séculos X e XI eram marcantes o despreparo e a venalidade do clero, situação agravada pela dispersão dos monges com as invasões bárbaras e pela fraca penetração do Cristianismo nas zonas rurais. Em muitas regiões cada paróquia reunia várias localidades bastante afastadas, e os camponeses recebiam a comunhão apenas três vezes por ano (Natal, Páscoa e Pentecostes).

A desintegração da ordem pública, ocorrida naquele período, facilitou a dominação dos leigos sobre os bens da Igreja: soberanos nomeavam bispos e as famílias poderosas tratavam bispados e abadias como bens particulares, ligados ao patrimônio da linhagem senhorial, reunindo igrejas, terras e dízimos sob a administração senhorial. Com o clero desprovido de independência, a escolha dos poderosos para os ocupantes dos cargos recaía, normalmente, sobre pessoas indignas e espiritualmente pobres, fato que levava ao relaxamento dos costumes e à prática de vícios como a simonia e o nicolaísmo<sup>5</sup>.

A religião popular neste período se mostrava bastante elementar e limitada a práticas formais, principalmente devido a um clero desinteressado da missão espiritual, pouco instruído ou iletrado e incapaz de ensinar os fundamentos religiosos. Nesse quadro, as superstições e práticas mágicas relembavam as tradições pagãs e o pouco conhecimento das escrituras favorecia uma religião mais familiar: popularizava-se o culto aos santos e às relíquias e assistia-se à multiplicação das peregrinações.

Tantos problemas exigiam mudanças enérgicas, e estas vieram com a Reforma Gregoriana, movimento simbolizado pelo Papa Gregório VII. Em apenas dois anos Gregório VII derrubou os prelados que obtiveram cargos por dinheiro e condenou as investiduras episcopais concedidas por leigos, provocando a imediata reação do Imperador Henrique IV. Foi assim que teve início a ‘questão das investiduras’, verdadeira luta pela dominação política do mundo Ocidental. O conflito das investiduras só foi resolvido em 1122, pela Concordata de Worms, ficando então estabelecida a diferença entre a investidura espiritual, dada pelo Papa, e a investidura temporal (feudos episcopais), dada pelo Imperador (KNOWLES, D. & OBOLENSKY, D. 1983, p. 179-199).

A Reforma Gregoriana contribuiu decisivamente para o reflorescimento espiritual do Ocidente cristão, propiciando a difusão de grandes escolas episcopais e abadias – como a de Cluny –, de centros de ensino e estudo da liturgia, que muito contribuíram para a elevação

---

<sup>5</sup> Simonia: obtenção de um ofício divino por meio de influência ou dinheiro.  
Nicolaiísmo: recusa do celibato dos sacerdotes.

do nível intelectual e espiritual do clero. Lembramos que os méritos da Reforma Gregoriana não se devem apenas aos monges; o clero secular exercia considerável influência sobre a população, e suas ações eram na maioria das vezes comandadas pelo Papa. Assim, a ação do clero secular introduziu novas concepções religiosas e espirituais e estabeleceu costumes menos violentos ao condenar as guerras privadas e as pilhagens, formando ligas para a paz e impondo aos cavaleiros uma nova mentalidade e um novo gênero de vida com a Paz de Deus e a Trégua de Deus (não combater de sexta-feira a domingo) (KNOWLES, D. & OBOLENSKY, D. 1983, p. 58-64; 200-214).

### **C – A fé popular: os eremitas, as cruzadas e as heresias**

É fundamental, para uma compreensão mais aprofundada do imaginário coletivo no medievo, refletir sobre o papel desempenhado pela religião e pela fé em relação ao povo, principalmente no tocante a sua influência na formação e afirmação de uma determinada mentalidade política e moral. Nesse ponto, é inegável a importância dos eremitas. Cristãos, tidos como verdadeiros homens de Deus, eles abandonavam suas casas para levar uma vida errante e solitária, valorizando a pobreza e o trabalho manual. Formavam então uma espécie de ordem bem definida com longas túnicas de tecido cru, barba comprida e pés descalços. O eremita era, antes de tudo, um peregrino e, sendo nômade, atingia populações humildes e errantes – como pastores, carvoeiros e servos fugitivos – e introduzia em meio a essa massa de deserdados um novo cristianismo e uma nova religião. Conseguiram esses homens atrair multidões, visto que para o povo os eremitas possuíam poderes sobrenaturais. Em consequência disso, suas práticas e seus sermões enfraqueceram antigas devoções das crenças pagãs. A vida do eremita não era simplesmente a recusa do mundo ou da hierarquia eclesiástica; eles participaram de um verdadeiro programa de evangelização popular, geralmente apoiados ou enviados por papas como Urbano II.

Já mencionamos alguns aspectos políticos, econômicos e militares das Cruzadas; resta-nos agora lembrar o seu aspecto místico-religioso. Nesse sentido, a ideia de cruzada à Terra Santa estava diretamente relacionada ao dever de peregrinação ao túmulo de Cristo em Jerusalém, suscitando não só expedições militares como também um verdadeiro entusiasmo popular pela ideia de cruzada e peregrinação, sendo então os peregrinos vistos como os cruzados do povo. Na verdade, a ideia de peregrinação se tornou essencial para a vida religiosa e, por volta do século XI, os peregrinos movimentavam-se bastante indo a Roma, ao Monte Gargano, a San Tiago da Compostela e ao Santo Sepulcro. A todos estes fatos

devemos somar as crenças populares sobre a peregrinação, tais como: as lendas sobre a peregrinação de Carlos Magno, e as possibilidades de ver maravilhas – meteoros, demônios, chuvas de cinza e de sangue – que anunciariam grandes acontecimentos. Impulsos místicos como o serviço de Deus, a salvação pessoal através de obras e da peregrinação às fontes do Cristianismo, e a espera do Messias foram os responsáveis pelo nascimento da ideia de cruzada e da cruzada popular. Dessa forma, os cavaleiros combatem por Cristo (o grande suserano) com a ajuda de uma corte celeste, formada por anjos e santos como São Miguel e São Jorge. Vale lembrar que em todo o Ocidente os cruzados – suas famílias e seus bens – se colocavam sob a proteção da Igreja, e que, durante a sua ausência, bispos e agentes do rei cuidavam de suas terras (HEERS, J., 1988, p. 161-163).

É importante esclarecer que o movimento eremítico não representou uma revolta contra a Igreja: conduzido por homens que antes foram abades ou bispos, deu origem também a novas ordens religiosas – como a de Cister, fundada por São Bernardo de Clairvaux em 1119 –, fortemente marcadas pelo ascetismo e pelas regras de organização das antigas comunidades monásticas. Contudo, os séculos XII e XIII assistiram à afirmação de várias seitas e heresias, estas sim com atitudes claramente anti-hierárquicas e hostis a Roma. Os historiadores geralmente dividem as heresias em dois grupos: a heresia oriental de caráter dogmático e filosófico, restrita a doutores e eruditos; e a heresia ocidental de caráter essencialmente popular, que conquistava pessoas pouco instruídas ou iletradas. Lembramos, porém, que as heresias não devem ser consideradas apenas movimentos populares e anárquicos: se surgiram como movimentos espontâneos e populares, posteriormente fixaram-se em verdadeiras Igrejas, com hierarquias próprias, que ultrapassavam as províncias, como os Cátaros, os Valdenses e os Albigenses<sup>6</sup>.

### **3 – Os intelectuais, os artistas e a cultura na Idade Média**

As manifestações de cultura popular na época dos reinos bárbaros se opunham à cultura dos letrados e eram em grande parte revivescências de antigos temas celtas, como, por exemplo, na Grã-Bretanha durante o século VI. É sabido, porém, que as migrações bárbaras trouxeram para o Ocidente expressões artísticas novas, e que neste período as artes

---

<sup>6</sup> Nesse período verificamos também o aparecimento das ordens mendicantes, como os Franciscanos, as Clarissas e os Dominicanos. Sobre as heresias ver: FALBEL, Nachman. *Heresias medievais*. (pp.13-24) e KNOWLES, David & OBOLENSKY, Dimitri. Cit. (pp. 393-398).

ditas ‘menores’ – mobiliárias ou industriais – superaram a grande escultura e a arquitetura. Esta nova arte era fortemente marcada pelas tradições nômades e pela intenção e ostentar riqueza nas armas, vestimentas e joias. O novo gosto expressava-se então através de motivos abstratos, entrelaçamentos geométricos e formas estilizadas. Esta arte era, antes de tudo, uma arte de síntese, reunindo elementos complexos e de origem variada.

É importante mencionar que, durante o reinado de Carlos Magno, condes e bispos eram instruídos no próprio palácio por sábios estrangeiros especialmente contratados para este fim. Nasce assim, na corte imperial, um grande movimento intelectual e literário denominado Renascença Carolíngia, sendo que neste período a arte oficial torna-se extremamente luxuosa, com destaque para as miniaturas. As ambições de Carlos Magno no campo intelectual visavam, principalmente, formar bons e instruídos bispos e administradores, dando-lhes instrumentos e textos jurídicos claros; nesse sentido os estudiosos se esforçaram em estabelecer regras gramaticais claras, baseadas em antigos modelos formais, pois a reforma da escrita – chamada ‘carolina’ – se destinava a facilitar a cópia e a leitura de textos. Tais fatos, para alguns, teriam limitado a importância da Renascença Carolíngia; é verdade, entretanto, que estes eruditos conservaram a herança romana e dos primórdios da Igreja, preparando assim um lento desenvolvimento das letras e uma lenta renovação do Cristianismo.

#### **A – As escolas e as universidades: da escolástica à dialética**

O novo ideal religioso, representado por Cluny e principalmente por Cister, ao atribuir maior ênfase à oração e ao trabalho manual marcou o declínio das escolas monásticas, e um período de ascensão e prestígio das escolas episcopais. As escolas mais célebres e mais frequentadas ofereciam um ensino mais geral (*studium generale*), e recebiam do Papa ou do Imperador o direito de concederem licença para lecionar (*licentia ubique docendi*) que eram então válidas em toda a cristandade (LE GOFF, J. 1989, p. 76-82). Lembremos ainda que nas regiões mediterrâneas, particularmente na Itália, comerciantes fundaram e/ou adotaram escolas privadas.

No que diz respeito ao ensino e à pesquisa, a Idade Média nos legou o que talvez seja uma das maiores criações medievais: a Universidade. Formadas pela fusão de pequenos grupos de estudantes que durante vários anos se ligavam a um mestre, e sustentadas pelos soberanos e pelo Papa, as universidades resistiram à tutela dos bispos e das comunas. Nelas,

o ensino era organizado em duas etapas, e ministrado em faculdades, geralmente quatro: a Faculdade de Artes, onde se obtinha o bacharelado e a licença para lecionar, e mais três faculdades especializadas – Teologia, Direito e Medicina – cujos estudos eram sancionados pelo título de doutor. Estas faculdades eram dirigidas pelos deões, sendo que o deão da Faculdade de Artes era o reitor da universidade (LE GOFF, J. 1989, p. 59-67).

Durante os séculos XII e XIII o ensino permanecia essencialmente oral. Entretanto, houve, neste período, uma maior difusão do livro. Assim, o livro deixa de ser um objeto de luxo para se tornar um instrumento de trabalho, a ferramenta do intelectual. Este trabalhador do conhecimento tinha também um método, a escolástica. Fortemente baseada em textos, a escolástica compreendia várias etapas: a *lectio*, análise profunda do texto, tanto em seu sentido literal (*littera*), quanto em seu sentido lógico (*sensus*), chegando-se à compreensão total do conteúdo (*sententia*). Neste ponto, passava-se da elaboração teórica para a demonstração, visto que estas análises suscitavam a discussão, aparecendo então a dialética. Dessa maneira, a *lectio* se desenvolvia em *questio*, da discussão em torno de determinado ponto vinha a *disputatio*, que terminava com a *determinatio*, conclusão do mestre sobre o objeto da discussão. Neste momento não poderíamos deixar de mencionar Pedro Abelardo, tido como ‘o cavaleiro da dialética’, segundo Paul Vignaux. Grande destaque do meio intelectual parisiense da época, Mestre Abelardo foi, no século XII, o primeiro professor no sentido moderno do termo. Sempre levantando ideias e provocando o debate, fez de sua vida uma verdadeira cruzada intelectual.

Reunindo a razão, a autoridade e argumentos científicos a escolástica representou um progresso intelectual importantíssimo para o período, visto que a teologia passou a recorrer à razão em suas argumentações, transformando-se assim em uma ciência. Temos aí a união do binômio razão-fé, com grande destaque no campo intelectual para teólogos como Guilherme de Auvergne, São Tomás de Aquino e Santo Anselmo (LE GOFF, J. 1989, p. 72-78).

### **B – A arte medieval: o românico e o gótico**

O renascimento espiritual, que tomou impulso a partir do século XI, correspondeu a um renascimento artístico, bem representado pela arte românica. A arte românica mesclou e renovou elementos das antigas tradições de Roma, das expressões bárbaras da Alta Idade Média e da arte cristã do Oriente. Entretanto, durante os séculos XII e XIII o

desenvolvimento das cidades provocou o aparecimento de novas estruturas sociais e novas mentalidades coletivas, que se refletiram em diferentes correntes espirituais e artísticas. Os grandes contrastes entre as condições de vida dos trabalhadores e dos burgueses, nobres e comerciantes eram enormes e suscitaram novas discussões na Igreja e no meio artístico e intelectual: a proliferação de seitas, heresias e ordens religiosas constitui o testemunho da renovação de ideias. Nesse contexto a arte gótica veio expressar uma concepção e uma estética bastante diferentes das representadas pelas tradições românicas (FOCILLON, H. 1980, p. 15-70 e HAUSER, A. 1980, p. 313-328).

Assim, o gótico – que utilizou alguns elementos do românico nórdico, como as estruturas de madeira mais leves e mais iluminadas – é considerado por muitos uma arte da realeza, visto que se afirmou no início do domínio real e progrediu juntamente com o avanço da administração real, notadamente na França. Nesse período, a arte urbana correspondeu ao grande desenvolvimento das cidades, da vida econômica, da riqueza, da atividade espiritual e artística. As grandes catedrais, um dos principais elementos da nova civilização urbana que então florescia, permitiam as cidades afirmarem sua influência e seu prestígio sobre as zonas rurais vizinhas, já que não eram simplesmente um local de culto e davam lugar a várias manifestações artísticas e culturais, como os festivais e a encenação de peças religiosas. Sendo a manifestação de uma arte cidadina, a catedral traduzia a mentalidade e as aspirações do novo meio social, da mesma maneira que a concepção do gótico traduzia uma nova espiritualidade, na qual a altura dos edifícios e a procura da luz faziam da catedral a imagem tangível de uma Jerusalém celeste (FOCILLON, H. 1980, p. 161-209 e HEERS, J. 1988, p. 155).

O século XIV encontrou os artistas das cidades trabalhando principalmente para príncipes e burgueses, e miniaturistas, pintores e joalheiros – que são a esta altura artesãos profissionais e não mais monges – agrupados em corporações de ofício. Afirmaram-se, assim, a princípio, as artes de ornamentação e recreio, com destaque para os móveis, as tapeçarias e as iluminuras dos Livros de Horas. Ainda neste período, as confrarias e as corporações de ofício provocaram o desenvolvimento de uma arte popular nas cidades, de inspiração muito específica, com estátuas de madeira para oratórios e procissões. Estas confrarias e corporações também contribuíam com mão de obra e ajuda financeira para a realização de peças religiosas diante dos portais das igrejas e, posteriormente, nas praças públicas (HAUSER, A. 1980, p. 329-338; 339-353).

### C – A literatura na Idade Média: o lugar dos cavaleiros

Vários fatores – históricos, econômicos, políticos e sociológicos – influenciaram fortemente a produção literária na Idade Média; assim, nos parece extremamente difícil traçar um resumo de sua formação e elaboração devido à diversidade da matéria literária ao longo destes dez séculos de história. Nesse sentido, as sucessivas invasões e migrações (com suas complexas consequências culturais), a estrutura social, a estrutura política feudal, as Cruzadas e a constante influência da Igreja formavam o cenário para este extenso período histórico. Dessa forma, nos parece que a literatura da Idade Média refletiu razoavelmente a vida social, os costumes e o pensamento do período, e até estimulou, de certa maneira, a ação (através da tentativa de imitar e igualar os feitos dos heróis), já que para muitos a Idade Média é também a idade do romance, e as histórias que entretinham as audiências dos séculos XI, XII e XIII ainda atraem os leitores do século XXI.

Entre o final da Antiguidade Clássica e a primeira metade do século XI, a literatura laica da época era eminentemente oral, compreendendo as *fabulae* (contos) e as canções amorosas, entre outras, e era, em geral, condenada pela Igreja. Sendo a produção escrita privilégio dos mosteiros, as formas de expressão – obras de copistas – tinham intenções predominantemente didáticas e apologéticas, tais como as narrativas hagiográficas, os poemas litúrgicos e os hinos. Todavia, já a partir da segunda metade do século XI a produção literária se apresentava mais variada, tanto em suas intenções quanto em termos estéticos, apesar da ainda forte presença de uma literatura de propósitos meramente didáticos. Esta literatura estava representada, principalmente, pelos lapidários, bestiários, poemas sacros, drama litúrgico (cantado em latim e representado dentro da igreja), drama religioso (representado fora da igreja, em língua vernácula, como os mistérios e os milagres), autos e moralidades<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> É interessante ressaltar aqui as distinções feitas por Richard Axton. Há uma passagem bem clara do drama litúrgico representado em latim e dentro da igreja para o drama religioso, representado em língua vernácula, é necessário esclarecer o seu movimento para fora da igreja. Este era, inicialmente, representado nos portais das igrejas e, posteriormente, devido às proporções atingidas, passa a ser representado nas praças públicas. Lembramos ainda, no que se refere ao drama religioso, que a diferença entre mistérios e milagres se fez sentir mais marcadamente na França, o mesmo não ocorrendo na Inglaterra, onde estes termos eram usados indistintamente. Para um esclarecimento mais aprofundado ver: AXTON, Richard. *European drama of the early Middle Ages*.



Havia também uma produção com propósitos mais artísticos e satíricos, como o teatro cômico (*Le Jeu de La Feuillée*, século XIII), os fabliaux (*Roman de Renart*, séculos XII-XIII), a poesia alegórica (*Roman de la Rose*, século XIII), e os poemas líricos dos goliardos em tom de sátira política e anticlerical. Neste período a literatura puramente ficcional compreendia: a lírica trovadoresca, as baladas, a poesia épica – com as sagas escandinavas e as canções de gesta francesas –, e a narrativa novelesca (romance cortês e o romance de aventura). É importante notar que enquanto o grande centro de elaboração da poesia lírica medieval foi a Provença, no sul da França, o nascimento das canções de gesta deu-se ao norte da França. Lembramos ainda que a lírica trovadoresca e o romance cortês – que se constituíram nos dois maiores acontecimentos da literatura no século XII – foram largamente difundidos em quase todas as literaturas europeias.

Dominada por elementos heróicos, feudais e guerreiros, a canção de gesta, com a influência provençal e bretã, derivou posteriormente para o romance cortês. Neste mesclavam-se então elementos variados, como a glória pessoal, o amor, o gosto pelo maravilhoso, o heroísmo guerreiro e as aventuras fantásticas; e estas estórias tornaram-se responsáveis pela formação de vários ciclos lendários na literatura da Idade Média. Segundo Jessie Weston, Jean Bodel aponta como sendo três as matérias dos romances medievais: a da França, a da Bretanha e a de Roma. Para os povos europeus falantes das línguas chamadas *romances* – intermediárias entre o latim e as línguas neolatinas – os temas mais importantes destas três matérias se relacionam a Carlos Magno, ao Rei Artur e a Alexandre, o Grande, desatacando-se os dois primeiros (WESTON, J. 1929, p. 815).

Se o Rei Artur tivesse realmente existido, ele teria precedido historicamente Carlos Magno em três séculos. O Ciclo Carolíngio é formado por setenta ou oitenta canções de gesta, sendo que os romances que tratam do próprio Carlos Magno são inteiramente ficcionais, exceto a *Canção de Rolando* que, além de ser o texto mais antigo do ciclo, é o único da gesta do rei com fundamento histórico. A independência e a lealdade são inerentes aos heróis deste ciclo, estando também os personagens fortemente marcados pelo aspecto belicoso, pois estão sempre em luta, seja contra os inimigos do Cristianismo, seja contra algum suserano despótico. Estas canções são na verdade canções do Feudalismo e, em geral, refletem as condições sociais predominantes naquele período, tornando-se, nesse sentido, históricas; lembramos ainda que Joseph Bédier conseguiu levantar cinquenta e cinco personagens do Ciclo Carolíngio que representam figuras históricas.

Jessie Weston discute em seu trabalho a tese de Bédier e suas controvérsias sobre a origem da canção de gesta (WESTON, J. 1929, p. 822-824). Para Bédier, as origens das canções estavam ligadas às grandes rotas de peregrinação e seus estágios, aos santuários onde os fiéis adoravam relíquias e aos grandes centros e feiras anuais, chamando a atenção para a exploração das lendas locais pelas confrarias de menestréis e pelo clero dos centros religiosos. De nossa parte, tendemos a concordar em grande parte com as hipóteses de Bédier, já que elas destacam a importância vital das estradas de comunicação internacional na vida social, comercial, literária e artística da Idade Média. Por isso, as canções de gesta devem ser encaradas como verdadeiros romances populares, compostas para um público razoavelmente vasto e heterogêneo – e não apenas para o interesse de uma classe –, que participava das cruzadas, das peregrinações e das feiras anuais da Igreja. Dessa maneira, as canções de gesta são documentos que ajudam a iluminar vários aspectos da vida daquele período, sendo que seus temas – o zelo pela fé cristã, a lealdade ao senhor soberano e a resistência as arbitrariedades do senhor feudal – eram não só de grande apelo, como também de fácil compreensão pelo público, visto que faziam parte de sua vida diária. Este é igualmente o motivo da grande popularidade e da grande quantidade de romances sobre Carlos Magno para além da França, pois estas histórias constituíam também forte apelo para o resto do público europeu, que vivia em condições sociais e religiosas semelhantes às dos franceses.

Aliás, nos parece fundamental entender as características e o funcionamento do sistema feudal para entender o espírito da canção de gesta, um sistema que ligava todos os níveis da sociedade por uma corrente recíproca de deveres e de responsabilidades: os nobres prestavam serviço ao soberano e este dava proteção aos vassallos. Estabelece-se, assim, um princípio que perpassa toda a escala social: a proteção vinda do topo da pirâmide social em contrapartida ao serviço oriundo da base da pirâmide. A este respeito, nos parece bastante esclarecedora a descrição deste corpo social feita por Georges Duby. Segundo ele, a sociedade dividia-se então em três ordens claramente definidas: a dos *oratores* (representada pelo clero), a dos *bellatores* (representada pela nobreza e pela cavalaria), e a dos *laboratores* (representada pelos trabalhadores).

Três ordens são, cada uma por si, cavaleiros, clérigos e vilões

...

Cada ordem sustém as outras duas e cada ordem mantém as outras<sup>8</sup>.

Entretanto, ao entrar em contato com as estórias da Matéria da Bretanha, é possível notar uma mudança de atmosfera, como se passássemos do mundo da realidade para o mundo do puro romance. Mesmo considerando os exageros sobre os feitos de alguns personagens das canções de gesta, suas atividades são as normais do homem da época, enquanto nas estórias do Ciclo Arturiano nos encontramos num mundo de ilusão e magia, lembrando que a base histórica do Ciclo Arturiano é bastante escassa e discutível (WESTON, J. 1929, p. 824-825). Os dois ciclos, o de Carlos Magno e o de Artur, são praticamente contemporâneos, porém lembramos que a lenda arturiana se formou antes do século XI e já circulava em várias regiões, até na Itália, quando, por exemplo, *A Canção de Rolando* estava sendo composta para edificar as peregrinações e as cruzadas contra os mouros. Note-se ainda que, para parte da crítica literária, os poemas arturianos ingleses apresentam uma versificação mais elaborada, e que os romances do Ciclo Arturiano como um todo demonstram uma maior consciência literária por parte dos autores, diferentemente dos pertencentes ao Ciclo Carolíngio. Os autores do Ciclo Arturiano, aliás, são geralmente conhecidos, como Chrétien de Troyes e Robert de Boron, e buscavam respaldo para suas estórias em outros autores igualmente famosos; além disso, muitos deles trabalhavam sob o patrocínio de nobres ou do próprio rei da Inglaterra, o que os diferenciava bastante dos autores do Ciclo Carolíngio, quase sempre menestréis anônimos. Nesse sentido, os autores e o público do Ciclo Arturiano pertencem à corte, a um meio real e senhorial, sem dúvida mais refinado e mais sofisticado que o público das canções de Carlos Magno; podemos dizer, se seguirmos esta linha de raciocínio, que a literatura do Ciclo Arturiano reflete o espírito exclusivo e aristocrático das ordens cavaleirescas. Finalmente, gostaríamos de salientar que, apesar das várias diferenças, os dois ciclos são registros extremamente interessantes das condições sociais então existentes.

Para concluir, não podemos esquecer que o modo de ser e o ritmo das formas literárias medievais foram resultantes de uma multiplicidade de fatores. Dentre estes, destacamos como principais: os sociológicos, sendo o mais importante a divisão da sociedade em três ordens; os filosóficos, que por algumas vezes opunham e por outras uniam o binômio razão-fé; os religiosos, principalmente a influência do culto Mariano sobre a poesia e a influência da Igreja – enquanto instituição – sobre a cavalaria que propiciou a

---

<sup>8</sup> DUBY, Georges. *As três ordens ou o imaginário do feudalismo*. (p.299, citando Benedito de Saint-Maure).

variante do Ciclo do Graal; finalmente, os fatores étnicos, como o fundo céltico da matéria cavaleiresca.

## BIBLIOGRAFIA

- 1) AXTON, Richard. *European drama of the early Middle Ages*. London, Hutchinson University Library, 1974.
- 2) CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Trad: Vera da C. e Silva, Raul de S. Barbosa, Angela Melin e Lúcia Melin. Coord: Carlos Sussekind. 2ª ed. R.J., José Olímpio Editora, 1989.
- 3) BLOCH, Marc. *A sociedade feudal*. Trad: Liz Silva. 28 ed. rev. Lisboa, Edições 70, 1987. (Col Lugar da História nº 6).
- 4) DUBY, Georges. *A Sociedade cavaleiresca*. Trad: Antonio de Pádua Danesi. 1ª ed. S.P., Martins Fontes, 1989. (Col. O Homem e a História, nº 6)
- 5) \_\_\_\_\_. *As três ordens ou o imaginário do feudalismo*. Trad: M<sup>8</sup> Helena Costa Dias. Lisboa, Editorial Estampa, 1982. (Imprensa Universitária nº 22)
- 6) \_\_\_\_\_. *O ano mil*. Trad: Teresa Matos. Lisboa, Ed. 70, 1986. (Col. Lugar da História, nº 8)
- 7) ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Porto Alegre, Globo, 1989.
- 8) \_\_\_\_\_. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad: Beatriz Borges. R.J., Nova Fronteira, 1989.
- 9) ESCHENBACH, Wolfram von. *Parsifal*. Trad. e introd.: Alberto Ricardo S. Patier. 1ª ed. Brasília, Thot Liv. E Ed. Esotérica, 1989.
- 10) FALBEL, Nachman. *Heresias medievais*. S.P., Perspectiva, 1977. (Col. Khronos, nº 9)
- 11) FICHTENAU, H. *L'empire carolingien*. Paris, Payot, 1958.
- 12) FOCILLON, Henri. *A arte do ocidente: a Idade Média românica e gótica*. Trad: José Saramago. Lisboa, Ed. Estampa, 1980. (Col. Imprensa Universitária, nº 11)
- 13) FRANCO Jr., Hilário. *A Idade Média: nascimento do ocidente*. 2ª ed. S.P., Brasiliense, 1988.
- 14) GANSHOF, F.L. *O que é o feudalismo?* Trad: Jorge B. de Macedo. 4ª ed. Sintra, Pub. Europa-América, 1976. (Col. Saber, nº 76)
- 15) HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo, Mestre Jou, 1972-1980. vol. 1.

- 16) HEERS, Jacques. *História medieval*. Trad: Tereza Aline P. de Queiroz. 5ª ed. R.J., Bertrand Brasil, 1988
- 17) KNOWLES, David e OBOLENSKY, Dimitri. *Nova história da igreja: a Idade média*. vol. II. Trad: João Fagundes Hauck. 2ª ed. Petrópolis, Ed. Vozes, 1983.
- 18) LE GOFF, Jacques. *A bolsa e a vida: economia e religião na Idade Média*. Trad: Rogério S. Muoio. 2ª ed. S.P., Brasiliense, 1989.
- 19) \_\_\_\_\_. *Os intelectuais na Idade Média*. Trad: Mª Júlia Goldwasser. 2ª ed. S.P., Brasiliense, 1989.
- 20) \_\_\_\_\_. *Para um novo conceito de Idade Média; tempo, trabalho e cultura no ocidente*. Trad: Mª Helena da Costa Dias. Lisboa, Editorial Estampa, 1980. (CoI. Imprensa Universitária, nº 14)
- 21) PERNOUD, Régine. *As origens da burguesia*. Trad: F.S. 2ª. Lisboa, Europa-América, 1973. (Col. Saber, nº 5)
- 22) PETIT-DUTAILLIS, Charles. *La monarchie féodale en France et en Angleterre*. Paris, Albin Michel, 1971. (Col. L'évolution de l'humanité, nº 29)
- 23) PIRENNE, Henri. *As cidades da Idade Média*. Trad: Carlos Montenegro Miguel. Sintra, Pub. Europa-América, 1989. (Col. Saber, nº 51)
- 24) WESTON, Jessie. "Legendary cycles of the Middle Ages", in: *The Cambridge medieval history*. Cambridge, Cambridge University Press, 1929, volVI, chap. XXV.

# A IDADE MÉDIA NO CINEMA: UMA (RE)VISÃO DO IMAGINÁRIO OCIDENTAL

## MIDDLE AGES IN CINEMA: A (RE)VIEW OF THE OCIDENTAL IMAGINARY

*Por Prof<sup>a</sup> Ms. Beatriz dos Santos Oliveira<sup>1</sup>  
Prof. Mario Marcio Felix Freitas Filho<sup>2</sup>*

### **Resumo:**

Desde a sua invenção no final do século XIX o cinema desperta a curiosidade do espectador, pois ele possui o poder de transportar sua imaginação - de maneira audiovisual - através do tempo e do espaço. Além disso, neste artigo, veremos que o cinema é um importante veículo de promoção da memória social e transmissor de uma consciência histórica.

**Palavras-Chave:** Idade Média, Cinema, Europa, Medieval, Audiovisual, Imaginário, Memória

### **Abstract:**

The cinema stimulates the spectator's curiosity since it's invention in late 19<sup>th</sup> century, for it has the power to transport his imagination through time and space in an audiovisual way. Furthermore, in this article we will be able to observe that cinema is an important transmitter and social memory promoter vehicle of a historical consciousness.

**Keywords:** Middle Ages, Cinema, Europe, Medieval, Audiovisual, Imaginary, Memory

A Idade Média, erroneamente alcunhada como Idade das Trevas, é um período de grande florescimento das universidades e de uma vasta produção literária, difundida principalmente pelos monges copistas e que faz hoje parte de nosso imaginário. Ela inclui os *lais*, os *fabliaux*, as fábulas, as canções de gesta, os romances de cavalaria, as baladas, entre outros gêneros. Tal senda foi responsável pela matização de um imaginário rico e plural que perdura até a contemporaneidade. A partir da reflexão crítica acerca do legado sociocultural que a Idade Média nos deixou, presente nas falas dos diversos estratos sociais

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras: Português-Inglês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Mestra em Literatura Comparada pela mesma instituição. É membro pesquisadora do Grupo de Estudos Comparados de Literatura e Cultura (GECOMLIC), afiliado ao Centro de Estudos Afrânio Coutinho (CEAC/UFRJ).

<sup>2</sup> Graduado e licenciado em Letras: Português-Latim pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Mestrando em Literatura Comparada pela mesma instituição. É membro pesquisador do Grupo de Estudos Comparados de Literatura e Cultura (GECOMLIC), afiliado ao Centro de Estudos Afrânio Coutinho (CEAC/UFRJ).

contidos no conjunto de narrativas cinematográficas, perceberemos, a seguir, que tal conjunto imagético é recriado e readaptado de acordo com a necessidade.

Desde sua criação no século XIX, o cinema tem atraído plateias no mundo todo com os mais diferentes temas, seja mostrando cenas do cotidiano, histórias futuristas, aventuras fantásticas em que o homem se depara com seres de outros mundos, ou filmes baseados em fatos históricos. A Idade Média sempre foi um período histórico que despertou curiosidade, nem sempre pelos motivos que gostaríamos, como a grande contribuição tecnológica e intelectual que nos legou e que faz parte de nossas vidas ainda hoje (é o caso dos óculos, das universidades e de sua belíssima literatura). Normalmente ela é retratada pelo filtro lançado pelos Iluministas do século XVIII como uma era de escuridão e trevas, em que a sociedade se encontrava sob o jugo social da nobreza e da Igreja.

Em geral, quando pensamos em filmes com temática medieval, num primeiro momento talvez sejamos levados imediatamente a pensar nos seguintes itens: grandes castelos, cavaleiros com armaduras resplandecentes disputando justas, princesas a serem salvas, cavaleiros templários, cruzadas, inquisição e bruxas. Além disso, também são recorrentes alguns personagens-chave, tais como o rei Artur, Joana D'Arc e Robin Hood. Essa memória inicial deve-se em grande parte à enorme gama de filmes hollywoodianos aos quais muitos de nós fomos expostos durante toda a infância e adolescência ao longo do século XX.

Contudo, é importante ressaltar que nem todos os acontecimentos e relatos apresentados nestas obras cinematográficas correspondem a uma abordagem histórica sobre o período apresentado, mas sim às referências do imaginário criado em torno do que nos habituamos a classificar como *medieval*. Faz-se então necessário pensarmos com qual Idade Média nós estamos lidando em determinados filmes.

É deveras importante esclarecer um fato culminante sobre essa grande procura por narrativas que remetam ao medievo: o fato de esta curiosidade ter sido desenvolvida no inconsciente Ocidental principalmente por conta do movimento Romântico, no século XIX, tendo como maiores expoentes literários figuras como William Blake, Walter Scott, Victor Hugo, Alexandre Herculano, Lord Byron, Samuel Coleridge e William Wordsworth. Tal acontecimento marcado pelo foco no individualismo e na emoção, na volta à natureza, ao contrário da razão Iluminista, trouxe o interesse e a busca pelas raízes nacionais, bem como

uma certa visão folclórica da Idade Média ao resgatar costumes populares (MACEDO, 2009, p.15).

Tendo como base os exemplos apresentados no livro *A Idade Média no Cinema*, de Rivair Macedo e Lênia Mongelli, verificamos que a memória do senso comum em relação ao medievo encontra-se dividida em duas formas de apropriação, chamadas respectivamente “reminiscências medievais” e “medievalidade”. Consideramos por “reminiscências medievais” toda a apropriação de vestígios daquilo que pertenceu ao período, mas que sofreu alterações e transformações ao longo do tempo, como por exemplo:

as festas, os costumes populares, as tradições orais de cunho folclórico que remontam aos séculos anteriores ao XV e que preservam algo ainda do momento em que foram criados, mesmo tendo sofrido acréscimo, adaptações ou alterações no decurso dos séculos. Também constituem reminiscências os monumentos arquitetônicos originados na Idade Média. (MACEDO, 2009, p.15-16).

Já por “medievalidade” compreendemos uma mera referência associada à Idade Média, por vezes muito estereotipada, como os imponentes castelos que encontramos nos mais diversos filmes, que geralmente trazem mais traços modernos que efetivamente medievais, e as imagens do maravilhoso, representado por magos, dragões, feiticeiros, bruxas, monstros e guerreiros em busca do Graal. Atualmente, o maravilhoso medieval se encontra bem representado também no grande desenvolvimento e interesse por jogos de RPG e videogame, muito inspirados no legado da obra de Tolkien (1892-1973): a trilogia *O Senhor dos Anéis* (escrita entre 1937 e 1949), em que temos um mundo mágico ambientado na chamada “Terra Média”, clara alusão à atmosfera medieval.

O misticismo que permeia as obras de Tolkien e as de autores do próprio período medieval, como Chrétien de Troyes (1130-1191) e Thomas Malory (1405-1471), cria uma aura “sobrenatural” sobre este passado medieval que atrai principalmente aos jovens e adolescentes. Esta evocação dos refúgios propiciados por uma floresta encantada ou da segurança simbolizada por um castelo teria algo a ver com a busca de um retorno às nossas origens quase míticas (MACEDO, 2009, p.18), talvez um retorno a uma sociedade mais inocente e lúdica, como a que nos remeterá Pasolini ao tratar de sua Trilogia da Vida. Portanto, começamos a entender por que a sétima arte se interessou e continua se interessando por referências que digam respeito a este período.

Desta forma, assim como Rivair Macedo, acreditamos que devemos pensar os produtos cinematográficos e televisivos mais no âmbito da “medievalidade” do que no



âmbito histórico, pois, mesmo os filmes que utilizam alguns traços historicamente medievais (como recriação de figurino), que tratam de personagens, locações e eventos históricos, ainda estão inseridos no mercado de cultura de massa e, portanto, vão atender ao que o mercado e a linguagem cinematográfica pedem e não irão se preocupar tanto com todos os atributos factuais. Além disso, observamos também a visão de Marc Ferro, para quem existem duas dimensões intercambiáveis na relação História-Cinema: a leitura histórica do filme — em que o filme é tomado como um testemunho histórico direto da sociedade contemporânea—, e a leitura fílmica da história, em que os filmes que tratam de temas ou personagens históricos propõem uma leitura do passado, tornando-se criador de consciência histórica paralela à História, mas fora da perspectiva analítica que lhe é própria (MACEDO, 2009, p.20).

Com relação aos filmes, temos alguns emblemáticos do início e final do século XX produzidos a partir dos personagens e mitos do imaginário medieval citados anteriormente, como aqueles sobre Joana d'Arc. Em *A Paixão de Joana D'Arc* (1928), de Carl Theodor Dreyer, são mostradas as últimas horas de vida da heroína, focando sua prisão, julgamento e execução; já em *Joana d'Arc* (1999), de Luc Besson, o diretor escolhe recontar a história de Joana desde quando ainda era criança, começou a “ouvir a voz de Deus” e teve as primeiras visões de que teria a missão de libertar a França do jugo inglês durante a Guerra dos Cem Anos. Durante todo o filme temos cenas em que ela conversa com sua consciência. Além disso, temos também os filmes sobre Robin Hood — *As Aventuras de Robin Hood* (1938), de Michael Curtiz; *Robin Hood, o Príncipe dos Ladrões* (1991), de Kevin Reynolds, e *Robin Hood* (2010), de Ridley Scott.

A visão de muitos dos diretores de filmes com temática medieval está inserida no que chamamos de domínio do imaginário. Em seu livro *Heróis e maravilhas da Idade Média* (2009), Le Goff apresenta a definição de Évelyne Patlagean:

O domínio do imaginário constitui-se pelo conjunto das representações que ultrapassam o limite imposto pelas constatações da experiência vivida e pelas deduções correlatas que ela autoriza, o que equivale a dizer que toda cultura, portanto toda sociedade e mesmo todos os níveis de uma sociedade complexa, possui o seu imaginário (PATLAGEAN, 2005 apud LE GOFF, 2009, p. 11).

Esta passagem mostra o cuidado que devemos ter ao lidar com a matéria cinematográfica dita medieval, inclusive com os filmes de reconstituição histórica, que muitas vezes têm o chamado “efeito do real”, por apresentar situações e comportamentos

que nos parecem coerentes e passíveis de terem acontecido em um período que, para muitos, está localizado num passado longínquo, como os séculos XII e XIII, muito abordados nas mídias audiovisuais. Um dos estereótipos mais comuns vistos nesses filmes, por exemplo, é o da donzela virginal e indefesa, a imagem da mulher como sujeito sempre frágil, sempre a ser resgatado e extremamente controlado e subjugado pelos discursos reguladores de seu corpo.

A fim de tratar da diversidade temática dos filmes de reconstituição histórica, Rivair Macedo (2009) parte da proposta de François de la Bretecque, em que os filmes com temática medieval são inseridos em pelo menos três eixos:

os “filmes de historiadores”, em que a ficção pretende ilustrar um ponto de vista a respeito do passado com base num saber erudito; os filmes de “personagens históricos”, em que a época é enfocada a partir do protagonista do enredo; os “filmes de aventura”, em que a ação transcorre num passado distante e o contexto desempenha papel secundário (de la BRETECQUE, p. 285 *apud* MACEDO, 2009, p.29, grifo do autor).

Neste contexto, entre os filmes de historiadores, podemos citar *O Sétimo Selo* (1959), de Ingmar Bergman, *Andrei Rublev* (1966), de Andrei Tarkovski, que trata do conturbado pintor homônimo do século XV, e a “Trilogia da Vida” de Pasolini, compreendendo *Decameron* (1971), *As Mil e uma Noites* (1974) e *Os Contos de Canterbury* (1972). Entre os filmes de personagens históricos, encontramos as diversas readaptações do tema do herói, representado obrigatoriamente no medievo pela figura do cavaleiro. Temos então filmes dedicados a heróis que personificam a nação (MACEDO, 2009, p. 33), como Joana D’Arc, na França, *Henrique V* (1989), de Kenneth Branagh, com relação à Inglaterra, e *Coração Valente* (1995), de Mel Gibson, emblemática readaptação do mito de William Wallace, tratando da luta de independência da Escócia.

No que tange aos filmes de aventura, encontramos sua melhor expressão no cinema norte-americano, em que a época e o local em que a história é situada não são muito importantes, como podemos comprovar através especialmente de títulos como *Coração de Cavaleiro* (2001), de Brian Helgeland. Logo no início do filme percebemos sua despreensão para com qualquer coerência histórica sobre o período medieval, pois vemos uma plateia que espera ansiosa por uma justa medieval ao som de “We Will Rock You”, da banda de rock inglesa Queen. Nesta adaptação livre e bem moderna do Conto do Cavaleiro presente nos *Contos de Canterbury* de Chaucer, temos o personagem principal, William, jovem escudeiro que decide assumir o lugar de seu mestre morto em campeonatos de justa. Para

tal, ele precisa se mostrar parte da nobreza; assim, logo após encontrar um Chaucer falido na estrada, propõe ao escritor que forje sua árvore genealógica e um título de nobreza em troca de parte do prêmio conseguido com a justa. Temos aí então todos os elementos de aventura: uma mocinha por quem o cavaleiro se apaixona, o vilão que deseja a mocinha para si e o embate final entre os personagens masculinos em questão. O filme é permeado por itens da cultura pop americana, como em um momento em que vemos o símbolo da marca esportiva Nike gravado na armadura do cavaleiro, um filme mais dirigido ao público juvenil. A trilha sonora é marcada apenas por músicas de rock e soul do século XX; portanto, o mais relevante aqui é o desencadeamento da aventura.

Mas, sem dúvida, outro filão importante dos filmes de aventura é o daqueles que fazem alusão, ainda que secundariamente, ao mito arturiano. De acordo com Rivair Macedo (2009), toda uma série de filmes norte-americanos que tratam do tema arturiano tem sua origem no romance infanto-juvenil de Mark Twain, intitulado *Um Forasteiro na Corte do Rei Artur* (1889)<sup>3</sup>. Nesta obra, um jovem do mundo moderno retorna à Idade Média e faz troça com personagens do ciclo arturiano (em especial, Merlin, o mago), através de constantes provocações acerca da “incontestável” superioridade técnica e científica da sociedade industrial do século XIX em relação à “atrasada” Idade Média. Nesse ínterim, o protagonista envolve-se em perigosas aventuras e aprende algo sobre a ética cavaleiresca (MACEDO, 2009, p. 45). Isto vai resultar em diversas adaptações para o cinema, a maioria de caráter humorístico, como *Um Garoto na Corte do Rei Arthur* (1995), *Uma Cavaleira em Camelot* (1998), e uma versão mais recente chamada *Loucuras na Idade Média* (2001). Contudo, à parte os filmes cômicos que se utilizam da ética cavaleiresca presente nas narrativas sobre Artur e sua Távola Redonda, as adaptações mais conhecidas são aquelas que tentam fazer uma reconstituição mais “séria” do mito — *Os Cavaleiros da Távola Redonda* (1953), de Richard Thorpe; *Excalibur* (1981), de John Boorman; e *Rei Arthur* (2004), de Antoine Fuqua —, já inserido nas novas adaptações do início do século XXI.

Ainda assim, é interessante notar que existem poucos filmes de temática medieval que compreendam o período da Alta Idade Média (entre os séculos V e X), normalmente os filmes se passam entre os séculos XII e XIV, período da Baixa Idade Média.

Podemos perceber então que o que se busca nestes filmes, nesta “medievalidade”, são pontos de identificação entre o hoje e esta Idade Média sonhada, com seus dilemas éticos

---

<sup>3</sup> No original: *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*.

e morais. Como exemplifica Chris Barker em *Cultural Studies – Theory and Practice* (2006), a linguagem é o meio pelo qual construímos nosso conhecimento sobre nós mesmos e sobre o mundo social. Ela não é um meio neutro para a formação e transferência de valores, sentidos e formas de conhecimento, pois é constituída justamente destes mesmos elementos (BARKER, 2006, p. 88, tradução nossa). É a linguagem, então, que dá significado às práticas sociais e nos fazem entendê-las como tal. A linguagem cinematográfica, portanto, também é uma forma de tentarmos encontrar as referências e nos reconhecermos enquanto humanidade neste nem tão longínquo passado medieval.

Por conseguinte, esta Idade Média sonhada também contribui – e muito – para a preservação de nossa identidade Ocidental-cristã, algumas vezes como medida de resgate em um momento conturbado da história em que tenhamos de lembrar de nossa humanidade. Por isso, sempre que analisarmos qualquer produto audiovisual que nos remeta a qualquer período histórico, devemos ter em mente algumas questões: por que certas imagens, ações e personagens foram escolhidos?; a que contexto este material se refere?; em que momento ele foi produzido?; e, finalmente, em que contexto ele foi lançado e exibido? Algumas vezes encontraremos respostas mais relevantes à contemporaneidade que ao contexto histórico apresentado na mídia audiovisual analisada.

Pudemos observar, percorrendo criticamente o pensamento de Jacques Le Goff e outros teóricos, que o imaginário tem o poder de transbordar o território da representação. Assim sendo, o imaginário passa a ser levado adiante pela fantasia, no sentido mais forte da palavra. Tal imaginário constrói e alimenta as lendas e os mitos. Logo, podemos defini-lo como um sistema quimérico de uma civilização que transforma a realidade em visões ardentes do intelecto que, em um movimento de reavivamento, são impressas em película. Esta (re)visão medieval sob a ótica do cinema é a reinterpretação de uma época que desperta a mais profunda curiosidade do homem contemporâneo.

## **BIBLIOGRAFIA**

AMOROSO, Maria Betânia. “Nós e ele: Pasolini no Brasil”. In: *Poemas: Pier Paolo Pasolini*. Trad. e notas: Maurício Santana Dias. Org. e introd.: Alfonso Berardinelli e Maurício Santana Dias. Posfácio: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad: Yara F. Vieira. S.P.: Hucitec; Brasília: Ed. Univ. de Brasília, 1987.

BARK, William Carroll. *Origens da Idade Média*. Trad: Waltensir Dutra, 4 ed. R.J. Zahar Ed., 1979.

BARKER, Chris. *Cultural Studies, Theory and Practice*. London: SAGE Publications, 2006.

BERARDINELLI, Alfonso. “Pasolini, personagem poeta”. In: *Poemas: Pier Paolo Pasolini*. Trad. e notas: Maurício Santana Dias. Orga. E introd.: Alfonso Berardinelli e Maurício Santana Dias. Posfácio: Maria Betânia Amoroso. Sao Paulo: Cosac Naify, 2015.

BLOCH, Marc. *A sociedade feudal*. Trad: Liz Silva. 28 ed. rev. Lisboa, Edições 70, 1987. (Col Lugar da História no 6).

BONNASSIE, Pierre. *Dicionário de história medieval*. Trad: João Guilherme M. Fagundes. 1a ed. Lisboa, Pub. Dom Quixote, 1985. (CoI. Dicionários Dom Quixote no 18).

BOYER, Régis. “Arquétipos”. In: BRUNEL, Pierre (dir.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. Prefácio à ed. brasileira: Nicolau Sevcenko. 2a ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.

BRUNEL, Pierre (dir.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. Prefácio à ed. brasileira: Nicolau Sevcenko. 2a ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol et alii. *A personagem de ficção*. 6a ed. S.P., Perspectiva, 1981. (Col. Debates, no 1)

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. 13a ed. S.P., Brasiliense, 1983. (Col. Primeiros Passos, no 13)

DUBY, Georges. *A Sociedade cavaleiresca*. Trad: Antonio de Pádua Danesi. 1a ed. S.P., Martins Fontes, 1989. (Col. O Homem e a História, no 6)

FRANCO Jr., Hilário. *A Idade Média: nascimento do ocidente*. 2a ed. S.P., Brasiliense, 1988.

HEERS, Jacques. *História medieval*. Trad: Tereza Aline P. de Queiroz. 5a ed. R.J., Bertrand Brasil, 1988.

HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. Trad: Augusto Abelaira. 2a ed. Lisboa, Ulisseia, s/d. (Biblib. Ulisseia do Conhecimento Actual, no 10).

LE GOFF, Jacques et alii. *A nova história* Trad: Ana Ma Bessa. Lisboa, Edições 70, 1989. (CoI. Lugar da História no 1)

LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude (coord.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Coordenador da tradução: Hilário Franco Júnior. Bauru, SP: Edusc, 2006.

LE GOFF, Jacques. *A bolsa e a vida: economia e religião na Idade Média*. Trad: Rogério S. Muoio. 2a ed. S.P., Brasiliense, 1989.

MACEDO, José Rivair e MONGELLI, Lênia Márcia. *A Idade Média no Cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

PERNOUD, Régine. *Luz sobre a Idade Média*. Trad: António Manuel de Almeida Gonçalves. Sintra: Publicações Europa-América, 1997.

PERNOUD, Régine. *O mito da Idade Média*. Trad: Maria do Carmo Santos. Sintra: Publicações Europa-América, 1989.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura*. São Paulo, Brasiliense, 2003. (Col. Primeiros Passos, no 110)

SPINA, Segismundo. *Iniciação na cultura literária medieval*. 3ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

XAVIER, Ismail. "O cinema moderno segundo Pasolini". In: *Pasolini, ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo*. Rio de Janeiro: Uns Entre Outros, 2014. (Catálogo da mostra realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, de 5 de novembro a 24 de novembro de 2014).

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *A civilização do ocidente medieval*. Trad: Manuel Ruas. Lisboa, Estampa, 1986. (CoI. Imprensa universitária, no 32)

\_\_\_\_\_. *As três ordens ou o imaginário do feudalismo*. Trad: Maria Helena Costa Dias. Lisboa, Editorial Estampa, 1982. (Imprensa Universitária nº 22)

\_\_\_\_\_. *Guerreiros e camponeses; os primórdios do crescimento europeu séc. VII-XII* Trad: Elisa Pinto Ferreira. Lisboa, Editorial Estampa, 1980. (Imprensa Universitária no 13)

\_\_\_\_\_. *Heróis e Maravilhas da Idade Média*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes. 2009.

\_\_\_\_\_. *Idade Média, idade dos homens; do amor e outros ensaios*. Trad: Jônatas B. Neto. S.P., Cia. das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *O tempo das catedrais: a arte e a sociedade 980-1420*. Trad: José Saramago. Lisboa, Editorial Estampa, 1979. (Imprensa Univ., no 8).

**SOMOS BÁRBAROS, GUERREIROS, MAGOS E FEITICEIROS:  
A IDADE MÉDIA REVISITADA NOS GAMES**

**WE ARE BARBARIANS, WARRIORS, WIZARDS AND WARLOCKS:  
MEDIEVAL AGE REVISITED IN GAMES**

*Prof. Ms. Rafael Delgado Gomes Ottati<sup>100</sup>*

*Prof. Mario Marcio Felix Freitas Filho<sup>101</sup>*

**Resumo:**

O presente ensaio pretende, sucintamente, apontar alguns aspectos dos jogos contemporâneos, em diferentes mídias, que resgatam ou se inspiram em elementos da Idade Média. A partir da criação literária de J. R. R. Tolkien, que mesclou habilmente questões medievais (como, por exemplo, a tecnológica, com o maravilhoso da mesma época), a produção de jogos trilhou tal percurso, desenvolvendo, com isso, um quinhão de produtos interativos que mantêm parcialmente viva a cultura da Idade Média.

**Palavras-chave:** lúdico, jogos eletrônicos, J. R. R. Tolkien, jogos de tabuleiro.

**Abstract:**

This essay briefly intends to point out some aspects of the contemporary games, in different medias, that rescue or are inspired by elements of the Middle Ages. From the literary creation of JRR Tolkien, who skillfully blended medieval elements (such as the technological, with the marvelous aspect of the same era), the production of games has followed that path, thus developing a fair share of interactive products that maintain the culture of the Middle Ages.

**Keywords:** ludic, electronic games, J. R. R. Tolkien, board games.

Os jogos e brincadeiras são construções virtuais humanas que, de forma geral, envolvem fatores socioculturais. A brincadeira, para o indivíduo, é a porta de entrada em sua cultura; sua apropriação, no que tange ao panorama histórico-cultural, sendo transpassada por transformações que seriam improváveis sem o aspecto socioeconômico. Desta feita, a história,

---

<sup>100</sup> Mestre em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação Ciência da Literatura, da Faculdade de Letras, UFRJ. Doutorando pelo mesmo Programa. Bolsista Aluno Nota Dez da FAPERJ. Pesquisador do Grupo de Estudos Comparados de Literatura e Cultura (GECOMLIC), afiliado ao Centro de Estudos Afrânio Coutinho (CEAC/UFRJ). E-mail para contato: rafael.ottati@gmail.com.

<sup>101</sup> Mestrando em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação Ciência da Literatura, da Faculdade de Letras, UFRJ. Bolsista da CAPES. E-mail para contato: mariomarciof@gmail.com.

a cultura e a economia se fundem dialeticamente fornecendo subsídios necessários e símbolos culturais, através dos quais o indivíduo se identifica com sua cultura.

Ao longo da história, o lúdico desempenha um papel fundamental na aprendizagem de tarefas e desenvolvimento de habilidades sócio interacionistas necessárias à sobrevivência do indivíduo: manipular o lúdico é manipular o símbolo. Segundo teóricos como Johan Huizinga (1991), os jogos e os divertimentos eram umas das principais maneiras das quais as sociedades dispunham para estreitarem seus laços coletivos e se sentirem unidas. Isso se aplicava a quase todos os tipos de jogos. Esse papel social era evidenciado principalmente em virtude da realização das grandes festas e eventos sazonais, pois ambos têm o poder de transpor os participantes – por um espaço e um tempo de duração pré-determinados – para um mundo diferente da vida cotidiana. Indivíduos de todas as idades mesclavam-se em todas as atividades sociais, ou seja, nos divertimentos, no exercício das profissões e tarefas diárias, no domínio das armas, nas festas, nos cultos e nos rituais.

O substrato cultural fornecido pelo imaginário medieval europeu perdura até tempos atuais, chamados pelo teórico estadunidense Fredric Jameson de “modernidade tardia” (JAMESON, 1997; 2001). Assim como, ainda segundo o teórico, a cultura de massas se apropriou de acontecimentos históricos, de teorias e de figuras públicas, transformando-as em produtos de cultura massificados (JAMESON, 2001), o mesmo ocorreu com o imaginário cultural da Idade Média. Se houve obras culturais baseadas em fatos históricos, deve-se ter em mente que elas também realizaram modificações nele para torná-los fruíveis para o público espectador. No tocante a essa questão, José Rivair Macedo (2011) chega a estabelecer uma distinção entre a “Idade Média Histórica” e a “Idade Média Fantástica”, sendo esta o conjunto de reapropriações contemporâneas do Medievo, as “medievalidades”.

Diferentemente dos “resíduos” ou “reminiscências”, que de alguma forma preservam algo da realidade histórica da Europa medieval, nas formas de apropriação denominadas “medievalidade” a Idade Média aparece apenas como uma referência, e por vezes uma referência fugidia, estereotipada. Assim, certos índices imprecisos de historicidade estarão presentes em manifestações lúdicas (festas, encontros, jogos de vídeo-game ou de computador) obras de divulgação (músicas, histórias em quadrinhos, peças teatrais, filmes), nas atividades de recriação histórica de torneios, feiras, festas, cutelaria ou culinária “medieval”, e na inspiração de temas (magos, feiticeiros, dragões, monstros, guerreiros, assaltos a fortalezas) produzidos pelos meios de comunicação de massa e pela indústria cultural (MACEDO, 2011, p. 14).

Diversas formas de reapropriação ocorreram ao longo dos séculos, o que corrobora o fato do imaginário cultural e maravilhoso da Idade Média se manter presente até os dias de hoje, *Revista ComparArte*, Rio de Janeiro, Volume 01, Número 01, Jan.-Jun 2017.



conforme os outros textos deste dossiê sustentam. Neste pequeno ensaio, trataremos da releitura deste imaginário na forma de jogos para o entretenimento de massa, especificamente dos jogos de tabuleiro, jogos de carta, jogos de representação de papéis (*Roleplaying Game*, cuja sigla é mais conhecida: RPG) e jogos eletrônicos.

Além dos grandes escritores do século XIX como Sir Walter Scott, que foram responsáveis pela revivificação da Idade Média no imaginário moderno, autores como John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973) foram responsáveis por reanimar o imaginário europeu medieval através de romances de fantasia baseados em uma mitologia reunida, pois, além dos mitos das Ilhas Britânicas, ele utilizou uma gama de mitos da Europa continental. Assim, histórias nórdicas como o Anel dos Nibelungos e suas criaturas mágicas fizeram par com fadas, trolls, duendes e cavaleiros.

A obra produzida por Tolkien, por conseguinte, mescla elementos do fantástico e do maravilhoso com o conhecimento que ele possuía desse período histórico por ser pesquisador e professor de linguística. Dentre seus numerosos livros, figuram, por exemplo, um dicionário de Inglês Medieval, assim como traduções para o inglês moderno de mitos do Medievo, como a lenda do *Sir Galvão* e o Cavaleiro Verde. Sua obra inaugural no gênero de *High Fantasy*, intitulada *O Hobbit*, já incorpora traços de sua obra futura, como as criaturas fantásticas, que vão germinar em todo esse gênero, inclusive sendo reapropriadas por diversas mídias e, desta feita, acabarão por influenciar autores e artistas vindouros.

Para recriar e fundamentar suas obras no universo fantástico, Tolkien formula mitos de criação e, para uma maior imersão, cria uma série de línguas artificiais: o Aduânico, o Entês, o Kuhzdul, a Língua Negra de Mordor, o Namárië, o Quenya, o Sindarin, o Taliska, o Tengwar, o Valarin e o Westron. Tal miríade linguística, por sua vez, impregnou criadores de jogos que seguem esta veia e também constroem suas línguas artificiais. As questões que envolvem a linguagem, como a de culturas e formas de descrever o mundo distintas, permeiam toda a obra tolkeniana, inclusive com personagens servindo como tradutores para aqueles que não entendem o que está sendo dito ou cantado. Isso, que poderia ser descrito sumariamente como uma “cor local”, se mostra, na verdade, como intrínseco e inerente às identidades dos personagens.

Além disso, outro dos traços que perduraram até tempos recentes é a importância das espadas, que possuem, muitas das vezes, nomes próprios e que estão intimamente relacionadas aos cavaleiros que as impunham. Assim como o Artur se prova digno e se torna rei ao retirar

da bigorna a Excalibur, na série de livros *O Senhor dos Anéis*, Aragorn vai se provar valoroso ao reforjar a Andúril (“Chama do Ocidente”). Mesmo no livro *O Hobbit*, de cunho mais infantil, o grupo de anões é humilhado pelo rei élfico, por estar de posse de espadas que foram forjadas centenas de anos antes por grandes ferreiros élficos. Tais espadas possuem nomes próprios, também, e o fato dos anões não saberem disso contribui para o julgamento do rei quanto ao caráter desses personagens.

Todo este mar de fertilidade culminou, na década de 1970, em um jogo de tabuleiro chamado *Dungeons & Dragons*, o primeiro jogo de representação de papéis disponível comercialmente. A origem dos jogos de tabuleiro remonta a civilizações antigas. As classes dominantes os utilizavam como instrumento de lazer e também de treinamento para o intelecto, o raciocínio e a estratégia, como o gamão e o xadrez. *Dungeons & Dragons*, cuja tradução livre seria *Masmorras e Dragões*, inovou o cenário ao apresentar uma ambientação de fantasia medieval na qual os jogadores criariam seus próprios personagens, que percorreriam o tabuleiro, em muitos casos uma masmorra, combatendo os habitantes da mesma – em sua maioria, bestas fantásticas grandes e pequenas, como dragões e grifos.

Tais jogos são povoados por diferentes raças e religiões, que formam o que é chamado em inglês de *lore*, palavra que incorpora o termo *folklore*, cuja tradução significa folclore. O *lore* de um jogo é crucial para seu sucesso, como ficará evidente ao tratarmos dos jogos eletrônicos mais adiante, contudo eles bebem na fonte tolkeniana e possuem toda uma série de linhagens hagiográficas dos personagens que compõem a nobreza, assim como muitas vezes a arte que ilustra os livros ou trechos dedicados à magia emulam a estética dos grimórios dos curandeiros medievais. D&D estreou nesse campo, tendo acoplado ao seu jogo-base diversos outros mundos, como o de fantasia medieval *Forgotten Realms* e o de terror *Ravenloft*. Cada um desses mundos possui seu próprio *lore*, suas próprias regras físicas e sua própria geografia, que são em alguns casos mais e em outros menos verossímeis. Cabe ressaltar, também, a enorme gama de criaturas bestiais e mágicas que povoam tais jogos, igualmente inspiradas no universo ficcional tolkeniano.

Nesse cenário de fantasia, parte do mesmo é composto por elementos de cunho factual da Idade Média que sobreviveram, fosse através da ficcionalização ou do romantismo, ao longo dos séculos. Dentre tais elementos, deve-se mencionar a inspiração na nobreza cavaleiresca, mesmo que romantizada. Quanto a isso, há toda uma centralidade da figura do cavaleiro, mesmo quando distorcida da figura factual, principalmente no tocante aos ideais que Johan Huizinga

sintetiza como sendo fruto da Ordem da Cavalaria: “O ideal de coragem, de honra e de fidelidade”, que surgiu como uma forma de expressão para “além das do torneio.” (HUIZINGA, [s/d], p. 63). Ainda segundo o teórico, o cavaleiro medieval possuía alto valor social, visto pelos outros, talvez, como um doutor (*Ibid.*, p. 48). A valorização da figura do cavaleiro nos jogos de RPG ecoa de certa maneira esses apontamentos teóricos, principalmente quando se percebe que a vasta maioria de personagens criáveis são guerreiros, que variam deste os incluídos em determinadas Ordens (chamadas nos jogos de Guildas) até os “independentes”, como os bárbaros.

Neste ponto, precisa-se ainda comentar que a existência das Ordens ou Guildas nos jogos se reapropria da hierarquização medieval. Se por um lado os personagens iniciados em Ordens possuem vantagens provenientes dela (como treinamento, por exemplo), por outro lado eles recebem obrigações a serem cumpridas (como o ideal de nobreza de um cavaleiro ou de um templário) e passam a ser representantes dessa Ordem sob os olhos dos seus interlocutores, inspirando coragem ou incutindo medo. Lembramos que, além das Ordens (de Cavaleiros, de Clérigos, etc.), na Idade Média a hierarquização social passava também pelo Poder da Igreja – o que foi resgatado pelos jogos de RPG de certa forma, relacionando-se ao que Georges Duby descreve em seu capítulo “As Três Ordens” (DUBY, 1982).

Não se sabe precisar uma época para o surgimento dos jogos de tabuleiro, porém, em civilizações como a egípcia e a mesopotâmica foram encontrados registros de jogos de tabuleiro que datam aproximadamente 5000 anos antes da era comum. Existe um número muito grande de categorias de jogos de tabuleiro, porém, entre as principais podemos citar o jogo de Damas e o Xadrez, como jogos de estratégia abstratos; o Jogo da Velha, como jogo de alinhamento; *Mastermind*, como jogo de educação; *Shadow Over Camelot*, como jogo de fantasia.

Embora os jogos de RPG como o *D&D* depois tenham se tornado jogos de imaginação em grupos, perdendo em muitos casos o tabuleiro que acompanhava a jogatina, esse gênero lúdico foi se fundindo com outros tipos de jogos. Dentre esses, devemos destacar inicialmente os jogos de carta, que auxiliaram a manutenção do imaginário cultural medieval através da sua crescente popularização. Esses jogos são conhecidos na China desde o século X a.C. Porém, sua popularização na Europa somente se deu a partir do século XVI, tornando-se um fenômeno universalmente explorado desde então.

Um dos jogos mais populares de cartas, intitulado *Magic – The Gathering*, possui um esquema de cartas colecionáveis, em que os jogadores precisam adquirir grupos de cartas, em

quantidades maiores ou menores, para compor o conjunto de cartas com as quais vai batalhar contra seus adversários. Como seu nome dá a entender, apenas os aspectos mais fantásticos da Idade Média se mostram presentes em seu sistema lúdico, conforme a imagem abaixo demonstra.



[Figura 1: Carta da criatura "Mantícora", do jogo de cartas *Magic*.]

Sabe-se que parte do que chamamos Idade Média, mesmo que incorretamente por um ponto de vista histórico, possui relação com o imaginário fértil e povoado por bestas e demais criaturas fantásticas (LE GOFF, 2009), dentre as quais podemos destacar o facilmente reconhecível dragão e, no caso da figura acima, a mantícora. Inspirando-se em bestiários, assim como em narrativas de linhagens e de grandes feitos de cavaleiros, esses jogos de cartas extraem do substrato fantástico do Medieval os personagens, humanoides ou não, que povoarão o território imaginário da mesa de batalha. Esse território, deve-se esclarecer, se baseará em um conjunto de cartas chamadas de “cartas de terreno”, que pertencem a cinco grupos diferentes, indicados cada um por uma cor. Tais cartas darão ao jogador, que as baixa do leque em sua mão durante sua rodada, uma unidade de medida intitulada “mana” – que é mais um termo inspirado em bibliografias mágicas – que será o combustível para a utilização das cartas de ataque e de defesa.

Enquanto jogos de batalhas se valem apenas do aspecto fantástico da Idade Média, outras fusões entre o jogo de tabuleiro e o de cartas demonstram terem sido fruto de outros elementos do referido momento histórico. *Colonizadores de Catan* e *Carcassonne* possuem em sua base inspiração histórica e, até mesmo, político-econômica. No caso do primeiro jogo, os jogadores se deparam com a ilha de Catan, um local recém descoberto pelos jogadores que devem trabalhar como colonos e habitar a ilha.

para construir estradas, aldeias e cidades, além de poder comprar cartas de desenvolvimento que representam progressos em direção à civilização. Em sua mecânica simples, o jogo oferece uma alta competitividade, permitindo troca de recursos entre os próprios jogadores.



[Figura 2: Display do jogo Colonizadores de Catan.]

Já *Carcassonne* pegou seu nome de empréstimo a uma cidade francesa que possui o projeto arquitetônico representativo de boa parte do que se imagina quando se fala em feudalismo, conforme a foto abaixo demonstra.



[Figura 3: Cidade de Carcassonne, localizada na França.]

As muralhas de pedra, assim como as torres pontiagudas do castelo, são comumente associadas à estética arquitetônica do feudalismo, de forma que um mito comum sobre a Idade Média bastante difundido é que *todos* os castelos medievais teriam esse mesmo formato e grandeza. O castelo como fortaleza de uma cidadela inteira existiu em poucos lugares da Europa, embora seja fartamente representado em obras culturais baseadas no período. Jacques Le Goff, quanto a este ponto, menciona o fato de o senso comum confundir palácio com castelo, o qual possui como foco principal sua função militar (LE GOFF, 1985; 2009). Ainda segundo *Revista ComparArte*, Rio de Janeiro, Volume 01, Número 01, Jan.-Jun 2017.

o teórico, o castelo pertencia a um senhor, ao invés de ser habitado por diferentes famílias, como ocorria nos palácios. Esse elemento é resgatado pelo jogo *Carcassonne*, uma vez que o jogador pode – e deve, por questões de pontuação – colocar um peão de sua cor na carta de seu castelo, para mostrar aos outros que é seu dono. Como o jogo se desenvolve ao longo de uma série de rodadas em que cada jogador puxa uma carta de um bolo e a descarta prontamente, conectando-a a outros pedaços do terreno, criando, com isso, um tabuleiro sempre singular, é possível tomar um castelo de seu adversário, contanto que haja mais peões seus do que dele.

Todos os peões que podem ser utilizados e posicionados em peças de terreno verde durante a partida representam figuras medievais que estavam socialmente acima do homem comum: ou senhorios de castelos, ou abades donos de mosteiros ou donos de vastas terras para plantação. Percebe-se com isso outro importante elemento factual da Idade Média: a importância das terras – e de sua posse – como manifestação e comprovação de poder, uma vez que o jogador que ganha é, justamente, aquele que mais terras possui. Lembramos que parte do poder que a Igreja Católica adquiriu ao longo da Idade Média se deu através das doações que ela recebeu de nobres em forma de terras – e das terras que pegou de quem era julgado pela Santa Inquisição, também (DUBY, 1979; 1980). Embora *Carcassonne* não adentre nessa seara em pormenores, deve-se destacar a vitória do jogador que se mostra estrategicamente superior aos outros no quesito de posses territoriais.

De mesma maneira, jogos eletrônicos possuem tanto a alusão aos senhorios de terras, como alguns se baseiam na conquista e na administração delas, como o *Medieval: Total War*, lançado pela Activision em 2006. Esse jogo se baseia em formação de exércitos para derrotar os adversários e tomar seus territórios, similarmente ao *Might and Magic*, embora este último possua como elemento-chave a existência de criaturas fantásticas – usáveis para compor o exército do jogador.

Os jogos eletrônicos, cabe mencionar, foram desenvolvidos a partir do primeiro computador considerado comercial – o UNIVAC I (1951). Ao longo dos anos, foram ganhando espaço como forma de facilitar a interação humano-computador e sua consequente aprendizagem adaptativa. Alguns jogos chegaram a fazer parte de estudos universitários, como o jogo *Sim City*, de simulação de cidades, que era usado por professores de engenharia para ensinar a seus alunos sobre mapeamento de redes de esgoto ou da malha rodoviária urbana. Quanto ao assunto historiográfico, mais uma vez os jogos eletrônicos ora resgatam elementos históricos, ora são leve inspiração do imaginário medieval, conforme, novamente, os apontamentos de José Rivair Macedo.

Dentro do vasto conjunto de jogos, destacam-se os jogos de carta, que migraram para essa mídia, assim como os de RPG, com mundos cada vez mais vastos. Neste último grupo, deve-se mencionar a preocupação com o *lore* dos mundos, como foi afirmado anteriormente. Dessa vez, entretanto, a preocupação se soma à questão cartográfica. Assim como Tolkien preocupou-se com o assunto, de forma a desenvolver mapas detalhados do continente que chamou de Terra-Média, jogos de RPG eletrônicos são lançados cada vez mais com mapas de grandes proporções.

A preocupação dada à produção dos mapas evoca um elemento importante da visão que se tem do mundo: o mapa acaba se tornando, nos jogos, um conglomerado de territórios habitados por seres únicos, que se diferem de outros. Desta maneira, florestas são habitadas por versões diferentes das raças que habitam vales ou montanhas, cada qual com seu passado, suas linhagens, sua língua ou sotaque e, inclusive, fisiologias. Não raro humanoides baixos, gordos e barbudos – os anões – são encontrados em montanhas ou nos subterrâneos, por conta de sua gana insaciável por escavação de materiais especiais e pedras preciosas, enquanto outras raças possuem traços culturais fortemente associados a seus locais de origem.

Se a cartografia se mostra presente nos jogos eletrônicos, igualmente podemos destacar a questão da narratividade musical, através da figura dos “bardos”, que são inspirados nos menestréis e cantores itinerantes. São eles, frequentemente, que transformam os acontecimentos do jogo, diegeticamente factuais, em música – que é o que, em uma época de baixíssima alfabetização, vai ser massificado e passado de geração a geração, levemente de acordo com a pesquisa de Paul Zumthor sobre a separação entre voz e letra que se solidificou ao longo da Idade Média e que de certa forma perpetua até os dias atuais (ZUMTHOR, 1993).



[Figura 4: Personagem barda da *Fat Goblin Games*.]

## CONCLUSÃO

A Idade Média é um terreno fértil para o imaginário cultural ocidental. Como tal, ela oferece diversos subsídios imagéticos para a vasta criação de mídias. A contemporaneidade se apropria de tal imaginário para a questão lúdica. Mapas e localizações reais e ficcionais são aliados a criaturas místicas e fantásticas, transportando o jogador para um cenário impregnado de *Mirabilia Mirabilis*. Tal como o bardo, o jogador é responsável por perpetuar e renovar histórias e feitos, mesmo que estes sejam uma ficção para o entretenimento.

## BIBLIOGRAFIA

DUBY, Georges. *A Sociedade cavaleiresca*. Trad: Antonio de Pádua Danesi. 1a ed. S.P., Martins Fontes, 1989. (Col. O Homem e a História, no 6)

\_\_\_\_\_. *As Três Ordens*. In: \_\_\_\_\_. *As Três Ordens*. Trad. Maria Helena Costa Dias. Lisboa: Editorial Estampa, 1982. Pp. 13-22; 297-306.

\_\_\_\_\_. *Guerreiros e camponeses; os primórdios do crescimento europeu séc. VII-XII* Trad: Elisa Pinto Ferreira. Lisboa, Editorial Estampa, 1980. (Imprensa Universitária no 13).

\_\_\_\_\_. *O tempo das catedrais: a arte e a sociedade 980-1420*. Trad: José Saramago. Lisboa, Editorial Estampa, 1979. (Imprensa Univ., no 8).

HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. Trad: Augusto Abelaira. 2a ed. Lisboa, Ulisseia, s/d. (Biblib. Ulisseia do Conhecimento Actual, no 10).

HUIZINGA, Johnan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1991.



JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo – A lógica cultural do Capitalismo tardio*. 2ª. Ed. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. *A cultura do dinheiro*. 2ª. Ed. Trad. Maria Elisa Cevasco, Marcos César de Paula Soares. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

LE GOFF, Jacques. *Heróis e Maravilhas da Idade Média*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

\_\_\_\_\_. *O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval*. Trad: Antônio P. Ribeiro. Lisboa, Edições 70, 1985. (Col. Lugar da História nº 24).

MACEDO, José Rivair. Sobre a Idade Média residual no Brasil. In: MACEDO, José Rivair (Org.). *A Idade Média Portuguesa e o Brasil: Reminiscências, Transformações, Ressignificações*. Porto Alegre: Vidrágua, 2011. Pp. 09-22.

**A REPRESENTAÇÃO DO IMAGINÁRIO MEDIEVAL NAS OBRAS DE *EPIC FANTASY*: O CASO DE *AS CRÔNICAS DE GELO E FOGO***  
**REPRESENTATION OF THE MEDIEVAL IMAGINARY IN WORKS OF *EPIC FANTASY*: THE CASE OF *SONGS OF ICE AND FIRE***

*Renan Cardoso Pinho Da Silva*<sup>102</sup>

**Resumo:**

Atualmente temos uma extensa produção literária capaz de nos transportar de nossa realidade, muitas vezes entediante, para mundos de épicas aventuras. O elemento maravilhoso, uma vez absorvido pela literatura medieval e posteriormente presença constante em diversas manifestações culturais, se faz também cada vez mais presente em inúmeras produções contemporâneas. Assim, a produtiva mescla entre arte e fantasia tem, paulatinamente, influenciado a nossa percepção da História, criando um imaginário contemporâneo ocidental sobre a Idade Média, muitas vezes conflitante com os fatos históricos do medievo. Neste trabalho, observamos como o maravilhoso se reflete para nós através de um gênero literário em especial, a *epic fantasy*, e dessa forma podemos estudar suas similaridades e suas diferenças para com a literatura medieval e os dados históricos, recolhidos de obras de importantes historiadores, a fim de compreendermos como é formado esse imaginário sobre o medievo, hoje largamente difundido. Sendo um trabalho comparativo, a metodologia proposta aqui consiste em partir da reapropriação de elementos medievais na série de romances de George R. R. Martin, *As Crônicas de Gelo e Fogo*, e analisá-la tendo em vista parâmetros literários, estruturais, estéticos e históricos. Com base nas análises feitas, os resultados obtidos estabelecem um forte vínculo do imaginário popular sobre o medievo com o poder criativo das utopias através da literatura.

**Palavras-Chave:** Epic Fantasy, Reapropriação Imagética, Imaginário Medieval.

**Abstract:**

Currently we have an extensive literary production capable of transporting us of our often tedious reality to worlds of epic adventures. The marvelous element, once absorbed by medieval literature and subsequently constant presence in various cultural events, also is increasingly present in many contemporary productions. Thus, the productive blend between art and fantasy has gradually influenced our perception of history, creating a contemporary Western imaginary of the Middle Ages, often conflicting with historical facts of the medieval period. In this study, we observed how the marvelous is reflected to us through a literary genre in particular, the *epic fantasy*, and in this way we can study their

---

<sup>102</sup> Bacharel em Letras: Português-Literaturas pela UFRJ. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas. Membro pesquisador do Grupo de Estudos Comparados de Literatura e Cultura (GECOMLIC), afiliado ao Centro de Estudos Afrânio Coutinho (CEAC/UFRJ).

similarities and their differences with the medieval literature and historical data, collected from major historians' works, in order to understand how is formed this imaginary about the Middle Ages, today widespread. Being a comparative study, the methodology proposed here consists in start from the reappropriation of medieval elements in the novels *A Song of Ice and Fire*, by George R. R. Martin, and analyze it based on literary, structural, aesthetic and historical parameters. Based on the analysis made, the results obtained establish a strong bond of the popular imaginary about the Middle Ages with the creative power of utopias through literature.

**Keywords:** Epic Fantasy, Imagetic Reappropriation, Medieval Imaginary

## INTRODUÇÃO

O elemento maravilhoso, uma vez absorvido pela literatura medieval e posteriormente presença constante em diversas manifestações culturais, se faz também cada vez mais presente na contemporaneidade. Como resultado, temos uma produção literária capaz de nos transportar de nossa realidade, muitas vezes entediante, para mundos de épicas aventuras, o que também influencia a nossa percepção da História, criando um imaginário sobre a Idade Média muitas vezes conflitante com os fatos históricos a respeito do medievo.

Mas por que é a Idade Média a nossa referência dentro de boa parte destas obras literárias de Ficção? O que dessa construção literária se relaciona com elementos do real? E de onde surgiram as referências não-históricas que formaram tal imaginário? É baseado nestes questionamentos que tentaremos aqui estabelecer um meridiano entre o real e o imaginário, entre o que a História nos ensina e o que as Artes solidificaram na memória do homem sobre o que foi a Idade Média.

No presente trabalho, observaremos como o maravilhoso se reflete para nós através de obras de *epic fantasy*, gênero caracteristicamente definido pelas influências medievais em suas representações, para que assim possamos analisar e discutir como a visão popular de Idade Média permeia tais obras, bem como investigar em que medida os elementos históricos concernentes ao medievo foram preservados na Literatura. Para isso, utilizaremos duas ferramentas essenciais: a realidade histórica do período medieval e a série de romances de George R. R. Martin, *As Crônicas de Gelo e Fogo*.

É importante ressaltar que a intenção primeira aqui não é discutir a veracidade histórica das obras literárias em questão, mas sim entender o processo de formação do imaginário medieval presente em tais obras.

## AS HERANÇAS MEDIEVAIS NA LITERATURA

A partir do estudo de Todorov sobre a presença do elemento sobrenatural nas narrativas, somos apresentados aos conceitos de estranho, fantástico e maravilhoso, os quais relacionam-se diretamente com o efeito de estranhamento que o sobrenatural produz sobre o leitor de uma obra e, em segundo plano, sobre os personagens da narrativa.

Assim, Todorov define o fantástico como centro de um *continuum* que nasce no momento que um leitor encontra-se em posição de decidir como a narrativa se relaciona com as leis da lógica e da realidade que conhece. Ao decidir manter intacta sua realidade, o leitor pressupõe que existem explicações plausíveis e/ou científicas para o acontecimento sobrenatural, então encontra o estranho. Por outro lado, quando as lógicas vigentes precisam ser quebradas e substituídas, somos levados ao maravilhoso, no qual o elemento sobrenatural está intrínseco à ordem natural da narrativa, anulando o efeito de estranhamento.

Dessa forma, tendo em vista tais definições, analisaremos de que forma o elemento maravilhoso se mostra presente em três diferentes, porém complementares, campos de atuação. Primeiramente, no âmbito da teoria, Jacques Le Goff, em *O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval*, explica que para o homem ocidental da época, a *mirabilis* (no plural *mirabilia*) significava algo mais profundo do que uma categoria literária como é o maravilhoso que conhecemos. De forma similar, Pierre Mabilie, em *Le Miroir du merveilleux* (1962), afirma que o termo *mirabilia* tem uma forte semelhança etimológica com *miroir* (espelho, em francês), estabelecendo uma ligação do maravilhoso com o sentido da visão.

O maravilhoso narrativo seria, então, um reflexo das necessidades do homem perante um mundo científico e desencantador. Sendo assim, ao criar um mundo onde o sobrenatural não provoca estranhamento algum, o maravilhoso, na verdade, se transforma em uma representação sensível de um mundo inteligível, adquirindo uma dupla função crítica e utópica, sendo a utopia uma fuga do real e uma idealização de condições ou sociedades (ou mesmo mundos inteiros) que preencham nossas expectativas, e a crítica sendo resultante da insatisfação que ocasionou a criação das utopias.

A *epic fantasy* em geral, da mesma forma que o maravilhoso em si, toma a forma de um reflexo retorcido da realidade, na tentativa de construção desse mundo perfeito, dessa realidade alternativa onde a estética e os ideais medievais poderiam ter gerado algo diferente, algo melhor. Entretanto, a utopia do universo d'*As Crônicas* está, de fato, lá, porém a obra também

nos dá a visão cristalina da realidade: um mundo onde pessoas passam fome, são injustiçadas, sofrem, morrem.

Em segundo lugar, no campo histórico, Le Goff também discursa a respeito da relação entre o Cristianismo e o elemento maravilhoso, nos mostrando que, devido à tentativa (e falha) cristã de renegar e controlar certos elementos que constituíam a literatura medieval, o maravilhoso torna-se um elemento esvaziado. “Todas as sociedades segregam - umas mais outras menos - o maravilhoso, mas alimentam-se sobretudo de um maravilhoso anterior - no sentido baudelairiano -, de antigas maravilhas”. (LE GOFF, 1985, p. 21).

Assim, da incapacidade da Igreja em subjugar o maravilhoso, segue-se uma irrupção deste em um âmbito mais culto, proporcionando novas formas de atuação do sobrenatural na cultura e na história do homem, através do que Le Goff chama de “fronteiras do maravilhoso”. Dessa maneira, reparamos agora a presença do maravilhoso no cotidiano, como elemento ordinário da vida, na política, como forma de exaltação de reis, linhagens sanguíneas, governos, etc., e em recuperações onde o maravilhoso surge como elemento justificado por fatos históricos, científicos, ou pela analogia simbólica.

Ao analisarmos as narrativas de Martin, percebemos como o maravilhoso cotidiano surge, por exemplo, no meio das comunidades selvagens que vivem em meio a gigantes e wargs, seres considerados como mitos na estória. Ou ainda, na trama política e nos “fatos históricos”, a atuação do maravilhoso é recorrente para justificar uma soberania mítica de certas famílias e reis, como por exemplo a família Targaryen. E na recuperação histórica, por vezes, vemos citações de batalhas antigas do universo d’*As Crônicas*, consideradas até lendárias, como a Dança dos Dragões, a guerra contra o Rei da Noite, dentre outras.

Por fim, a respeito de questões estruturais, Todorov, em *As estruturas narrativas*, analisa alguns aspectos presentes na construção da trama. Primeiramente, temos a distinção de duas formas coexistentes na construção narrativa: uma forma fechada, que representa uma construção em círculos, onde a narrativa começa e termina pelo mesmo motivo e, em seu interior, novas histórias são contadas; e outra aberta, que forma uma construção em patamares, uma sucessão de eventos (e que podem sempre ser acrescidos de novas estórias) que pode se realizar como uma narrativa de mistério ou como uma narrativa de desenvolvimentos paralelos. Enquanto a primeira procura desfazer semelhanças, a segunda procura a semelhança no que, a princípio, mostrava-se independente.

Utilizando o gênero *epic fantasy* como exemplo, séries como *O Senhor dos Anéis*, de Tolkien, são organizadas de forma fechada, visto que temos uma grande dependência entre essas narrativas e mantêm-se a mesma aventura fundamental. A série de J. K. Rowling *Harry Potter*, por sua vez, se organiza de forma aberta, o que possibilita que cada livro possa ser lido como aventuras completas ou como um compêndio de provações de uma demanda, da mesma forma que a *Demanda do Santo Graal*. No caso de *As Crônicas de Gelo e Fogo*, podemos supor uma nova funcionalidade a essas formas ao agruparmos os capítulos de um mesmo ponto de vista, formando assim diversas séries abertas que, reunidas, constituem uma gigantesca série fechada.

A segunda questão estética surge pelo estudo sobre a *Demanda do Santo Graal*, onde Todorov nomeia uma categoria de personagem comum na literatura medieval, que também atua diretamente na construção da lógica da narrativa: os “detentores do sentido ou do saber”. São aqueles que possuem um conhecimento de além-mundo, porém, não participam da aventura, apenas revelam a verdade para os cavaleiros ou, como os chamarei, “detentores do fazer”, que pertencem ao âmbito da ação, não podendo alcançar o conhecimento por quaisquer meios.

Na *epic fantasy* há uma quebra de exclusividade nas esferas do saber e do fazer. Vemos frequentemente magos e sacerdotes tomando espaço em lutas, abrindo caminhos em guerras, como Gandalf (em *Senhor dos Anéis*); mas, ainda assim suas ações guardam significados maiores e mais numerosos em comparação à atuação dos cavaleiros. Melissandre de Asshai, assim como outros sacerdotes do deus vermelho, R'hllor, por exemplo, são personagens de *As Crônicas de Gelo e Fogo* que se encaixam na categoria do saber, mas que, por vezes, a transgridem participando da ação, contudo, nunca com intenções claras.

O último elemento estrutural que analisaremos são as chamadas provas, que Todorov explica como resultantes da aventura. Dessa forma, temos as variações de provas positivas e negativas (ou proezas e tentações), e ainda provas bem ou mal sucedidas, uma resultando em recompensa, outra em penitência; mas, independentemente de tipos e resultados, ser posto à prova modifica o personagem, pois, aqueles que triunfam são consagrados, e aqueles que não triunfam são “purificados” antes de serem dignos de recompensa.

Ao analisar o caso de Galaz, surge um impasse, pois nota-se que não há surpresa ou transformação no personagem, já que este herói sempre alcançará seu objetivo. Assim, é proposto um novo critério de classificação das provas, mais ligado a lógica da narrativa. De um lado temos as provas narrativas, desenvolvida numa lógica de um presente perpétuo onde o

acontecimento e o discurso dividem o mesmo espaço-tempo. De outro lado temos as provas rituais, onde nada surpreende porque tudo já foi dito, é apenas um processo ritualístico e simbólico e uma negação do tempo que resulta na repetição e na predestinação.

Apesar de, na *epic fantasy*, a questão do herói predestinado ainda ser recorrente, também verificamos exemplos que fogem tal lógica. Assim, por um lado, Harry (*Harry Potter*) é predestinado a vencer Voldemort em sua aventura devido a uma ligação especial entre ambos. Em contrapartida, Frodo (*Senhor do Anéis*) não é predestinado a triunfar em sua jornada para Mordor, ele foi escolhido para tal por ter tido contato com o anel. No caso d'*As Crônicas*, talvez por ser uma série de livros ainda por terminar, não presenciamos a questão da predestinação ou desta lógica ritual.

## **AS CRÔNICAS DE GELO E FOGO: UMA AMÁLGAMA DE HISTÓRIA E FANTASIA**

Após todo um embasamento teórico, analisaremos comparativamente a presença de três aspectos específicos na História e nas obras de George R. R. Martin: a organização social, as construções e a questão mítico-religiosa.

### **O poder como organizador social**

Na narrativa da *epic fantasy* somos apresentados constantemente a personagens tipológicos específicos de cada classe social que são citadas de forma recorrente pela História. A primeira e mais arquetípica destas classes que analisaremos aqui é a figura do principal representante do poder, o rei.

N'*As Crônicas*, o papel do rei é categoricamente representado, principalmente, por aquele que ocupa o Trono de Ferro. Na cronologia da narrativa, diversos reis são proclamados e vários personagens ocupam tal posição, contudo, o Rei do Trono de Ferro é o Rei do continente de Westeros, um magna-rei (supra-rei ou *overking*), um rei superior a outros reis, e que impõe sua posição sobre os demais, estes tornando-se vassalos. Dessa forma, o personagem que mais condiz com tal posição é Aegon Targaryen I, o Conquistador, primeiro rei de Westeros e responsável pela conquista e unificação do continente.

Através da realidade histórica da Idade Média, Aegon Targaryen I apresenta-se similarmente a Arthur e Carlos Magno (o primeiro justificado pela Literatura medieval e o segundo pelos dados históricos) durante o período de surgimento das monarquias feudais em

Inglaterra e França, respectivamente, ambos apresentando características míticas e bélicas ao unificar uma vasta região, antes fragmentada em vários reinos, sob um único governante.

Em ambos os casos, também reparamos na similaridade de seus destinos. Assim como ocorre com o reinado de Carlos Magno, o domínio unificado de Aegon I aos poucos se fragmenta nas mãos de seus descendentes. Contudo, enquanto que em Westeros a dinastia Targaryen fora desapossada pela família Baratheon (em aliança a outras grandes famílias) após uma rebelião, a decadência do Império Carolíngio prosseguiu com invasões e migrações germânicas que formaram novos Estados, minando a hegemonia cristã e a autoridade real.

O cenário decorrente da fragmentação é sustentado pelas relações de dependência entre rei(s) e senhores de terra, estipulada por questões de poder e influência, e pela necessidade de proteção. Conseqüentemente, na História, príncipes na Inglaterra e na França tomaram para si o poder para instaurar as monarquias feudais, estabelecendo um equilíbrio delicado para a autoridade do Rei; por sua vez, n'*As Crônicas*, antigos reinos recuperavam gradualmente poder e autonomia, se estabelecendo como monarquias feudais e desafiando a relevância da coroa de Porto Real, capital de Westeros.

Como foco constante na narrativa de Martin, esses antigos reis, então senhores de terra, são os reais responsáveis por diversas disputas e confrontos pelo balanço do poder no continente, assim como também ocorre na História. E também podemos reparar que é formada uma hierarquia entre estes senhores de terra, onde as famílias com mais poder se impõem sobre as demais, que se tornam seus vassalos, por meio destes “contratos” de lealdade que, por muitas vezes, são apoiados em mitos e lendas de outrora que engrandecem e intimidam senhores menores.

Essa instabilidade política se tornou um palco favorável também para a ascensão de uma figura comum no imaginário medieval, a figura do cavaleiro. Entretanto, como afirma Le Goff, em *Heróis e maravilhas da Idade Média*, o que lembramos da figura cavaleiresca hoje é muito atrelada ao ideal que se tentou construir pela virtude religiosa e moral dos anos 1000, altamente difundido pelos romances de cavalaria.

Para nós, que vemos a figura cavaleiresca através de grandes idealizações românticas, o cavaleiro de Gelo e Fogo é destruturador, não mais um modelo de bem, mas apenas um homem “comum” em posse de armas e direitos senhoriais, de poder. Sendo assim é possível vermos exímios cavaleiros em personalidades deploráveis, ou cavaleiros não tão bons, mas virtuosíssimos, o que dá à imagem cavaleiresca de Martin uma maior proximidade com a



realidade, afastando-a da idealização romântica acerca de toda uma moral e virtude em suas ações.

Contudo, Martin também nos apresenta exemplos de extremos para o modelo cavaleiresco. De um lado temos ordens de cavaleiros como a Guarda Real, também chamada Espadas ou Mantos Brancos, composta pelos melhores cavaleiros do reino para servir e proteger o Rei do trono de ferro, sendo esses impedidos de possuir terras e cônjuges, precisando manter seus votos até o fim da vida. Do outro lado, há também ordens “de cavaleiros” totalmente opostas aos princípios românticos, apenas importando o exercício de guerra e o lucro. São os mercenários e os assassinos, como os Segundos Filhos ou a Companhia Dourada.

É importante ressaltar que, por meio do trabalho de historiadores, como George Duby, em *Guerreiros e Camponeses: os primórdios do crescimento europeu sec VII – XII*, sabemos que, apesar da romantização e de se manterem pelos mesmos ideais – de poderio e exercício guerreiro e do cumprimento de tratados vassálicos –, a cavalaria e a nobreza não compõem uma classe única, pois que nobres e até reis foram aclamados cavaleiros, de forma que o título por si só não representa a ascendência sanguínea que é a verdadeira base da nobreza.

Por fim, existe uma camada maciça de camponeses, mercadores, e mesmo artistas, que são desprovidos de grande destaque na *epic fantasy*, participando de forma auxiliar na aventura dos heróis, mas, ainda assim, facilmente dispensáveis ou substituíveis. Tal fato reflete um ponto de vista hoje considerado ultrapassado da História, mas, no âmbito da Fantasia, ainda se mantém a visão do fazer histórico através dos grandes conquistadores, dos poderosos, dos vencedores, e seria impossível existir a aventura épica e medieval, e conseqüentemente a narrativa das mesmas, sem que a Fantasia tivesse se apropriado deste ideal.

### **O poder construído a partir de pedras**

A questão do poder na sociedade medieval também tem um grande reflexo no campo da arquitetura, o que resulta na construção de dois importantes símbolos da Idade Média: o castelo e a catedral, ambos sendo parte fundamental na organização dos feudos e cidades que floresceram no período.

Tanto na literatura medieval quanto nas obras de *epic fantasy* somos apresentados aos castelos como construções magnânimas, ao mesmo tempo residências luxuosas para a morada de reis e da realeza, e um sólido forte de combate com funções defensivas. Contudo, Jacques

Le Goff explica que frequentemente confundimos palácio com castelo, sendo o palácio uma construção que é essencialmente uma residência real ou principesca enquanto que o castelo pertence, na verdade, a um simples senhor. Assim, o castelo mantém seu foco na função militar, não possuindo o conforto que as vezes acreditamos possuir em sua representação romântica, mas sim, a forma de uma “fortaleza habitada”.

Na obra de Martin, notamos castelos com as mais diversas características, porém a visão mais usual repousa no castelo cortesão dos castelões dos séculos XII e XIII, onde o castelo, além do propósito de defesa, passa a satisfazer certo modelo de vida senhorial. Além disso, percebe-se uma tendência a um exagero no aspecto defensivo da grande maioria dos castelos: em alto de montanhas, beira de penhascos, cercado por deserto ou mar, etc. Alguns dos exemplos mais distintos na obra são Winterfell e Porto Real. O primeiro mostra um castelo pensado para a habitação e defesa, sem confortos luxuosos, e com características comuns de *incastellamento* onde vemos um castelo mais próximo ao modelo imaginado pela literatura medieval (apesar da versão televisiva não fazer jus a essa concepção). Por sua vez, Porto Real possui uma organização estrutural e social que a torna uma cidade em ascensão, tendo suas torres reais ao centro ou em territórios mais propícios, muralhas internas exibindo a divisão de classes, e fortificadas muralhas externas para proteção delimitando uma região vasta para a população no interior de seus domínios.

A respeito das catedrais, temos pouco material de análise na obra de Martin, existindo duas representações marcantes na narrativa: o Septo de Baelor, em Porto Real, e a Casa do Preto e Branco, em Braavos. O primeiro se estrutura de forma bastante similar às catedrais medievais, com uma estrutura robusta de grande magnitude visual e um espaçoso interior, além da arquitetura vertical similar ao estilo gótico. Contudo, não demonstra exercer a mesma influência e magnitude no campo social como exerceram as catedrais pós-período carolíngio. A Casa do Preto e Branco, por sua vez, apresenta uma arquitetura externa mais similar aos templos da antiguidade grega ou egípcia, somado a ambientes com função ritualística e pouco iluminados.

### **A religião e o misticismo no imaginário**

Por fim, ao buscarmos similaridades com o Cristianismo, encontramos algumas religiões no universo d’*As Crônicas* que oferecem pontos a serem comparados. Primeiramente, a Fé dos Sete, apesar de divergente em questões político-econômicas, se mostra capaz de reunir poder bélico suficiente para exercer influência sobre reis, além de manter uma tradição para a sagração

do título de cavaleiro. No geral, a Fé dos Sete mantém suas influências mais ligadas aos costumes e à moral, embora se perceba o financiamento de certo luxo em septos localizados em regiões mais prósperas, porém a narrativa em si não adentra em tais questões. A detenção e produção do conhecimento, algo também essencial no culto cristão, aqui é exercido pelos Meisters da Cidadela, uma organização intelectual, não religiosa, com caráter alquimista, mas que mantém comunicação com a Fé dos Sete.

O grupo dos Sacerdotes Vermelhos de R'hllor, por sua vez, não oferece base para comparação em questões político-econômicas. Entretanto, é possível reparar similaridades com o universo cristão na evolução do culto ao Deus Vermelho e a seu herói, o Azor Ahai (este se assimilando ao processo de adoração a Cristo), e como o elemento bélico começou a ser bem-vindo à crença.

As muitas outras religiões da obra, como a dos Deuses Antigos, do Deus de Muitas Faces, do Deus Afogado, e etc., são vistas como crenças antigas ou exóticas, e mantêm uma ligação mais natural com o homem no plano real, sendo assim mais próximas de serem traduzidas como costumes de um grupo e modelos e/ou ícones de conduta, ao mesmo tempo afastando-se da questão do poder. O resultado disso é uma renovação da relação entre maravilhoso e fé, dando mais importância ao elemento místico, existente dentro de toda religião, que emerge na cultura de um povo e reflete nossas utopias, ao contrário do que acontece na realidade, onde rege o pensamento científico e a busca pela verdade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É impossível negar as semelhanças e as referências entre a História e obras do gênero *epic fantasy*, como *As Crônicas de Gelo e Fogo*, sendo até mesmo confirmado pelo seu autor, George R. R. Martin, as influências diretas de eventos da história britânica, como, por exemplo, a Guerra das Duas Rosas.

O problema desse estudo reside na tentativa de executar um atestado de veracidade aos fatos narrados na ficção. No entanto, é importante observar que o compromisso da Literatura não é obrigatoriamente com a História, mas com a narrativa. Assim, a *epic fantasy* não representa o período medieval, mas se utiliza de elementos deste para recriar ou construir uma realidade própria.

A literatura envolta de maravilhoso, já dizia Umberto Eco, em *Sobre os espelhos e*

*outros ensaios*, é produzida tendo por base um sonho de Idade Média. Por isso, mais importante do que comparar esse sonho com a realidade, é compreender que, sendo sonho, ele tem a liberdade de criação, o encantamento da possibilidade e, mais importante, é absolutamente volátil, pois é oriundo diretamente daquele que o sonha.

Então, sempre existirão reminiscências da nossa realidade na literatura que produzimos. E a utilização da Idade Média como inspiração se justifica através das várias expectativas que o período falhou em realizar, e da maior proximidade dos princípios da época com os atuais, diferentemente daqueles da Antiguidade Clássica, por exemplo. Dessa forma, o elemento maravilhoso na literatura medieval ganhou um forte poder crítico, gerando utopias que, na literatura contemporânea, se potencializam através do processo de construção de novas realidades.

Concluimos, então, que geramos uma infinidade de problemas, desentendimentos e preconceitos a partir do estudo de um objeto de análise que não podemos estudar com base nos parâmetros que regem o nosso próprio universo. Porque, acima de tudo, o Universo de Gelo e Fogo é o universo de George R. R. Martin, e não o nosso, sendo então regido por leis que o autor, e apenas ele, controla, pois é ele que sonha e escreve sua história.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Fontes primárias

MARTIN, George R. R. *As Crônicas de Gelo e Fogo Livro 1 A Guerra dos Tronos*. Trad: Jorge Candeias. S.P., LeYa, 2010.

MARTIN, George R. R. *As Crônicas de Gelo e Fogo Livro 2 A Fúria dos Reis*. Trad: Jorge Candeias. S.P., LeYa, 2011.

MARTIN, George R. R. *As Crônicas de Gelo e Fogo Livro 3 A Tormenta das Espadas*. Trad: Jorge Candeias. S.P., LeYa, 2011.

MARTIN, George R. R. *As Crônicas de Gelo e Fogo Livro 4 O Festim dos Corvos*. Trad: Jorge Candeias. S.P., LeYa, 2012.

MARTIN, George R. R. *As Crônicas de Gelo e Fogo Livro 5 A Dança dos Dragões*. Trad: Marcia Blasques. S.P., LeYa, 2012.

### Sobre Idade Média

AMIM, Mônica. “A Idade Média: um tempo de fazer cristão.” In: *Religião e poder na Busca do Graal: o desvelamento da história no jogo intertextual*. Dissertação de Mestrado. UFRJ, Faculdade de Letras, 1993.

DUBY, George. *A sociedade cavaleiresca*. Trad: Antonio de Pádua Danesi. 1ª ed. S.P., Martins Fontes, 1989. (Col. O Homem e a História nº 6).

DUBY, George. *As três ordens ou o imaginário do feudalismo*. Trad: Maria Helena Costa Dias. Lisboa, Editorial Estampa, 1982. (Imprensa Universitária nº 22).

DUBY, George. *Guerreiros e Camponeses: os primórdios do crescimento europeu sec VII – XII*. 1980. (Imprensa Universitária nº13)

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad: Beatriz Borges. R.J., Nova Fronteira, 1989.

FRANCO Jr., Hilário. *As utopias medievais*. 1ª ed.. S.P., Brasiliense, 1992.

HEERS, Jacques. *História Medieval*. Trad: Tereza Aline P. de Queiroz. 5ª ed. R.J., Bertrand Brasil, 1988.

LE GOFF, Jacques. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. RJ, Vozes, 2009. P. 90

LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval*. Trad: Antônio P. Ribeiro. Lisboa, Edições 70, 1985. (Col. Lugar da História nº 24). P. 21.

MACEDO, José Rivair e MONGELLI, Lênia Marcia (org.). *A Idade Média no cinema*. SP, Ateliê editorial, 2009.

### **Teoria e Crítica literária**

BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad: Carlos Sussekind et al. Prefácio à ed. Brasileira: Nicolau Sevcenko. 2ª ed. R.J., José Olympio, 1998.

MABILLE, Pierre. *Le Miroir du merveilleux*. Paris, Minuit, 1977.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad: Leyla Perrone-Moisés. S.P., Perspectiva, 1979. (Col. Debates nº 14)

## MÚSICA MEDIEVAL CONTEMPORÂNEA?

### MEDIEVAL CONTEMPORARY MUSIC?

*Flavio Pereira Senra*<sup>103</sup>

*Rafael Ottati*<sup>104</sup>

#### **Resumo:**

O presente ensaio tem como objetivo investigar as formas como o universo temático medieval é utilizado em determinados segmentos da música popular contemporânea. No texto, as intencionalidades ideológicas por trás de tal abordagem temática são analisadas, de forma que, através de elementos de um (suposto) passado medieval, seja possível espelhar questões da era hodierna. Para tal intento, os autores discutem como a criação dessas *medievalidades*, contrariando a crença popular, não seguem necessariamente critérios de cunho histórico, e sim, parâmetros mais ligados ao que se convencionou a rotular como *fantasia medieval*. Dessa forma, mais do que uma reapropriação da Idade Média na Contemporaneidade, percebe-se uma (re)criação e/ou invenção da mesma.

**Palavras-chave:** *Medievalidade* – Contemporaneidade – Música – Estudos Culturais.

#### **Abstract:**

This essay aims to investigate the ways in which the medieval-themed universe is used in certain segments of contemporary popular music. In the text, ideological intentions behind this theme approach are analyzed, so that, through elements of a (supposed) medieval past, it is possible to reflex issues of the present era. For this purpose, the authors discuss how the creation of these *medievalties*, contrary to popular belief, do not necessarily follow criteria of historical nature, but, instead, parameters attached to what is conventionally labelled as *medieval fantasy*. Thus, more than an appropriation of the Middle Ages in contemporaneity, it is noticeable a (re)creation and / or invention of it.

**Keywords:** *Medievalty* – Contemporaneity – Music – Cultural Studies.

---

<sup>103</sup> Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e docente de Língua Portuguesa e Literaturas do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro/campus Duque de Caxias. Pesquisador do Grupo de Estudos Comparados de Literatura e Cultura (GECOMLIC), afiliado ao Centro de Estudos Afrânio Coutinho (CEAC/UFRJ) E-mail: [fpereirasenra@gmail.com](mailto:fpereirasenra@gmail.com) / Blog: [www.fpereirasenra.com](http://www.fpereirasenra.com).

<sup>104</sup> Mestre em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (UFRJ). Doutorando na mesma instituição e programa de pós-graduação. Bolsista Aluno Nota Dez da FAPERJ. Pesquisador do Grupo de Estudos Comparados de Literatura e Cultura (GECOMLIC), afiliado ao Centro de Estudos Afrânio Coutinho (CEAC/UFRJ). E-mail: [rafael.ottati@gmail.com](mailto:rafael.ottati@gmail.com).

## I – MEDIEVALIDADES: INDO EM BUSCA DO “SAGRADO CORAÇÃO”.

Em 1985, Ronnie James Dio, ex-vocalista das bandas ELF, Rainbow e Black Sabbath, lançava o terceiro álbum de estúdio de sua carreira solo, *Sacred Heart*. O cantor norte-americano, então conhecido por escrever letras com temáticas ligadas ao universo de *fantasia medieval*, manteve tal *modus operandi* neste disco, o que é perceptível em sua capa, reproduzida a seguir:



[Figura 1: capa do álbum *Sacred Heart*, da banda DIO, 1985]

Na imagem, pode-se perceber o emprego de signos visuais que, hodiernamente, são associados ao campo semântico do fantasioso/místico/oculto. As mãos com unhas compridas segurando uma bola de cristal sugerem que se tratam de mãos de algum(a) bruxo(a), feiticeiro(a) ou outro tipo de praticante de magia. O objeto em si, como se tornou bastante recorrente na cultura popular, teria capacidades premonitórias, possibilitando ao seu detentor ver o futuro dentro da esfera em questão. Por fim, dentro da bola de cristal tem-se a imagem do dragão, um dos elementos centrais do universo temático da fantasia medieval, tendo em suas garras uma espécie de rubi em formato de coração – o “Coração sagrado” que dá nome ao título. Ao redor da imagem vê-se uma moldura com uma inscrição em latim: *FINIS PER SOMNIVM REPERIO TIBI SACRA COR VENEFIGVS OSTIVM AVRVM*. Uma tradução aproximada seria “Ao redor de sonhos eu encontrei para você, o sagrado venenoso coração e

a porta dourada”. Tal inscrição, somada à imagem de capa, coadunam com a letra da faixa que dá título ao álbum, em particular com os seguintes versos:

Oh here we see the wizard  
staring through the glass  
and he's pointing right at you  
Now you can see tomorrow  
the answer and the lie  
and the things you've got to do (...)  
fazer (...)  
You fight to kill the dragon  
and bargain with the beast  
and sail into a sight (...)  
Whenever you dream  
you're holding the key  
it opens the door to let you be free  
And find the sacred heart  
somewhere bleeding in the night  
Run for the light and  
you'll find the sacred heart  
A shout comes from the wizard  
the sky begins to crack  
and he's looking right at you – quick  
Run along the rainbow  
before it turns to black – attack!

Oh aqui vemos o bruxo  
Olhando através do vidro  
E ele aponta para você  
Agora você pode ver o amanhã  
A resposta e a mentira  
E as coisas que você tem que  
Você luta para matar o dragão  
e barganhar com a besta  
e navega em uma visão (...)  
Onde quer que você sonhe  
você tem a chave  
ela abre a porta que te liberta  
e encontra o coração sagrado  
em algum lugar sangrando na noite  
Corra para a luz e  
Você achará o coração sagrado  
Um grito vem do bruxo  
O céu começa a se partir  
E ele olha para você – rápido  
Percorra o arco-íris  
Antes que ele enegreça – ataque!  
(DIO, 1985: 02)

Os fragmentos dispostos acima da canção que dá título ao álbum ilustram de forma bastante “didática” a imagem de capa. Há nos versos referências claras ao praticante de magia que seria “dono” das mãos da capa – o bruxo –, à bola de cristal – o “vidro” referido na letra, pelo qual se pode ver, paradoxalmente, “a resposta e a mentira”, o que por si só dependeria estritamente do nível de ceticismo daquele que contempla a bola de cristal, já que uma mesma imagem poderia ser uma resposta para alguém e uma farsa para outros. E, por fim, o elemento central da imagem de capa, o dragão, é referido como a criatura bestial a ser combatida e ferida. Tal premissa de Homem versus Dragão, arquetípica do universo medieval constantemente recriado em narrativas contemporâneas, era corroborada tanto nas imagens promocionais quanto nos shows da turnê de *Sacred Heart*, como pode ser visto nas imagens que seguem:





[Figuras 2 e 3, respectivamente: imagem do primeiro show da turnê do disco *Sacred Heart*, no momento em que Ronnie James Dio, munido de sua espada, mata o dragão e uma imagem dos bastidores, em que o cantor posa com o figurino dos shows e uma espada.]

Uma quantidade razoável de bandas de *Rock n´Roll*, *Hard Rock* e/ou *Heavy Metal* ao longo da década de 1980 investiu em recursos cênicos para suas apresentações ao vivo – sendo o caso mais emblemático, talvez, o grupo britânico Iron Maiden. Ronnie James Dio inclui-se nessa premissa na turnê de *Sacred Heart*, como pode ser visto nas imagens reproduzidas acima. Em ambas, pode-se ver o vocalista utilizando um figurino que, por seus inúmeros adornos e braceletes, tem por objetivo emular uma típica armadura de couro medieval. Nos *shows* da turnê de *Sacred Heart*, a faixa-título era sempre tocada em versão estendida<sup>105</sup>, para que todos os elementos cênicos pudessem ser explorados de forma apropriada. Durante a execução da canção, surgia no fundo do palco um dragão mecânico (presente na Figura 2), que movimentava sua cabeça em diferentes direções, abria a bocarra, emitia feixes de luz vermelha dos olhos e fumaça pelas narinas. Pela forma como o ser foi concebido, vê-se que ele tem uma aparência ameaçadora, aspecto que era complementado

<sup>105</sup> A versão de estúdio de “Sacred Heart” possui 6:30. As versões ao vivo poderiam ir de 12 até 15 minutos de duração total.

pelo rugido que reverberava em alguns momentos. Tal hostilidade do animal era essencial para o desenrolar da narrativa construída no palco nesse ponto dos *shows*. Ronnie James Dio, fazendo jus ao que a letra de “Sacred Heart” prega, lança mão de uma espada durante a execução do estendido instrumental da canção, e, após brandi-la, tem seu “combate” com o dragão. Efeitos de faíscas e fumaça, acompanhados de um estampido, simulam explosões em diferentes pontos do palco, o que, acompanhado dos feixes de luz vermelha do dragão, representam as tentativas do animal de matar o “cavaleiro Dio”. Por fim, como seria de se prever, o cantor vence a fera, cravando a espada em sua boca e, em seguida, abrindo o peito do monstro – e eis que dentro dele vê-se, gigantesco, o “sagrado coração”, idêntico ao presente na capa do disco, porém, em proporções bem maiores. Em seguida, o dragão mecânico tomba, derrotado. Assim como ocorre nas grandes narrativas da fantasia medieval, o cavaleiro venceu o dragão, o homem venceu a besta-fera.

O universo de fantasia sempre teve papel determinante da musicalidade da banda DIO. Segundo o próprio cantor (2005), que era inteiramente responsável pelas letras, abordar tais temáticas sempre lhe permitiu “refletir sobre este mundo, através da criação de um outro com a maior parte dos mesmos problemas” (DIO, 2005). *Sacred Heart*, todavia, é apenas um dos exemplos que ilustram essa citação de Ronnie James Dio e que suscitam algumas questões: o que faz o universo temático medieval ser tão relevante nas produções culturais da contemporaneidade – na literatura, no cinema e no objeto de estudo do presente texto, a música popular? Até que ponto podemos afirmar que esse “resgate” do medieval, em verdade, não se trata de uma recriação – ou *criação*, propriamente dita –, em que uma série de “licenças histórico-poéticas” são feitas nesse emprego do medieval?

Retomando o exemplo que abre o presente ensaio, vimos como o cantor Ronnie James Dio resgata um dos arquétipos mais representativos do universo temático medieval, o cavaleiro/ guerreiro medieval. Se quisermos traçar um panorama do que representa o cavaleiro enquanto símbolo, veremos que esse

paladino dos ideais de cavalaria (...) exprime uma recusa da corrupção ambiental, sobretudo quando essa corrupção se apresenta como felonía. (...) O símbolo do cavaleiro (...) inscreve-se em um complexo de combate, e em uma intenção de espiritualizar o combate. (...) O sonho do cavaleiro revela o desejo de participar de um grande empreendimento, que se distingue por um caráter moralmente muito elevado e de certo modo sagrado. (CHEVALIER; GHEERBRANDT: 2006, 201-202).

Não é difícil, dessa forma, compreender o porquê de o ideal do cavaleiro medieval ser resgatado no contemporâneo com recorrência. O arquétipo mítico do cavaleiro medieval é uma criação que espelha tudo o que o homem hodierno, de certa forma, idealiza para sua própria existência, mesmo que sob uma ótica fantástica/fantasiada. O guerreiro medieval é *recriado* na contemporaneidade (ou *inventado*, se for o caso...) para expressar alguma construção identitária que seja cara ao homem contemporâneo, uma identidade que é mais completa do que a sua subjetividade presente. Isto é, o (suposto) passado é empregado como resposta a qualquer vazio/crise do presente, de certa maneira. Isso faz sentido se pensarmos no cavaleiro como uma figura heroica que representa todas as formas de se lutar contra o mal em prol de algum propósito sagrado, alguma grande busca que irá justificar sua existência e fazer dele um herói perante os demais. E essa busca por si só é o que ilustra o caráter de pureza desse personagem.

A partir disso, remete-se aos versos da música “Sacred Heart”: “Sempre que sonhamos / É quando voamos / Então aqui vai um sonho / Apenas para você e para mim.” [“Whenever we dream / That's when we fly / So here is a dream / For just you and I”]. Neles, o eu lírico estabelece uma construção onírica em que se insere a figura do dragão e, mais do que isso, a própria busca em si de um desafio grandioso, estabelecido no verso “Você luta para matar o dragão” [“You fight to kill the dragon”]. O onírico é, portanto, aquilo que abre margem para o fantasiado nesta música, justificando as inconsistências de cunho histórico presentes na narrativa cênica construída no *show*.

Este elemento onírico igualmente evidencia o fio condutor deste texto: que o resgate do medieval se constitui, pelo menos até certo ponto, a partir do *ficcional*. A distância temporal contribuiu para a elaboração de uma narrativa sobre o *imaginário* medieval. Évelyn Pataglean define nos seguintes termos o “domínio do imaginário”:

O domínio do imaginário constitui-se pelo conjunto das representações que ultrapassam o limite imposto pelas constatações da experiência vivida e pelas deduções correlatas que ela autoriza, o que equivale a dizer que toda cultura, portanto toda a sociedade e mesmo todos os níveis de uma sociedade complexa, possui seu imaginário. Em outras palavras, o limite entre o real e o imaginário mostra-se variável, ao mesmo tempo em que o território coberto por esse limite permanece, ao contrário, idêntico em qualquer tempo e lugar, visto que não se trata de outra coisa senão do campo completo da experiência humana, desde o mais coletivamente social até o mais intimamente pessoal. (PATAGLEAN *apud* LE GOFF, 2011, p. 11).

É esse domínio que possibilita inventar elementos e elaborar versões de fatos e situações históricas, versões essas que sempre hão de servir a algum propósito ideológico/estético/imagético/político, quiçá. Que valores o guerreiro transmite? Que valores o dragão transmite? Tais questionamentos são dignos de nota, pois, assim como qualquer elemento que remeta à Idade Média, estamos falando de signos que já estão muito solidificados na cultura contemporânea – em especial, na chamada por alguns de “cultura de massas”, vide filmes, séries, HQ’s, jogos e afins. No tocante a essa questão, José Rivair Macedo (2011) chega a estabelecer uma distinção entre a “Idade Média Histórica” e a “Idade Média Fantástica”, sendo esta o conjunto de reapropriações contemporâneas do Medievo, as “medievalidades”.

Diferentemente dos “resíduos” ou “reminiscências”, que de alguma forma preservam algo da realidade histórica da Europa medieval, nas formas de apropriação denominadas “medievalidade” a Idade Média aparece apenas como uma referência, e por vezes uma referência fugidia, estereotipada. Assim, certos índices imprecisos de historicidade estarão presentes em manifestações lúdicas (festas, encontros, jogos de vídeo-game ou de computador) obras de divulgação (músicas, histórias em quadrinhos, peças teatrais, filmes), nas atividades de recriação histórica de torneios, feiras, festas, cutelaria ou culinária “medieval”, e na inspiração de temas (magos, feiticeiros, dragões, monstros, guerreiros, assaltos a fortalezas) produzidos pelos meios de comunicação de massa e pela indústria cultural (MACEDO, 2011, p. 14).

A partir dessas considerações, o presente texto tem como foco investigar as referências ao medievo, mesmo que estereotipadas, ao invés de tentar meramente averiguar a historicidade dos relatos medievos contemporâneos. Tendo por base as observações feitas ao longo da análise da canção “Sacred Heart” de Dio, serão abordadas outras obras culturais hodiernas, uma vez que, ainda segundo Macedo, desde os anos 1960, a estética visual de vários artistas do Rock e do Metal, tais como Ritchie Blackmore (Deep Purple, Rainbow e Blackmore’s Night), Manowar, Yngwie Malmsteen, Blind Guardian e Rhapsody of Fire, foi inspirada por “algo do ‘misticismo’, ou algo da ‘barbárie’ medieval” (*Ibid.*, p. 15). Ao longo do presente texto, as medievalidades figurarão separadas tematicamente, iniciando com as bestas fantásticas (como o dragão e o hipogrifo) e, dessas, abordando o *ethos* do Cavaleiro e o campo semântico que o circunda (como o castelo medieval e armas de heróis míticos, por exemplo).

## II – DRAGÕES: A SEDUÇÃO DOS LEVIATÃS?

O dragão é indiscutivelmente um dos elementos do medievo mais recorrentes nas retomadas contemporâneas da esfera do medieval. Seja como “vilão”, como criatura a derrotada para consolidar o poder do humano, seja como elemento de adoração, de construção identitária do próprio homem – sendo a criatura uma representação metonímica de ferocidade, agressividade e força, características caras ao pensamento falocêntrico, como é bem sabido –, são incontáveis as aparições de seres draconianos nas histórias de inspiração medieval da cultura de massas.

Ainda que possua notáveis variações em sua descrição física dependendo da parte do globo de onde o mito é advindo, o dragão é geralmente descrito como uma criatura imensa de aspecto reptiliano (similar a uma serpente<sup>106</sup> ou a um lagarto) com hálito de fogo e poderes sobrenaturais/mágicos. Não é cabível neste texto esmiuçar de forma mais aprofundada todas as (muitas) formas como essa figura aparece na História da Humanidade, porém é válido salientar que, independentemente da versão da lenda, o dragão aparece com bastante frequência em inter-relação com o Homem – e praticamente nunca isolado, “alheio” ao ser humano, sem deixar de exercer alguma forma de influência no mundo. Em uma quantidade expressiva de culturas esses seres são retratados como verdadeiras encarnações do mal, inimigos do homem que estão dispostos a atacá-lo de diversas maneiras, seja devorando o gado, incendiando plantações ou promovendo ataques diversos, chacinando e/ou devorando seres humanos. Tal visão *vilanizada* dos dragões pode ser encontrada já nas culturas de povos do Oriente Médio, da Mesopotâmia, das mitologias grega, nórdica, celta e, evidentemente, dentro da cultura ocidental cristã – mais especificamente, no universo temático do medievo cristão. Esta forma de cultura última bebeu de tais acepções do mito draconiano e compôs a tradicional imagem que se tem do dragão no Ocidente: uma criatura enviada pelo próprio Satanás que deveria ser combatida pelo homem a todo custo.

A clássica representação do cavaleiro medieval combatendo um terrível dragão se fez presente ao longo de inúmeras histórias veiculadas na Idade Média, tanto que a Igreja Católica considerava a existência de tais criaturas como um fato incontestável em seus

---

<sup>106</sup> Diga-se de passagem, essa é a origem do termo “dragão”, advindo de “drakon”, palavra que em grego quer dizer “grande serpente”.

volumes intitulados *Bestiário*. Dentre os inúmeros mitos cristãos, há o que descreve o episódio em que São Jorge teria matado um terrível dragão que aterrorizava um vilarejo. Para poupar a vida dos aldeões, a terrível fera exigia que periodicamente uma virgem lhe fosse entregue, de forma que ele a devorasse. Jorge, então cavaleiro do Império Romano, decide pôr fim a tal reinado de terror e enfrenta o monstro, enterrando sua lança na garganta do animal. É pertinente ressaltar que a imagem do dragão foi muito empregada pela Igreja Católica para simbolizar o mal, não apenas por ser um enviado do demônio, mas por ser um elemento resgatado do imaginário rotulado como *pagão* (isto é, de culturas pré-cristãs) e utilizado pelo Catolicismo para expressar justamente a superioridade do Cristianismo em relação a todas as culturas e religiões *pagãs*.

Essa ideia se faz bem clara, novamente, no mito de São Jorge: em todas as versões da lenda ele é devoto do Cristianismo. Quando seu imperador, Diocleciano, ordenou a execução de todos os cristãos, o bravo cavaleiro Jorge mostra-se contrário a tal medida. Em algumas variantes medievais de sua épica batalha contra o dragão, conta-se que Jorge teria se disposto a matar a fera que aterrorizava a região de Salone (Líbia), caso seu rei e toda a população se convertessem ao Cristianismo em seguida. Nessa versão do mito, Jorge teria capturado o animal após sangrenta batalha, levando-o enlaçado até a presença do monarca e decepado a cabeça do monstro em praça pública. O rei então cumpre seu juramento e se converte à religião cristã. A imagem do dragão enquanto “primitiva Serpente” (BÍBLIA SAGRADA, Apocalipse, 20,2), o mesmo “Demônio e Satanás” (Ibidem) que teria feito Eva cair em tentação na *Gênese*, se faz presente em diversos trechos do Novo Testamento da Bíblia, vide passagens abaixo, extraídas do *Apocalipse*:

Depois apareceu outro sinal no céu: um grande Dragão vermelho, com sete cabeças e dez chifres, e nas cabeças sete coroas. (**Apocalipse 12,3**) (...)

Varria com sua cauda uma terça parte das estrelas do céu, e as atirou à terra. Esse Dragão deteve-se diante da Mulher que estava para dar à luz, a fim de que, quando ela desse à luz, lhe devorasse o filho. (**Apocalipse 12,4**)(...)

Houve uma batalha no céu. Miguel e seus anjos tiveram de combater o Dragão. O Dragão e seus anjos travaram combate, (**Apocalipse 12,7**) (...)

Foi então precipitado o grande Dragão, a primitiva Serpente, chamado Demônio e Satanás, o sedutor do mundo inteiro. Foi precipitado na terra, e com ele os seus anjos. (**Apocalipse 12,9**). (BÍBLIA SAGRADA, 2011).

Dessa maneira, pode-se afirmar que o dragão, enquanto símbolo, não representa meramente um inimigo a ser combatido, mas sim o desafio maior a ser enfrentado pelo cavaleiro, sua “provação definitiva”, o embate que há de conferir a ele um estatuto elevado perante os demais homens. Nesse ponto, vê-se que o gênero reproduz a arquetípica cena do honrado cavaleiro contra o temível dragão, “imortalizada” em narrativas emblemáticas do universo temático medieval – como na épica batalha descrita em *Tristão e Isolda* (2000):

O dragão tinha dois cornos na testa, as orelhas largas e peludas, os olhos cintilantes à flor da cabeça como carvões ardentes, o alto focinho erguido como o de uma serpente fantástica, a língua de fora, cuspidor por todas as partes fogo e veneno, o corpo escamoso, garras de leão e a cauda de uma serpente. O monstro viu Tristão: ruge e incha o corpo. O bravo junta as forças e, cobrindo-se com o escudo, [...], salta contra o animal. A lança de Tristão embate nas escamas e voa em pedaços. Imediatamente, o bravo desembainha a espada, brande-a e vibra um golpe terrível na cabeça do dragão, mas sem mesmo lhe arranhar a pele. O monstro sentiu a pancada: lança as garras contra o escudo, enterra as nele e faz voar as presilhas. A peito descoberto, Tristão ainda o procura com a espada e atinge-o nos flancos com um golpe tão violento que o ar vibra. Em vão: não o consegue ferir. Então, o dragão vomita pelas narinas um duplo jato de chamas: O lorigão de Tristão fica da cor do carvão, o cavalo cai e morre. Mas logo Tristão se levanta e enterra a ponta da espada na garganta do monstro, e a penetra inteiramente lhe trespassando o coração. O dragão solta uma última vez o seu terrível grito e morre. (2000: 31-32)

Interessantemente, no meio *Heavy Metal* – gênero em que a fantasia medieval se mostra bastante recorrente, como já frisado –, por vezes o dragão é empregado da forma diametralmente oposta, como signo identitário do grupo, ou seja, não como inimigo a ser combatido. Pode-se afirmar isso pois ele está habitualmente presente em nomes de bandas do gênero *heavy metal*, como as Dragonforce e Dragonhammer, além de capas de álbuns que mostram alguma imagem do animal voando, em plena liberdade, preparado para o ataque ou em outras situações em que não é enfrentado pelo homem.

Tal aspecto remete a heranças culturais pré-cristãs que extrapolam a simples lógica maniqueísta ao apresentar o dragão não como um mero inimigo do homem. Segundo Le Goff (1993), o dragão tem uma simbologia associada à fecundação na tradição greco-romana, principalmente pelo fato da aparência de um deus fecundador ser frequentemente a de um dragão-serpente. Ainda sobre o mesmo tronco cultural, o autor destaca que o animal também é associado com o sentido de libertação, pois vencer uma besta “significa o

estabelecimento de uma comunidade em determinado local. Ela é (...) o símbolo de forças naturais que precisam ser dominadas” (*Ibid.*, p. 237). Tais aspectos desembocam na elevação da simbologia do dragão ao estatuto de mito fundacional, episódios de “civilização material” (*Ibid.*, p. 240), pois, em diversos mitos merovíngios analisados pelo autor, há um herói sauróctono (em geral, um bispo) que *domina* a fera – e não a mata, como se poderia prever. Tais mitos representariam a dominação do *genius loci* pelo ser humano, representando o domínio de determinadas terras, a vitória do homem sobre o elemento natural, para ali construir uma nova comunidade.

Retornando aos tempos contemporâneos, o *Heavy Metal* apropriou-se da figura do dragão, de forma recorrente, como metáfora de desafio a ser enfrentado e vencido. O resgate desse símbolo gerou criações variadas, nas quais a cena do *show* do Dio abordada na seção anterior deste ensaio se enquadra. Outra representação do dragão como antagonista figura na capa do álbum *Trilogy* do guitarrista Yngwie Malmsteen:



[Figura 4: Capa do disco *Trilogy*, de Yngwie Malmsteen]

Deve-se ressaltar que a capa reproduzida acima traz consigo um interessante caráter diacrônico: vê-se um dragão, besta extemporânea, atacando o próprio guitarrista que dá nome ao grupo. O músico revida o ataque com bravura, utilizando, ao invés de uma espada, sua guitarra. Essa cena possui uma simbologia clara no contexto em questão: o guitarrista, em um disco solo, mostra como sua guitarra é uma poderosa “arma” contra quaisquer



desafios (estes representados pela figura do dragão), independentemente do quão grandes ou fantásticos eles possam ser. Contudo, a capa traz consigo um sutil, mas bastante relevante, resgate da cultura medieval. Nas representações medievais de bardos, menestrelis e músicos análogos, era comum que seus alaúdes (e instrumentos similares) fossem, de um ponto de vista simbólico, associados a espadas. Isto é, na sociedade medieval, eles teriam uma força e importância análogas às dos cavaleiros, sendo sua “arma” a música – que era a principal forma de difusão das histórias dos heróis, diga-se de passagem.

O bardo, deve-se mencionar, também é um arquétipo do medieval resgatado na cultura contemporânea. Frequentemente, em canções hodiernas que abordem o universo temático medieval (mesmo que fantástico), tem-se um eu lírico que se apresenta como um bardo, menestrel ou algum músico similar – vide as duas canções intituladas “The Bard’s Song” da banda Blind Guardian. Há também casos em que a voz poética não seja um bardo em si: podem-se encontrar com facilidade canções em que o músico em questão é o protagonista, sendo, por vezes, exaltado em seu papel de difusor das narrativas heroicas medievais, como por exemplo, “Play Minstrel Play”, da banda Blackmore’s Night e “Minstrel in the Gallery”, da banda Jethro Tull.

Um tema recorrente em tais canções é a exaltação do papel do bardo como um cronista de narrativas épicas medievais. As histórias cantadas por esse intérprete ganham uma espécie de “validação”, independentemente de quão fantásticas/fantásticas possam ser, de forma que elas serão “dignas” de serem “imortalizadas”, cantadas por gerações e gerações. Para além dos diferentes gêneros de cantigas, como as odes e as elegias, o resgate contemporâneo dessa figura o coloca como um cronista épico: aquele que elege o que se tornará imortal(izado) e o que se perderá no esquecimento. Suas músicas, além de trazerem os nomes que permanecerão na História, também servem como forma de entretenimento e de evasão de dificuldades da vida, conforme fica evidente pela música “Play Minstrel Play”, especificamente nos versos do refrão: “Play for me, minstrel, play / And take away our sorrows...” [“Toque para mim, menestrel, toque / E leve nossas mágoas embora...”]. A aura de entretenimento trazida pelo bardo ilustra o quanto as narrativas do heroísmo medieval são elaboradas e transmitidas não apenas para “informar” a respeito de mitos que construirão um imaginário coletivo: tais histórias envolvendo personagens como cavaleiros, donzelas e dragões devem inspirar, fascinar e divertir.

### III - O ETHOS MASCULINO EM GUERRA: CAVALEIROS E BÁRBAROS

Um *tropos* bastante recorrente em se tratando do *Medievo Contemporâneo* é o do *guerreiro medieval*. Nesse arquétipo, o guerreiro é comumente posicionado acima dos demais “mortais”, seja em aspectos físicos ou psicológicos. Entretanto, mais do que apenas um suposto símbolo de heroísmo, deve-se ter em mente que uma das principais razões para a validação deste arquétipo na Contemporaneidade é o fato dele ser uma expressão do *ethos* masculino, frequentemente reverberando em elementos cruciais nas narrativas que o elogiam, como por exemplo a nobreza inerente a suas atitudes, a imponência de suas armaduras e a coragem inquebrantável diante de lutas. Remetendo ao já comentado personagem guerreiro que Dio incorporava nos shows, deve-se destacar sua temeridade ao irromper contra a besta algumas vezes maior do que ele. Embora esta índole bélica seja muito anterior ao período medieval, as narrativas cavaleirescas permeiam a cultura popular ocidental. Conforme José Rivair Macedo afirma em sua obra recém citada, parte da revivescência do cavaleiresco medieval na cultura contemporânea provém da obra ficcional de J. R. R. Tolkien – tema de outro ensaio deste volume. A relevância da obra tolkeniana pode ser percebida na fabricação maravilhosa da vida, dos desafios e da indumentária guerreira. Como ponto de partida para essa discussão, tem-se a letra da música “King Arthur”, do disco *Legends and Myths of King Arthur and the Knights of the Round Table [Mitos e Lendas do Rei Arthur e dos Cavaleiros da Távola Redonda]*, na qual se faz alusão ao momento em que Arthur retira a espada Excalibur da bigorna, feito que muitos tentaram infrutiferamente antes dele:

As each knight took his turn they fould the anvil,held it firm;	Conforme cada cavaleiro tentou Eles acharam a bigorna, seguraram a espada [firmemente
None worthy of a future King and Lord.	Nenhum deles era digno de ser o futuro Rei e Lorde
Sir Kay the bravest knight Appeared to try his might He dreamed of being King, as all the rest To Arthur Sir Kay called to search And bring for him a sword In earnest Arthur set about his quest.	Sir Kay o cavaleiro mais bravo Surgiu para testar sua força Ele sonhava em ser Rei, como todos os demais Arthur Sir Kay convocou para procurar E trazer a ele a espada Prontamente Arthur partiu para sua demanda.
A thurchyard in the wood The sword and anvil stood And Arthur drew the sword out of the stone	Um cemitério na floresta A espada na bigorna permanecia E Arthur puxou a espada da pedra

The anvil now defeated	A bigorna derrotada
His quest for the sword completed	Sua demanda pela espada finalizada
A sword that was to place him on the throne	Uma espada que o colocaria no trono

(WAKEMAN, 1975:01)

Nas versões mais populares do mito arturiano, a espada Excalibur é o instrumento do Escolhido, da figura messiânica que viria para ser o Grande Rei (ou Supra-Rei) da Grã-Bretanha. Logo, mais do que meramente um símbolo militar, Excalibur é uma espada sagrada que contém propriedades místicas, de forma que unicamente o herói mítico seria capaz de retirá-la da bigorna. Conforme Jacques Le Goff (2009) postula, dentre os diversos objetos, lugares e acontecimentos associados à lenda de Artur, a Excalibur se destaca, uma vez que ela é "(...) um objeto personalizado, pertencente aos grandes guerreiros e cavaleiros", pois é uma espada mágica. Assim como ocorre com outros heróis medievais, a espada arturiana possui nome e é intrínseca à sua história de vida - fato evidenciado pelo arremesso dela em um lago, fato que sinaliza o crepúsculo da vida de Artur.

Sabe-se que a espada é um elemento de simbologia vasta. Segundo Chevalier & Gheerbrandt (2000), a arma em questão é uma metonímia para todo o estado militar, representando o poder, a coragem e, principalmente, sua *virtude*, pois é uma ferramenta essencial para a justiça, já que distingue o bem do mal e extermina os culpados. Deve ser ressaltado que, em se tratando da figura do cavaleiro medieval, a espada desempenha um papel-chave na identificação do herói: nas canções de gesta, por exemplo, é bastante comum os heróis terem uma espada com nome próprio. Todavia, tal relação mítica e intrínseca (e, por que não dizer, até *simbiótica*) entre o herói e sua espada não é exclusiva dos cavaleiros medievais da tradição cristã. Tal característica pode ser identificada como um traço recorrente do arquétipo do guerreiro medieval de modo geral – incluindo, aqui, o guerreiro não-cristão, o bárbaro.

Evidentemente, em se tratando de reconstruções contemporâneas desses guerreiros medievais, deve-se ter em mente que tanto a espada, seja no seu uso metafórico, quanto a própria vivência bélica em si, foram potencializados e, em alguns casos, romantizados. Um bárbaro, dessa maneira, sintetiza ideais mais expressivamente relacionados à violência, à selvageria, à sanguinolência; Um cavaleiro, por sua vez, é um signo de ideias como honra, o amor cortês, a fidelidade a um código de cavalaria, etc. Tais distinções, não coincidentemente, relacionam-se com a questão religiosa inerente a cada tipo de guerreiro

(um cavaleiro é retratado como devoto do Cristianismo, ao passo que o bárbaro é em geral associado a religiosidades não-cristãs). Contudo, mesmo com tais diferenciações, é factível afirmar que esta classe de guerreiro medieval, assim como o cavaleiro, funciona como um paradigma do ideal masculino. Um elemento que corrobora tal ideia é a arma empregada pelo guerreiro: a espada, símbolo fálico por excelência. A letra “The Power of Thy Sword”, da banda Manowar, evidencia tais questões, como pode ser lido abaixo:

### **The Power Of Thy Sword**

Lord of battle I pray on bended knee conquest  
by the rising sun  
I'll wait for thy command with flame and blood  
at hand  
glory and a broken sword.

I'm the master of the world I have no fear of man  
or beast (...)

Let us drink to the battles we've lived and we've  
fought  
Celebrate the pain and havoc we have wrought  
Great heroes charge into the fight  
From the north to the south in the black of night

The clash of honor calls to stand when others  
fall  
Gods of war feel the power of my sword

Fierce is my blade fierce is my hate born to die  
in battle  
I laugh at my fate  
Now pay in blood when your blood has been  
spilled  
You're never forgiven death is fulfilled!

### **O Poder de Tua Espada**

Lorde da batalha eu oro nos meus joelhos pela  
conquista ao nascer do sol  
Esperarei por teu comando com chamas e  
sangue à mão  
Glória e uma espada quebrada

Eu sou o mestre do mundo eu não tenho medo  
do homem nem da fera (...)

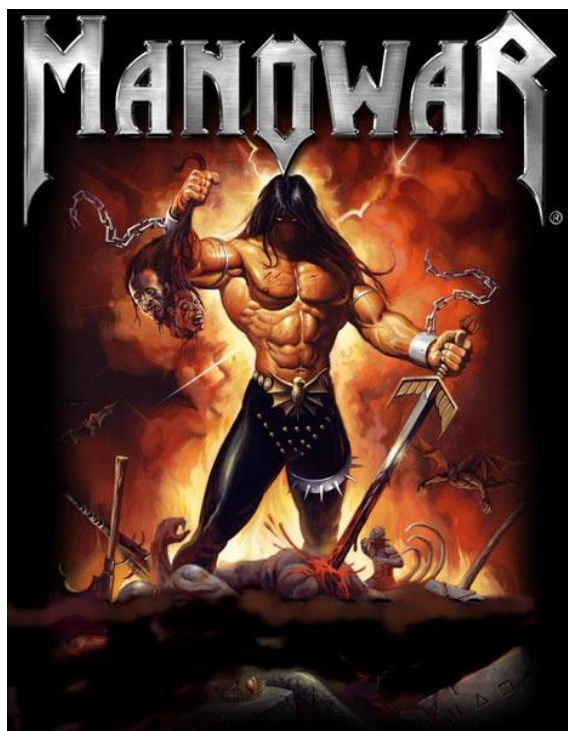
Deixe-nos beber às batalhas que vivemos e  
lutamos  
Celebrar a dor e a destruição que  
desencadeamos  
Grandes heróis entram em luta  
Do norte ao sul na escuridão da noite

A batalha pela honra nos conclama quando  
outros tombam  
Deuses da Guerra sintam o poder de minha  
espada  
Afiada é minha lâmina, afiado é meu ódio,  
nascido para morrer em batalha  
Eu rio ante meu destino  
Agora pague com sangue quando seu sangue for  
derramado  
Você jamais será perdoado, a morte está  
cumprida!  
(MANOWAR, 1992: 06)

“The Power of Thy Sword” é um dos inúmeros exemplos de uma temática bastante cara à concepção lírica da banda Manowar: o *ethos* guerreiro metonimizado no arquétipo do bárbaro. Esta classe de combatente do medievo carrega consigo algumas características análogas ao cavaleiro. Entretanto, como já ressaltado no presente ensaio, a figura do bárbaro é recorrentemente resgatada na cultura contemporânea como um signo de brutalidade, de animalidade, de bravura, ou seja, de um ser capaz de atos de sanguinolência em prol de um

código de conduta bem definido, calcado na concepção de honra e da morte em combate (o que seria a “morte digna”, a “morte heroica”). Há, adicionalmente, um princípio de natureza religiosa que perpassa a imagem do bárbaro: se o cavaleiro é um representante do Cristianismo, o bárbaro evoca divindades pré-cristãs (na maioria dos casos, da mitologia nórdica) não apenas para justificar o derramamento do sangue inimigo, mas para conferir sentido à sua própria existência enquanto guerreiro. “The Power of Thy Sword” inicia com uma clara referência a essa premissa, pela descrição do que seria uma espécie de “ato de devoção ritualística” a um inominado deus da guerra. Deve-se ressaltar que, no caso desta banda, há uma quantidade bem vasta de outras canções que fazem referências explícitas a entidades da mitologia nórdica (Odin, Thor, etc.) bem como a eventos e/ou locais (como Valhalla, citada em várias letras da banda, apresentada como a terra para onde os mais bravos guerreiros irão após sua morte em combate).

O arquétipo do bárbaro é um ponto-chave no discurso estético da banda Manowar. Primeiramente pelo fato do próprio nome da banda já ser uma referência a isso, pois se trata de uma aglutinação de “Man of War”, “Homem da Guerra”, sendo que a faixa homônima explicita que se trata do bárbaro. Além do mais, assim como ocorre com diversas bandas do gênero Heavy Metal, a banda possui um mascote: o Manowarrior.



[Figura 5: imagem promocional do Manowarrior]

Tornou-se prática, ao longo da década de 1980, as bandas de Heavy Metal terem um “mascote”, um personagem que estaria presente em todas (ou quase todas) as capas dos álbuns de um dado grupo. Este ser carregaria consigo valores que se relacionariam diretamente com a banda, seja com mensagens das letras, com o nome do grupo ou com algum aspecto da estética e da simbologia veiculados pelo artista em questão - além de, logicamente, ser uma ferramenta de forte cunho mercadológico. No caso do Manowar, há como mascote o guerreiro “Manowarrior”, personagem presente na Figura 5. O guerreiro em questão concatena todos os valores que a banda expressa em suas letras: a força, a coragem, a impetuosidade, a invencibilidade, a imortalidade, dentre outras. A imagem supracitada é uma das inúmeras que tem esse personagem ostentando uma espada ou um martelo, fazendo referência direta ao universo dos guerreiros bárbaros e da mitologia nórdica presente nas composições do grupo. É importante frisar que em absolutamente todas as imagens em que esse “mascote” se faz presente ele se consagra campeão de um combate, com os pés sobre diversos corpos, conduzindo exércitos ou até, numa representação mais explícita de violência, segurando as cabeças decepadas de seus oponentes, com sua espada fincada em corpos, como na imagem acima.

Contudo, o detalhe mais digno de nota desse personagem é seu rosto. Em nenhuma das capas em que se faz presente o “Manowarrior” sua face está à mostra: ela está sempre sombreada. A única parte de seu rosto que aparece são os olhos, estes sempre brilhando no meio de suas “trevas faciais”, similares aos olhos de um animal notívago brilhando no meio da escuridão. Com isso, tem-se aqui um artifício estilístico que imprime ao olhar do personagem um tom mais sombrio, raivoso e agressivo. A opção de esconder o rosto do Manowarrior é um recurso artístico de grande relevância, pois, ao ocultar-se o rosto desse guerreiro, um traço fundamental que compõe a individualidade de um ser é escondido. Tudo que se sabe a respeito de sua identidade é que ele é um guerreiro bárbaro invencível conhecido apenas como “Manowarrior” (nome que, por sua vez, é uma aglutinação do próprio nome da banda com a palavra “warrior” (“guerreiro”). A razão de tal ocultamento é o papel do personagem como ferramenta comunicacional crucial para a simbologia da banda, pois ele traz uma importante mensagem para o ouvinte: a de que todo membro do Manowar

e qualquer fã da banda pode ser um Manowarrior. O rosto que preenche a face enegrecida deste poderoso guerreiro é, em verdade, um rosto coletivo, composto por todo e qualquer fã da banda. Essa visão ajuda a criar uma identidade transnacional promovida pelo grupo, já que o que vale não são identidades individuais (como nomes próprios), nacionais, étnicas ou linguísticas, e sim aquelas de ordem estética, ou seja, a devoção ao Manowar compartilhada por todos os “manowarriors” espalhados pelos quatro cantos do planeta, os “bárbaros do globo”.

A imensa popularidade do arquétipo do bárbaro na contemporaneidade, seja no caso do Manowar, seja na presença dessa figura em outras mídias – como quadrinhos e cinema – se deve, eminentemente, ao fato deste ser um elemento representante de um *ethos* de masculinidade, uma figura que concatena valores que são pilares de um ideal de claro machismo – como na capa de *Triumph of Steel*, do Manowar, em que o referido Manowarrior é venerado por duas mulheres seminuas. Aliás, esse traço sexista também se faz presente no que diz respeito à figura do cavaleiro cristão, já que um dos *leitmotifs* mais frequentes das histórias de cavalaria é justamente o resgate da *donzela em perigo*, a representação da mulher feminina frágil, que necessita de ser salva pelo elemento masculino. Em se tratando especificamente das novelas de cavalaria, deve ainda ser lembrado que, em consonância com o pensamento cristão vigente, não raramente pode-se encontrar elementos de misoginia, como no caso da própria *Demanda do Santo Graal*, em que se percebe, em determinadas passagens (como a da tentação de Percival), uma apresentação da figura feminina como aquela que irá atizar a sexualidade do cavaleiro, tentando fazer com que ele caia em tentação e, dessa forma, perca a sua “pureza”. Tal descrição da mulher condiz com o pensamento medievo cristão a respeito do corpo como fonte de punição e símbolo do pecado. A culpabilização da mulher nessas narrativas ecoa o que se encontra no imaginário cristão, como no caso de Eva, que teria sido a “responsável” pela expulsão do homem do Paraíso – e que culmina, fazendo aqui uma redução grosseira de séculos de História, na figura da bruxa<sup>107</sup>.

---

<sup>107</sup> O arquétipo da bruxa abre possibilidades de uma série de discussões acerca de como o pensamento medievo promove uma satanização da figura feminina. A retomada dessa figura em obras contemporâneas também é indicativo de uma série de questões. Optou-se por não desenvolver esse tema no presente texto pelo fato deste já ser objeto de um outro texto, em vias de publicação.

#### IV- CONSIDERAÇÕES FINAIS: PARA UMA CONTINUIDADE DO MEDIEVO?

Este ensaio discorreu brevemente sobre um pequeno leque de temas utilizados por artistas do Heavy Metal, em tempos contemporâneos, que se originam na Idade Média. Tais temas não foram buscados tendo-se em mente um tipo de rastreo historiográfico, uma vez que, como dito na primeira seção do texto, o foco desta pesquisa era evidenciar as *visões* sobre o referido momento histórico.

Percebe-se, a partir dos poucos temas expostos nas prévias páginas, que, em muitos aspectos, a Idade Média perdurou pelos séculos após seu histórico fim. A esses temas somam-se os diversos artistas que buscam resgatar uma musicalidade que soe medieval, como o guitarrista Ritchie Blackmore e sua banda, a Blackmore's Night, e a banda In Extremo, pois são artistas que se envolveram em uma pesquisa mais formal, de maneira a construir seus próprios instrumentos musicais, bastante aproximados dos instrumentos medievais documentados. Neste quesito, cabe mencionar a brasileira Grupo de Música Antiga, formado por professores da Universidade Federal Fluminense (UFF), que igualmente construíram seus instrumentos, assim como resgataram as cantigas e baladas que formam seu repertório.

Por fim, cabe mencionar que o presente ensaio é apenas um esboço de uma pesquisa maior, em andamento, sobre tanto o resgate quanto a criação do medieval na música contemporânea.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIO, Ronnie James. "Interview with Ronnie James Dio". *Let it Rock*. Fev. 2005.

Disponível em <http://dmme.net/interviews/dio1.html>. Acesso em 10 out. 2016.

LE GOFF, Jacques. *Para um novo conceito de idade média*. Tempo, trabalho e cultura no Ocidente. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

\_\_\_\_\_. *O Maravilhoso e o Cotidiano no Ocidente Medieval*. Trad. José António Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1983.



MACEDO, José Rivair. *Sobre a Idade Média residual no Brasil*. In: MACEDO, José Rivair (Org.). *A Idade Média Portuguesa e o Brasil: Reminiscências, Transformações, Ressignificações*. Porto Alegre: Vidrágua, 2011. Pp. 09-22.

## DISCOGRÁFICAS

DIO. *Sacred Heart*. EUA: Warner Bros, 1985. Duração de 38:50.

## VIDEOGRÁFICAS

DIO. *Sacred Heart – the video*. Live at Spectrum, Philadelphia. Produção de DIO, Wendy. Direção por ANGELO, Bob; PARKER, Robert. EUA: Warner Reprise Video, 1986. Duração de 60:00.

## ICONOGRÁFICAS

Figura 1: Capa do álbum *Sacred Heart*, da banda DIO. Arte por FLORCZAK, Robert, 1985.

Figura 2: Imagem do primeiro show da turnê do disco *Sacred Heart*. Parte integrante do encarte do DVD *Sacred Heart – the video*. Créditos da imagem pertencentes a DIO, Wendy, 1986.

Figura 3: Imagem de Ronnie James Dio com o figurino utilizado em toda a turnê do disco *Sacred Heart*. Parte integrante do encarte do DVD *Sacred Heart – the video*. Créditos da imagem pertencentes a DIO, Wendy, 1986.

Figura 4: Capa do álbum *Trilogy*, do artista Yngwie Malmsteen. Créditos da imagem pertencentes a HEFFMAN, David, 1986.

Figura 5: Imagem promocional do personagem Manowarrior. Créditos da imagem pertencentes a Manowar, 2000.