

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

IVANA BORGES BARCELOS

**HISTÓRIA, LITERATURA E CINEMA: UM DEBATE SOBRE A
HISTORICIDADE DAS IMAGENS DOS PIRATAS E DA PIRATARIA**

UBERLÂNDIA
2016

IVANA BORGES BARCELOS

**HISTÓRIA, LITERATURA E CINEMA: UM DEBATE SOBRE A
HISTORICIDADE DAS IMAGENS DOS PIRATAS E DA PIRATARIA**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História, da
Universidade Federal de Uberlândia,
como exigência parcial para obtenção do
Título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. André Fabiano
Voigt

UBERLÂNDIA
2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

B242h Barcelos, Ivana Borges, 1990-
2016 História, literatura e cinema : um debate sobre a historicidade das
imagens dos piratas e da pirataria / Ivana Borges Barcelos. - 2016.
109 f. : il.

Orientador: André Fabiano Voigt.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. Historiografia - Teses. 3. Piratas - História. -
Teses. 4. Johnson, Charles - Uma história geral dos roubos e crimes de
piratas famosos - Teses. I. Voigt, André Fabiano. II. Universidade
Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III.
Título.

IVANA BORGES BARCELOS

**HISTÓRIA, LITERATURA E CINEMA: UM DEBATE SOBRE A
HISTORICIDADE DAS IMAGENS DOS PIRATAS E DA PIRATARIA**

Dissertação aprovada para obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (MG) pela banca examinadora formada por:

Orientador: Prof. Dr. André Fabiano Voigt, INHIS/UFU

Prof. Dr. Sérgio Paulo Morais, INHIS/UFU

Prof. Dr. Fábio Adriano Hering DEMUL/UFOP

Uberlândia, 24 de fevereiro de 2016.

RESUMO

Procuramos, por meio deste trabalho, compreender a construção das imagens dos piratas da Era de Ouro da pirataria (fins do século XVII até início do XVIII) a partir da observação da circulação dessas imagens que não se restringem a um só campo do saber. Levamos em consideração a importância do livro *Uma história geral dos roubos e crimes de piratas famosos* escrito por Charles Johnson para essas construções, não só literárias, mas também historiográficas a partir do momento em que as histórias dos piratas e da pirataria ganham espaço na historiografia a partir do século XX. Procuramos também evidenciar que esse espaço historiográfico surge em contraposição a um aparente silêncio historiográfico sobre essas histórias que dura cerca de dois séculos, relacionado a um novo modo de escrever a história dentro do *regime estético*, onde ela se coloca como ciência a partir de uma *poética do saber*, sobre a qual o filósofo Jacques Rancière nos ajuda refletir. E, por último, refletindo acerca do modo como essas imagens dos piratas circulam atualmente, buscamos compreender a historicidade das imagens dos piratas dentro do *regime estético* a partir de algumas cenas da série de filmes *Piratas do Caribe* da Disney®.

Palavras-chave: Piratas. Historiografia. *Regime estético*. Historicidade das imagens cinematográficas dos piratas.

ABSTRACT

We seek, through this work, to understand the construction of the pirates' images from the Golden Age of Piracy (late seventeenth through early eighteenth century) through the observation of the circulation of these images, which are not limited to one field of knowledge. We take into account the importance of the book “*A General History of the robberies and murders of the most notorious pirates...*” written by Charles Johnson for these constructions, not only literary, but also historiographical provided that the stories of pirates and piracy gained ground in historiography from the twentieth century on. We also seek to show that this historiographical space arises opposed to an apparent historiographical silence about these stories that lasts for about two centuries, related to a new way of writing history in the *aesthetic regime*, where it arises as a science through a *poetics of knowledge*, of which the philosopher Jacques Rancière helps us reflect. Lastly, reflecting upon how these images of pirates circulate nowadays, we seek to understand the historicity of the pirates' images within that *aesthetic regime* based on some scenes of the film series *Pirates of the Caribbean* by Disney™.

Keywords: Pirates. Historiography. *Aesthetic regime*. Historicity of the cinematographic images of pirates.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
I. OS PIRATAS NA HISTÓRIA E O LIVRO DE CHARLES JOHNSON: REFLEXÕES SOBRE UMA RUPTURA.....	11
1. <i>Um livro em outros</i>	14
1. 1. <i>Uma História Geral em “Under the Black Flag”, de David Cordingly</i>	15
1. 2. <i>Uma História Geral em “The Pirate Wars”, de Peter Earle</i>	18
1. 3. <i>Uma História Geral em “Villains of All Nations”, de Marcus Rediker.....</i>	22
2. <i>Entre a Uma História Geral e as fontes oficiais – construindo a imagem “real” dos piratas da Era de Ouro</i>	26
II. ENTRE UM SILENCIO E A HISTÓRIA DAS PESSOAS COMUNS: OS PIRATAS NA HISTORIOGRAFIA ENTRE OS SÉCULOS XVIII E XX.....	39
1. <i>A tímida presença dos piratas nas histórias do século XVIII e XIX sobre a Marinha Real Britânica nos livros de John Campbell e William Laird Clowes.</i>	39
2. <i>As histórias dos piratas e da pirataria não deixam de ser contadas: literatura e historiografia contemporânea</i>	46
III. PIRATAS EM CENA: CINEMA, HISTORIOGRAFIA E HISTORICIDADE.....	67
1. <i>Uma guerra recontada.....</i>	71
2. <i>Jack Sparrow – uma quebra na lógica representativa</i>	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
REFERÊNCIAS	105

INTRODUÇÃO

Procurar entender as histórias dos piratas é um desafio ao qual temos nos dedicado desde a graduação. Desde o início de nossas pesquisas, percebemos o importante papel da arte para a construção das histórias desses sujeitos. As mais diversas imagens dos piratas, principalmente aqueles que chamamos comumente “Piratas do Caribe” (atuantes entre fins do século XVII e início do XVIII), são postas em circulação e dadas a conhecer a partir das artes, mais do que a partir, por exemplo, da historiografia – que a partir do século XX começa a se dedicar mais ao tema. E quando falamos de artes, referimo-nos, particularmente, no caso da circulação dessas imagens de piratas, à literatura e ao cinema.

Na literatura essa circulação se dá por meio de várias histórias. Algumas delas mais conhecidas que outras, como, por exemplo, *A Ilha do Tesouro*, de Robert Louis Stevenson, que põe em circulação, no século XIX até os dias de hoje – por meio de suas várias reedições e adaptações – a imagem do cozinheiro pirata Long John Silver; e *Peter Pan*, de J. M. Barrie, escrita no início do século XX, que nos traz aos olhos a imagem do Capitão Gancho – que também circula até os dias atuais. Outras menos conhecidas, como as do Capitão Shark, narradas por Arthur Conan Doyle em seus *Contos Piratas*, publicados pela editora Hedra recentemente (2011), ou mesmo o clássico *O Pirata*, de Walter Scott, há muito não reeditado no Brasil¹.

No cinema, também temos a circulação das mais diversas imagens de piratas e suas histórias, algumas delas cujas bases se encontram na origem mesma dessa literatura como, por exemplo, as várias adaptações dos livros *A Ilha do Tesouro* e *Peter Pan* citados acima (cerca de 17 para cada um)², ou baseados num conjunto dessas referências literárias e histórias contadas, às quais não podemos mais precisar exatamente as origens, como é parcialmente o caso da série de filmes da Disney *Piratas do Caribe*. Dizemos parcialmente, pois essa série é inspirada pela atração do Parque Temático do mesmo nome, que existe na Disneylândia desde 1967, mas este também surge a partir dessas mais diversas referências que circulam desde o século XVIII, e mais ainda a partir da literatura do século XIX.

Nesse sentido, um estudo historiográfico das imagens desses “piratas do caribe” faz com que, necessariamente, cruzemos nossos caminhos com algumas dessas figuras ficcionais. Para

¹ As últimas edições que conseguimos encontrar desse livro em português foram duas: uma da Editora Vecchi, que fechou no ano de 1983 e outra da Grupo de Editores Associados, do ano de 1972.

² Listadas nos sites que seguem: <https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Treasure_Island_films> e <https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_works_based_on_Peter_Pan#Film>. Acesso em: 13 jan. 2015.

alguns historiadores, como poderemos ver ao longo do trabalho, a ampla circulação das imagens ficcionais sobre esses sujeitos é vista como um problema e eles se dedicam a tentar “depurar” a “verdadeira” imagem dos piratas daquela criada pelas artes. Para outros, no entanto, essa não é a preocupação central. Estes se utilizam dessas imagens ficcionais para traçar relações reflexivas sobre a vida desses sujeitos e a historicidade das imagens produzidas sobre eles – perspectiva da qual nos aproximamos mais. Mas, por mais que desejássemos nos dedicar de maneira mais pormenorizada a alguns livros de literatura e alguns filmes sobre os piratas, acabamos nos deparando com outras problemáticas que não conseguimos ignorar.

A primeira delas está relacionada ao livro de Charles Johnson, *Uma história geral dos roubos e crimes de piratas famosos*,³ que não pode ser “classificado” nem como literatura, nem como história, como poderemos ver. Buscando um aprofundamento da pesquisa sobre esses piratas, entramos em contato com os trabalhos de alguns historiadores mais recentes que têm como objeto os piratas e a pirataria, dentre eles o dos historiadores britânicos David Cordingly, Peter Earle, Marcus Rediker, Kenneth Maxwell e o arqueólogo Aubrey Burl. A partir da leitura desses trabalhos, percebemos que não só todos eles citavam os livros de Johnson, mas também reconheciam a importância de tal livro para os estudos do período sobre o qual suas histórias são narradas – por ser um dos poucos que tratavam do dia-a-dia desses sujeitos. O livro de Johnson é colocado como *fonte* rica, mesmo que perigosa (nos olhos de alguns historiadores) para quem se dedica aos estudos da pirataria nos séculos XVII e XVIII, principalmente para aqueles que querem compreender a vida dos piratas para além de sua oposição aos oficiais navais da Marinha Real, aos grandes comerciantes, ou mesmo para além dos registros oficiais que restam de seus julgamentos.

No entanto, os usos que os historiadores fazem do livro de Johnson se coloca como problemático, à medida que nem todos os fatos relatados são confirmados por outras fontes. A escolha dos historiadores em tratar como fonte o livro de Johnson resolveu apenas parcialmente o problema de sua apropriação, pois as partes construídas a partir da “imaginação” do autor – aquelas não confirmadas por outros documentos – são olhadas pelos historiadores recentes com maior cautela. Isso ocorre, podemos observar, pois o livro de Johnson e aqueles dos historiadores mais recentes pertencem a diferentes regimes de verdade.

³ JOHNSON, C. **Uma história geral dos roubos e crimes de piratas famosos:** a política interna, a disciplina de bordo, as façanhas e aventuras de 19 criminosos célebres da era de ouro da pirataria (1717-1724). Tradução de E. San Martin. Porto Alegre: Artes de Ofícios 2003.

Essas são as reflexões com as quais nos ocuparemos no primeiro capítulo, levando em consideração os trabalhos de Jacques Rancière, no que diz respeito à compreensão desses dois regimes de verdade, a partir da análise dos trabalhos de alguns desses historiadores citados acima. Para além dessa base teórica, apoiamo-nos em algumas reflexões feitas pelo historiador brasileiro Fábio Duarte Joly no que concerne ao uso desses textos mais antigos pela historiografia recente.

Uma outra problemática que enfrentamos está relacionada a um aparente silêncio historiográfico que dura cerca dois séculos (XVIII e XIX) referente à história dos piratas e da pirataria, bem como no rompimento desse silêncio a partir do século XX, quando há um movimento de ampliação nos objetos e campos de pesquisa que se tornou um imperativo para os historiadores de um modo geral. Movimento esse que ganha força a partir dos trabalhos dos historiadores marxistas britânicos, dentre os quais E. P. Thompson e Eric Hobsbawm foram expoentes, e dos trabalhos dos historiadores da Escola francesa ligada à revista *Annales*, fundada por Marc Bloch e Lucien Febvre, mas cujos nomes relevantes poderiam prolongar muito a lista.⁴

Essas mudanças de olhares para os objetos de pesquisa dos historiadores permitem, principalmente a partir do século XX, que esses historiadores se dediquem às histórias das pessoas comuns e, por conseguinte, as histórias dos piratas e da pirataria começam a ser vistos como objetos de pesquisa a um número maior de historiadores. Buscamos refletir acerca das questões que permitem essa ampliação a partir da qual os historiadores não se dedicam mais somente às histórias dos almirantes e da Marinha Real – como acontecia nos séculos anteriores no que dizia respeito às histórias dos homens do mar. Mudanças que se relacionam, como pudemos perceber, também aos modos pelos quais os historiadores, por meio de sua escrita, conseguem se constituir como cientistas sociais dentro de um regime de verdade que se liga à sua historicidade: aquela da *revolução estética* e do *regime estético*, como nos coloca Rancière.

Buscamos compreender, num segundo momento do trabalho, como essas mudanças ocorrem. Construímos nossa exposição a partir da análise de alguns trabalhos escritos durante

⁴ Deixamos aqui algumas indicações de textos fundamentais para aqueles que quiserem se inteirar mais sobre o assunto. De Eric Hobsbawm, podemos destacar, dentre outros, os livros: *Sobre História*, *Os trabalhadores: estudos sobre a história do operariado*, *Bandidos*, *História Social do Jazz*. De Edward P. Thompson destacamos os livros *A formação da classe operária inglesa*, *Costumes em comum* e *A miséria da teoria, ou um planetário de erros*: uma crítica ao pensamento de Althusser. Com relação à Nova História chamamos atenção para o livro de Peter Burke, *A Escola dos Annales (1929-1989)*: a revolução francesa da historiografia; os livros *Apologia da história, ou, O ofício do historiador* e *A sociedade feudal* de Marc Bloch; *Combates pela história* e *O problema da incredulidade no século XVI*: a religião de Rabelais, de Lucien Febvre; *História e Nova História* de George Duby, bem como a coleção dirigida por ele e Philippe Ariès *História da Vida Privada*.

esse período de silêncio, confrontando-os brevemente com aqueles escritos durante o período de florescimento das histórias dos piratas na historiografia. Observamos que alguns desses trabalhos mais recentes buscam constantemente traçar uma linha divisória entre as imagens ficcionais desses piratas e da pirataria – que começam a ser produzidas durante o “silêncio” historiográfico dos séculos XVIII e XIX, e que se estendem até os dias atuais – e as imagens “reais” desses piratas construídas a partir das “verdades” contadas pela historiografia mais recente, fruto de trabalhos “mais sérios” e preocupados com a realidade dos fatos.

Depois de percorrermos os caminhos historiográficos na busca por compreender melhor como as imagens dos piratas foram construídas pela historiografia dos séculos XVIII ao XX – em seus encontros e desencontros com as imagens ficcionais – não poderíamos deixar de tentar nos dedicarmos de maneira mais detida à circulação atual dessas imagens, buscando compreender melhor a historicidade em que elas se inserem.

No terceiro momento, portanto, aventuramo-nos a voltar nossos olhares para o campo artístico que faz circular as imagens desses piratas. Para sermos mais específicos, buscamos refletir a partir de algumas cenas da série de filmes da Disney® *Piratas do Caribe* e de seu personagem principal: o Capitão Jack Sparrow. Partimos de algumas questões colocadas pelo filme e por esse personagem para percebermos os modos como essas histórias são contadas no cinema contemporâneo de maneira diversa daquela feita pelos historiadores, além de buscar pensar a historicidade desses filmes a partir dos modos pelos quais são construídas as imagens desses sujeitos.

É importante que se diga que nosso objetivo com esse trabalho não é dizer se um desses vários modos de contar histórias é mais correto que o outro. É, antes disso, uma busca por tentar evidenciar as várias possibilidades de se contar as histórias dos piratas, considerando a historicidade de cada uma delas, bem como sua relação com os regimes de verdade aos quais estão relacionadas, para além disso, perceber que elas se fazem possíveis pois não se encerram em apenas um ou outro campo – seja na literatura, no cinema ou na história – pois é a partir dessa circulação e dessa multiplicidade de imagens que podemos tecer reflexões que ultrapassam a mera colocação dessas palavras/dos nomes desses sujeitos e seus modos de vida num passado que não interfere e não se relaciona com nosso presente.

I. OS PIRATAS NA HISTÓRIA E O LIVRO DE CHARLES JOHNSON: REFLEXÕES SOBRE UMA RUPTURA.

Neste momento, pretendemos analisar uma *ruptura*. Em meados do século XVIII, a narrativa acerca da vida de piratas não era assunto tratado por “historiadores de ofício”, mas sim objeto de interesse de pesquisadores que buscavam fazer relatos das vidas dos piratas, cujo intuito era, talvez, enfatizar questões relacionadas à criminalidade de seus atos, relacionando-os, por sua vez, à índole dos indivíduos que os praticaram. Por outro lado, a preocupação dos historiadores, por volta dos séculos XVIII e XIX, estava mais voltada à história dos grandes homens ligados à estrutura de Estado – no caso da historiografia inglesa, os almirantes da Marinha Real, ou mesmo os reis e rainhas.⁵

Percebemos que ocorre, sobretudo nos últimos cem anos, uma *cesura* no que diz respeito aos trabalhos mais recentes dos historiadores: estes passam a se preocupar, principalmente a partir do século XX, com as histórias dos anônimos, do povo, ou dos “de baixo” como colocavam Thompson e Hobsbawm⁶. Sendo assim, não é tão difícil encontrar trabalhos recentes de historiadores e outros profissionais das ciências humanas que tenham como tema/objeto a vida de piratas ou a própria constituição da pirataria. Esses trabalhos, porém, não têm como ignorar a importância das produções artísticas sobre o assunto, visto que essas produções foram, ao longo do século XVIII e XIX, praticamente as únicas e circularam amplamente (principalmente no que diz respeito à literatura que trata do tema).

Nesse sentido, quando nos dedicamos à leitura dos livros dos historiadores contemporâneos sobre os piratas, vemos menções a alguns textos não-historiográficos. Dentre eles, o mais retomado é o que tem várias versões/edições: *Uma história geral dos piratas*⁷. Neste livro temos acesso à vida de alguns piratas (mais precisamente no que concerne o período

⁵ Como os vários volumes sobre a História Naval de Campbell, CAMPBELL, John. **Naval History of Great Britain**, including the History and Lives of the British Admirals. London: Piccadilly, 1813. 8 v. Disponível em:<<https://archive.org/search.php?query=John%20Campbell%20Naval%20History>>. Acesso em 28 maio 2015; e de Clowes, e CLOWES, Wm. Laird. The Royal Navy, a history - From the earliest times to the present. 7 v. London: Sampson Low, Marston and Company, 1898. Disponíveis em: <<https://archive.org/search.php?query=clowes%2C%20w.%20l.%20the%20royal%20navy%20AND%20mediatope%3Atexts>> Acesso em: 28 maio 2015.

⁶ Edward Palmer Thompson e Eric Hobsbawm, historiadores britânicos reconhecidos por seus trabalhos historiográficos sobre as camadas populares, cujas reflexões são muito influentes no Brasil.

⁷ JOHNSON, C. **Uma história geral dos roubos e crimes de piratas famosos:** a política interna, a disciplina de bordo, as façanhas e aventuras de 19 criminosos célebres da era de ouro da pirataria (1717-1724). Tradução de E. San Martin. Porto Alegre: Artes de Ofícios 2003.

Ao longo deste trabalho, o modo como chamaremos este livro no corpo do texto varia de acordo com o modo que cada um dos autores (historiadores) faz referência a ele. História Geral, Uma História dos Piratas, etc., mas é importante lembrar que fazemos referência ao livro do Capitão Charles Johnson sobre piratas publicado pela primeira vez em 1724 e, por vezes, às suas edições posteriores.

de atuação dos mesmos enquanto piratas) que estavam em atividade entre meados do século XVII e início do século XVIII. Este livro foi publicado pela primeira vez no ano de 1724 – sofrendo várias alterações em suas edições posteriores – sobre o qual não há consenso com relação à autoria.

Alguns dizem ter sido escrito por um Capitão Charles Johnson – que é como o autor assina o livro – sem terem referências precisas sobre quem teria sido o mesmo, no que diz respeito à correspondência em registros oficiais. Outros, porém, dizem que fora escrito por Daniel Defoe, que teria escrito sob o pseudônimo de Charles Johnson.⁸ Essa questão da autoria permanece sem uma resolução definitiva, mas, considerando as colocações dos historiadores contemporâneos com os quais trabalhamos nesta dissertação, optamos por atribuir a Charles Johnson a autoria dessa História Geral.⁹

As histórias narradas neste livro, por terem ocorrido de fato alguns anos antes da escrita do mesmo, são vistas como uma “fonte” para o trabalho do historiador. No entanto, não é reconhecido como historiográfico porque o autor dessas histórias, seja ele quem for, teria “romanceado” certas partes das mesmas para fazer com que elas fiquem mais interessantes aos olhos dos leitores.

Em seu trabalho sobre os *Modos de ficcionalidade nos trabalhos de Daniel Defoe e Capitão Charles Johnson*, Samuel Diener, argumenta que alguns traços iniciais da escrita

⁸ Um pouco sobre quem poderia ter sido a figura histórica do Capitão Charles Johnson, indicamos a leitura do Apêndice B do livro do arqueólogo Aubrey Burl sobre Bartholomew Roberts. BURL, Aubrey. **Black Barty: Bartholomew Roberts and his pirate crew 1718-1723.** Stroud, Gloucestershire: The History Press, 2013, p. 196-199. No que diz respeito atribuição de autoria a Daniel Defoe, temos ainda hoje reimpressões da História Geral que o trazem como autor da obra. Dentre elas, uma edição recente em português feita pela Editora Zahar em 2008 com o prefácio do historiador Luciano Figueiredo (UFF), que se contrapõe àquela feita pela editora Artes e Ofícios, organizada por E. San Martin e publicada em 2003, citada em nota na página anterior, na qual temos uma breve discussão sobre a autoria na abertura do livro (JOHNSON, C. **Uma história geral...** op. cit., p. 9-11).

⁹ Os historiadores contemporâneos com os quais trabalhamos aos quais nos referimos aqui (principalmente no que diz respeito ao primeiro capítulo dessa dissertação) são David Cordingly, Peter Earle e Marcus Rediker, que em seus livros colocam Johnson como autor da História Geral, mesmo que mencionando a possível autoria de Daniel Defoe. Nenhum deles, no entanto, se aprofunda na discussão do assunto. Cordingly fala sobre a questão da autoria nas páginas 20-22 em seu livro *Under the Black Flag* (2006); Peter Earle, em seu livro *The Pirate Wars* (2013) faz uma nota (nota 45 do capítulo 7, na página 276) indicando, para quem deseja obter mais detalhes sobre a questão da autoria da História Geral os livros de Moore, capítulo 8 (MOORE, J. R. **Defoe in the Pillory and other studies.** Bloomington: Indiana University Press, 1939.) e Furbank and Owens das páginas 100-121 (FURBANK, P. N. e OWENS, W. R. **The Canonisation of Daniel Defoe.** New Haven: Yale University Press, 1988.). Essa indicação de leituras aparece também em Cordingly e em Rediker, pois o debate principal acontece entre a argumentação de Moore sobre a autoria de Defoe da História Geral em seu trabalho publicado na década de 1930 e a contestação dessa argumentação por parte de Furbank e Owens na década de 1980. Em Rediker, essa questão é trabalhada em nota do primeiro capítulo de seu livro *Villains of All Nations* (2011), mais precisamente a nota 24, que está na página 191, no qual além das indicações de leitura que constam acima ele se posiciona contra a atribuição da autoria de Defoe, pois tendo trabalhado vinte e cinco anos com a *História Geral*, ele acredita que o autor apresenta muito mais detalhes da vida marítima que Daniel Defoe poderia ter tido.

romântica já podem ser identificados nos trabalhos de Defoe e na História Geral de maneiras bem diversas entre si. Ao evidenciar as diferenças entre os romances de Defoe e a narrativa de Johnson, Diener chama atenção para as questões políticas e sociais que ambos trazem a partir do seu modo de escrever, mas que, particularmente no caso da História Geral vão se modificando nas sucessivas edições da mesma. O autor nos diz que

A versão adaptada da História Geral, publicada pela primeira vez em 1725 (com vinte belos cortes) omite inteiramente as histórias de Mission e Tew (bem como todas as edições posteriores a 1728) e as histórias continuaram a tender para um tom retórico político mais conservador e um enredo mais novelesco, mais convencional.¹⁰

Trazendo alguns exemplos sobre esse tom mais conservador das edições adaptadas, Diener nos fala que o prefácio da edição de 1725 indica que “A força retórica de tal livro não está no comentário sobre os governos, política ou comércio, mas na advertência para as pessoas contra os atrativos dos crimes, um projeto que defende, ao invés de criticar, a ordem social”¹¹. As versões com as quais tivemos contato durante a dissertação¹² se aproximam desse modelo das adaptações que Diener diz terem tido maior circulação: não um modelo preocupado em tecer uma crítica social, mas antes, preocupado em afirmar a necessidade e os benefícios da manutenção da ordem social.

De acordo com Diener, nessas versões adaptadas – às quais temos mais acesso – o apelo é aquele “[...] que Joel Baer identifica com uma narrativa clássica da figura do pirata: uma história romanceada de mobilidade social individual e reintegração, na qual ou o herói se arrepende e se aposenta com sua fortuna e impunidade, ou é punido por suas transgressões”¹³. No caso específico da História Geral, o que predomina é a punição ou um triste fim para aqueles que se sucumbem à ganância e se entregam à pirataria.

As alterações que são feitas para a reedição e a adaptação da História Geral, deixando-a com menos características da escrita romântica do que a primeira versão – algo explorado por Diener – são bem mais carregadas de juízos morais que podem ser tirados a partir dos exemplos individuais narrados pelo autor. Questão que buscaremos explorar um pouco mais à

¹⁰ DIENER, S. Modes of fictionality in the Works of Daniel Defoe and Captain Charles Johnson. **UK Berkeley Liberry**. Spring, 2015. Disponível em: <<http://escholarship.org/uc/item/6dn3x075>>. Acesso em: 22 dez. 2015, p. 42.

¹¹ Ibidem, p. 43.

¹² Não foi possível ter acesso à versão que inclui a história do Capitão Misson e Tew sobre a qual comenta Diener na nota 10 (nem em arquivos online, nem em edições/traduções mais recentes do livro de Johnson).

¹³ DIENER, S. Modes of fictionality... *op. cit.*, p. 43-44.

frente. Neste momento, no entanto, nossa proposta não é pensar os traços da escrita romântica no livro de Johnson, mas sim, pensar no modo como três historiadores ingleses se utilizam dele em seus trabalhos sobre a pirataria.

Ao mesmo tempo que as histórias desse livro auxiliam os historiadores em seus trabalhos, auxiliam também os literatos e criadores de filmes. Eduardo San Martin, editor de uma das edições deste livro publicadas no Brasil, fala-nos sobre essa questão ao escrever sobre esse “*Clássico da historiografia popular* (e um pioneiro do jornalismo histórico)”, como intitula o trecho no qual começa a falar deste livro em suas primeiras páginas:

Reunindo perfis jornalísticos da vida, feitos e malfeitos de piratas famosos da Inglaterra e Reino Unido, a obra de Johnson tornou-se e permaneceu a principal referência sobre hábitos, costumes e comportamento desses bandoleiros de alto-mar do início do século XVIII, seja para acadêmicos, seja para a vasta literatura de aventura naval de língua inglesa ou para a mitologia romanceada dos filmes de Hollywood.¹⁴

Levando em consideração a importância dessa História Geral escrita pelo Capitão Johnson, iremos dar início às reflexões sobre as relações entre “literatura” e historiografia nas histórias de piratas. Para fazê-lo, buscaremos entender um pouco melhor a própria ambiguidade desse livro (entre fatos e ficções) nas obras de alguns historiadores contemporâneos, quais sejam: David Cordingly, Peter Earle e Marcus Rediker. Historiadores esses que estão agrupados neste capítulo por se disporem a escrever sobre o tema da pirataria e se utilizarem do livro de Charles Johnson, mesmo que não o façam da mesma maneira – o que ficará mais evidente no momento em que voltarmos nossos olhares de maneira mais detida para cada um de seus trabalhos. Façamos, então, esse exercício.

I. Um livro em outros

Neste momento, buscaremos observar mais atentamente os trabalhos dos historiadores David Cordingly, Peter Earle e Marcus Rediker no que concerne aos usos que eles fazem, em seus livros, do livro de Charles Johnson. Tentaremos também evidenciar a importância da História Geral para a construção das imagens dos piratas e da pirataria para a historiografia, mesmo que seus usos acarretem alguns desafios metodológicos, que comentaremos em seguida.

¹⁴ JOHNSON, C. **Uma história geral...** op. cit., p. 7.

1. 1. Uma História Geral em “Under the Black Flag”, de David Cordingly

Começaremos com o livro de David Cordingly¹⁵, historiador naval britânico, que, ao buscar separar os fatos das ficções nas histórias sobre os piratas, não deixa de refletir acerca do livro de Johnson. No entanto, ao invés de classificá-lo como ficção ou historiografia, classifica-o como *fonte*. Ao falar dos documentos que são consultados por aqueles que tratarão de pirataria, Cordingly cita

Documentos de julgamentos, diários de bordo navais, relatórios de governadores coloniais, depoimentos de piratas capturados e suas vítimas são as principais fontes de informação da grande era da pirataria. Outra fonte, que tem sido muito “utilizada” por escritores e diretores, é um livro notável publicado dois ou três anos depois dos eventos descritos em suas páginas. É intitulado *Uma História Geral dos Roubos e Assassinatos dos Piratas mais notórios* e seu autor foi Capitão Charles Johnson.¹⁶

É interessante ver como, em alguns textos, alguns historiadores clamam pela “verdadeira história dos piratas” em contraposição àquela contada pela literatura. No caso deste livro de Cordingly, em particular, sua proposta é exatamente esta, mostrar o que seria *real* e o que existe para a imagem dos piratas e da pirataria a partir das criações artísticas que têm como objeto esses temas.

Como fora colocado anteriormente, Cordingly trata o livro *Uma história geral dos piratas* como fonte e o modo como este autor faz uso dessa fonte não é sempre o mesmo. Por exemplo, quando ele vai discorrer sobre pernas-de-pau e os papagaios em um capítulo específico, traz uma descrição de um homem que havia sido ferido possuía uma perna-de-pau – descrição esta feita por Johnson em sua *História Geral* – colocando-a como uma das bases para a criação do personagem principal dos escritos literários de Robert Louis Stevenson em sua *Ilha do Tesouro: Long John Silver*.¹⁷ O livro de Johnson, neste caso, não é pensado em sua “verdade” ou “ficção”, mas como uma *fonte* também para a literatura.

Cordingly nos diz da influência do livro de Johnson para a criação de uma imagem popular do pirata e esse pirata, com uma perna-de-pau, faz parte dela. Ele coloca da seguinte forma na introdução de seu livro:

¹⁵ Autor de vários livros sobre piratas, dentre eles *Under the Black Flag*, no qual ele busca traçar uma linha divisória entre os fatos e as ficções sobre piratas.

¹⁶ CORDINGLY, D. **Under the Black Flag**, the romance and the reality of life among the pirates. New York: Random House Trade, 2006, p. 20. (eBook) (Traduções de trechos deste livro presentes neste trabalho foram feitas por nós.)

¹⁷ Ibidem, p. 29.

Qualquer que seja a identidade do autor, esse livro [*Uma História Geral dos Piratas*] tem tido um efeito de longo alcance na visão popular dos piratas. É fonte primária para a vida de vários piratas da comumente chamada Era de Ouro da Pirataria. Tornou pública uma geração de vilões e deu um status quase mítico a homens como Barba Negra e Capitão Kidd, os quais subsequentemente se tornaram objetos de baladas e peças.¹⁸

Ainda no sentido de que o livro de Johnson serviu para a criação de uma imagem popular do pirata ao longo dos anos, influenciando as descrições dos mesmos feitas posteriormente, no mesmo capítulo que fala da *Ilha do Tesouro*, Cordingly nos fala da descrição de Barba Negra feita por Johnson. Aqui, no entanto, vemos uma diferença. Enquanto no primeiro ele coloca a descrição do pirata com perna-de-pau como exemplo para literatura de algo que de fato acontecia – sem necessariamente recorrer a outras fontes – ao usar a descrição de Johnson sobre o pirata Barba Negra, Cordingly tenta legitimar essa descrição por meio do uso de outras fontes: os escritos de um mestre de uma corveta que havia sido atacado pelo pirata e do tenente Maynard, líder da expedição que capturou Barba Negra.

Quando escreve, no capítulo sobre as mulheres piratas, sobre Anne Bonny e Mary Read, Cordingly recorre ao livro de Johnson, documentos coloniais, jornais da época e ao julgamento. Esses, como coloca o autor, fazem referência aos dois últimos anos da vida das duas piratas. A *História Geral* de Johnson, no entanto, como Cordingly nos lembra, traz alguns detalhes sobre a vida dessas duas mulheres antes de entrarem para a pirataria. Neste momento, Cordingly nos mostra com um pouco mais de clareza seu olhar sobre o livro de Johnson, colocando que geralmente as informações trazidas por ele são corretas, mas não para por aí. Cordingly nos diz que, fora os dois anos documentados sobre os quais comenta, se quisermos saber dos anos anteriores das vidas de Anne e Mary

[...] devemos confiar no Capitão Johnson, que geralmente está correto, mas raramente indica suas fontes de informação. E a história que ele conta é quase muito incrível para ser verdadeira. Como ele [Johnson] mesmo diz, suas histórias são cheias de surpresas, viradas e aventuras, “os estranhos incidentes de suas vidas desconexas são tais, que alguns são tentados a acreditar que a história toda não passa de uma novela ou um romance”.¹⁹

Como em outros momentos do seu trabalho, Cordingly coloca o livro de Johnson como uma importante fonte de informações sobre a vida dos piratas da “Era de Ouro”, mas ao mesmo

¹⁸ CORDINGLY, D. *Under the Black Flag... op.cit.*, p. 21.

¹⁹ Ibidem, p. 84.

tempo, não permite que se confie nele plenamente. Usa-o como fonte, faz citações diretas a trechos de seu livro para que possam exemplificar algumas colocações feitas, mas sempre que possível traz junto às descrições de Johnson um outro documento histórico para dar mais “credibilidade” àquilo que está sendo trabalhado.

Já num outro momento do livro, o autor faz referência a artigos da companhia de Bartholomew Roberts, tal como fora descrito no livro de Johnson como referência direta no que diz respeito ao *marooning* (quando um pirata era deixado em uma ilha deserta como punição). Também usa o livro como referência na descrição dos barcos e da situação da tripulação, mais à frente²⁰ e quando fala sobre o perdão oferecido em 1717 pelo Rei George I, que havia sido enviado para os governadores das colônias britânicas para que pudesse ser repassado aos piratas que se entregassem, mais particularmente do caso do Governador Woodes Rogers de Nassau. Sobre esse perdão, Cordingly nos diz que “De acordo com o livro de Johnson *História Geral dos Piratas*, todos os piratas ‘dessa colônia de patifes’ se submeteram e receberam os certificados de perdão, exceto o Capitão Charles Vane e sua tripulação”.²¹

O modo como David Cordingly faz uso do livro de Johnson mostra que a preocupação frente a tal livro não é classificá-lo como “ficção” ou como “história”, mas sim, valorizar algumas informações que só ele fornece em detalhes para as pesquisas mais recentes. Por mais que o autor não deixe de citar a existência de vários outros tipos de documentos, ele recorre muito ao livro de Johnson em seu trabalho, mas não o coloca ao lado da literatura da qual visa separar a “realidade” vivida pelos piratas. Quando Cordingly se propõe a fazer essa separação entre o real e o ficcional, não o faz sem reconhecer a relevância das referências das imagens literárias dos piratas.

Ao longo do livro, o autor reconhece a importância do papel da literatura para a construção das imagens dos piratas e da pirataria que temos hoje. Em uma passagem, ele nos diz que: “A maioria de nós nunca irá conhecer nenhum pirata, ainda assim nós sabemos, ou achamos que sabemos, exatamente como eram suas aparências”.²² No entanto, ele se propõe a confrontar essas imagens com as “verdadeiras” imagens dos piratas. Ele discorre acerca das pernas de pau, dos tesouros, dos papagaios, levando-nos da ficção para o que “realmente existiu”. Apesar da interessante tarefa a que se propõe, não seria exatamente na necessidade que alguns historiadores têm de tentar “depurar a ficção” que se torna possível ver os tortuosos

²⁰ CORDINGLY, D. **Under the Black Flag...** op.cit., p. 204.

²¹ Ibidem, p. 244.

²² Ibidem, p. 13.

caminhos entre a ficção e a história na constituição da pirataria como objeto de pesquisa histórica?

É essa questão que buscaremos explorar mais à frente, observando também os trabalhos dos historiadores Earle e Rediker a partir dos usos que fazem do livro escrito por Charles Johnson. Como colocamos anteriormente, existem peculiaridades nos modos como esses autores se utilizam do mesmo, bem como no nível de suas preocupações em “depurar a ficção” nas histórias da pirataria. Tendo observado brevemente como Cordingly o faz, voltemos agora nossos olhares para o modo como outro historiador, Peter Earle, utiliza-se da História Geral de Johnson.

1. 2. Uma História Geral em “The Pirate Wars”, de Peter Earle

Continuando a observar o modo pelo qual a *História Geral* de Johnson é utilizada nos livros dos historiadores, trataremos agora do livro do também historiador britânico Peter Earle: *The Pirate Wars*²³. Ao discorrer sobre essa *Era de Ouro da pirataria*²⁴, tema ao qual ele dedica um capítulo de seu livro, Earle nos diz que:

Esse período de aproximadamente dez anos a partir de 1715 é comumente chamado de Era de Ouro da pirataria, uma nomeação que deve meramente refletir o fato de que se sabe muito mais sobre os piratas desses anos do que daqueles de qualquer outro período. Isso principalmente porque eles foram largamente descritos pelo livro do Capitão Charles Johnson *Uma História Geral dos Piratas* que foi publicado pela primeira vez em 1724 e tem sido largamente “utilizado” por historiadores e novelistas desde então.²⁵

No fragmento acima, é possível perceber que, assim como Cordingly, Earle não deixa de dar crédito à *História Geral* como base para o trabalho tanto de historiadores como de novelistas desde sua primeira publicação. Mais à frente, Earle cita Moore²⁶ para reforçar sua colocação sobre a influência do livro de Johnson:

²³ EARLE, P. **The Pirate Wars**. New York: St. Martin's Press, 2013. (eBook) (Trechos citados desse livro foram traduzidos por nós.)

²⁴ Earle localiza temporalmente a era de ouro entre os anos 1715 e 1724. Já um outro historiador que também mencionaremos neste trabalho, Marcus Rediker, tem uma outra opinião sobre a demarcação temporal dessa “Era de Ouro”. Ele entende que ela compreenderia um período mais longo: dos anos 1650 até por volta de 1730. Não há consenso sobre essa demarcação temporal, apesar de ambas coincidirem quanto às primeiras décadas do século XVIII.

²⁵ Ibidem, p. 177.

²⁶ John Robert Moore (1890-1973). Biógrafo que se dedicou a estudar a vida de Daniel Defoe.

Johnson estava bem informado e muito material do seu livro pode ser confirmado por outras fontes, mas também “bordou” com invenções, tanto que a crítica moderna escreveu que ‘não seria muito dizer que [ele] tenha criado a concepção moderna de pirata’²⁷.

Numa outra parte do livro, logo após reconhecer a importância dos escritos de Johnson, Earle chama atenção dos historiadores para que não levem só em consideração este livro, apelando para que eles busquem suas referências nos documentos oficiais, em documentos da marinha, depoimentos de piratas presos, e um a que ele chama atenção em particular: os relatos de prisioneiros instruídos. Ele nos diz que:

Finalmente, aquelas (fontes) que são talvez as mais proveitosa para o historiador, existem por volta de meia dúzia de relatos sobre a vida em um navio pirata escritos por prisioneiros instruídos, os melhores deles são: um do capitão inglês de um navio de escravos, William Snelgrave, e o outro do Holandês Jacob de Bucquoy.²⁸

Por mais que Earle busque dar legitimidade para seus escritos a partir da utilização desses relatos e outros documentos oficiais para a construção de seu texto sobre os piratas da Era de Ouro, volta a citar o livro de Johnson. Algumas questões se colocam, no entanto: o que daria mais legitimidade aos relatos do inglês e do holandês instruídos do que ao livro de Johnson? Não poderiam eles ter tecido seus relatos usando de sua imaginação, tal como Earle nos diz ter feito Johnson? A oficialidade do relato retiraria qualquer dúvida a respeito de sua confiabilidade? Diante destas perguntas, uma delas retorna: *por que a escrita da história dos piratas tem sido feita sob o critério da depuração ficcional?* Afinal, como o próprio autor coloca, a separação entre essa “realidade” e essas ficções sobre quem foram esses piratas e o que foi a pirataria no período em que eles viveram não é algo que podemos separar de fato. No capítulo *Piratas da Fábula*, Earle diz que “Se nem aquelas criaturas sérias, historiadores, não conseguem prevenir-se de cair na fantasia quando escrevem sobre piratas, não é de se admirar que aqueles que escrevem ficção acabem fugindo ainda mais da realidade”.²⁹ Discutiremos essa divisão entre ficção e realidade nas histórias de piratas, tão desejada por alguns historiadores, mais adiante.

Além de ressaltar a importância da *História Geral*, Earle coloca, no capítulo que trata dos *Homens do Mar Vermelho*, uma postura interessante frente aos escritos de Johnson. É

²⁷ MOORE, John Robert. **Defoe in the Pillory and other studies** (Bloomington, Ind., 1939) *apud* EARLE, P. **The Pirate Wars...** *op. cit.*, p. 177.

²⁸ EARLE, P. **The Pirate Wars...** *op. cit.*, p. 178.

²⁹ *Ibidem*, p. 20.

importante evidenciar que, neste capítulo especificamente, o autor trata da quarta edição do livro de Johnson que foi publicada em 1726 – que não corresponde à que temos traduzida para o português. Não encontramos essa parte da edição de 1726 tratada aqui, como já mencionamos anteriormente.³⁰ Nesta edição, temos algumas histórias sobre piratas do Oceano Índico, mas que Earle classifica como “muito menos confiáveis” e “muito boas para serem verdade”.³¹ No entanto, em se tratando das edições de 1724, Earle já dá um pouco mais de credibilidade para as histórias narradas. Ele nos diz que

A primeira e segunda edições que foram publicadas em 1724 tratam quase que inteiramente de piratas que floresceram nos anos imediatamente anteriores à publicação e apesar do exagero e invenção de diálogo, pesquisas nas correspondências coloniais e de almirantes nos mostram que as informações deste livro são notavelmente precisas, tanto que é claro que o autor deve ter tido acesso a papéis oficiais bem como deve ter entrevistado pessoas que conheciam piratas.³²

No entanto, não deixa de mencionar que a ficcionalidade está presente mesmo nessas primeiras edições. Em seu primeiro capítulo *Piratas da Fábula*, Earle nos fala sobre a importância dos escritos de Johnson no que diz respeito às histórias das mulheres piratas mais famosas desse período: Anne Bonny e Mary Read. Não deixa, entretanto, de se utilizar de outra fonte além de Johnson para comentar sobre essas duas piratas e, quando inclui o último, o faz, como dissemos anteriormente, classificando-o como “largamente ficcional”. Ele nos diz que

A testemunha principal no julgamento delas [Ann e Mary] foi uma outra mulher, Dorothy Thomas, que era ela mesma uma mulher do mar, e ela deixou claro que as duas não eram só passageiras, mas membros ativos e combatentes da tripulação, vestidas em “jaquetas masculinas, calças compridas, lenços em suas cabeças” e só eram identificadas como mulheres que eram “pelo tamanho de seus seios”. Quatro anos depois, essas duas piratas do sexo feminino ganharam imortalidade em uma história largamente ficcional de suas vidas escrita pelo Capitão Charles Johnson, que alguns acreditam ser o pseudônimo de Daniel Defoe, a principal fonte para a história da pirataria no período entre 1720 e por muitas das fábulas que se tornaram ligadas a ela.³³

³⁰ A partir da leitura do trabalho de Diener, citado anteriormente, tomamos conhecimento da existência de uma versão publicada com os cortes da História Geral, que contém, por exemplo, a história do Cap. Misson. O acesso à versão online da mesma localizada no site da Eighteenth Century Collections Online (Stanford University Libraries), é restrita aos que estão na biblioteca ou que possuem credencial de acesso. Como consequência disso, permanecemos, até o presente momento, sem acesso a tal documento.

³¹ EARLE, P. *The Pirate Wars...* op. Cit., p. 143.

³² Idem.

³³ Ibidem, p. 19.

Novamente, é possível perceber que Earle também vê o livro de Johnson como *fonte* tanto para a historiografia quanto para as “fábulas” sobre piratas, assim como Cordingly, além de levantar a questão da autoria. Também como Cordingly, Earle, por mais que fale dos cuidados que se deve tomar com o livro de Johnson – chamando, por vezes, atenção para o nível de ficcionalidade existente no mesmo – faz uso dele como referência direta para legitimar certas partes de seu texto. No capítulo sobre *A Era de Ouro dos Piratas*, ao falar sobre a legitimidade dos poderes do capitão do navio, Earle coloca: “O pirata Edward England era ainda mais humano. ‘Ele tinha uma grande quantidade de boa natureza e não precisava de coragem’, escreve Capitão Johnson”.³⁴ O qual continua citando em sequência.

Ao discorrer sobre a escolha de se entrar para a pirataria, Earle novamente usa das citações de Johnson para que possa exemplificar as condições propostas para aqueles que entrassem na pirataria no caso da Companhia de Bartholomew Roberts – condições essas que eram muito mais favoráveis do que aquelas oferecidas na própria marinha ou em navios mercantes, tanto pela menor quantidade de trabalho, quanto pelas condições mais igualitárias em termos de ganhos e votos. Logo após citar um trecho inicial dos artigos da companhia de Roberts extraído do livro de Johnson, Earle cita a fala de um pirata, retirada dos registros oficiais, mais precisamente da *High Court of Admiralty Records*, da *Public Record Office*, no qual o pirata George Bendall diz que “[...] ele desejava ter começado a vida antes pois ele a achava uma vida muito prazerosa, fazendo referência ao jeito pirático”.³⁵

Em seguida, Earle faz uso de um fragmento de Johnson que, na mesma linha daquele colocado pelo pirata acima, faz um elogio à vida na pirataria como uma *vida de fato*. E, quando Johnson, como diz o autor, “faz Bartholomew falar” nos diz que

Num serviço honesto têm poucos comuns (comida), baixos salários e trabalho duro. Neste daqui temos plenitude e saciedade, prazer e tranquilidade, liberdade e poder; e quem não iria fazer o prato da balança pesar para esse lado, quando tudo o que se arrisca aqui, na pior das hipóteses, é apenas um olhar ou dois de tristeza quando se sufoca. Não, uma vida feliz e curta será meu lema.³⁶

Por mais que os historiadores chamem atenção para o cuidado que se deve ter com as partes do livro de Johnson que são regadas pela sua criatividade e imaginação, utilizam-se também desses fragmentos. Quando os historiadores escrevem sobre piratas, eles não deixam

³⁴ EARLE, P. *The Pirate Wars...* op. cit., p. 179.

³⁵ Ibidem, p. 183.

³⁶ Idem.

de se utilizar das “invenções” do autor da *História Geral* e, por mais que tentem se desvincilar dele – principalmente no que diz respeito às partes que podem ter sido inventadas (não confirmadas em registros oficiais) –, não têm como ignorar essas mesmas partes. Isso se dá devido ao fato de que a história dos piratas pôde ser contada, em grande parte, graças a essas fontes consideradas como extraoficiais.

Mais à frente, quando Earle vai discorrer sobre o extermínio da pirataria no décimo capítulo do seu livro, traz um fragmento do texto de Johnson de forma diferente das que havia feito anteriormente: não como fonte, ou mesmo como uma confirmação de algo sobre o qual estava discorrendo, mas para causar um certo *efeito* em seu texto. O autor nos diz que

Várias tripulações piratas ignoraram ou riram do perdão, outros que se renderam logo “voltaram novamente, como cachorros aos seus vômitos”, como tão elegantemente coloca Johnson, e novas gangues emergiram, nesse sentido, nos fins do ano de 1718 existiam novamente vários números de piratas ameaçando as Índias Ocidentais e a costa da América, enquanto alguns se encontraram nas águas do Oeste Africano.³⁷

Não estamos expondo esses fragmentos com a pretensão de dizer o modo certo ou errado de utilizar essa *fonte*, mas sim, primeiramente, para chamar atenção para esses modos, bem como para suas curiosas variações dentro de um mesmo livro. Ademais, enfatizamos estes diferentes usos para pensar em que sentido a historiografia dos piratas e da pirataria emerge, por vezes, de uma preocupação central em “depurar a ficção”. Não é algo que aconteça, no entanto, em todos os trabalhos historiográficos que lidam com o tema. Por mais que existam trabalhos nos quais essa preocupação em depurar a ficção é incisiva, encontramos trabalhos que trilham outros caminhos e fazem uso do livro de Johnson de maneira diversa. É o que pudemos perceber a partir do trabalho do historiador Marcus Rediker. Voltaremos, então, nosso olhar para um de seus livros.

1. 3. Uma História Geral em “Villains of All Nations”, de Marcus Rediker

Vejamos agora como o historiador Marcus Rediker trata do livro *História Geral* em seu livro *Villains of All Nations*³⁸. Seu posicionamento sobre o livro de Johnson começa a ser

³⁷ EARLE, P. **The Pirate Wars...** *op. cit.*, p. 205.

³⁸ REDIKER, Marcus. **Villains of All Nations**: Atlantic Pirates in the Golden Age. Boston: Beacon Press, 2011. (eBook edition) (Trechos citados desse livro foram traduzidos por nós.)

expresso em uma nota que Rediker faz no primeiro momento que o menciona. Nessa nota (24 do primeiro capítulo), o autor assevera que

Tendo trabalhado com *Uma História dos Piratas...* por mais de vinte e cinco anos, eu cheguei à conclusão de que esse autor tinha um conhecimento mais profundo e mais detalhado sobre coisas marítimas do que Defoe poderia ter tido. Também deve ser notado que Johnson é uma fonte largamente considerada e altamente confiável para informações factuais (exceto pelo capítulo ficcional sobre Capitão Moore).³⁹

Nesta nota, duas coisas que já haviam sido colocadas pelos outros autores que trabalhamos até aqui ficam claras: a questão da autoria e da validade do livro como fonte confiável. Ele não deixa em aberto a questão da autoria, pois acredita que Defoe não tenha escrito o livro. Ao mesmo tempo, deposita nos fatos narrados por Johnson uma grande credibilidade, o que explica a quantidade de vezes que recorre a essa *fonte*. Em todos os capítulos de seu livro, Rediker recorre ao livro de Johnson e faz citações diretas na maioria das vezes. A credibilidade nos fatos que são descritos em *Uma História Geral dos Piratas* é visível em várias partes do *Villains of All Nations*.

Por mais que Rediker se utilize de diversas outras fontes, muitos jornais e extratos de julgamentos, além de correspondências do período colonial, ele não as coloca em posição superior ao livro de Johnson em termos de credibilidade. Tentaremos, a seguir, exemplificar a questão da credibilidade que Rediker deposita em Johnson, da qual acabamos de falar. Quando Rediker, em seu segundo capítulo, analisa o que ele chama de *Aritmética Política da Pirataria*, chama atenção para o fato de que Johnson, por mais que não tenha tido a dimensão dos prejuízos causados pelos piratas para o comércio, estava mais próximo de uma análise bem-feita do que os próprios historiadores. O que já tínhamos chamado atenção em momentos anteriores, visto que os historiadores não se dedicavam a estudar os piratas nesse período. Rediker diz:

Ao que nos parece, o Capitão Johnson sabia do que estava falando e pode, no final das contas, ter subestimado os danos que os piratas causaram para o comércio. Historiadores, diferentemente dos mercadores e oficiais dos primeiros anos do século dezoito, não devem ter notado, mas os piratas criaram como que uma crise no comércio [...]⁴⁰

Em outro capítulo de seu livro, ele se utiliza ainda mais do livro de Johnson: o capítulo seis – *As mulheres piratas: Anne Bonny e Mary Read*. Ao discorrer sobre as histórias dessas

³⁹ REDIKER, M. *Villains of All Nations...* op. cit., p. 191.

⁴⁰ Ibidem, p. 46.

mulheres, ele as conta levando em consideração a versão de Johnson, no que diz respeito aos primeiros anos das vidas delas. Rediker chama-nos atenção para a importância dos escritos de Johnson como forma de as tornar conhecidas. Ele nos diz que:

Uma História Geral provou ser um grande sucesso; foi imediatamente traduzido para o holandês, o francês e o alemão, publicado e republicado em Londres, Dublin, Amsterdã, Paris, Utrecht, além de outros lugares, e desse modo as histórias das mulheres piratas circularam para leitores em todo mundo.⁴¹

No que diz respeito à questão da circulação das histórias de Anne Bonny e Mary Read, Rediker, assim como vários outros autores, dá crédito ao trabalho de Johnson. Mas, também como outros autores, Rediker não se limita à utilização da *História Geral* como referência, principalmente no que diz respeito aos anos em que essas mulheres atuaram como piratas ao lado do Capitão Rackam. Os depoimentos do julgamento e os jornais da época, dentre outras fontes, aparecem junto aos relatos de Johnson para “confirmar” a veracidade dos fatos narrados por ele, os quais Rediker considera, como colocado anteriormente, altamente confiáveis. Em certo momento do sexto capítulo, ele nos diz que o documento

Os Julgamentos do Capitão John Rackam e Outros Piratas apresenta o testemunho para os julgamentos e confirma partes cruciais da *História Geral* de Johnson, estabelecendo independentemente Bonny e Read como mulheres ferozes, audaciosas, piratas autênticas em todos os sentidos.⁴²

Rediker, além de mostrar a influência do livro de Johnson na divulgação das imagens de Bonny e Read, chama atenção para a ilustração de uma alegoria da pirataria em uma edição holandesa de 1725. Alegoria essa que traz a imagem feminina “[...] armada, violenta, turbulenta, criminosa e destrutiva da propriedade – em resumo, o retrato da anarquia”.⁴³ Imagem esta a qual compara à pintura feita por Eugène Delacroix (*A Liberdade Guiando o Povo*) no século seguinte. Tanto nesse, quanto em outros momentos do livro de Rediker, o autor mostra como o livro de Johnson é importante para a imagem dos piratas que se tinha no tempo em que o livro entra em circulação e como essa influência se estende até os dias de hoje, a despeito daquela que as autoridades buscaram construir sobre eles. Sobre essa imagem “dupla” o autor coloca na conclusão de seu livro:

⁴¹ REDIKER, M. *Villains of All Nations... op. cit.*, p. 117.

⁴² Ibidem, p. 120.

⁴³ Ibidem, p. 133.

Quando os oficiais reais enforcaram Gow, Fly Lyne e Low (que foi pego pelos franceses) em 1725 e 1726, a campanha de extermínio chegou ao seu previsível fim sangrento. Piratas continuaram taxados como monstros, bestas e “inimigos comuns da humanidade”. Ainda assim, como nós vimos, paralela a essa imagem oficial, outra se propagou, uma bem diferente, tanto nos dias da pirataria quanto nos nossos. Esta talvez originalmente e mais claramente expressa pelo capitão Charles Johnson em seu livro *Uma História Geral dos Piratas*, com seu primeiro volume publicado em 1724, enquanto os piratas ainda estavam navegando os mares. De acordo com Johnson, piratas não eram simplesmente os inimigos comuns da humanidade, nem brutos ou bestas predadoras, eram antes, “Heróis marítimos, flagelo dos tiranos e da avareza e os afirmadores da liberdade”. Colocação feita por ele com sarcasmo, mas a implicação era clara: muitos de seus contemporâneos tinham precisamente esta visão. [...] Na mente popular, o pirata não era “o inimigo comum da humanidade”, mas em vez disso, o mais livre da humanidade. Essa imagem prova que a lei não faz um criminoso.⁴⁴

Talvez por essa mesma razão, a imagem desses criminosos tinha que ser construída por outros que não as autoridades. Por mais que Rediker chame atenção para o sarcasmo com que Johnson faz a colocação sobre os piratas como heróis, parece entender que essa imagem é compartilhada pelo autor da *História Geral*. No entanto, até que ponto é possível afirmar que essa visão dos piratas como heróis é a que Johnson tenta construir ao longo de seu livro? Não tivemos acesso, como já foi dito anteriormente, à segunda edição do livro de Johnson, que alguns autores colocam como bem diferente da primeira. Contudo, no que diz respeito à primeira edição, por mais que Johnson traga – em alguns momentos de seu livro – características moralmente “positivas” para descrever alguns piratas, ele predominantemente faz o contrário. Johnson mostra, inclusive, que o fim das pessoas que se dedicam à pirataria é rápido, e que muitas delas não conseguem aproveitar bem os poucos “lucros” obtidos por meio dessa atividade: fim este que não parece ser aquele aclamado por Bartholomew Roberts, em que “Uma vida feliz e curta (...)" é alcançada.

É possível perceber que o modo como Rediker faz uso do livro de Johnson tem algumas diferenças dos dois outros historiadores citados anteriormente: Cordingly e Earle, sobretudo pela credibilidade que o primeiro deposita nos fatos descritos na *História Geral*. Por mais que faça uso de outras fontes junto às citações de Johnson, não se preocupa em evidenciar as partes “fencionais”. Para Rediker, a questão da divisão entre a “realidade” e a ficção é encarada de modo diverso, talvez por reconhecer que o livro de Johnson é a maior fonte de informações sobre a vida dos piratas da *Era de ouro* com a qual se propõe trabalhar.

⁴⁴ REDIKER, M. *Villains of All Nations... op. cit.*, p. 185.

2. Entre a Uma História Geral e as fontes oficiais – construindo a imagem “real” dos piratas da Era de Ouro

Como foi exposto acima, o acesso a fontes oficiais por parte dos historiadores permitiu um vasto trabalho de pesquisa para que os mesmos se empenhassem na construção de uma imagem “real” sobre os piratas. No entanto, estes não deixam de se utilizar da *História Geral* de Charles Johnson para a construção dessa imagem. Acreditávamos que, ao voltarmos nossos olhares para os trabalhos de Cordingly, Earle e Rediker, encontrariíamos mais referências aos escritos literários sobre esses piratas. No entanto, exceto o livro de Cordingly – que traz um pouco mais das referências literárias para auxiliar na separação entre imagem “real” e “ficcional” – os historiadores, quando muito, citam a existência de vários livros sobre piratas, sendo que *Robin&iison Crusoé*, de Daniel Defoe; *The Corsair*, de Lord Byron; e *A Ilha do Tesouro*, de Robert Louis Stevenson são, dentre esses vários livros, os mais citados.

O que percebemos nessa pequena amostra de livros de historiadores que selecionamos para realizar este trabalho é que neles a imagem artística sobre os piratas quase não aparece, e quando aparece é para que possa ser contestada, desconstruída, em favor da imagem “real” que os historiadores desejam expor.⁴⁵

O único registro que não faz parte das fontes oficiais, mas que ambigamente é levado em consideração é o livro de Johnson. Livro este que, como colocamos antes, é situado *entre* a literatura e o registro histórico oficial. Não nos preocupávamos com essa questão a princípio, mas no decorrer da pesquisa, percebemos que não poderíamos ignorá-la. Quais as características desse registro o colocariam num nível mais confiável do que os outros modos de contar as histórias dos piratas desse período? Por qual razão alguns capítulos dessa *História Geral* de Johnson são mais confiáveis que outros? Uma ideia inicial é analisar as histórias das *vidas dos piratas* – tal como narradas por Johnson – em comparação a um modelo de historiografia que deriva da forma pela qual os historiadores da Antiguidade romana, por exemplo, narravam as *vidas dos indivíduos*. Assim, tentaremos realizar, neste momento, uma aproximação da narrativa de Johnson àquelas realizadas pelos antigos oradores, cujo estatuto de verdade estava assentado nos critérios e preceitos da *retórica*.

⁴⁵ Esses usos da imagem artística são feitos principalmente por Cordingly, os quais trabalhamos mais detidamente com alguns exemplos no capítulo seguinte. Já nos outros dois autores trabalhados aqui (Earle e Rediker), o que temos são menções, citações de suas existências, não um uso analítico por parte dos historiadores.

Fábio Duarte Joly faz alguns questionamentos, em um dos subtítulos do segundo capítulo de sua tese,⁴⁶ acerca da legitimidade dada a certos escritos da Antiguidade sobre o principado de Nero que nos permitiram pensar, por comparação, sobre a legitimidade dada ao livro de Johnson. Em seu texto, Joly levanta a questão da existência de duas tendências para se tratar as fontes sobre o período, que podem, segundo o autor, ser explicadas “[...] pela difícil adequação dos cânones da historiografia antiga aos padrões da historiografia contemporânea”.⁴⁷ Em uma dessas tendências, aponta Joly, os historiadores entendem que “[...] as regras da historiografia antiga, ao empregarem figuras de linguagem e uma técnica argumentativa próprias da retórica, seriam diretamente opostas àquelas da moderna historiografia, comprometida com a verdade”⁴⁸. Posição essa com a qual o autor não concorda e, mais a frente, expressa seu questionamento:

Se todas as obras históricas antigas são fortemente influenciadas pela retórica, como julgar qual narrativa é mais digna de crédito? Refiro-me, portanto, à preeminência atribuída a certas fontes historiográficas como mais “confiáveis” em relação a outras, uma preeminência que se funda, em última instância, no quesito da “autoridade”.⁴⁹

Acreditamos que essas colocações de Joly sobre as narrativas da antiguidade podem ser relacionadas com o posicionamento que alguns historiadores têm atualmente em relação ao livro de Charles Johnson sobre os piratas por algumas razões. A primeira delas está ligada ao modo como a escrita de Johnson se distancia da escrita dos historiadores contemporâneos. A segunda diz respeito ao modo como dentro do mesmo livro, escrito pelo mesmo autor, vemos que uma maior confiabilidade é dada a algumas partes do texto relacionada à questão da “autoridade” de quem prestou os testemunhos para que tal ou qual história fosse narrada. Por último, a colocação do livro num lugar entre a literatura e a história.

Vamos então para a primeira razão pela qual entendemos que o texto de Joly nos permite pensar no lugar dado ao livro de Johnson nos trabalhos historiográficos. Ao pesquisar os documentos da antiguidade visando construir seu trabalho sobre o principado de Nero e observando o modo como esses documentos têm sido utilizados por alguns historiadores

⁴⁶ Professor adjunto de História Antiga na Universidade Federal de Ouro Preto. JOLY, F. D. O principado de Nero na historiografia antiga e moderna. In: _____. *Libertate opus est*. Escravidão, Manumissão e Cidadania à Época de Nero (54-68 d.C.). Curitiba: Editora Progressiva, 2010, p. 81-100.

⁴⁷ JOLY, F. D. O principado de Nero na historiografia antiga e moderna... *op. cit.*, p. 82.

⁴⁸ Ibidem, p. 82-83.

⁴⁹ Ibidem, p. 83.

“modernos”, ele nos chama atenção para o reconhecimento de que essas narrativas antigas são fortemente influenciadas pela retórica.

Como apontamos anteriormente, essa forma de narrar, com suas figuras de linguagem e sua técnica argumentativa peculiar, fazem com que essas narrativas sejam *questionadas* quanto a sua credibilidade, sendo por vezes colocadas mais próximas da “literatura” do que de uma narrativa “histórica” – questão essa que pode ser melhor compreendida se observarmos a distância existente entre a forma de contar histórias da Antiguidade e aquela adotada pelos historiadores em tempos mais recentes.

Por mais que tenhamos conhecimento de que os historiadores não possuem um único método para que possam expor seus trabalhos, desde aproximadamente o início do século XIX eles o fazem de maneira bastante consensual. Antes de prosseguir, é importante esclarecermos um pouco melhor as diferenças entre os modos de escrita da historiografia antiga (que é colocada, atualmente, próxima da literatura) e os da historiografia recente.

Quando colocamos que o livro de Charles Johnson não pode ser considerado nem uma “história oficial”, nem “literatura”, tentamos evidenciar brevemente o fato de que essa questão não se coloca para esse livro. A nosso ver, não podemos separar o relato de Johnson dos critérios e noções que estão intimamente relacionados ao modo pelo qual concebe a veracidade de sua narrativa. Entendemos, portanto, que a narrativa de Johnson deve ser pensada em seu *regime próprio de historicidade* – questão que esclareceremos logo a frente. Continuando nossa comparação, percebemos que, ao escrever seus relatos, Johnson se preocupa em contar as histórias desses piratas dando *exemplos* do que *não deve* ser feito, o que aproximaria sua escrita do gênero retórico *deliberativo*. Segundo Aristóteles:

O discurso deliberativo nos induz a fazer ou não fazer algo. Um desses procedimentos é sempre adotado por conselheiros sobre questões de interesse particular, bem como por indivíduos que se dirigem a assembleias públicas a respeito de interesses públicos.⁵⁰

Johnson, em várias partes de seu livro, escreve aconselhando navegadores – que porventura considerem entrar para a pirataria – a respeito de governantes que permitem essas práticas em seus domínios. Ele nos expõe suas pretensões com a escrita do livro nos dizendo que “[...] tudo que insinuo tem como meta servir ao interesse público”⁵¹. Para além de buscar discutir questões que dizem respeito ao interesse público, percebemos no livro de Johnson

⁵⁰ ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011, p. 53.

⁵¹ JOHNSON, C. **Uma história geral...** op. cit. p. 17.

outros elementos que nos permitem entendê-lo como uma escrita retórica do gênero deliberativo. Dentre eles, citaremos aqui mais dois: a preocupação com a legitimação das histórias que irá narrar, bem como a escrita de uma história geral a partir de histórias individuais, característica própria dos cânones retóricos.

A preocupação com a legitimação das histórias que serão narradas pode ser percebida em Johnson – assim como em outros textos que são elaborados dentro do regime de escrita em que as regras da retórica são preponderantes como, por exemplo, Tucídides, Heródoto, Cícero, Tácito, dentre outros. Esta é, portanto, uma das razões que nos fizeram pensar a proximidade entre as colocações de Fabio Joly e nossos questionamentos. Para essa “legitimação” de sua história, Johnson se utiliza de um modo reconhecido para fazê-lo, como François Hartog nos chama atenção em um capítulo de seu livro *O espelho de Heródoto*, no qual coloca que, nessas narrativas, é possível perceber um modo peculiar de legitimar o que será colocado em seguida: esse modo “[...] trata-se do olho como uma marca de enunciação, um ‘eu vi’ como intervenção do narrador para provar algo”⁵². Em seu prefácio, Johnson coloca

O autor não teme garantir ao leitor: o que mais recomenda este livro é a verdade. Os fatos, dos quais o próprio autor não tenha sido testemunha ocular, foram retirados de relatórios oficiais de pessoas envolvidas na captura de piratas, ou estão registrados conforme saídos da boca dos próprios piratas, depois de presos. O autor não acredita que outra pessoa conseguisse produzir melhores depoimentos para sustentar a credibilidade de qualquer História.⁵³

Em contrapartida, há uma *ruptura* entre a maneira pela qual historiadores antigos e modernos empregam recursos narrativos – bem como diferentes estatutos de veracidade – em seus relatos. Ao falarmos da historiografia moderna, referimo-nos à constituição da História, por volta do século XIX, como disciplina acadêmica, cujo estatuto de ciência humana e social busca se enquadrar no grande rol de conhecimentos institucionalizados. Sobre esse período de mudanças, Jacques Rancière nos diz:

A época do nascimento das ciências sociais é aquela no qual o conceito de literatura se estabelece como tal, sobre as ruínas das antigas artes poéticas. A noção de literatura apela a uma poética que não é mais aquela dos gêneros poéticos, com os objetos e métodos de tratamento que lhes convém, mas que se refere ao todo da língua e sua capacidade de tornar qualquer coisa em obra de arte (o livro sobre nada, de Flaubert). A poética do saber visa abranger essa relação entre a aberração literária - o fato de que a literatura é uma arte da língua que não é mais normatizada por nenhuma regra e demanda uma poética

⁵² HARTOG, François. **O espelho de Heródoto**, ensaio sobre à representação do outro. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 273.

⁵³ JOHNSON, C. **Uma história geral...** op. cit. p. 19.

generalizada - e a produção do discurso das ciências sociais com seus modos de legitimar o verdadeiro. Esse poder sem normas da língua é ao mesmo tempo aquilo contra o que se rebelou o ideal das ciências sociais. E, não obstante, elas o necessitam para situarem-se como parte da ciência e não da literatura.⁵⁴

Vemos, a partir desse fragmento, que ao buscar afirmar-se como ciência, a História, assim como outras ciências humanas, acaba por reivindicar sua distinção da *Literatura* – termo empregado para englobar a impropriedade de uma arte que não é mais submetida aos critérios das *belas-artes* de outrora. A História tenta “romper” com a Literatura para que possa se estabelecer como um discurso do verdadeiro, mesmo que se utilize de elementos literários para fazê-lo. Esse paradoxo é da ordem do que Rancière chama de *poética do saber*, que consiste, nas palavras do próprio autor, no

[...] estudo do conjunto dos procedimentos literários pelos quais um discurso se subtrai à literatura, se dá o estatuto de ciência e o significa. A poética do saber se interessa pelas regras segundo as quais um saber se escreve e se lê, se constitui como um gênero de discurso específico. Ela procura definir o modo de verdade ao qual ele se consagra, não para lhe dar normas, para validar ou invalidar sua pretensão científica.⁵⁵

Nessa separação paradoxal, os textos dos historiadores da Antiguidade – bem como os textos de Johnson, que adotam procedimentos retóricos em sua construção – são colocados mais próximos à Literatura, portanto, mais distantes de uma narrativa histórica que se ocupa com a “verdade dos fatos”. Talvez seja por essa razão que Cordingly e Earle chamam atenção para o cuidado que se deve ter ao trabalhar com o livro de Johnson. O modo em que a *História Geral dos Piratas* é escrita não permite que ele seja classificado como Literatura (uma ficção), mas ao mesmo tempo, não consegue se adequar aos requisitos da História como é escrita atualmente.

No entanto, assim como aqueles que pesquisam a Antiguidade não podem ignorar os escritos dos historiadores que se utilizavam dos recursos retóricos em sua escrita, aqueles que se dispõe a pesquisar os piratas entre os séculos XVII e XVIII, não podem ignorar os registros de Johnson. A “história oficial” sobre os piratas escrita a partir do século XVIII estava comprometida com a narração das vidas dos grandes homens e seus reinados: não se ocupou com esses “inimigos da humanidade”, como nos lembra Rediker. Porém, suas histórias se perpetuaram a partir de outros registros: tanto por meio das histórias publicadas nos jornais,

⁵⁴ RANCIÈRE, J. (1994) A poética do saber: Sobre *Os nomes da História*. **Urdimento**, Santa Catarina, v. 1. n. 15, p. 33-43, out. 2010, p. 34.

⁵⁵ RANCIÈRE, J. **Os nomes da História**: Ensaio de poética do saber. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994, p. 15.

quanto – e principalmente – pelos escritos de Johnson, que são base, como já vimos, para vários outros trabalhos posteriores.

Talvez agora tenhamos mais elementos para compreender o porquê da ambiguidade por parte de alguns “historiadores de ofício” em considerar apenas parcialmente o relato de Johnson: por ser, simultaneamente, *fonte* rica para detalhes das vidas dos piratas daquele período e *duvidoso* em sua credibilidade. Como Johnson destaca a importância de sua *argumentação* a respeito do caráter dos indivíduos que praticaram pirataria, colocando o relato rigoroso e detalhado dos *fatos* em um aspecto secundário, a credibilidade dos fatos narrados por Johnson é posta em dúvida justamente pela importância dada à argumentação – esta pautada nos cânones e critérios da retórica – em detrimento do exame minucioso da comprovação dos fatos narrados.

Ora, este aspecto é crucial para se apontar a ruptura entre dois regimes distintos de verdade e de historicidade, visível na dissolução do sistema das belas-artes e no surgimento do dístico Literatura/História como solução encontrada para depurar a escrita “verdadeira” dos fatos da “impropriedade” literária. Veremos, ainda, como é possível evidenciar esta ruptura no que diz respeito ao critério de “autoridade” e mesmo de “autoria” entre estes dois regimes, explorando novamente a comparação entre o modo pelo qual os historiadores criticam aspectos do livro de Johnson e a forma pela qual autores como Tácito e Suetônio, por exemplo, foram hierarquizados por historiadores modernos a partir de critérios, a nosso ver, semelhantes.

Falamos anteriormente que essa segunda questão diz respeito da influência da “autoridade” que é conferida a algumas testemunhas que dá uma maior confiabilidade a algumas partes do livro do que a outras. Quando Cordingly, por exemplo, vai descrever o pirata Barba Negra ele procura legitimar sua descrição trazendo junto ao fragmento de Johnson, mais duas referências. Quais sejam: a confirmação pelos escritos do mestre de uma corveta atacada pelo pirata, Henry Bostock, e do tenente Maynard, que liderou a expedição que matou Barba Negra. Cordingly coloca que “A descrição mais memorável de qualquer pirata é aquela feita de Barba Negra no livro *História Geral dos Piratas* do capitão Charles Johnson”⁵⁶. Transcreve a descrição feita por Johnson e, em sequência nos diz que:

Essa figura assustadora não foi inteiramente desenhada pela imaginação de Johnson. Henry Bostock, mestre da corveta Margaret, foi atacado por Barba Negra no amanhecer do dia 5 de dezembro de 1717. Ele o descreveu, posteriormente, como “um homem alto com uma barba bem negra que usava bem longa”. O Tenente Maynard, oficial naval que liderou a expedição contra

⁵⁶ CORDINGLY, D. *Under the Black Flag... op. cit.*, p. 36.

Barba Negra e lutou com ele até sua morte no convés de seu navio, escreveu em uma carta a um oficial companheiro que o capitão Teach “atendia pelo nome Barba Negra porque deixou sua barba crescer e amarrava em suas pontas com fitas negras”.⁵⁷

Outro caso que nos chama atenção é aquele comentado por Earle quando fala das duas edições do livro de Johnson, uma das quais ele classifica como mais confiável que a outra, como já assinalamos anteriormente. Principalmente em se tratando do capítulo sobre o Capitão Misson, da edição de 1726. Earle nos diz sobre um de seus capítulos que “Algumas de suas histórias são claramente ficcionais, incluindo a história do capitão Misson, anticlerical e antimonárquico pirata francês que é, de longe, muito boa para ser verdade”.⁵⁸ Mas quando nos fala sobre as primeiras edições do livro, publicadas em 1724, na mesma página em que fala da edição de 1726, Earle chama atenção para a precisão das informações contidas no livro, assinalando o acesso do autor a papéis oficiais e entrevistas com pessoas que conheciam os piratas. Algo que nos chamou atenção foi a justificativa usada para explicar as diferenças de credibilidade entre as edições de 1724 e da de 1726. Earle levanta a possibilidade de que Johnson não tenha escrito as partes que foram acrescidas nessa edição de 1726. Sobre o capítulo do Capitão Misson, Earle coloca que “A linguagem e os sentimentos pomposos são bem diferentes daqueles presentes nas outras histórias de Johnson, o que faz parecer provável que tenha sido escrito por outra mão”.⁵⁹ Para não tirar a credibilidade dos escritos de Johnson que são usados por ele em seu livro, questiona a própria autoria das partes que não são “fiéis à realidade”, ou confirmáveis por documentos oficiais.

Um outro autor, um arqueólogo britânico, que também discorre sobre piratas e se utiliza do livro de Johnson traz ainda mais um exemplo de como a pessoa que é responsável por contar a história faz com que ela possua uma maior credibilidade. Estamos falando do livro de Aubrey Burl sobre Bartholomew Roberts: *Black Party*.⁶⁰ Em sua tentativa de enfatizar tal credibilidade na parte em que Johnson discorre sobre Roberts, Burl a localiza na autoridade do testemunho de Atkins, não necessariamente nas palavras do próprio Johnson, que acredita ser Defoe. Ele nos diz

“Johnson” é mais confiável sobre Bartholomew Roberts do que sobre qualquer outro pirata e é ainda melhor no que diz respeito ao fim da carreira de Roberts do que no que diz respeito ao seu início, pois ele conversou com oficiais navais

⁵⁷ CORDINGLY, D. *Under the Black Flag... op. cit.*, p. 36.

⁵⁸ EARLE, P. *The Pirate Wars... op. cit.*, p. 143.

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ BURL, Aubrey. **Black Party**: Bartholomew Roberts and his pirate crew 1718-1723. Stroud, Gloucestershire: The History Press, 2013. (eBook edition) (Trechos citados desse livro foram traduzidos por nós.)

que estavam em seu julgamento final, um dos informantes dele sendo o cirurgião do navio de guerra *Swallow*, John Atkins, que registrou os procedimentos em Cape Coast Castle.⁶¹

Façamos, neste momento, uma breve comparação com a questão da narrativa sobre a vida de Nero realizada por autores como Tácito e Suetônio. No caso do trabalho de Joly, a autoridade é questionada ao confrontar os escritos de Tácito com os de outros autores – como, por exemplo Suetônio – no que diz respeito à história do principado de Nero. Enquanto Tácito faz uma narrativa linear guiada por questões políticas, Suetônio faria uma “reunião de fatos desconexos”⁶² sobre a vida de Nero. Neste sentido, Joly chama atenção para o fato de que essa “autoridade” é dada a Tácito não só por sua posição política e social, mas principalmente pela forma que ele escolhe para narrar a história de Nero. Num outro texto, Joly coloca a questão da desvalorização da obra de Suetônio da seguinte forma:

Não raras vezes sua obra é vista por um prisma reticente, minimizando-se seu valor histórico e qualificando-a como um trabalho erudito de mera reunião de fatos desconexos, julgamento intimamente relacionado a uma comparação com Tácito, considerado digno representante da tradição historiográfica senatorial romana. À linearidade narrativa e julgamentos morais da obra taciteana contrapõe-se a ausência de uma descrição cronológica e de convicções políticas claras nas biografias de Suetônio.⁶³

E conclui a questão mais à frente nos dizendo que

Logo, o contraste entre Suetônio e Tácito se dá em dois níveis, temático e estilístico. Por um lado, cobra-se do biógrafo a análise das relações entre imperador e Senado que a historiografia senatorial costumava abordar como uma tensão entre liberdade (*libertas*) e escravidão (*seruitus*). Por outro, critica-se a falta de uma narrativa propriamente cronológica e não uma coleção de fatos episódicos, muitas vezes de tom anedótico.⁶⁴

Quando olhamos para a questão da “autoridade” no livro de Johnson e ligamos a ela a credibilidade que é dada aos seus escritos, vemos que, por vezes, essa credibilidade passa pelo exame de outros aspectos, a saber: a) pela questão da “autoria” do livro: Johnson ou Defoe; b)

⁶¹ BURL, Aubrey. **Black Party...** *op. cit.*, p. 11.

⁶² JOLY, F. D. **Libertate opus est**. Escravidão, Manumissão e Cidadania à Época de Nero (54-68 d.C.). Curitiba: Editora Progressiva, 2010, p. 83.

⁶³ JOLY, F. D. Suetônio e a tradição historiográfica senatorial: uma leitura da Vida de Nero. **História**, São Paulo, v. 24, Nº. 2, p. 111-127, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v24n2/a05v24n2>>. Acesso em: 3 set. 2015, p. 114.

⁶⁴ Idem.

a questão da qualidade dos testemunhos e sua possibilidade de conferência em outros registros oficiais: um oficial da marinha/um comandante de uma fragata atacada/depoimentos disponíveis nos arquivos públicos da marinha; c) na própria *forma* em que o texto é escrito. Aqui, diferentemente da questão da linearidade ou da ligação com as questões políticas que diferenciam as narrativas dos autores mobilizados por Joly, o questionamento da autoria é realizado pela forma como os sentimentos e a linguagem são colocados textualmente em edições diferentes do mesmo livro, com acréscimo de alguns capítulos mais “duvidosos”. Embora pareça, em um primeiro momento, que o estatuto de autoridade esteja bem fundamentado na análise do livro de Johnson, quando olhamos mais cuidadosamente, vemos que – no que diz respeito aos usos de seu livro – sua credibilidade acaba variando de acordo com particularidades do juízo de cada historiador, relegando a um grau pelo menos secundário os procedimentos de conferência dos relatos com dados de arquivos oficiais.

Passando para o terceiro elemento de comparação, temos uma das questões centrais que se colocam para nós nesta parte do trabalho sobre o livro de Johnson: sua colocação em um lugar entre a *Literatura* e a *História*. Se inicialmente não parecem muito claros os critérios pelos quais o livro de Johnson foi colocado em um estatuto ambíguo entre a História e a Literatura, percebemos, no entanto, que o modo como Johnson escrevia não permitia que ele fosse entendido como *Literatura* tal como entendemos a palavra atualmente.

É importante salientar tanto o que entendemos por História quanto o que entendemos por Literatura se altera ao longo do tempo. Ambos são termos que constroem seus significados na relação com uma série de práticas e usos carregados de uma historicidade própria. Quando falamos da Literatura tal como a entendemos hoje, falamos da ideia de literatura que surge a partir do século XIX, ligada, para alguns, à noção de modernidade, como coloca Barthes em seu texto *Aula*

[...] foi na segunda metade do século XIX, num dos períodos mais desolados da infelicidade capitalista, que a literatura encontrou, pelo menos para nós, franceses, com Mallarmé, sua figura exata: a modernidade – nossa modernidade, que então começa – pode ser definida por esse fato novo: nela se concebem *utopias de linguagem*.⁶⁵

Mas que nem sempre carregou esse significado. Era, antes de ser entendida como uma arte, entendida como um saber, submetido às regras das belas-letras, que se contentava, no

⁶⁵ BARTHES, R. **Aula**. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2007, p. 22-23.

passado ao escrever a “história da literatura”, com “encadear escolas” como coloca o mesmo autor na mesma página mais à frente.

Façamos uma comparação: não seria este caso semelhante aos critérios empregados por historiadores modernos para caracterizar o que Fábio Joly chama de uma “polarização entre literatura e história no campo dos estudos clássicos e da História Antiga”, o que se observa justamente pela “difícil adequação dos cânones da historiografia antiga aos padrões da historiografia contemporânea”?⁶⁶ Ora, no caso da historiografia antiga, o recente interesse por autores como Suetônio e outros – até então caracterizados como “literários” ou mesmo pouco críveis – se dá na medida em que se comprehende que a forma de narrativa não está separada dos critérios e noções presentes em seu *regime de verdade*.

Voltando ao livro de Johnson, uma constatação: por mais que os historiadores recentes o classifiquem como uma importante *fonte* para quem pesquisa as histórias dos piratas, não é dada a ele uma credibilidade histórica tal qual requerida pelo modo de se escrever história hoje: comprometida com o exame rigoroso dos *fatos*. Simultaneamente, não podia ser considerado *Literatura*, pois, por mais que os historiadores contemporâneos nos chamem atenção para o cuidado que se deve ter com essa fonte – para detectar eventuais elementos ficcionais, diálogos imaginados ou outros, bordados da imaginação do autor –, quando usamos a palavra *Literatura*, estamos hoje falando de algo *diverso* do que o livro de Johnson nos traz. Se, à primeira vista, tivermos que classificar o livro de Johnson como “Literatura” ou “História”, ficaríamos sem um lugar definido entre essas duas “gavetas”. Entretanto, o problema não está na maneira pela qual *aplicamos* os termos de nossa análise aos objetos? Haveria uma distinção atemporal – ou mesmo de longuíssima duração – entre “Literatura” e “História” que nos permitiria fazer um inventário das diferenças entre o livro de Johnson e as histórias de Cordingly, Earle e de Rediker, sem considerar as especificidades coexistentes em cada *regime de verdade*?

Acreditamos que, neste momento de nossa análise, é fundamental precisar os termos de nossa abordagem. Para esclarecer o que entendemos pelo termo *Literatura*, traremos as reflexões que Jacques Rancière tece acerca da historicidade dessa arte. Este autor localiza o surgimento da Literatura no século XIX. Para que possamos entender seus argumentos, ele nos chama atenção para a mudança da Literatura de um *saber* para uma *arte*. Ele nos diz que “No século XVIII, como se sabe, a literatura não era a arte dos escritores, era o saber dos letrados,

⁶⁶ JOLY, F. D. Suetônio e a tradição historiográfica senatorial... *op. cit.*, p. 112-113.

aquilo que lhes permitia apreciar as belas-letras”.⁶⁷ Sendo assim, Rancière continua, mais a frente, nos dizendo que

Há literatura quando os gêneros poéticos e as artes poéticas cedem lugar ao ato indiferenciado e à arte sempre singular de escrever. É sabido que os dois gêneros através dos quais ela se conhece como tal são precisamente os dois gêneros fora de gênero: a poesia lírica, situada a margem da grande poesia - épica e dramática -, e o romance, situado à margem da eloquência. Foi a partir deles que a revolução romântica se pensou, que a literatura pôde se colocar como uma experiência e uma prática autônomas da linguagem.⁶⁸

Essa historicidade, é importante retomar, é simultânea ao nascimento das ciências humanas e sociais. Tanto a História – identificada no interior das ciências humanas e sociais – quanto a Literatura emergem a partir de uma *ruptura* no sistema das belas-letras, e é neste momento no qual percebemos, conforme Rancière, que a relação História/Literatura não se dá apenas em aspectos temporais em sua mera comparação diacrônica (o que antes era História torna-se Literatura pela evolução dos critérios de rigor na análise dos fatos, etc.), mas se estende para o próprio *tecido sensível* que cerca esta distinção, compreendido no interior de seu *regime de verdade*.

Rancière nos diz que: “A arte existe apenas na medida em que é enquadrada por regimes de identificação que nos permitem conferir especificidade às suas práticas e associá-las a diferentes modos de percepção e afecto e a diferentes padrões de inteligibilidade”⁶⁹. É por essa razão que o autor faz a distinção de três regimes de identificação da arte na tradição ocidental: o *regime ético*, o *regime representativo* e o *regime estético*.⁷⁰

Quando estamos tratando aqui do regime estético, chamando atenção para essas mudanças no âmbito da Literatura e da História, estamos falando não apenas de um *momento histórico* no qual ocorreu o que Rancière chama de “revolução estética” – a partir de meados do século XVIII –, mas também de uma *ruptura* nos modos de percepção e identificação das diferentes expressões da arte. Ao discorrer sobre o assunto, o autor nos diz que

A revolução estética redistribui o jogo tornando solidárias duas coisas: a indefinição das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções e o novo modo de racionalidade da ciência histórica. Declarando que o princípio da

⁶⁷ RANCIÈRE, J. **Políticas da Escrita**. Editora 34: Rio de Janeiro, 1995, p. 25.

⁶⁸ Ibidem, p. 26.

⁶⁹ RANCIÈRE, J. O que significa “Estética”. Tradução de P. Cabral. **Projeto Ymago**, 2011, p. 3. Disponível em: <<http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2>>. Acesso em: 14 maio 2015.

⁷⁰ Essas distinções dos regimes de identificação da arte são trabalhadas tanto no texto cuja referência encontra-se acima, bem como em outros livros do autor, de maneira ainda mais detalhada no livro *A partilha do sensível*, cuja referência se encontra na próxima página.

poesia não é a ficção, mas um determinado arranjo dos signos da linguagem, a idade romântica torna indefinida a linha divisória que isola a arte da jurisdição dos enunciados ou das imagens, bem como aquela que separava a razão dos fatos e a razão das histórias. Não que ela tenha como se diz às vezes, consagrado o “autotelismo” da linguagem, separada da realidade. Muito pelo contrário. A idade romântica força de fato a linguagem a penetrar na materialidade dos traços através dos quais o mundo histórico e social se torna visível a si mesmo, ainda que sob a forma da linguagem muda das coisas e da linguagem cifrada das imagens. É a circulação nessa paisagem de signos que define a nova ficcionalidade: a nova maneira de contar histórias, que é, antes de mais nada, uma maneira de dar sentido ao universo “empírico” das ações obscuras e dos objetos banais.⁷¹

Esse novo regime de verdade, de um lado, rompe com o critério *retórico* da linguagem – baseado na linearidade entre a intencionalidade do orador, sua autoridade moral e a mensagem recebida pelo público ouvinte/leitor. De outro, fá-lo em favor de uma *desierarquização* entre as diversas formas de enunciação da verdade e a interpretação das imagens. Essa revolução estética, é importante que se diga, coloca-se em oposição ao que o autor chama de *regime representativo* das artes. Esse regime

É o regime em que as semelhanças são submetidas à tríplice obrigação que vimos: um modelo de visibilidade da palavra que organiza ao mesmo tempo certa contenção do visível; uma regulagem das relações entre efeitos de saber e efeito de *páthos*, comandada pelo primado da “ação”, que identifica o poema ou o quadro a uma história; um regime de racionalidade próprio à ficção, que subtrai seus atos de palavra aos critérios normais de autenticidade e utilidade das palavras e das imagens para submetê-los a critérios intrínsecos de verossimilhança e conveniência. Essa separação entre a razão das ficções e a razão dos fatos empíricos é um dos elementos essenciais do regime representativo.⁷²

É importante, no entanto, que se continue a citação para além da definição dada pelo autor sobre as características do regime representativo, para que se esclareça em que sentido ele se difere do regime estético no que diz respeito à questão das *semelhanças*. Ele continua, “Deduz-se daí que a ruptura com a representação, na arte, não é a emancipação em referência à semelhança, mas antes a emancipação da semelhança em relação a essa obrigação tripla”⁷³. Em outros termos, a principal distinção entre os dois regimes está na maneira pela qual, no regime representativo, a semelhança está submetida ao critério poético da *mimesis* aristotélica. No

⁷¹ RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível:** estética e política. São Paulo: EXO experimental org., Ed. 34, 2005, p. 54-55.

⁷² RANCIÈRE, J. **O destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 130.

⁷³ Idem.

regime estético, por sua vez, a semelhança não possui um conjunto de cânones a serem seguidos *a priori* como formas de regulação e depuração da verdade.

Chega-se, neste ponto, a uma conclusão aparentemente contraditória no que concerne à polêmica a respeito dos usos do livro de Johnson entre os dois regimes de verdade. Em primeiro lugar, o momento em que os historiadores estão preocupados em depurar o caráter “ficcional” das vidas dos piratas se dá ao mesmo tempo em que literatos começam a escrever contos, romances e novelas com o tema da pirataria. Em segundo, o elemento aparentemente contraditório neste paralelismo encontra-se no fato que ambos atuam em suas respectivas áreas – Literatura e História – a partir da *ruptura* com os critérios de verdade empregados por sua “fonte”: o livro de Johnson.

Tendo explorado um pouco a questão da historicidade do surgimento da literatura e da história como práticas distintas de escrita em um mesmo regime de verdade, é possível perceber que ambas constroem seus modos de contar as histórias dos piratas a partir de um momento que não é mais aquele caracterizado pela distinção entre os elogios aos homens de bem e as censuras feitas aos criminosos. A Literatura e a História contarão, cada uma à sua maneira, as diferentes “histórias” concernentes aos piratas e à pirataria. Enquanto os literatos a fazem nos termos de uma “impropriedade” literária dos lugares e ocupações sociais, alguns historiadores tentam corrigir as imagens produzidas nessas histórias substituindo-as por outras mais próximas da “realidade” a partir da mesma impropriedade em caracterizar tais “lugares” – pois os piratas tornam-se objeto da historiografia à medida que a ordem de estatuto social *a priori* entre reis, príncipes e anônimos é abandonada pelos historiadores. Neste ponto, talvez seja importante situar as *cenas* que definem as distâncias e convergências entre a literatura e a historiografia sobre o tema da pirataria, o que será objeto do capítulo seguinte.

II. ENTRE UM SILENCIO E A HISTÓRIA DAS PESSOAS COMUNS: OS PIRATAS NA HISTORIOGRAFIA ENTRE OS SÉCULOS XVIII E XX.

No capítulo anterior, dissemos que as histórias dos piratas passam a ter um lugar na historiografia a partir da quebra realizada pelos historiadores da ordem social *a priori* entre os “os grandes homens” (reis, príncipes e almirantes no caso da história naval) e os “anônimos”, principalmente a partir do século XX. Existe um aparente silêncio historiográfico com relação às histórias desses sujeitos que se estende, portanto, por um período de dois séculos. Neste momento do nosso trabalho, gostaríamos de refletir acerca das questões que envolvem a) esse aparente silêncio dos historiadores; b) a propagação das histórias de piratas por meio da literatura (principalmente a partir do século XIX); c) a produção historiográfica mais recente (a partir de meados do século XX), que passa a se ocupar das histórias dos piratas ao se aproximar da literatura ao mesmo tempo que busca distanciar-se dela. Comecemos, portanto voltando nossos olhares para as histórias dos homens do mar escritas durante o período do “aparente silêncio” para o qual chamamos atenção.

1. A tímida presença dos piratas nas histórias do século XVIII e XIX sobre a Marinha Real Britânica nos livros de John Campbell e William Laird Clowes.

Quando procuramos os trabalhos dos historiadores dos séculos XVIII e XIX, deparamo-nos com essa “ausência” de histórias sobre os piratas e a pirataria. Buscamos em bases de dados, arquivos online e referências de livros mais recentes sobre o assunto até percebermos que não se escrevia livros sobre piratas neste período. A preocupação dos historiadores desta época era a de narrar as histórias nacionais, centradas nos grandes homens. Consultamos duas coleções de livros escritos por “historiadores de ofício” em tal período (uma de John Campbell e outra de W. Laird Clowes) que discorrem sobre a história “marítima” e percebemos que é feito um recorte bem claro: as histórias dos homens do mar estão ligadas às histórias dos reis e dos grandes homens, remetendo fortemente à história da Marinha Real Britânica. Os piratas quase não têm lugar nessas histórias e, na maioria das vezes em que aparecem, é para serem combatidos – e preferencialmente derrotados – pelos oficiais navais britânicos, em prol de um comércio mais seguro.

Falemos mais, pois, sobre essas duas coleções citadas acima: a de John Campbell⁷⁴, composta por oito volumes intitulada *Naval History of Great Britain*⁷⁵ (História Naval da Grã-Bretanha) e a de William Laird Clowes⁷⁶ composta por sete volumes intitulada *The Royal Navy, a history...*⁷⁷ (A Marinha Real, uma história...). Dentre esses vários volumes, aqueles aos quais voltamos nossos olhares de maneira mais detida foram o terceiro e o quarto volumes da coleção de Campbell e o segundo e terceiro da coleção de Clowes, pois é neles que esses autores discorrem sobre o período ao qual nos dedicamos: a “Era de Ouro” da pirataria, mesmo que nenhum deles faça uso dessa nomenclatura.

Nos livros de Campbell, a organização é feita a partir de uma linha cronológica embasada nos reinados dos reis e rainhas britânicos. O terceiro e quarto volumes de sua *História Naval* abarcam dos reinados de William III (1672-1702) ao reinado do rei George II (1727-1760), no qual inclui as histórias de almirantes importantes para a Marinha Real. Já o livro de Clowes é aparentemente dividido de outra forma, não fazendo indicações diretas aos reinados de cada rei ou rainha de modo específico, mas não se desvincula dessa história da nação britânica e da relação com seus regentes. Expliquemos melhor: o segundo volume, por exemplo, é dividido entre as histórias civil e militar da Marinha Real dos anos de 1603-1649 (no qual reinaram James I e Charles I, da Casa de Stuart); histórias civil e militar da Marinha Real entre 1649-1660 (período conhecido como Protetorado⁷⁸); e, por último, as histórias civil e militar da Marinha Real entre os anos de 1660-1714 (que vai do reinado de Charles II à Anne, depois da restauração dos Stuart ao trono). Sendo assim, por mais que não indique diretamente em seus títulos, vincula a história da Marinha Real à história da monarquia britânica.

Gostaríamos, no entanto – para além de dizer que o espaço para os piratas é pequeno nesses livros – de chamar atenção para as semelhanças e diferenças no modo como os piratas são tratados por esses dois autores. Por mais que as histórias dos piratas não sejam narradas nestes livros – com raras exceções que exploraremos em breve – Campbell e Clowes não

⁷⁴ Escritor Escocês (1708-1775) que contribuiu para a escrita da *História Universal* de George Sale.

⁷⁵ CAMPBELL, J. **Naval History of Great Britain**, including the History and Lives of the British Admirals. London: Piccadilly, 1813. 8 v. Disponíveis em: <<https://archive.org/search.php?query=Naval%20History%20Campbell>>. Acesso em 17 out. 2015.

⁷⁶ Jornalista e historiador britânico (1856-1905), cujo principal trabalho foi a coleção de livros sobre a Marinha Real Britânica, consultado por nós citado abaixo.

⁷⁷ CLOWES, Wm. L. **The Royal Navy, a history - From the earliest times to the present.** 7 v. London: Sampson Low, Marston and Company, 1898. Disponíveis em: <<https://archive.org/search.php?query=clowes%2C%20w.%20l.%20the%20royal%20navy%20AND%20mediat%20ype%3Atexts>>. Acesso em: 17 out. 2015.

⁷⁸ Protetorado, Ditadura Cromwell ou República Puritana, foi um período em que o governo da Comunidade da Inglaterra, Escócia e Irlanda (Commonwealth) foi exercido por um Lorde Protetor, não por um monarca.

deixam de considerar o incômodo que esses sujeitos causavam para o comércio ultramarino e mais especificamente para a Marinha Real. Em meio aos fatos, datas e nomes que nos são trazidos pelos autores ao contar as histórias dos almirantes e grandes homens da Marinha Real, eles nos trazem algumas expedições dos mesmos contra a ameaça de piratas.

No livro de Campbell, por exemplo, num certo momento, o autor traz uma carta dos colonos que pedem ajuda à rainha Anne para combater os piratas. Segue um trecho do pedido: “Humildemente apresentamos à vossa Majestade, um pedido para que ela graciosamente considere, em sua realeza, a necessidade de supressão dos piratas, para que seus roubos e suas depredações sejam efetivamente prevenidas”.⁷⁹ São colocados no livro de Campbell como “inimigos do gênero humano”,⁸⁰ o que acontece também no livro de Clowes “piratas – ‘piratæ et latrones, hostes humani generis’”⁸¹.

De modo geral, principalmente no que diz respeito ao uso do termo piratas nos livros de Campbell, é possível perceber que pouco importava o nome do pirata. Ele menciona quando muito o nome da embarcação ou o lugar de onde deveriam ser tirados. Geralmente essas menções aos piratas são feitas enquanto o autor faz uma contextualização da relação Marinha Real/reinados antes de entrar em detalhes sobre as vidas dos almirantes. Quando Campbell coloca, por exemplo, que houve uma preocupação do governador da Jamaica – naquele tempo narrado Sir William Beeston – em “sugerir a destruição daquele ninho de piratas, Petit-Guavas”⁸² como um bem não só para Jamaica, mas como para as colônias de modo geral. Ou ainda, quando fala da necessidade dos esquadrões da marinha protegerem o comércio e

[...] conter o aumento dos piratas, que tem sido enorme como consequência da paz, ocasionado principalmente pela multidão de corsários que foram jogados no desemprego e que estando acostumados há muito a viver de pilhagens não tem nem os meios nem a vontade de procurar suas subsistências por meio de qualquer emprego honesto.⁸³

O mesmo acontece quando fala dos piratas que deveriam ser caçados e levados à justiça por William Kidd quando foi comissionado para tal pelo rei William III. Poderíamos continuar com os exemplos, mas acreditamos que esses nos bastam para que possamos continuar nossas reflexões. Em outros momentos, Campbell usa a palavra *pirático* para fazer referência ao modo de agir de certos indivíduos, geralmente de outras nações que não a britânica, como quando vai

⁷⁹ CAMPBELL, J. *Naval History of Great Britain...* v. 3, *op. cit.*, p. 292.

⁸⁰ CAMPBELL, J. *Naval History of Great Britain...* v. 4, *op. cit.*, p. 193.

⁸¹ CLOWES, Wm. L. *The Royal Navy...* v. 2, *op. cit.*, p. 124.

⁸² CAMPBELL, J. *Naval History of Great Britain...* v. 3, *op. cit.*, p. 37.

⁸³ Ibidem, p. 60.

falar dos franceses que, segundo ele: “[...] fizeram suas escolhas, e seu grande monarca fez sua glória, ao continuar a guerra de maneira pirática, com o propósito de atrapalhar os nossos mercadores, e fazer com que houvesse um grande clamor por paz”⁸⁴.

Ao defini-los como ladrões e inimigos do gênero humano, Campbell não se dispõe a discorrer longamente sobre esses seres que haviam escolhido o caminho do mal. Mas como esse autor estava preocupado em escrever sobre a Marinha Real em profunda relação com o governante de cada período, é importante chamar atenção para dois casos em que os piratas são nomeados e sobre os quais Campbell narra alguns elementos: o caso do Capitão William Kidd e o do Capitão Bartholomew Roberts.

No caso do Capitão Kidd, chamamos atenção para a preocupação do autor em narrar a parte da história em que o rei William III permite que Kidd, enquanto almirante, saia em comissão para capturar piratas. O autor descreve Kidd como “[...] um homem audaz e corajoso, que muito sabia sobre a caça aos piratas, que empregado contra tais, muito provavelmente seria bem sucedido”.⁸⁵ Mas a situação se inverte logo que este pirata, que havia se tornado “[...] uma figura considerável nas nossas histórias gerais”⁸⁶, começa a praticar os mesmos atos daqueles que fora mandado para capturar.

Já no caso de Roberts, sua história aparece não pelo começo de sua carreira como pirata ou mesmo pela fama que conquista nas histórias, como foi o caso de Kidd. É dado a ele um espaço não só por ser “um homem cujas habilidades poderiam ser melhor empregadas; era um hábil marinheiro, bom comandante e tinha consigo dois robustos navios”⁸⁷, mas também por ter sido derrotado pelo Capitão Ogle, que por meio de uma manobra inteligente consegue enganar Roberts para que pudesse capturá-lo com sucesso. A vitória do Capitão Ogle foi narrada de maneira a se sobressair à própria história e habilidade de Roberts. Campbell nos diz que “por mais que Roberts tenha lutado com enorme bravura por quase duas horas, acabou sendo assassinado, e com isso, imediatamente a coragem de seus homens naufragou, fazendo com que os dois navios em combate se rendessem”.⁸⁸

No livro de Clowes, em grande parte das vezes em que o termo *pirata* é utilizado, é possível perceber, assim como nos livros de Campbell, generalizações e pouca preocupação em detalhar a vida desses sujeitos que eram colocados sob essa nomenclatura. Em diversos

⁸⁴ CAMPBELL, J. *Naval History of Great Britain...* v. 3, *op. cit.*, p. 52.

⁸⁵ Ibidem, p. 65.

⁸⁶ Ibidem, p. 64.

⁸⁷ CAMPBELL, J. *Naval History of Great Britain...* v. 4, *op. cit.*, p. 193.

⁸⁸ Ibidem, p. 194.

momentos, Clowes nos fala da importância do trabalho da Marinha Real no Mar Mediterrâneo, onde travava uma guerra contra os piratas, principalmente contra os piratas da Barbária, da Argélia, de Trípoli e os piratas Mouros em se tratando da década de 1670. Quando discorre sobre esses piratas, pouco ou nada vemos sobre o nome desses sujeitos ou mesmo de suas embarcações. Mas outros piratas já começam a aparecer na narrativa de Clowes de maneira diversa: os piratas que estavam atuando nas Índias Ocidentais, aos quais não se havia dado a devida atenção no período de 1670 a 1680, visto que a preocupação da Marinha estava voltada para a proteção do comércio na região do Mediterrâneo. Clowes nos diz que a partir de 1680

Os piratas da Argélia e de Trípoli continuaram a aprender pelas lições externas que lhes haviam sido ensinadas e causavam pouco problema; mas outros piratas, em águas mais distantes, floresceram excessivamente e não tendo recebido nenhuma lição séria por um longo período, estavam precisando muito de uma. Precisavam principalmente na região das Índias Ocidentais [...]⁸⁹

Esses piratas das Índias Ocidentais não são tratados de maneira tão breve quanto no livro de Campbell. É importante considerarmos o papel que a literatura tem para essa necessidade de ao menos se mencionar a existência desses sujeitos. O livro de Campbell é produzido em um momento em que os jornais e o livro de Charles Johnson já contavam histórias desses piratas que atuaram na região do Caribe, mas a circulação de imagens de piratas no período em que Clowes escreveu é maior.

Além de comentar sobre a história de William Kidd, assim como Campbell o faz, Clowes menciona alguns outros nomes e dá algumas linhas para as histórias de alguns piratas. No segundo volume, por exemplo, ele nos fala de Prince Rupert, sobrinho do rei Charles I, que passa a ser caçado como pirata pelo parlamento inglês durante a *Commonwealth* da Inglaterra por se opor ao governo dos Lordes Protetores. Buscando justificar essa caçada, o oficial encarregado da mesma, Blake

[...] apontou que Rupert e sua tripulação não passavam de piratas – “*piratæ et latrones, hostes humani generis*” – que haviam roubado os navios que compunham seu esquadrão e que, não tendo direito legal sobre aqueles navios que eram propriedade do parlamento, eles não estavam autorizados a vendê-los.⁹⁰

⁸⁹ CLOWES, Wm. L. *The Royal Navy...* v. 2, *op. cit.*, p. 458.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 124.

Talvez menos pela importância de seus atos do que pelo incômodo político que causava, Rupert fora caçado e ganha um espaço maior que outros piratas no segundo livro de Clowes. O combate a Rupert, que consegue apoio em Portugal, e o não apoio da França à *Commonwealth* inglesa, acabam por compor parte significativa da história de Clowes à medida que ajuda a fundamentar a importância que a Marinha Real ganha nesse período frente a uma Europa hostil à situação política da Inglaterra.

Além de Rupert, outro pirata aparece no segundo volume das histórias de Clowes sobre a Marinha Real Britânica: Victorio Papachino, considerado o “príncipe dos piratas espanhóis”⁹¹. Mas não é de fato a história desse pirata espanhol que tem evidência na narrativa, mas sim a sua captura pela Marinha Real. Assim como a história de Rupert, nesse caso vemos o aparecimento dessas figuras piráticas para compor a história da Marinha Real e enaltecer-la sempre que possível.

Fora esses dois casos e o de Kidd, não vemos uma preocupação neste segundo volume em mencionar outros piratas: vemos recorrentemente o uso da palavra *pirata* de maneira geral, como colocamos anteriormente. Mencionamos há pouco, no entanto, o assunto dos piratas que atuavam nas Índias Ocidentais que começavam a incomodar mais do que deveriam pela preocupação excessiva que se tinha em proteger o comércio na região do Mar Mediterrâneo. Dissemos ainda que entendemos que esses piratas ganham esse espaço maior na história de Clowes: por uma maior circulação de imagens dos mesmos a partir do século XIX, período em que o autor escreve esses livros. Retomemos, portanto, essa discussão.

Enquanto no segundo volume de sua história da Marinha Real, Clowes menciona brevemente a mudança do foco dos distúrbios comerciais do Mediterrâneo para as Índias Ocidentais, no terceiro volume ele entra um pouco mais em detalhes. Ao discorrer sobre as operações menores concernentes à História Militar da Marinha Real entre os anos de 1714 e 1762, o autor trata os piratas de uma forma diversa daquela que vemos em Campbell e no volume anterior. Por mais que não se dedique a contar as histórias dos piratas que menciona, ele dedica um pouco mais de atenção para os piratas das Índias Ocidentais, cujas imagens ganharam um pouco mais de espaço e circularam mais durante o século XIX por meio da literatura. Em um trecho de seu texto, Clowes nos diz que

Os piratas da Barbária, no entanto, mesmo causando um incômodo, não eram os únicos de seu tipo, nem tampouco eram um obstáculo tão sério para o comércio quanto foram no século dezessete. Isso se deu, como já foi mencionado, parcialmente por causa da constante vigilância sobre seus

⁹¹ CLOWES, Wm. L. *The Royal Navy...* v. 2, *op. cit.*, p., p. 217.

movimentos. Uma espécie mais formidável de pirataria, a pirataria de romance, floresceu na costa das colônias espanholas do Caribe⁹² e se espalhou por alto mar. Os feitos do notório Kidd foram registrados, a história de William Dampier mostra a facilidade com a qual marinheiros britânicos se bandearam para o lado mal da vida [...]. Mas por mais que a pirataria no Ocidente fosse uma fonte crescente de ansiedade, o grosso de seus expoentes restringiam suas atenções com algum rigor a bandeiras estrangeiras e, alguns deles, notavelmente Sir Henry Morgan, comparados não desfavoravelmente aos *gentlemen* aventureiros da era Elisabetana. Kidd, como já foi mostrado, foi decididamente uma exceção; Avery foi outra, assim como Edward Thatch, comumente chamado Teach, ou, mais comumente ainda, por sua aparência, “Barba Negra”.⁹³

Após esse trecho, o autor nos conta um pouco da história do combate da Marinha Real contra Barba Negra a partir dos escritos de Charles Johnson. Em sequência, o autor se ocupa brevemente da história de Bartholomew Roberts, além de citar os nomes de outros piratas, que segundo ele teriam continuado o “trabalho abominável” de Barba Negra. Clowes nos diz que “Não faltavam homens para continuar o trabalho abominável, mas mesmo o mais conhecido desses desesperados, como Stede Bonnet, Edward England, John Rackam e Howel Davis, nenhum chama tanto a atenção quanto Bartholomew Roberts”.⁹⁴ Neste momento, Clowes puxa uma nota de rodapé na qual ele coloca que

Dizem que Roberts foi o original Cleveland no *The Pirate* de Scott, mas a carreira do real não condiz com a do ideal. Os feitos de Roberts, como narrado na “História Geral dos Piratas Mais Famosos” de Charles Johnson são, até onde podem ser confirmados, substancialmente corretos.⁹⁵

Não só vemos a partir dessa nota a influência dos escritos de Johnson, mas também de um outro autor, o que nos dá pistas da importância das imagens desses piratas postas em circulação a partir da literatura e de suas adaptações teatrais. O romance *The Pirate*⁹⁶, escrito por Walter Scott e publicado em 1822, é um exemplo de como essa circulação já não se restringia aos livros de Johnson e Exquemelin. Apesar de comparar o protagonista do romance,

⁹² No texto original aparece como *Spanish Main*, que no contexto do Império Espanhol do Novo Mundo refere-se as possessões em torno do Mar do Caribe e do Golfo do México. Inclui o que é hoje a Flórida, a costa oeste do Golfo do México, Texas, México, América Central e uma parte da costa norte da América do Sul. Particularmente é mais associado com a costa do Caribe desde o porto de Porto Bello, no Panamá até a costa da Venezuela.

⁹³ CLOWES, Wm. L. *The Royal Navy...* v. 3, *op. cit.*, p. 258-259.

⁹⁴ Ibidem, p. 260.

⁹⁵ CLOWES, Wm. L. *The Royal Navy...* v. 3, *op. cit.*, p. 260 (nota de rodapé 2).

⁹⁶ SCOTT, W. *The Pirate*. Andrew Lang Edition, March, 2013. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/42389/42389-h/42389-h.htm#FNanchor_6_7>. Acesso em: 30 dez. 2015. (eBook disponibilizado pelo projeto Gutenberg)

Capitão Cleveland, com Roberts, ao invés de compará-lo com John Gow⁹⁷, como é feito atualmente, ele não deixa de levar em consideração a propagação dessas imagens dos piratas.

Mas, afinal, qual o propósito em trazer esses exemplos historiográficos do século XVIII e XIX para nosso trabalho? Principalmente para tentar mostrar um pouco o modo como os piratas conseguiam aparecer minimamente nos livros dos historiadores da Marinha Real, preocupados com a história nacional britânica e com os grandes homens que ajudaram a construí-la. Trabalhar com esse material nos ajudou a perceber que não existiu um completo silêncio com relação a esses sujeitos. Possibilitou ainda, perceber que essas histórias ganharam mais espaço nesses livros da “história oficial” a partir do século XIX, quando entendemos ter aumentado consideravelmente a circulação das imagens desses piratas graças à literatura. Por mais que Clowes não tenha feito referências aos trabalhos literários escritos no período em que escrevia sua história, ele nos chama atenção para o florescimento dessa pirataria de romance que começa no “Caribe e se espalha por alto mar”. Tentaremos, a partir desse momento, evidenciar um pouco mais o modo como a literatura possibilita a “entrada em cena” das histórias dos piratas e da pirataria.

2. As histórias dos piratas e da pirataria não deixam de ser contadas: literatura e historiografia contemporânea

O livro de Charles Johnson ajudou, e muito, como já foi colocado anteriormente, a colocar em circulação as imagens desses piratas da “Era de Ouro”. Mas para além deste livro entendido como *fonte* pelos historiadores, como colocamos no capítulo anterior, temos também algumas imagens literárias que também ganharam espaço nessa circulação. Dentre essas histórias literárias de piratas podemos citar alguns exemplos. O romance de Walter Scott *The Pirate* mencionado nas notas de Clowes, já citado acima, é um deles. Outro, é o poema *The Corsair*⁹⁸, de Lord Byron publicado em 1814, que ajudou na construção de uma imagem que fez com que os piratas, de acordo com Cordingly,

⁹⁷ Cordingly, historiador citado anteriormente, quando fala sobre o florescer dos trabalhos ficcionais sobre piratas no século XIX nos diz que “Walter Scott escreveu o romance histórico *The Pirate* baseado na vida do notório pirata escocês John Gow”. CORDINGLY, D. **Under the Black Flag...** op. cit., p. 22. Além disso, o próprio Scott, na introdução do romance, enquanto discorre sobre as influências que o ajudaram a compor o livro, comenta sobre a viagem feita no ano de 1814, na qual tomou conhecimento da história do pirata escocês Gow. (Referência ao livro na nota acima, das páginas xxi à xxvi)

⁹⁸ LORD BYRON. *The Corsair: A Tale*. In: _____. **The Works Of Lord Byron.** v. 3. Ernest Hartley Coleridge, June, 2007, p. 217-301. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/21811/21811-h/21811-h.htm#Page_305>. Acesso em: 30 dez. 2015. (eBook disponibilizado pelo projeto Gutenberg)

Ao invés de serem entendidos como assassinos e ladrões comuns, começassem a adquirir uma imagem de criminosos românticos. Essa imagem foi impulsionada com a publicação do poema épico de Lord Byron nos primeiros anos do século dezenove. Seu título era *The Corsair* e descrevia as aventuras de Conrad, um líder pirata orgulhoso e tirânico. Com seu rosto pálido e sombrio e seu ar de destruição, o corsário combinava os vícios de um vilão gótico e os ideais de um nobre fora-da-lei.⁹⁹

Podemos citar também o livro de Robert Louis Stevenson, *A Ilha do Tesouro*¹⁰⁰, publicado em 1883, que populariza não só a imagem do pirata como seu estilo de vida. Cordingly nos diz que

Stevenson ligou piratas para sempre com mapas, escunas pretas, ilhas tropicais e com um marinheiro de uma perna só com um papagaio em seu ombro. O mapa com um X marcando a localização do tesouro enterrado se tornou um dos adereços piratas mais familiares e com um conceito tão atraente que se juntou ao repertório de jogos de festas infantis tornando-se uma característica regular de várias histórias de aventura.¹⁰¹

Ainda pensando na popularização da busca por tesouros piratas, podemos lembrar também do conto *O escaravelho de ouro*¹⁰² de Edgar Allan Poe, publicado em 1843, na qual o protagonista William Legrand fica obcecado com a busca do tesouro após ser picado por um escaravelho de puro ouro. Mas, diferentemente da história de Stevenson, não temos um mapa para guiar essa busca, mas sim, indicações criptografadas que precisam ser decifradas pelo protagonista numa envolvente história de suspense.

Esse são apenas alguns exemplos das histórias que circularam durante o século XIX, e a lista poderia tanto se estender para os séculos XX e XXI como voltar para o próprio século XVIII, com as histórias dos piratas de Daniel Defoe: *The King of Pirates*¹⁰³ publicado em 1719 baseado na história do pirata Henry Avery, e *The Pirate Gow*¹⁰⁴ de 1725 sobre o pirata John Gow, dentre outras. O historiador Kenneth Maxwell nos diz que

⁹⁹ CORDINGLY, D. *Under the Black Flag... op. cit.*, p. 21.

¹⁰⁰ STEVENSON, R. L. *A Ilha do Tesouro*. Versão online disponibilizada gratuitamente pela Equipe Digital Source. Disponível em: <<http://www.coedup.com.br/anterior/Robert%20Louis%20Stevenson%20-%20A%20ilha%20do%20tesouro.pdf>>. Acesso em 19 ago. 2015.

¹⁰¹ CORDINGLY, D. *Under the Black Flag... op. cit.*, p. 30.

¹⁰² POE, E. A. *The gold bug*. In: *The collected works of Edgar Allan Poe*. Ware: Wordsworth Editions, 2009.

¹⁰³ DEFOE, D. *The King of Pirates*: Being na Account of the Famous Enterprises of Captain Avery, the Mock King of Madagascar. November, 2011. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/37992/37992-h/37992-h.htm>>. Acesso em: 30 dez. 2015. (eBook disponibilizado pelo projeto Gutenberg)

¹⁰⁴ DEFOE, D. *An Account of the Conduct and Proceedings of the late John Gow alias Smith*, Captain of the late Pirates, Executet for Murther and Piracy. Disponível em:

Após a década de 1730, os piratas foram mais bem acolhidos por romancistas e dramaturgos: o comércio substituirá a pilhagem. Mesmo assim, como resultado da rica combinação de fato e ficção do começo do século XVIII, o gênero pirata floresceu, fazendo com que as obras de J. M. Barrie e Robert Louis Stevenson fossem vendidas juntamente com aventuras de detetives amadores imbuídos de seriedade e caçadores de tesouro. Nelas, arcas provenientes dos antigos mares tinham comportamento secreto e borrões suspeitos de tinta em velhos mapas eram considerados representações simultâneas de atóis no Pacífico, ilhotas na costa da Indochina ou das Ilhas Gardiner, na ponta de Montauk. As primeiras narrativas piratas do século XVIII, naturalmente um pouco retocadas, foram incorporadas à Disney World e dezenas de filmes B de Hollywood.¹⁰⁵

Os piratas, por mais que tivessem suas histórias quase que anuladas dos livros dos historiadores dos séculos XVIII e XIX, não deixam de ganhar seu espaço por meio da literatura, o que talvez tenha feito com que os olhos dos próprios historiadores não se fechassem como um todo para suas imagens, como observamos em Clowes quando este nos fala sobre o florescimento da pirataria de romance.

Esse espaço para as histórias dos piratas pelas mãos dos historiadores de ofício se altera principalmente a partir do século XX. Há uma mudança de interesse, uma desterritorialização dos sentidos entre os que mandam e os que obedecem. O que acontece de formas distintas, buscando o estabelecimento de uma hierarquização – uma historiografia supostamente “superior e mais verdadeira” do que os trabalhos literários e artísticos sobre os piratas. E é sobre isso que gostaríamos de discorrer um pouco mais a partir de agora.

No capítulo anterior, refletimos um pouco sobre a questão do modo como a historiografia recente tem se utilizado do texto de Charles Johnson em seus trabalhos. Levamos em consideração o fato de que tal texto não é considerado um texto historiográfico, mas ao mesmo tempo faz uma narrativa *confiável* na maior parte do tempo. Os historiadores encaram tal livro como *fonte* e o incorporam em seus trabalhos, visando ter um referencial mais detalhado sobre os modos de vida dos piratas da Era de Ouro, na medida em que ele é um dos poucos registros a que se tem acesso sobre tal assunto, uma vez que os registros oficiais não tinham essa preocupação.

Quando chamamos atenção para os trabalhos dos historiadores acadêmicos mais recentes em seus estudos sobre os piratas – para além da dos usos que eles fazem do livro de

<https://ia802702.us.archive.org/16/items/accountofconduct00defo/accountofconduct00defo_bw.pdf>. Acesso em 30 dez. 2015.

¹⁰⁵ MAXWELL, K. **Chocolate, piratas e outros malandros:** ensaios tropicais. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p. 87.

Charles Johnson – gostaríamos de apontar algumas outras questões que nos permitem compreender melhor a quebra com o “silêncio” sobre o tema a partir do século XX. O que muda a partir desse período que faz com que os historiadores passem a se preocupar mais com as histórias desses sujeitos? Qual a relação entre essa preocupação, a produção artística sobre o tema e a tentativa do estabelecimento de uma hierarquia por parte dos historiadores (supostos detentores da “verdade dos fatos”) frente a essa produção artística? De que maneira essa relação se constrói e quais suas implicações? Em sequência, tentaremos responder brevemente essas questões, tendo consciência de que não esgotaremos o tema, mas acreditando na importância de problematizá-las.

A primeira questão que se coloca diz respeito à ampliação dos assuntos aos quais os historiadores passam a se dedicar a partir, principalmente, do século XX. Ou poderíamos colocar ainda, a mudança nos sujeitos de suas histórias. Além dos trabalhos de Eric Hobsbawm e E. P. Thompson – dois historiadores marxistas britânicos que abrem mais espaço para a história das camadas populares, dos “de baixo”, mencionados no capítulo anterior – temos os trabalhos de alguns historiadores franceses que estavam trilhando caminhos semelhantes. Seus expoentes estavam relacionados à Escola dos *Annales*, assim nomeada por causa da revista *Annales d'histoire économique et sociale*, fundada em 1929 pelos historiadores Marc Bloch e Lucien Febvre, cujos trabalhos, assim como os de Thompson e Hobsbawm, são importantes no cenário acadêmico brasileiro. Além dos fundadores, os historiadores Fernand Braudel, George Duby, Jacques Le Goff, Philippe Ariès, Roger Chartier, dentre outros, também fizeram parte dessa escola, mas com o tempo foram se distanciando da produção de uma história da longa duração e das mentalidades e se aproximando, por sua vez, mais de uma análise social da história e das práticas culturais, principalmente a partir dos trabalhos de Chartier.

No prefácio de seu livro *Sobre história*, o próprio Hobsbawm nos fala dessa convergência entre os historiadores britânicos e os franceses em um projeto semelhante a partir de fins do século XIX, que se colocava contra as crônicas historiográficas sobre “os grandes homens”. Ele tenta mostrar nos ensaios contidos nesse livro que

[...] a história da disciplina que investiga o passado a partir do fim do século XIX, pelo menos até que a nebulosidade intelectual começasse a pairar sobre a paisagem historiográfica nos anos 70, foi uma história de convergência e não de dispersão. Constantemente se observou o paralelismo entre a escola dos *Annales* na França e os historiadores marxistas da Grã-Bretanha. Cada lado via o outro empenhado em um projeto histórico similar, ainda que com uma genealogia intelectual diferente, e entretanto, ao que se presume, a política de seus expoentes mais destacados estava longe de ser a mesma. [...] Penso que essa convergência seja evidência salutar de uma das teses centrais destes

ensaços, ou seja, que a história está empenhada em um projeto intelectual coerente, e fez progressos no entendimento de como o mundo passou a ser como é hoje.¹⁰⁶

Esse entendimento é de que a história do mundo foi feita não só pelos homens que possuíam domínio político, mas principalmente pelas pessoas comuns. No entanto, chama atenção para algo que já mencionamos: o fato de que “A maior parte da história no passado era escrita para a glorificação e talvez para o uso prático dos governantes. De fato, certas modalidades de história ainda possuem essa função”.¹⁰⁷

Por isso, quando falamos dessa mudança de sujeitos, desse interesse por se escrever as histórias dos piratas, é importante dizer que não queremos atestar que os historiadores tenham deixado de se preocupar com a história dos grandes homens ou das instituições oficiais. Estamos falando de uma *coexistência* entre esses dois tipos de produções historiográficas. Não se deixou de escrever a história da Marinha Real para que a dos piratas pudesse ser contada pelos historiadores. Existem vários livros recentes que se ocupam com a Marinha Real e alguns sobre seus almirantes, como por exemplo os trabalhos de Nicholas A. M. Rodger. Mas a história social, que tem como base os escritos de Eric Hobsbawm e E. P. Thompson, dentre outros, não só abre espaço para as histórias dos piratas, como também para um outro olhar para a própria história da Marinha Real, como é possível perceber em alguns trabalhos, como, por exemplo o de Michael Lewis, *A social history of the navy*.¹⁰⁸

Além dessa questão, é importante que se fale de outra. Colocamos textualmente por diversas vezes que a mudança no interesse dos historiadores no que diz respeito aos piratas acontece a partir do século XX. Relacionamos a essa mudança esse novo olhar para as histórias das pessoas comuns impulsionadas pelos historiadores britânicos e franceses citados anteriormente. Mas não podemos deixar de mencionar que algumas histórias que consideravam *o povo* em detrimento dos grandes homens já estavam sendo esboçadas no século XIX, por exemplo, pelo historiador francês Jules Michelet, mesmo que não tivesse se tornado prática comum, o que vem a acontecer, aí sim, no século XX. Sobre essa questão, Hobsbawm nos diz que

¹⁰⁶ HOBSBAWM, E. **Sobre história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 10.

¹⁰⁷ HOBSBAWM, E. A história de baixo para cima. In: _____. **Sobre história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 216.

¹⁰⁸ Vários outros títulos sobre o assunto estão listados no site da Marinha Real Britânica e podem ser acessados a partir do link que segue. Disponível em: <<http://www.britishnavalhistory.com/naval-historians-bookshelf/>>. Acesso em: 01 nov. 2015.

A história das pessoas comuns como campo específico de estudo, portanto, começa com a dos movimentos de massa do século XVIII. Suponho que Michelet seja o primeiro grande praticante da história dos movimentos populares: a grande Revolução Francesa está no cerne de seus escritos. E, desde então, a história da Revolução Francesa, principalmente depois que o jacobinismo foi revitalizado pelo socialismo e o Iluminismo pelo marxismo, foi o campo de provas desse tipo de história. [...] Para afirmá-lo em termos mais gerais: foi a tradição francesa da historiografia como um todo, imbebida não na história da classe dominante francesa mas do *povo* francês, que estabeleceu a maioria dos temas e até dos métodos da história dos movimentos populares, tanto Marc Bloch quanto Georges Lefebvre. Mas o campo começou realmente a florescer em outros países apenas após a Segunda Guerra Mundial. De fato, seu avanço real apenas começou na metade dos anos 50, quando foi possível ao marxismo fazer sua contribuição plena ao mesmo.¹⁰⁹

Por mais que a história dos piratas não seja aquela dos movimentos de massa – da noção de “povo” defendida por vários autores contemporâneos – carrega consigo, a partir das produções historiográficas do século XX, problemas “metodológicos” semelhantes aos dela. O primeiro deles que poderíamos citar está ligado às fontes. Como chamamos atenção no capítulo anterior, uma fonte fundamental para os estudos sobre a vida dos piratas – para além dos registros oficiais, pouco detalhados sobre a vida cotidiana desses sujeitos – é o livro de Charles Johnson. Cordingly nos diz que, diferentemente do que os historiadores têm conseguido ao trabalhar com a história detalhada da vida nos navios mercantes e na Marinha Real, os historiadores que tentam compreender o dia a dia da vida dos piratas são

Dependentes dos depoimentos dos piratas capturados e de suas vítimas, dos registros sobreviventes dos julgamentos de piratas, dos relatórios dos governadores coloniais, de registros de jornais e de alguns diários valiosos escritos por homens do mar que encontraram piratas ou foram eles mesmos bucaneiros ou corsários. O que significa que nossa imagem dos piratas é inevitavelmente fragmentária e o mesmo acontece com relação às suas vidas diárias.¹¹⁰

Essa talvez seja a razão para que vários desses historiadores se utilizem do livro de Johnson, mesmo que com todo um cuidado para não se deixarem levar pela imaginação desse autor – algo que preocupa alguns deles.

Outro “problema metodológico” comum aos historiadores preocupados em escrever a história do *povo*, das massas, e aqueles que se dispõe a escrever sobre os piratas, está no modo como a apresentação dessas histórias se faz possível textualmente. Mas, para trabalhar melhor

¹⁰⁹ HOBSBAWM, E. A história de baixo para cima... *op. cit.*, p. 218.

¹¹⁰ CORDINGLY, D. **Under the Black Flag...** *op. cit.*, p. 113.

esse “problema”, será necessário retomar algumas reflexões que começamos a fazer no capítulo anterior.

Buscamos chamar atenção para a simultaneidade do surgimento da História, enquanto ciência social, e da Literatura, tal como a entendemos atualmente, num cenário de ruptura do sistema das belas-letras cuja historicidade deve ser considerada. Localizamos temporalmente essas mudanças a partir do século XVIII e chamamos atenção para o fato de que essa alteração não se dá simplesmente em termos temporais e conceituais. Ela se estende também pelos modos de percepção e identificação das diferentes formas de expressão da arte. A revolução estética, que ocorre a partir desse século, torna indefinidas as fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções impulsionando novas reflexões e modos de se construir a ciência histórica.

Nesse regime de verdade – o regime estético, tal como coloca Rancière – vemos a produção de vários tipos de histórias. É dentro desse mesmo regime de verdade (considerando suas devidas proporções e diferenças conjunturais) que vemos a produção das histórias de Campbell, Clowes e outros – que não se preocupam em voltar seus olhares para as histórias dos piratas durante o século XIX – e a produção historiográfica mais recente, na qual é possível encontrar vários trabalhos sobre esses sujeitos. O que é que se altera de fato entre as histórias narradas no século XIX e as escritas no século XX? Podemos começar evidenciando a mudança de olhares dos historiadores, antes voltados para os grandes homens e agora preocupados com as histórias das pessoas comuns, como começamos a esboçar há pouco. Mas, só atestar a mudança dos sujeitos não responde satisfatoriamente esse questionamento. É necessário refletir acerca das implicações dessa mudança e sobre os modos como ela se faz possível, sem fazer com que a História perca o caráter tão desejado de “ciência”.

As histórias de Campbell e Clowes sobre a Marinha Real Britânica estão cercadas pela preocupação com a construção de uma ideia de nação enaltecedo os grandes homens que ajudam a ergui-la. É a História, como nos coloca Rancière, que ainda não se desligou totalmente das noções hierárquicas que regiam as belas-letras. Buscam, talvez, reconstruir essa noção hierárquica de que cada um tem seu devido “lugar social”, ao mesmo tempo em que a Literatura, a partir da revolução estética, vem para “solapar” essa mesma noção das hierarquias de temas e gêneros. Em seu texto: *On the Battlefield: Tolstoy, Literature, History*, Rancière contrasta os modos de se fazer da Literatura e da História no século XIX da seguinte forma:

A revolução na ciência histórica tem lugar primeiro e acima de tudo na literatura. É essa mesma revolução que causou a existência da literatura.
Isso porque nessas histórias dos grandes personagens e eventos intimamente ligados, a literatura reconhece, precisamente, o seu próprio passado: a

hierarquia representativa que ligava a dignidade de gêneros à grandeza dos personagens; aquela da unidade da ação e do enredo bem articulado, impulsionado pelo personagem que segue os seus desejos até o fim. A ciência da historiografia ainda estava no estágio das belas-letras naquele ponto. A literatura chega até ele em um estágio diferente, quando as distinções de dignidade não prevalecem mais. A vida de um qualquer, um ninguém, é tão interessante como a vida do grande personagem – ainda mais por revelar os segredos da grande vida anônima.¹¹¹

A preocupação com os grandes homens e os grandes feitos permanece na escrita da história que visa afirmar seu lugar em meio às ciências sociais durante o século XIX. Isso se dá, em certa medida, por causa do entendimento de que sua científicidade estaria ligada às fontes e evidências que permitiriam um acesso mais “correto” e “verdadeiro” à realidade do evento sobre o qual se estava narrando, que compreendia, até então, os documentos oficiais, cartas e diários de bordo dos oficiais navais. O caminho seguido pela literatura é diverso, permitindo que ela se aventurasse pelas histórias das coisas e pessoas banais que, por vezes, eram mais interessantes do que as histórias dos personagens grandiosos. Enquanto a “história oficial” do século XIX estava preocupada em narrar as histórias dos grandes homens da Marinha e seus papéis na construção da nação britânica, os literatos se permitiam percorrer os caminhos das histórias dos piratas da Era de Ouro e dos tesouros que eles haviam deixado para trás.

Quando falamos desses caminhos outros percorridos pela literatura durante o século XIX, não falamos somente daquele percorrido por Poe ao contar-nos a história da busca do tesouro de Kidd a partir dos vestígios encontrados por Legrand – como o escaravelho de ouro. Falamos, não só das histórias dos piratas, remetemo-nos também àquelas histórias de pessoas banais que são trabalhadas, por exemplo, na história de *Madame Bovary*¹¹² de Flaubert, na *Comédia Humana*¹¹³ de Balzac, *Oliver Twist*¹¹⁴ de Charles Dickens, ou ainda, *Os miseráveis*¹¹⁵

¹¹¹ RANCIÈRE, J. On the Battlefield: Tolstoy, Literature, History. In: _____. **The Politics of Literature**: Cambridge, UK: Polity Press, 2011, p. 75. (Traduções de trechos deste livro presentes neste trabalho foram feitas por nós.)

¹¹² FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. December, 2003. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu002413.pdf>>. Acesso em: 31 dez. 2015. (eBook disponibilizado pelo projeto Gutenberg)

¹¹³ BALZAC, H. de. **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida privada. v. 1.; 3. ed. São Paulo: Globo, 2012. E _____. **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida privada. v. 2.; 3. ed. São Paulo: Globo, 2012.

¹¹⁴ DICKENS, C. **Oliver Twist**. São Paulo: Hedra, 2002. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/traducao/matr03.pdf>>. Acesso em 31 dez. 2015. (eBook)

¹¹⁵ HUGO, V. **Os miseráveis**. Centaur Editions, 2013. Disponível em: <[http://baixar-download.jegueajato.com/Victor%20Hugo/Os%20Miseraveis%20\(655\)/Os%20Miseraveis%20-20Victor%20Hugo.pdf](http://baixar-download.jegueajato.com/Victor%20Hugo/Os%20Miseraveis%20(655)/Os%20Miseraveis%20-20Victor%20Hugo.pdf)>. Acesso em 31 dez. 2015. (eBook)

de Victor Hugo, dentre outros. Na literatura produzida por esses autores dentro de uma nova distribuição do sensível e do perceptível, tal como Rancière nos chama atenção ao falar das políticas da Literatura no regime estético, a partir da noção de literalidade democrática. Literalidade essa que

[...] é a democracia radical da letra que qualquer um pode tomar posse. A igualdade entre os sujeitos e as formas de expressão que definem a nova literatura estão ligadas à capacidade de apropriação de qualquer leitor que seja. Literalidade democrática é a condição da especificidade literária. Mas sua condição ao mesmo tempo ameaça destruir a especificidade literária, uma vez que explicita a ausência de qualquer barreira entre a linguagem da arte e aquela a vida comum.¹¹⁶

De acordo com Rancière, esses autores dessa “nova literatura” – fazendo referência, neste texto especificamente, aos exemplos de Flaubert e Balzac – permitem-nos pensar no sentido de “petrificação” literária. Ele nos diz

As frases de Balzac e Flaubert podem ser sido pedras mudas. Mas aqueles que fizeram esse julgamento também sabiam que, na idade da arqueologia, paleontologia e filologia, pedras também falam. Elas não têm vozes como príncipes, generais ou oradores. Mas elas falam ainda melhor como resultado. Elas carregam em seus corpos o testemunho de suas histórias. E esse testemunho é mais confiável que qualquer discurso proferido por uma boca humana. É a verdade das coisas oposta ao caráter e mentiras dos oradores.¹¹⁷

Esse modo de escrita, bem como as preocupações com as “coisas banais” que a literatura do século XIX traz em seu seio, não se estende para a historiografia de maneira efetiva antes do século XX, e quando o faz, tem – como é possível perceber nos trabalhos de alguns historiadores, Cordingly e Earle, por exemplo – a pretensão de dar voz àqueles mais simples e de contar suas verdades que poderiam estar escondidas, por exemplo, na própria literatura. Após discorrer um pouco sobre os modos de interpretação influenciados pelo marxismo e pelo freudismo, Rancière problematiza essa questão chamando atenção para essa tentativa de encontrar uma verdade escondida na literatura ao mesmo tempo em que o fazem por meio de procedimentos instituídos pela própria literatura. Ele coloca a questão da seguinte forma:

A possibilidade de dois diagnósticos opostos das “políticas” da literatura está ela mesma inscrita nas bases interpretativas forjadas pela literatura que desejava, com Hugo, ser uma “história dos padrões morais”, ou, com Balzac,

¹¹⁶ RANCIÈRE, J. *The Politics of Literature*: Cambridge, UK: Polity Press, 2011, p. 13.

¹¹⁷ Ibidem, p. 14.

uma “arqueologia do mobiliário social”. Os críticos do século XX acreditavam, em nome da ciência Marxista ou Freudiana, da sociologia ou história das instituições e mentalidades, que eles estariam desmistificando a ingenuidade literária e formulando seu discurso inconsciente, mostrando como suas ficções involuntariamente ecoavam as leis da estrutura social, do estado da luta de classe, do mercado de bens simbólicos ou da estrutura do campo literário. Mas os modelos explicativos usados por eles para falar a verdade sobre o texto literário, são os modelos forjados pela própria literatura. Para analisar as realidades prosaicas e fantasmagóricas testemunhando as verdades escondidas de uma sociedade, dizer a verdade sobre a superfície enfiando-se nas profundezas para formular o texto do inconsciente social para lá ser decifrado – esse modelo de leitura sintomática é uma invenção peculiar à literatura. É próprio modo de inteligibilidade no qual a literatura afirmou sua novidade e que, depois, passou para aquelas ciências interpretativas que acreditavam que o aplicando a ela, por sua vez, eles estariam forçando a literatura a expelir sua verdade escondida.¹¹⁸

Mas, por mais que os historiadores marítimos do XIX ainda estivessem preocupados com as histórias mais “nobres”, enaltecidias pelas belas-letras, mostrando-se próxima ainda à noção das hierarquias de temas e gêneros com a qual a Literatura já havia rompido, as histórias de Campbell e Clowes não seguem os modelos retóricos e as normas de escrita (características do regime representativo) tal como vemos, por exemplo, nas histórias de Johnson. Elas já têm, naquele período, algumas quebras com esses modelos à medida que buscam construir a história de uma nação. Por essa razão que entendemos que essas histórias sejam produtos do mesmo regime de verdade daquelas dos historiadores do século XX: o regime estético. Considerando que estes dois autores (Campbell e Clowes) estão inseridos nesse processo de transição, entre o regime representativo, no qual produz Johnson e o regime estético tal como se configura atualmente.

Em Campbell, por exemplo, por mais que traga em seus livros as histórias dos almirantes da Marinha Real, elas são mais uma homenagem a eles do que parte fundamental da narrativa da História Naval. Inclusive, coloca-as separada da narrativa “histórica” para evitar uma confusão. Ele nos diz que “[...] para evitar, tanto quanto possível, que se confunda a História Naval com essas Memórias, entendemos como conveniente colocá-las ao final de cada reinado; [...]”¹¹⁹. Ele se preocupa em ordenar a História Naval britânica de modo que possamos entender os acontecimentos e ações dos reis e almirantes como parte de um todo. No prefácio do primeiro volume de seus livros, ele nos diz que

A utilidade geral e grande importância da História Naval para os habitantes da Bretanha são óbvios pela nossa localização numa ilha; por essa razão, é

¹¹⁸ RANCIÈRE, J. *The Politics of Literature...* op. cit., p. 22-23.

¹¹⁹ CAMPBELL, John. *Naval History of Great Britain...* v. 1 op. cit., p. XV.

evidente que, à navegação, devemos nossa existência enquanto povo. [...] A importante imagem que temos no mundo, a extensão do nosso poder e influência, existem devido à nossa força naval, à qual nós devemos nossas prósperas *plantations*, a difusão da fama britânica, e, o que é ainda de maior consequência, a liberdade britânica, através do universo.¹²⁰

Ao fazerem essa história para que possa ser compreendida como um geral, um universal, os historiadores se utilizam de elementos poéticos. Não no sentido de seguir um conjunto de normas de linguagem segundo a hierarquia de temas e gêneros do regime representativo, mas por meio do “encadeamento da *mímesis* no relato”¹²¹. Partindo do geral como instância de inscrição do particular, onde os indivíduos são submetidos à uma sucessão histórica.

Clowes não trabalha com as memórias dos almirantes tal como faz Campbell. Se dispõe, não a escrever *sobre* a história naval britânica, mas a escrever *a* história da mesma, na qual o personagem principal não é um monarca ou almirante, mas sim a própria Grã-Bretanha, que por mais que seja gloriosa, também possui seus episódios mais vergonhosos. O autor nos diz, para justificar sua postura em não omitir mesmo aquelas guerras que não mostram a Grã-Bretanha em uma postura que inspira orgulho, que “Como todos os grandes personagens da história, as nações sempre tiveram suas fraquezas e suas deficiências”¹²².

Sua postura, diferente da de Campbell, já nos mostra um historiador preocupado com o rigor da análise dos documentos numa tentativa de estabelecer sua posição de detentor da verdade dos fatos obtida por grande esforço e trabalho historiográfico. Separa seu trabalho daqueles que foram feitos sobre a história naval por pessoas menos preparadas nos estudos historiográficos. Clowes, preocupado com os fatos e salientando ter pesquisado uma massa enorme de materiais para que chegasse às conclusões apresentadas por ele, diz que seu trabalho não fica isento de erros e omissões, até porque

As contradições que são encontradas em duas ou mais autoridades, aparentemente de mesmo peso e confiabilidade, são geralmente séria e fundamentalmente desafios de reconciliação e explicação. Às vezes, de fato, duas testemunhas oculares, assistindo uma operação a bordo do mesmo navio deixaram registros completamente contraditórios tanto em sequência quanto em assunto dos eventos observados. Nem mesmo as declarações em despachos oficiais, documentos de Estado e respostas do governo podem ser aceitas sem corroboração. Nossa tarefa tem sido de comparar e vencer essas e outras dificuldades da melhor maneira possível, não nos poupando nem tempo nem dores em busca da verdade.¹²³

¹²⁰ CAMPBELL, John. *Naval History of Great Britain...* v. 1 *op. cit.*, p. XIII.

¹²¹ RANCIÈRE, J. **Os Nomes da História:** Ensaios de Poética do Saber. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994, p. 60.

¹²² CLOWES, Wm. Laird. *The Royal Navy...* v. 1. *op. cit.*, (Prefácio) p. XIII-XIV.

¹²³ Ibidem, p. XV.

A busca por essa verdade histórica na escrita da história naval durante o século XIX, como colocamos acima, está profundamente ligada à análise e comparação dos documentos oficiais. O que faz com que a história dos piratas não apareça como algo relevante, exceto naquelas partes para quais chamamos atenção no começo dessa discussão.

Retomando a citação de Rancière, por mais que a História estivesse passando por mudanças durante o século XIX, ela ainda produz algo próximo às belas-letras por tentar estabelecer uma certa hierarquia ao se afirmar enquanto ciência do social, buscando se apresentar como aquela que estaria mais próxima da verdade dos fatos graças a análise de vários documentos e do rigor de suas pesquisas. Concomitantemente e em contrapartida, a Literatura já havia rompido com as normas representativas que davam força para essa hierarquia de temas e de gêneros, que estabelecia como, e com que, cada uma das artes deveria se ocupar. A revolução estética, na qual a Literatura se constrói, ao subverter essa noção hierárquica, dá mais espaço aos anônimos, aos ninguéns e, em última instância, aos piratas.

Mas não é só a Literatura que passa por esse movimento, por essas mudanças de quebra de amarras. No começo da citação de Rancière, que se encontra acima, está colocado que “A revolução na ciência histórica tem lugar primeiro e acima de tudo na literatura”. É essa revolução que ele analisa em seu livro *Os Nomes da História*. Nele, Rancière reflete acerca do modo como a ciência histórica se estabelece como tal no século XX, abrindo mais espaço para as histórias das pessoas comuns, como chamamos atenção anteriormente. Ele nos diz que “[...] a revolução da ciência histórica quis justamente revogar o primado dos acontecimentos e dos nomes próprios em proveito das longas durações e da vida dos anônimos”¹²⁴. Mas, o mais interessante é como ela vai realizar esse movimento. Essas questões podem ser observadas principalmente na historiografia do século XX, mas já começava a se esboçar no século XIX, principalmente a partir dos livros de Clowes, no que diz respeito à história naval.

É possível observar duas coisas no livro de Clowes: sua enorme preocupação com a inspeção rigorosa das fontes, bem como os usos de uma personagem em seu texto, de um novo sujeito histórico: a Grã-Bretanha. Sobre elas, podemos dizer que, no caso da primeira, esse rigor é característico do que Rancière chama de “velha história” e está ligado a tentativa da História de se afirmar científica à medida que se distancia da Literatura. No caso da segunda, o uso do sujeito Grã-Bretanha já nos permite aproximar as histórias de Clowes com as mudanças percebidas na escrita da História da era democrática, como é feita por Michelet ao discorrer

¹²⁴ RANCIÈRE, J. *Os Nomes da História...* op. cit., p. 9.

sobre a Revolução Francesa. É o que colocamos acima quando dissemos que poderíamos perceber uma ruptura com o regime representativo por meio do “encadeamento da *mimesis* no relato”.

Em um dado momento de seu texto, Rancière chama atenção para essas duas coisas (que percebemos a partir da leitura de Clowes) acontecendo durante a revolução da ciência histórica. Além de salientar constantemente o paradoxo da construção da historiografia “científica” em contraposição à Literatura. Bem no começo do livro, ele coloca essas questões nos seguintes termos:

A ciência histórica constituiu-se contra a história que diverte e o romance histórico. É por isso que os historiadores da velha história preconizavam a inspeção rigorosa das fontes e da crítica dos documentos. É por isso que os historiadores da nova escola aprenderam as lições da geografia, da estatística e da demografia. Assim os materiais da construção histórica deveriam estar ao abrigo das fábulas da opinião e dos torneios dos literatos. Resta que os materiais não são nada sem a arquitetura.¹²⁵

E essa arquitetura é o que ele tenta esboçar ao trabalhar a *poética do saber* que envolve a produção da História em sua homonímia “[...] que designa com um mesmo nome a experiência vivida, seu fiel relato, sua ficção mentirosa e sua explicação erudita”¹²⁶.

Ao analisar o modo como Michelet lida com a multiplicidade de vozes e sujeitos distantes das figuras monárquicas como acontecia na “velha história”, Rancière nos mostra como aquele historiador organiza e faz sua história possível a partir da criação de um novo sujeito: a França. Ele coloca que

Ela [a revolução micheletiana] encontrou o meio de conjurar a violência *explícita* do advento democrático, a ruptura regicida. Para além da violência do afrontamento revolucionário, ela inventou uma lógica do sentido, um pensamento da dupla filiação, ligando a República do direito a sua matriz terrena. A lógica do lugar de fala liga o triplo contrato científico, narrativo e político. Encadeando as vozes tagarelas da *mimesis* no relato do sentido mudo, ele efetuava uma dupla operação: enraizava a República moderna em sua história e em seu território; abria uma interpretação democrática da história dos tempos monárquicos e inquisitoriais, uma interpretação em termos de história das massas e das longas durações. Ela dava um lugar comum à política do povo soberano e à história erudita. E ela podia fazê-lo porque ela era, a sua maneira, uma lógica do sujeito, o sujeito *França*.¹²⁷

¹²⁵ RANCIÈRE, J. *Os Nomes da História...* op. cit., p. 10.

¹²⁶ Ibidem, p. 11.

¹²⁷ Ibidem, p. 101.

Entendemos que falar da história da Grã-Bretanha em sua relação com a história da Marinha Real não é o mesmo do que falar da história da Revolução Francesa. No entanto, acreditamos que a comparação é válida à medida que permite evidenciar um movimento de mudanças no modo como a ciência histórica se constrói, em suas disputas e paradoxos no campo da linguagem. Ao mesmo tempo, vemos uma preocupação em dizer que História não é Literatura, ela se utiliza de recursos poéticos para se afirmar no próprio campo da ciência.

A história dos piratas se constrói em meio a esses embates e paradoxos. Acreditamos que o “silêncio” dos historiadores no século XVIII e XIX com relação às histórias desses sujeitos está ligada não só a uma hierarquia de temas e gêneros – por mais que os historiadores do período estivessem ainda presos nas normas do regime representativo, fazendo as histórias dos grandes homens da Marinha Real e da nação britânica. Entendemos, na verdade, que essa quase ausência dos piratas nos textos dos historiadores está ligada também à busca pelo estabelecimento da História enquanto ciência, não só pela quantidade reduzida e “confiabilidade” dos documentos disponíveis para pesquisa, mas também por essa tentativa de se distanciar da Literatura.

Como já foi colocado no capítulo anterior, a preocupação dos historiadores do século XX que se dispõem a contar as histórias dos piratas da Era de Ouro também esbarra nessas questões, mas as solucionam de maneira diversa. Para além dos julgamentos, cartas e diários de bordo, pouco se tem registrado sobre a vida desses sujeitos, o que faz com que os historiadores recorram aos escritos de Charles Johnson, colocando-o como fonte importante para quem pesquisa o tema. O acesso a essas fontes não é, pois, um grande problema a ser enfrentado pelos pesquisadores de pirataria atualmente. A distância entre a história que produzem (baseada nos fatos e preocupada com a veracidade dos mesmos) e as produções artísticas sobre o tema, por outro lado, parece ser um problema ainda não resolvido e que incomoda muito. Alguns historiadores buscam depurar o que é História daquilo que é ficção ao se disporem a trabalhar com os piratas da Era de Ouro. Citaremos aqui dois exemplos, David Cordingly e Robert Ritchie.

O historiador David Cordingly é um dos que tenta traçar essa linha divisória entre a Literatura e a História, ou melhor entre a realidade histórica e as imagens ficcionais. Ele coloca como objetivo de seu livro *Under the Black Flag*

O objetivo desse livro [*Under the Black Flag*] é examinar a imagem popular dos piratas atualmente, para descobrir de onde essa imagem veio e compará-la com o mundo real dos piratas. A imagem que a maioria de nós temos é uma mistura de fatos históricos sobreposta por três séculos de baladas,

melodramas, poemas épicos, romances românticos, estórias de aventura, tirinhas de humor e filmes. No processo, os piratas adquiriram uma aura romântica que nunca tiveram no século dezessete e que eles certamente nunca mereceram.¹²⁸

Pelo fato de Cordingly entender que a imagem popular do pirata que temos hoje é fruto de uma miscelânea de fatos históricos e histórias ficcionais sobre piratas, compreendemos a razão de o autor não trabalhar analisando um ou outro livro ou filme especificamente. Ele traz aquela que acredita ser a imagem popular que se tem atualmente dos piratas e a partir dela resgata elementos presentes na produção “ficcional” que possam ter influenciado a circulação da mesma. Em dez de seus doze capítulos, Cordingly descreve alguns eventos e fatos sobre cada um dos temas que se propõe trabalhar, para depois trazer esta ou aquela imagem ficcional que se liga ao tema em questão.

Em um capítulo do livro, em que ele trata dos filmes, Cordingly chama atenção principalmente para a diferença entre as embarcações usadas por piratas na realidade e aquelas descritas pela literatura e utilizadas para a produção cinematográfica. Segundo o autor, durante a Era de Ouro, alguns piratas se utilizavam de navios maiores, mas “A embarcação pirata típica era aquela denotada pelo instável nome chalupa”.¹²⁹

No entanto, esse não é o tipo de embarcação que aparecia largamente nos trabalhos de ficção. No que diz respeito aos escritores de ficção ele nos diz que “A *escuna* pirata, a embarcação favorita de vários autores de ficção, apareceram comparativamente tarde na cena”.¹³⁰ Dessa forma, as histórias que faziam referência à Era de Ouro, ou a períodos anteriores, que colocavam as embarcações dos piratas como escunas não estavam temporalmente corretas. Mas não eram só os escritores de ficção que não usavam as embarcações “corretas” em suas narrativas.

Enquanto os escritores de pirataria preferiram embarcações relativamente pequenas, como escunas e brigues, os diretores dos filmes de aventuras piratas geralmente selecionaram navios grandes, de três mastros e galeões espanhóis.¹³¹

Cordingly elenca, depois de comentar sobre essa preferência dos diretores de cinema, as razões práticas para que isso acontecesse, dentre elas, as mais importantes sendo a necessidade de um maior espaço para as lutas entre o herói e o vilão e a aparência mais

¹²⁸ CORDINGLY, D. *Under the black flag...* op.cit. p. 15.

¹²⁹ Ibidem, p. 200-201.

¹³⁰ Ibidem, p. 207.

¹³¹ Ibidem, p. 210.

impressionante de uma embarcação maior na tela. Mas, chama atenção para “O fato de que poucos piratas operaram algo que se aproximava em tamanho dos navios mostrados em filmes é uma outra instância do mito pirata assumindo o lugar da realidade”.¹³² Em contrapartida, é interessante ressaltar que o autor mostra entender a liberdade que essas linguagens artísticas têm, em certa medida, para recriarem e recontarem as histórias dos piratas. Ele fecha este capítulo com o seguinte parágrafo:

Mais de setenta filmes foram feitos sobre piratas, bucaneiros e corsários. Enquanto alguns diretores e produtores foram longe para construírem navios piratas, gravarem elaboradas batalhas navais, e filmarem nas locações apropriadas nas Índias Ocidentais e outros lugares, é curioso como poucos deles seguem os eventos históricos com algum rigor. A maioria é embasada em trabalhos de ficção, ou se usam de histórias de piratas reais com uma despreocupação cavalar pelos fatos. Não tem nada errado com isso. Robert Louis Stevenson, Walter Scott, Lord Byron, Daniel Defoe e Rafael Sabatini têm entretido gerações de leitores com suas aventuras de seus piratas ficcionais e não há razão para que os cineastas não devessem fazer o mesmo. Mas o fato permanece, a vida de alguns desses piratas reais e homens que os caçavam são tão fascinantes e cheias de drama quanto qualquer trabalho de ficção.¹³³

Contudo, reconhecer as liberdades artísticas não impede Cordingly de buscar traçar a linha que separa a realidade da ficção.

Ao discorrer sobre *Em Ação Sob a Bandeira Negra* (*Into Action Under the Black Flag*) o historiador britânico confronta a “imagem real” com a “imagem da ficção” em dois momentos particularmente. Após narrar sobre alguns ataques piratas ocorridos durante a Era de Ouro, Cordingly nos fala dos itens das pilhagens, que segundo ele eram em grande parte “a engrenagem do navio e bens domésticos” e complementa dizendo que

Esse é um ponto em que não é mencionado em histórias de ficção. O objetivo principal de Long John Silver [personagem do livro de Stevenson *A Ilha do Tesouro*] e seus comparsas era o tesouro. Piratas reais certamente se interessavam por tesouros, o que era uma força motivadora por trás da maioria das incursões piratas, mas eles também precisavam de comida e bebida assim como de cordas e velas para seus navios.¹³⁴

Além deste momento no capítulo, existe outro em que ele confronta “realidade” e “ficção” em termos de produção das imagens relacionadas a pirataria. É o momento em que

¹³² CORDINGLY, D. *Under the black flag... op. cit.*, p. 210.

¹³³ Ibidem, p. 216.

¹³⁴ Ibidem, p. 146.

discorre sobre as bandeiras piratas. No que diz respeito a elas, Cordingly nos fala da força das imagens ficcionais frente às imagens “reais”.

Por mais de dois séculos a bandeira negra estampada com uma caveira branca e dois ossos cruzados tem sido o símbolo dos piratas por todo o mundo ocidental. Dessa forma aparece em todas as histórias piratas de Walter Scott a Robert Louis Stevenson, e os artistas foram conduzidos pelos escritores. [...] Por essa razão é surpreendente descobrir que o recurso da caveira e dos ossos cruzados só foi um dos vários símbolos originalmente associados com a pirataria.¹³⁵

Ele traz nesse capítulo vários exemplos outros de desenhos presentes nas bandeiras piratas chamando atenção para a variedade delas. No entanto, o autor nos mostra a força das imagens da ficção se sobrepondo à imagem “real”.

Um outro historiador que se mostra muito incomodado com as histórias dos piratas como são contadas pela ficção é Robert Ritchie. Ele também tenta traçar uma linha que separe a “verdade dos fatos” da ficção. No texto citado aqui, esse incômodo está mais ligado ao cinema do que à literatura. Ritchie escreve sobre sua experiência enquanto conselheiro para a mídia (especialmente filmes e documentários) em produções sobre piratas. Coloca seu ceticismo e frustração em ver que seus comentários raramente são atendidos, principalmente após o início da produção e da filmagem. Ele se preocupa em tentar desfazer a imagem romântica que é construída nessas produções acreditando que o pirata “real” é o que deve ser mostrado em cena. Em uma das histórias que conta sobre sua participação como consultor em filmes, o autor enumera alguns problemas que ele viu em um roteiro e fala de suas sugestões para que mudanças fossem feitas. O primeiro problema sobre o qual comenta está relacionado com os diálogos e sua proximidade com o vocabulário usado na época, mas essa não é a que mais o incomoda. Ritchie nos fala então dos próximos:

O segundo problema estava relacionado com o manuseio do navio. O enredo demandava que o navio velejasse para dentro de um furacão. Todos os instintos seriam de velejar para o mais longe possível o mais rápido possível. E ainda tinha um outro problema. O navio tinha que velejar para dentro do furacão e parar. Tal manobra mandaria o navio para as profundezas, se fosse sequer possível, mas sendo fiel ao meu status de mercenário, eu indiquei um diálogo que pararia, ou ao menos, diminuiria a velocidade do navio. Infelizmente, eu não pude me controlar e adicionei ao roteiro um comentário de como os verdadeiros marinheiros iriam reconhecer a impossibilidade de

¹³⁵ CORDINGLY, D. **Under the black flag... op. cit.**, p. 154-155.

parar um navio em um furacão e se eles vissem os marinheiros como uma possível audiência, talvez eles devessem tentar repensar essa parte do filme.¹³⁶

Antes fazer os comentários sobre a citação acima, é necessário ir um pouco além dessa parte do texto. Talvez por causa de seus comentários, Ritchie não foi mais contatado pelo estúdio do filme. Ele acredita que os mesmos possam ter soado como um insulto aos poderosos produtores do filme. E com um certo ressentimento, o autor coloca:

Se eles quisessem fazer com que um navio velejasse para dentro de um furacão desafiando as leis da física, eles iriam velejar para dentro de um furacão e os comentários tolos dos ‘especialistas’ que se ferrem – especialmente pelo fato de que as tensões estavam a mil na produtora por causa dos rumores com relação ao orçamento estourado do projeto e de sua má qualidade. Eu aprendi que os mercenários devem pegar o dinheiro, correr e deixar suas palavras de sabedoria travadas num arquivo em seus editores de texto.¹³⁷

As preocupações de Robert Ritchie parecem extrapolar aquelas dos historiadores da pirataria que tem de lidar com a Literatura e as imagens criadas por ela. Ele não só se incomoda com a separação entre as imagens reais e românticas dos piratas, tal como ele denomina, como também não entende no que consiste a própria produção de um filme. Parece-nos que ele está ainda agarrado à noção de que uma produção artística sobre um dado período histórico deveria seguir determinadas regras ditadas pela “realidade”, pelas leis da física, ou mesmo das evidências históricas. Ele busca auxiliar a construção de filmes que *representariam* os piratas e a pirataria em sua suposta origem histórica. Sua busca não é nem só em evidenciar a realidade desses dois sujeitos, mas de tentar obrigar a arte à uma relação de correspondências e semelhanças com seus contextos, fugindo de anacronismos – movimento esse que não é obrigatório no cinema, assim como não o é na Literatura.

Por outro lado, existem outros trabalhos historiográficos sobre piratas que não estão tão preocupados em traçar essa linha divisória. Por mais que reconheçam a importância das produções artísticas para a circulação das imagens dos piratas como a temos atualmente, – mesmo que elas não necessariamente correspondam com a “realidade” daqueles piratas – não permitem que essa separação seja uma questão fundamental em seus trabalhos. Peter Earle e Marcus Rediker, dentre os que estudamos, são exemplos disso.

¹³⁶ RITCHIE, R. Living with pirates, **Rethinking History**: The Journal of Theory and Practice, 2009, 13:3, 411-418, DOI: 10.1080/13642520903091183, p. 416. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/13642520903091183>>. Acesso em 22 abr. 2015. (Tradução nossa.)

¹³⁷ Idem.

No trabalho de Earle esse desapego em “corrigir” a imagem ficcional não é tão relevante quando no trabalho de Rediker, mas o autor admite que as histórias desses piratas da ficção acabam por envolver até mesmo o historiador mais sério, como citamos no capítulo anterior. Sua preocupação era mostrar as guerras travadas em busca da destruição dos piratas e da pirataria – nesse livro (*The Pirate Wars*)¹³⁸ especificamente.

Rediker, em seu *Villains of All Nations*¹³⁹, nos traz ainda menos a preocupação de se distanciar da imagem ficcional que circula dos piratas atualmente. Mesmo se disponde a tratar dos piratas da Era de Ouro – que alimentou essas imagens ficcionais que circulam com mais força até os dias de hoje – não gasta linhas em seu texto para contrapor a realidade desses piratas à ficção. Seu livro, dentre os dos historiadores do século XX aos quais nos dedicamos neste trabalho, é um dos que mais se preocupa em tratar das histórias desses sujeitos, sem ficar o tempo todo tentando contrastá-las com as imagens produzidas e postas em circulação pela arte.

Apoiado na história social, dos “de baixo” – bem próximo aos trabalhos dos marxistas ingleses Thompson e Hobsbawm já citados – ele constrói belamente seu texto. Não se preocupando em traçar essa linha divisória entre ficção e realidade, articula as histórias dos piratas de maneira bem literária, ainda que ligada a fatos e evidências. Sem se preocupar em fazer uma introdução do assunto sobre o qual vai tratar, já chama a atenção do leitor em seu primeiro capítulo, narrando *Uma história de Dois Terrores*, na qual, a partir do caso do enforcamento de um pirata, ele discute o terror causado pela pirataria e pelos oficiais:

O enforcamento do “pobre homem” William Fly foi um momento de terror. De fato, pode ser dito que a ocasião representou um choque de dois tipos diferentes de terror. Um era praticado por aqueles como Cotton Mather – nomeadamente, ministros, oficiais reais, homens ricos; resumidamente, governantes – enquanto eles visavam eliminar a pirataria como um crime contra a propriedade mercantil. Eles conscientemente usavam terror para conquistar seus objetivos: proteger a propriedade, punir aqueles que resistissem às suas leis, vingarem-se daqueles que consideravam seus inimigos e instilar medo nos marinheiros que possam desejar se tornar piratas. [...] O outro tipo de terror era praticado por marinheiros comuns que tal como William Fly navegavam sob a Jolly Roger, a bandeira forjada para aterrorizar os capitães de navios mercantes e persuadi-los a renderem seus carregamentos.¹⁴⁰

E assim segue seu livro, numa escrita crítica que não deixa de ser envolvente e que nos sensibiliza para as vicissitudes das vidas desses sujeitos – que ele não se preocupa em colocar

¹³⁸ EARLE, P. **The Pirate Wars**. New York: St. Martin’s Press, 2013. (eBook)

¹³⁹ REDIKER, M. **Villains of All Nations... op. cit.**

¹⁴⁰ Ibidem, p. 16-17.

nem como bons nem como maus, mas basicamente como trabalhadores do mar. Apesar de não concordarmos com alguns posicionamentos do autor, principalmente quanto ao fato de ele entender que os piratas pertençam a uma classe de “proletários marítimos”¹⁴¹, não pudemos deixar de considerar suas reflexões acerca do assunto.

Ao operarem com a desterritorialização dos sentidos entre aqueles que mandam e obedecem, escrevendo as histórias dos piratas ao invés de falarem sobre a Marinha Real, os historiadores do século XX, que trabalham com a pirataria, acabam por esbarrar nas questões que envolvem a dissolução das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções. Ao mesmo tempo que essa dissolução permite que as histórias desses sujeitos sejam narradas por uma historiografia que busca se afirmar constantemente como ciência, ela faz com que alguns deles se percam ao tentar reestabelecer uma hierarquia. Hierarquia essa que não diz qual história merece ou não ser narrada, mas aquela que tenta dizer quem detém a verdade dos fatos e mais propriedade para tratar desse ou daquele tema, ou seja: a tentativa de reestabelecer uma hierarquia das posições sociais, onde o *historiador* é quem poderia contar a verdadeira história dos piratas da Era de Ouro.

No entanto, esses historiadores estão produzindo essas histórias dentro do que Rancière chama de regime estético. Isso implica levar em consideração o fato de que, como nos diz Rancière, “A escrita é política porque traça, e significa, uma re-divisão entre as posições dos corpos, sejam eles quais forem, e o poder da palavra soberana, porque opera uma re-divisão entre a ordem do discurso e a das condições”.¹⁴² E que a partir da revolução estética, na idade democrática

[...] a escrita é aquilo que, ao separar o enunciado da voz que o enuncia legitimamente e o leva a destino legítimo, vem embaralhar qualquer relação ordenada do *fazer*, do *ver* e do *dizer*. A perturbação teórica da escrita tem um nome político: chama-se democracia.¹⁴³

Sendo assim, escrever a história não só dos piratas, mas de modo geral, é ter de lidar com esses “problemas” trazidos pela idade democrática. Não necessariamente no sentido de resolvê-los, mas explorando-os e explorando as possibilidades trazidas por eles. Por mais que

¹⁴¹ Não entendemos que classificar os piratas ou outros trabalhadores do mar como proletários marítimos dê conta da complexidade das relações e práticas daqueles sujeitos. É importante reconhecer que o termo, no entanto, serviu para ajudar a explicar, compreender e analisar as relações de trabalho desses sujeitos ao fazer analogia entre esses trabalhadores do mar e os operários das fábricas num modo de trabalho que surge a partir da revolução industrial.

¹⁴² RANCIÈRE, J. **Políticas da Escrita**. Editora 34: Rio de Janeiro, 1995, p. 8.

¹⁴³ Ibidem, p. 9.

os historiadores durante quase dois séculos não achassem legítimo escrever sobre as histórias dos piratas, percebemos que essa questão pode ser reorganizada, redistribuída. Pois,

Toda escrita desenha ao mesmo tempo um mito da escrita que institui linhas de divisão entre os modos do discurso, linhas de divisão na ordem dos corpos e relações legítimas ou ilegítimas entre umas e outras: mito de distribuição dos discursos e dos corpos, sempre sujeito a redistribuição.¹⁴⁴

Entendemos existir uma forte relação entre democracia e pirataria que desemboca na dificuldade que alguns historiadores têm de escrever as histórias desses sujeitos contrapondo sempre a “realidade” à “ficção”. Refletindo acerca dessa problemática enfrentada pelos historiadores que estudam esses seres errantes, Rancière nos diz que

É isso que torna difícil escrever uma história social ou uma história operária como história dos tempos democráticos. Esta história tem a ver com palavras e enunciados viajantes (os trabalhadores, os proletários, o movimento operário, a emancipação...) que não reenviam aos corpos sociais objetiváveis, às propriedades e às ações desses corpos. Ela lida com designações que efetuam modos de subjetivação em vez de designar corpos, com as classes que não são classes. [...] Daí a impossibilidade de territorializar o lugar de sua fala e a utilização desses resíduos hermenêuticos que são as “sociabilidades” dos operários ou as “culturas” proletárias ou populares. São esforços desesperados e inúteis para encarnar às palavras da democracia.¹⁴⁵

O que acreditamos, por vezes, ser feito com os piratas, nessa tentativa de encarná-los aos seus corpos da “realidade”. É importante ressaltar que nosso objetivo não é querer atestar aqui um lugar próprio às histórias dos piratas. Ela não é *própria* da literatura ou da história. Tampouco tentamos fazer, por meio deste trabalho, um elogio ao fato de que essas histórias dos piratas tenham ganhado espaço na historiografia que pretende contar sua verdade. Nosso intuito é chamar atenção para essas contradições e paradoxos a partir dos quais contar essas histórias se faz possível.

No capítulo seguinte, buscaremos observar algumas cenas do cinema e o modo como elas contam as histórias dos piratas, considerando que as imagens desses sujeitos são postas largamente em circulação por esse veículo. Voltaremos nossos olhares principalmente para o cinema contemporâneo, numa produção que surge a partir de uma atração da Disney e que é surpreendentemente bem-sucedida: a série de filmes *Piratas do Caribe*.

¹⁴⁴ RANCIÈRE, J. **Políticas da Escrita...** op. cit., p. 41.

¹⁴⁵ RANCIÈRE, J. (1994) A poética do saber: Sobre *Os nomes da História*. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1. n. 15, p. 33-43, out. 2010, p. 39.

III. PIRATAS EM CENA: CINEMA, HISTORIOGRAFIA E HISTORICIDADE

Nossos estudos sobre as imagens dos piratas e da pirataria estão cercados, como foi possível perceber ao longo de nossas pesquisas, pelo campo artístico. Tentamos levantar, nos capítulos anteriores, algumas questões acerca dos encontros e desencontros da historiografia com essas imagens “ficcionais”. Vimos que as primeiras histórias dos piratas da Era de Ouro – e consequentemente a construção de suas primeiras imagens – surgiram num espaço em que a História (ou os fatos como alguns preferem colocar) e a ficção se entrecruzavam a todo momento: no livro do Capitão Charles Johnson. Vimos também que essa fonte ambígua não foi a única que se dispôs a narrar as histórias desses sujeitos e tornar mais acessíveis o modo de vida dos mesmos. A Literatura, principalmente a literatura do século XIX, também o faz, em contraposição às preocupações dos historiadores do mesmo período.

Desde o século XX, no entanto, as histórias dos piratas e da pirataria ganharam espaço na historiografia acadêmica, que não deixa de considerar a ficção que cerca o tema e põe em circulação as imagens desses piratas – por mais que alguns historiadores empreendam a tentativa de “depurar” os fatos das ficções. Não falamos, no entanto, de uma troca de papéis: a historiografia toma para si a tarefa de escrever sobre os piratas e a arte deixa de construir imagens sobre tais sujeitos, muito pelo contrário. Para além das construções das imagens literárias sobre os piratas e a pirataria, é possível observar, a partir do século XX, um novo modo de circulação dessas imagens no campo das artes: por meio do cinema.

Não temos a pretensão de dar conta da enorme quantidade de filmes de piratas que foram produzidos desde o primeiro que pode ser inserido neste gênero: um curta dirigido por D. W. Griffith lançado em 1908 intitulado *The Pirate's Gold*. Na busca por mais referências sobre filmes piratas, deparamo-nos com listas muito longas como as duas que deixamos em nota para aqueles que queiram conferir.¹⁴⁶ Entre esses vários filmes, uma série nos chamou particularmente atenção: a série de filmes da Disney *Piratas do Caribe*, cujo primeiro filme foi lançado no ano de 2003. Primeiramente, por ter sido fundamental na construção da imagem que tínhamos dos piratas antes de nos voltarmos para as preocupações acadêmicas acerca do tema. Para além disso – e principalmente – pelo fato dessa imagem artística permanecer tão forte,

¹⁴⁶ Lista disponibilizada pela Wikipédia de filmes colocados sob o gênero “filmes de piratas”: <https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_pirate_films>. Lista de filmes disponibilizada pelo site The Pirate King: <<http://www.thepirateking.com/movies/index.htm>>. Ambos acessados em: 07 jan. 2016. Vale chamar atenção para o fato de que esse tipo de filme ganha ares de gênero principalmente a partir das produções dos anos 1930-40 e 50, com estrelas como o ator *Errol Flynn* com papéis de piratas heroicos e honrosos como *Capitão Blood* do filme com o mesmo nome e *Geoffrey Thorpe* no filme *Gavião do Mar* (1940).

mesmo depois de termos voltado nossos olhares para as imagens dos piratas enquanto “sujeitos históricos” construídas pelos historiadores e outros acadêmicos.

A imagem do Capitão Jack Sparrow (interpretado na série citada pelo ator Johnny Depp), bem como de outros piratas desses filmes, não evanescem, mas se entrelaçam aos estudos acadêmicos sobre piratas e pirataria. Assim como os historiadores contemporâneos que se dedicam ao assunto – como aqueles trabalhados por nós em capítulos anteriores – não deixam de mencionar o livro de Johnson – e por vezes outras obras literárias –, os pesquisadores do assunto que buscam refletir acerca do tema pirataria após o lançamento do primeiro filme, também trazem Jack Sparrow como referência e fazem alusão aos filmes da série.¹⁴⁷

Em seu trabalho sobre *Pirate Utopianism*, Martin Parker – professor de Organização e Cultura da universidade de Leicester – começa seu texto com o seguinte trecho após citar a advertência contra pirataria contida na capa do DVD do filme *Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest*, de 2006.

Capitão Jack Sparrow provavelmente arcaria a sobrancelha para essa advertência antipirataria copiada acima. Ele iria, no entanto, ficar impressionado com o filme ter arrecadado mais de um bilhão de dólares. Seu antecessor, *Piratas do Caribe: A maldição do Pérola Negra* (2003), só arrecadou \$733 milhões, perdendo ainda para o terceiro filme, *Piratas do Caribe: No Fim do Mundo* (2007) que arrecadou quase um bilhão. No tempo da escrita, um quarto filme está em produção. Dificilmente surpreendente dada a riqueza em jogo. Até o momento, a série já arrecadou um total de \$2.680.308.734, sem incluir as arrecadações das vendas e alugueis de DVDs, produtos patrocinados ligados à produção, ou as propagandas. Tampouco inclui as versões dos filmes que são vendidas como DVDs piratas em mercados por todo o mundo, ou versões online do filme obtidas para uso particular, ou mesmo mostradas ilegalmente em várias partes do globo. O dinheiro é importante aqui como sempre foi para os piratas e a advertência antipirataria nos faz lembrar alguns outros conceitos que são importantes também. Um é a licença legal para comercializar – um acordo de uma autoridade propriamente constituída – e o outro é territorial, simplesmente pois as autoridades tendem a governar lugares particulares e não todos os lugares ao mesmo tempo.¹⁴⁸

Após se remeter à imagem do Capitão Jack com relação à advertência antipirataria e comentar sobre os lucros obtidos pela série de filmes *Piratas do Caribe*, Parker começa a trazer o tema que deseja discutir aos poucos, tornando – a partir de tais referências fílmicas – o texto

¹⁴⁷ Como, por exemplo, o trabalho de Martin Parker sobre as relações de poder e negócios empreendidas pelos piratas com uma organização alternativa frente àquela dos Estados Nação que se fortalecem a partir do comércio ultramarino. PARKER, M. *Pirate Utopianism*. In: _____. **Alternative business: outlaws, crime and culture**. London: Routledge, 2012.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 32.

mais comprehensível para aqueles que não tem tanto conhecimento acerca dos conceitos que serão por ele trabalhados ao longo de tal capítulo. Trazemos esse exemplo na tentativa de mostrar que as imagens dos piratas produzidas por esses filmes podem instigar reflexões que *vão além* daquelas sobre o tempo histórico em que viveram os piratas, ou o tempo histórico de produção dos filmes, permitindo o entrecruzamento dessas diversas temporalidades, por meio de *anacronias* – tal como nos coloca Jacques Rancière

[...] existem modos de conexão que podemos chamar positivamente de anacronias: acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo de frente para trás, que fazem circular o sentido de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo com “ele mesmo”. Uma anacronia é uma palavra, um acontecimento, uma sequência significante, saídos do “seu” tempo, dotados da capacidade de definir direcionamentos temporais inéditos, de garantir o salto ou a conexão de uma linha de temporalidade com outra. E é através desses direcionamentos, desses saltos, dessas conexões que existe um poder de “fazer” a história. A multiplicidade das linhas de temporalidades, dos sentidos mesmo de tempo incluídos em um “mesmo” tempo, é a condição do agir histórico. Levá-lo efetivamente em conta deveria ser o ponto de partida de uma ciência histórica, menos preocupada com sua respeitabilidade “científica” e mais preocupada com o que quer dizer “história”.¹⁴⁹

É nesse sentido, buscando conexões entre diferentes linhas de temporalidades que, neste capítulo, voltaremos nossos olhares para algumas cenas da série de filmes *Piratas do Caribe* da Disney, composta atualmente de quatro filmes: *Piratas do Caribe: A Maldição do Pérola Negra* (2003), *Piratas do Caribe: O Baú da Morte* (2006), *Piratas do Caribe: No Fim do Mundo* (2007) e *Piratas do Caribe: Navegando em Águas Misteriosas* (2011). A partir dessas cenas, ou, por vezes, longas sequências de cenas, buscaremos refletir acerca das relações que as imagens dos piratas produzidas neste filme, a historicidade das mesmas e a historiografia com que elas se relacionam. Evocando por vezes algumas outras referências filmicas, mas que não serão objetos de uma análise mais pormenorizada.

Antes de passar para a análise dessas cenas, gostaríamos de esclarecer melhor nossa opção por tomar a Disney como autora dos filmes, ao invés da ideia de autor-diretor. A primeira questão que se coloca é que a série de filmes faz parte de uma franquia da *Walt Disney Company*, que abrange sob o mesmo nome (*Pirates of the Caribbean*) para além da série, atrações de parques temáticos (localizados já em quatro parques: *Disneyland*, *Magic Kingdom*, *Tokio Disneyland*, *Disneyland Paris*, além do que está sendo construído em *Shanghai*

¹⁴⁹ RANCIÈRE, J. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, M. (org.) **História, verdade e tempo**. Chapecó: Argos, 2011, p. 49.

Disneyland Park, cuja abertura está prevista para 2016); alguns livros (uma série sobre o adolescente *Jack Sparrow* composta por 12 livros, outra com 5 livros sobre as *Legends of the Bretheren Court* e um romance sob o título de *The Prince of Freedom* – nenhum traduzido para o português); dez jogos de videogame, entre outros produtos.¹⁵⁰ Essa franquia, da qual a série de filmes faz parte, foi fundada a partir da atração *Pirates of the Caribbean* que abriu na Disneylândia no ano de 1967, que fora planejada pelo próprio Walt Disney com base nas lendas e folclore que envolvem os piratas e a pirataria.

Nesse sentido, acreditamos que as imagens dos piratas e da pirataria trazidas para os espectadores dos filmes *Piratas do Caribe* possam ser melhor compreendidas se considerarmos todo esse universo de circulação de múltiplas imagens legendárias e folclóricas desses sujeitos presentes na atração do parque temático em que foram baseados, ao invés de atribuirmos a elas a noção diretor-autor. Imagens essas que, por essa multiplicidade de referências, podem ser carregadas de clichês como o pirata com o papagaio no ombro, o andar na prancha, do pirata herói, etc., mas que nem por isso deixam de trazer sua novidade, como a excentricidade de Jack Sparrow.

Outra questão que se coloca a favor de tomar como referência para os filmes a Disney – e não a noção autor-diretor – é o próprio fato de que os diretores não são os mesmos (do primeiro ao terceiro filme temos a direção de Gore Verbinski, no quarto de Joachim Ronning) e não acreditamos que isso seja prejudicial para as reflexões que iremos tecer neste trabalho quando por vezes relacionamos os quatro filmes.

Feitas essas considerações, passaremos agora para o trabalho realizado a partir desses filmes. Num primeiro momento, refletiremos sobre a sequência de cenas de uma guerra travada entre os piratas e a Companhia da Índias Orientais, presente no terceiro filme da série (*Piratas do Caribe: No Fim do Mundo*) buscando observar suas peculiaridades à medida em que é contada dentro de um regime específico de verdade – o regime estético, no qual é realizada a quebra da convergência entre a intenção de quem produz a arte e as percepções de seus espectadores.

Em seguida, refletiremos acerca dos modos como o pirata Jack Sparrow, (personagem interpretado pelo ator Johnny Depp) protagonista das histórias narradas nos quatro filmes da série, rompe com a lógica representativa nos quatro filmes por meio de seus paradoxos, trazendo

¹⁵⁰ Para maiores informações sobre a franquia sugerimos o acesso ao artigo da Wikipédia sobre a mesma para além do site oficial. Disponíveis respectivamente em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Pirates_of_the_Caribbean> e <<http://pirates.disney.com/>>. Acesso em: 08 jan. 2016.

à tona uma nova imagem de pirata que, por ganhar tamanha força, permite que esse personagem extrapole os próprios limites do universo fílmico.

É importante salientar que faremos uso de algumas imagens (fotografadas) do filme para que possamos evidenciar melhor alguns de nossos comentários sobre a sequência de cenas na primeira parte, bem como para evidenciar algumas características de Jack Sparrow. Entendemos, no entanto, que esse uso tem suas limitações, visto que alguns de nossos argumentos chamam atenção para algumas características que não podem ser evidenciadas por meio da imagem estática. Por mais que essas “fotos” dos filmes, possam, por vezes, auxiliar-nos, elas não trazem a complexidade de algumas das características para as quais chamamos atenção na argumentação, visto que, no filme, temos, para além delas, o movimento e o som que são de extrema importância. Esperamos, porém, que elas possam auxiliar o leitor a compreender um pouco melhor o que estamos querendo dizer. Para além disso, deixamos o convite aos leitores para assistirem aos filmes.

1. Uma guerra recontada

Piratas de várias nacionalidades (espanhóis, chineses, franceses, árabes, etc.) – dentre os quais se encontram os personagens de Jack, Barbossa, Elizabeth, e Will – estão decididos a lutar uma guerra contra seu extermínio dos mares pelas mãos de um *inimigo*: a Marinha Real e a Companhia da Índias Orientais, ajudados por Davy Jones. Entretanto, este inimigo é, por vários fatores, muito difícil de derrotar. É a sequência fílmica que nos conta essa história da mais que provável derrota dos piratas no terceiro filme da série *Piratas do Caribe* que vamos nos dedicar neste momento do trabalho.

Falamos de uma derrota dos piratas mais do que provável, não só por sua inferioridade numérica, de armamento, ou pelas condições climáticas, mas pela própria ironia de lutarem não só contra a Companhia Britânica das Índias Orientais, mas por ver ao lado dela, Davy Jones. Personagem este cujo sentido extrapola sua personificação no animalizado Capitão do *Flying Dutchman*, interpretado por Bill Nighy, sendo ele protagonista de lendas contadas pelos homens do mar, em cujo baú ou armário iriam residir aqueles que morressem no mar.

Considerando que *Davy Jones' Locker* é um idiotismo¹⁵¹ para o fundo do mar – o estado de morto para os marinheiros afogados e navios afundados – seria possível entender que esses

¹⁵¹ **Idiotismo**, segundo o dicionário Houaiss da língua portuguesa, 2.1 é uma locução própria de uma língua, cuja tradução literal não faz sentido numa outra língua de estrutura análoga, ger. por ter um significado não dedutível da simples combinação dos significados dos elementos que a constituem.

piratas que se dispõem a lutar contra a Cia. das Índias Orientais, comandada pelos oficiais britânicos, estariam enfrentando não só a “armada” britânica que buscava seu extermínio, mas a personificação de sua morte e destruição. No entanto, a análise da sequência de cenas paralelas, no terceiro filme dos *Piratas do Caribe*¹⁵², que traz essa guerra aos olhos, seria muito empobrecida se nos dispuséssemos a olhar só essas questões. Olhemos para ela explorando, então, suas peculiaridades e o que elas têm para nos contar sobre a construção dessa batalha, considerando de que forma ela ultrapassa as comparações que podem ser feitas entre a razão histórica dos fatos e a história dos piratas contada pelo filme.

No final do capítulo anterior, chamamos atenção para a posição do historiador Robert Ritchie no tocante à assistência que estava dando para a produção de um filme em que o roteiro apresentava uma cena em que o navio velejaria para dentro de um furacão e teria de parar. Cena para qual adicionou ao roteiro um comentário, dizendo da impossibilidade de se parar um navio em um furacão sugerindo que deveriam repensar essa parte do filme caso vissem marinheiros como uma possível audiência para o mesmo.

A fidelidade à realidade histórica e às próprias leis da física e da navegação não são pressupostos para o sucesso de um filme. Quando vamos ao cinema não estamos necessariamente preocupados em analisar a possibilidade ou impossibilidade dos acontecimentos aos quais estamos assistindo. Por mais que tenham aqueles que se disponham a criticar esse tipo de detalhe nos filmes, de maneira geral, assistir e sonhar aquelas impossibilidades é uma das coisas que nos fazem ir ao cinema. Voltaremos à sequência do filme para explorá-la para além dessa observância às regras da navegação e da “realidade histórica”.

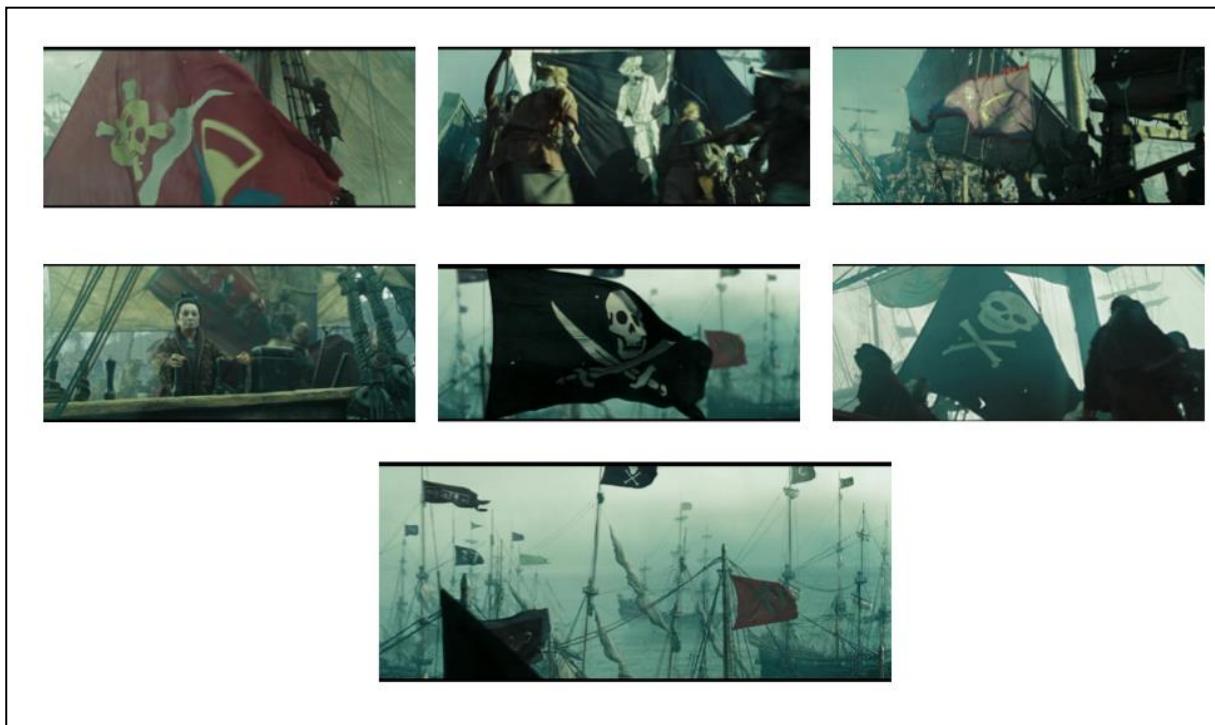
Depois de os piratas libertarem a deusa Calypso de sua prisão na carne humana: Tia Dalma (Naomie Harris), esperando que ela retribuísse ajudando-os em sua luta contra a Cia. das Índias Orientais, tem início uma tempestade e um redemoinho, que farão a composição do cenário em que a batalha central dessa guerra será travada. Essa batalha tem como seus representantes principais as embarcações *Pérola Negra* – chefiada por Elizabeth Swann (Keira Knightley) então Rainha dos Piratas, eleita pela Confraria – e a embarcação *Flying Dutchman*, chefiada por seu capitão, Davy Jones, que segue os líderes da Cia. pois eles, literalmente, detêm seu coração.

Ao perceberem que não teriam, como imaginavam, o apoio de Calypso, ficam aterrorizados, e até um pouco desiludidos, mas são motivados por Elizabeth com seu discurso

¹⁵² PIRATAS DO CARIBE: No fim do mundo. Direção de Gore Verbinsky. Walt Disney, 2007. 2 DVDs (168 min), NTSC, son., color.

sobre *liberdade*, fazendo-os acreditar que por essa liberdade valeria a pena lutar e, se necessário, morrer. As bandeiras são hasteadas, as mais diferentes bandeiras piratas (como podemos visualizar no conjunto de imagens abaixo), não só com as espadas cruzadas, com uma caveira em cima – como a do Pérola Negra – mas bandeiras vermelhas, pretas e até uma azul, com as mais diversas imagens nelas estampadas – que, para alegria de David Cordingly, lá evidenciavam a multiplicidade dessas bandeiras que aterrorizavam os mares durante o século XVII e XVIII.

Figura 1 – Diversidade de bandeiras piratas



Fonte: filme *Piratas do Caribe: No Fim do Mundo*. (Imagens capturadas e organizadas por nós.)

A chuva começa, bem como o redemoinho, e ambas as embarcações navegam rumo ao seu centro para se enfrentarem em batalha – em contraposição ao que aconselharia o “especialista” Ritchie. Os termos náuticos, que fazem com que essa cena fique mais verossímil, estão presentes e são proferidos pelos capitães dos navios que rumam para o centro do “furacão”, mas em meio a todas aquelas imagens e sons grandiosos, esses termos pouco ou nada importam. As palavras aqui não são o primordial, não são, por si, o que dá movimento para as ações e imagens. A grandiosidade da imensidão e do perigo trazidos aos nossos olhos quando nos damos conta da dimensão do redemoinho (como podemos visualizar nas imagens que seguem) – junto ao som e a rapidez de transição de imagens que ajudam a compor a cena – para

o centro do qual a tripulação do Pérola Negra e do *Dutchman* estão navegando, não nos prendemos tanto àqueles termos náuticos ou mesmo à “improbabilidade” de tal acontecimento. Até porque, se formos pensar bem, os dois navios que seguiam para o centro desse redemoinho não são assim “tão fiéis à realidade”: O Pérola Negra havia acabado de retornar de uma dimensão paralela com Jack, depois de terem sido engolidos pelo Kraken no filme anterior e o *Dutchman* permanecia o navio amaldiçoado comandado por seu capitão que, literalmente, não tinha coração: Davy Jones. Questões essas que não são colocadas como preocupações centrais para o espectador, pela construção de um *pacto ficcional* entre ele e o filme, quando ele se dispõe a assisti-lo.¹⁵³

Figura 2: Pérola Negra e *Flying Dutchman* navegando para o centro do redemoinho



Fonte: filme *Piratas do Caribe: No Fim do Mundo*. (Imagens capturadas e organizadas por nós.)

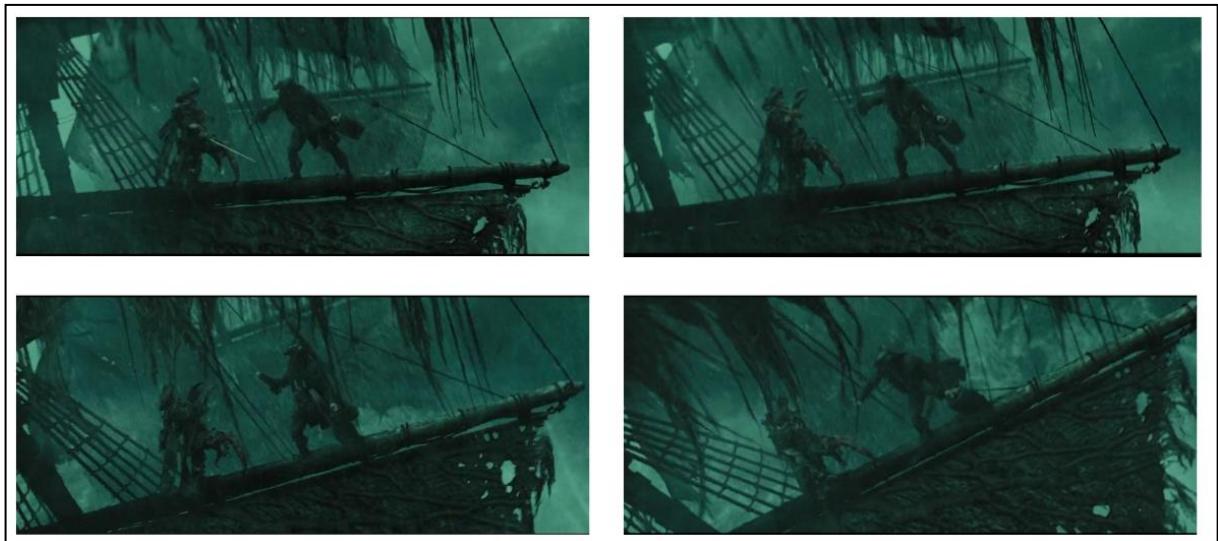
Em um intervalo entre essa cena e a sequência da batalha, deparamo-nos com Jack Sparrow (Johnny Depp) numa cela do *Flying Dutchman*, acompanhado de mais outros três Jacks – que há pouco refletiam se valeria a pena matar Jones e se tornar capitão do *Flying Dutchman*, cada um com uma opinião diferente, como num conflito entre *anjo* e *demônio* dos desenhos animados. Jack foge dessa cela, deixando os outros três Jacks para trás. Em seguida, voltamos a ver mais um momento da batalha, mas logo retornamos a Jack que, agora, chega na sala do navio em que dois marinheiros da Cia. das Índias Orientais faziam a guarda do coração de Jones. Enquanto eles se ocupam em discutir sobre a quebra da disciplina do navio por parte dos “marinheiros-peixe”, nem se dão conta de que Jack leva consigo o baú com o coração.

Agora temos o cruzamento das duas cenas, Jack entra no cenário da batalha, dando de cara com Davy Jones, que acaba de matar o oficial da Cia. das Índias Orientais que estava de posse da chave do baú que continha seu coração. Com o baú nas mãos de Jack e Jones de posse das chaves, começa a luta de espada dos dois personagens. Uma bela “dança” ritmada pela

¹⁵³ Exploraremos um pouco mais a questão do *pacto ficcional* mais à frente.

música de aventura com seus dois dançarinos principais se enfrentando em cima de um dos mastros de vela do navio de Jones, que pode ser visualizada nas imagens abaixo.

Figura 3: “Dança” de Jack Sparrow e Davy Jones



Fonte: filme *Piratas do Caribe: No Fim do Mundo*. (Imagens capturadas e organizadas por nós.)

A “improbabilidade” que tanto incomoda alguns historiadores não termina aí. A música continua enquanto as tripulações dos dois navios vão para o outro, para travarem também suas lutas corpo-a-corpo. A mesma música embala uma outra dança, a “dança”, protagonizada agora por Will Turner (Orlando Bloom) e Elizabeth, depois que ele a pede em casamento enquanto enfrentam a tripulação inimiga. Elizabeth aceita, e o casamento acontece, ainda que a “hora” não seja a mais apropriada. A tripulação do navio inimigo com os quais os noivos lutavam eram “homens-peixe” – partes do navio de Jones – e o casamento era realizado pelo Capitão Barbossa, que mal conseguia proferir as palavras apropriadas para realizar a cerimônia, visto que também lutava contra seus inimigos a bordo do Pérola Negra. Entre essa luta/dança, música de aventura, votos de amor, o capitão não faz a declaração de que Elizabeth e Will já são marido e mulher, pulando direto para a parte do beijo, que acontece como uma pausa dessa dança, uma suspensão daquilo que acontece em volta deles, mesmo que não deixe de acontecer, mas está agora em um plano de fundo. Nas imagens abaixo podemos ter uma melhor noção dessa “dança” dos dois noivos, mesmo que não possamos ter acesso plenamente aos outros elementos fundamentais que nos permitem comprehendê-la como tal: o movimento e a música.

Figura 4: “Dança” de Elizabeth e Will



Fonte: filme *Piratas do Caribe: No Fim do Mundo*. (Imagens capturadas e organizadas por nós.)

Depois de casar-se, Will passa do *Pérola* para o *Flying Dutchman* para que possa ajudar Jack, que continua em luta com Jones. O baú disputado pelos dois acaba caindo na mão de Will Turner, que é atacado por seu pai que naquele momento – já mais parte do navio do que ser humano – não se dá conta de que está prestes a matar seu próprio filho. Elizabeth também passa para o *Dutchman* para ajudar Will, enquanto Jack vê um dos tentáculos de Jones que havia sido cortado por ele, segurando a chave do baú. Jack, de posse do coração de Jones e uma faca na mão, está para realizar algo que queria: tornar-se o capitão do *Dutchman* e viver para sempre. Mas Jones coloca uma espada no coração de Will, fazendo com que Jack, por fim, opte por não se tornar o capitão do *Flying Dutchman* e salvar Will, permitindo que este se tornasse capitão de tal navio. Jack esfaqueia o coração de Jones, mas com as mãos de Will (ver imagem abaixo), para que este possa ser salvo.

Figura 5: Jack esfaqueia o coração de Jones com as mãos de Will



Fonte: filme *Piratas do Caribe: No Fim do Mundo*. (Imagens capturadas e organizadas por nós.)

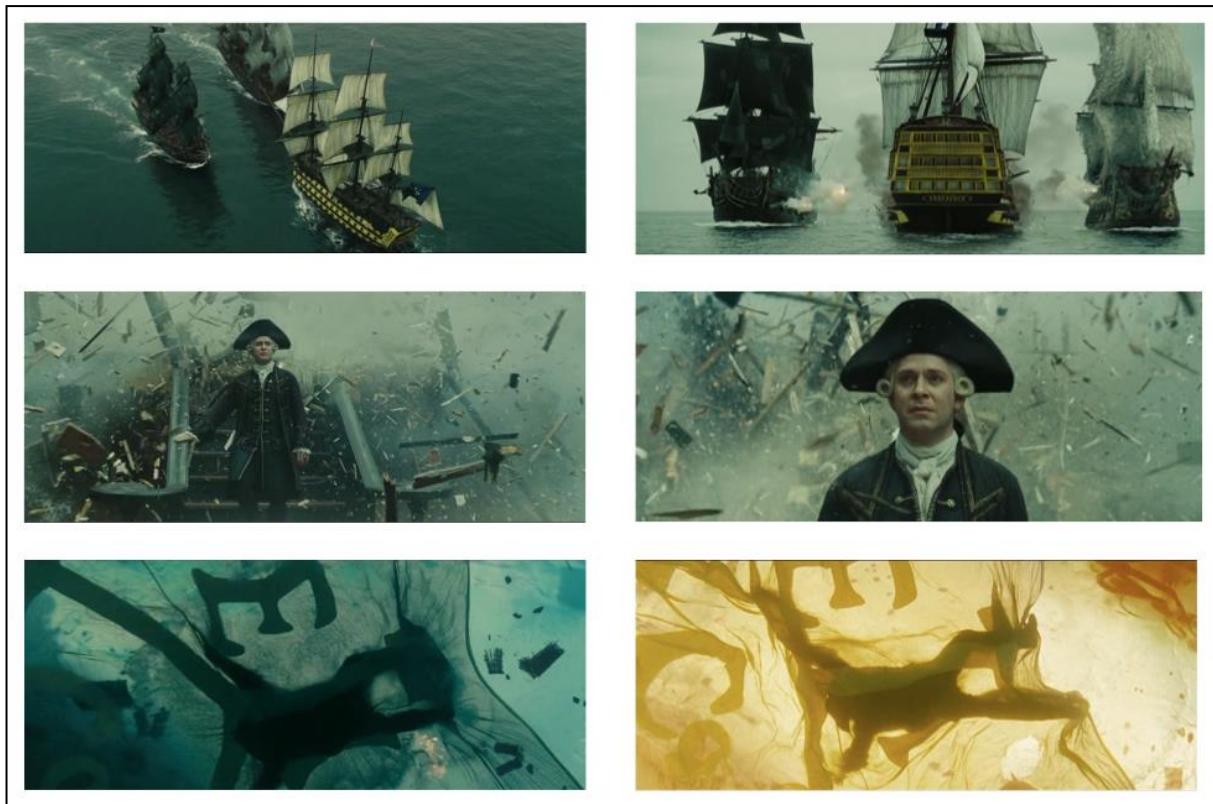
Morto, Davy Jones cai no mar, sendo entregue a Calypso. A tripulação do *Dutchman* pega o coração de Will tornando-o seu capitão, enquanto Jack escapa do navio, voltando para o *Pérola Negra* com Elizabeth, vendo o *Dutchman* ser engolido pelo redemoinho – também entregue para Calypso – fazendo, então, com que a tempestade e o redemoinho tivessem um fim. Por mais que Calypso não estivesse presente na batalha “encarnada” na atriz que a interpretava, ela participa não só causando a tempestade e o redemoinho, mas pondo fim a eles uma vez que lhe fora entregue o homem que a havia traído: Davy Jones.

Mas o fim da tempestade não é o fim dessa sequência, até porque a batalha estava sendo travada até este momento entre o *Pérola* e o *Dutchman*. Os outros navios piratas e a enorme frota da Cia. das Índias Orientais ainda estavam frente-a-frente. Um novo impasse. Os piratas encaram novamente a enorme frota com os vários navios da Cia das Índias Orientais que seguem para destruí-los, liderados pelo navio em que estava o Capitão Lord Cutler Beckett (Tom Hollander), o “vilão” do filme. E os piratas se veem novamente frente à morte, mesmo que não necessariamente frente a Davy Jones, que personificava a imagem da morte certa.

Dessa vez, não por meio de um belo discurso de liberdade, os piratas veem ressurgir do próprio mar sua esperança, o *Dutchman*, agora com seu novo Capitão, Will, que não está mais ao lado da Cia. das Índias Orientais, mas sim da Confraria. Mais uma vez, Calypso entra em cena, mesmo que não personificada, ao devolver à superfície o navio que faria a diferença nessa guerra. Ao lado do *Dutchman*, o *Pérola Negra* derrota o navio principal da Cia. que vinha ao seu encontro, numa belíssima cena de destruição, embalada, não mais por uma música de aventura, mas por uma música clássica que ajuda a compor a tristeza e desilusão presente nos olhos incrédulos de Beckett.

Os dois navios piratas legendários, o *Pérola* e o *Dutchman*, cercam o navio da Cia., que em uma batalha de canhões vai pelos ares, e as pretensões de Beckett de comandar os mares vai, com seu navio, pelos ares e por água abaixo, com o capitão mais devastado do que o próprio navio em pedaços. Toda ordem e limpeza do navio britânico – sempre o oposto dos navios piratas – transformados em destroços, pequenos pedaços de madeira (como podem ser observados no conjunto de imagens na próxima página) que não retém mais nenhum significado. A bandeira da Cia. das Índias Orientais, afundada com um corpo de marinheiro na imensidão do mar. Enquanto isso, o restante dos navios da frota da Cia. vai embora, permitindo que os piratas possam agora comemorar a vitória. Nessa história, os piratas vencem a guerra e escapam da extinção.

Figura 6: Batalha travada entre os navios Pérola e *Dutchman* contra o navio da Cia. Índias Orientais



Fonte: filme *Piratas do Caribe: No Fim do Mundo*. (Imagens capturadas e organizadas por nós.)

A primeira reflexão que gostaríamos de tecer a partir da descrição dessa sequência de cenas do filme *Piratas do Caribe 3* está relacionada com a preocupação colocada pelo historiador Robert Ritchie em aconselhar uma mudança no roteiro com base na audiência do filme e na percepção que esta poderia ter de uma cena náutica improvável. A base de sua preocupação está calcada na ideia de que existiria uma convergência entre o que está sendo colocado em cena pelo diretor e aquilo que a audiência vai entender/sentir quando tiverem acesso ao filme. Neste caso em particular, sua preocupação é com os marinheiros que entenderiam a impossibilidade de um navio navegar e parar em meio a um furacão, e, por essa razão, essa parte do roteiro deveria ser alterada. Ritchie desconsidera, ao chamar atenção para essas questões, o que chamamos de *pacto ficcional*: que consiste num

[...] acordo que se estabelece entre leitor e texto, no sentido de não se questionar o estatuto fantástico de uma obra. Esse pacto se realiza tanto a partir da leitura de obras literárias escritas em prosa, como contos, novelas e romances, dirigidos a adultos, jovens e crianças, como também a partir de obras em linguagens que mesclam o verbal e o visual, como novelas e séries

televisivas, filmes, histórias em quadrinhos, tirinhas de jornal, desenhos animados e outras produções de vários gêneros.¹⁵⁴

Neste caso específico, entre o espectador e o filme. O historiador não diz o nome do filme para o qual estava dando assessoria, mas essa mesma “impossibilidade” poderia ter sido sugerida para essa cena de *Piratas 3*. É importante salientar, no entanto, que o estabelecimento do pacto ficcional não pressupõe uma convergência entre a intenção do grupo responsável pela construção do filme e o modo como o espectador vai entendê-lo ou senti-lo, mas, antes, uma relação diversa daquela entre realidade dos “fatos” criados no filme e sua comprovação empírica/científica. Isso porque a pressuposição dessa convergência entre as intenções daqueles que produzem o filme coletivamente em se adequar a este ou aquele público e o modo como esse público em particular irá entender/sentir o que está sendo colocado por essas cenas do cinema é algo que não tem espaço dentro do regime estético das artes.

Em seu livro *O espectador emancipado*, Rancière coloca essa questão de maneira interessante ao discorrer sobre a pretensão do artista que busca *instruir* seu espectador. Ele nos diz que esse artista “[...] supõe sempre que o que será percebido, sentido, compreendido é o que ele pôs em sua dramaturgia ou sua performance. Pressupõe sempre identidade entre causa e efeito”.¹⁵⁵ Por mais que não estejamos falando de uma produção cinematográfica que visa essa instrução, ou produção de uma conscientização acerca do tema da pirataria, essa colocação deve ser pensada, pois não existe de fato essa identidade de causa e efeito entre a intenção do coletivo responsável pela produção do filme e seu espectador. Até porque uma performance, um filme, um livro, não são produtos que traduziriam os desejos daqueles que o fazem para seus espectadores tal qual se planeja. Rancière nos fala mais à frente,

Ela [a performance] não é a transmissão do saber ou do sopro do artista ao espectador. É essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito.¹⁵⁶

É essa distância que ele chama de *eficácia estética* e que deveria ser levada em consideração quando buscamos pensar acerca de um produto da arte dentro do regime estético. O princípio dessa distância e dessa eficácia estética está localizada nessa “[...] suspensão de

¹⁵⁴ Para melhor compreensão sobre o *pacto ficcional*, disponibilizamos em seguida o site no qual o verbete pode ser acessado por completo: CORRÊA, H. T. Pacto ficcional. **Glossário CEALE**. Disponível em: <<http://ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/pacto-ficcional>>. Acesso em: 09 jan. 2016.

¹⁵⁵ RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 18.

¹⁵⁶ Ibidem, p. 19.

qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado de comunidade”¹⁵⁷. Dessa forma, quando Ritchie mostra sua preocupação entre uma cena do filme e o modo como ela vai ser vista por um grupo específico de espectadores, ele parece não considerar a possibilidade do filme, enquanto forma sensível, extrapolar a relação entre causa e efeito.

Historiadores como Ritchie, preocupados demasiadamente em impor aos filmes ou aos seus textos uma linha divisória entre a realidade a ficção, por vezes deixam de compreender as possibilidades que a ficção traz para que as histórias dos piratas possam ser criadas e recriadas a cada oportunidade que têm de serem contadas. Desprendidos da obrigação que alguns historiadores se colocam de contar a história com base em fatos e evidências calcadas pela base da verossimilhança, os criadores dos filmes de piratas (assim como os literatos) se permitem reescrever em suas histórias subvertendo as posições dos sujeitos, de forma que os “perdedores” de outrora sejam os “vencedores” atuais, subvertendo a antiga ordem fundamentada entre a autoridade dos que mandam e a reivindicação de obediência daqueles que não possuem direito à palavra (*lógos*).

A literatura e o cinema, tirando proveito do conhecimento histórico sem a pretensão alcançar uma “verdade histórica”, abrem esse espaço de possibilidades a partir do qual surgem essas histórias paralelas. Sobre essa questão, Helena Kaufman, ao voltar seu olhar para *A metaficção historiográfica de José Saramago*, tenta evidenciar um pouco essa questão a partir de alguns romances do autor. Ela nos diz que “[...] esse tipo de ficção histórica não aspira a objectividade, não pretende alcançar uma arbitrária verdade histórica, apesar de respeitar e aproveitar o conhecimento histórico sobre a época que descreve”¹⁵⁸. Acreditamos que esse é um movimento que também pode ser percebido nos filmes *Piratas do Caribe* e à medida que por mais que mobilize sujeitos e elementos históricos (a Cia. das Índias Orientais, a pirata Mistress Ching, os figurinos, as bandeiras, etc.) narra uma história diversa daquela contada pela historiografia, dando mais espaço para pensar a complexidade das relações entre os sujeitos nela envolvidos (no caso do filme, os piratas e o poder oficial).

A guerra travada contra os piratas, que praticamente erradica a pirataria europeia e americana como um problema sério por volta de 1730 – como nos conta Peter Earle em seu livro *The Pirate Wars*¹⁵⁹ – vencida pela Marinha Real Britânica é, em certa medida, revertida,

¹⁵⁷ RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado...** op. cit., p. 57.

¹⁵⁸ KAUFMAN, H. A metaficção historiográfica de José Saramago. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 120, p. 124-136, abr./jun. 1991, p. 127.

¹⁵⁹ EARLE, P. **The Pirate Wars**. New York: St. Martin’s Press, 2013.

ao ser recriada neste filme. Não que a pretensão dos diretores e roteiristas fosse necessariamente esta, mas o modo como a guerra da Confraria dos piratas contra a Companhia Britânica das Índias Orientais é contada neste filme nos permite pensar sobre esse reposicionamento dos sujeitos. Os perdedores da História (os piratas), têm a chance de vencer seus oponentes nessa nova história, apesar de toda lógica apontar para que fosse um fracasso. Os piratas, na verdade, têm vencido essa guerra há alguns anos tendo suas histórias contadas e recontadas pelas artes, não só por este filme. Não em termos de recriarem as batalhas travadas entre a Companhia e os piratas das mais diversas nacionalidades, mas ao terem ganhado espaço na imaginação popular a partir das criações artísticas que não cessam de proliferar, enquanto a história da Marinha Real e da Cia. das Índias Orientais é contada basicamente pelos historiadores e aparecem nos filmes de piratas, numa constante troca de posições entre vilões e heróis. Vilões e heróis que, no regime estético, não possuem posições cristalizadas e circulam entre esses grupos sociais subvertendo as hierarquias.

É interessante ver como nos filmes da série *Piratas do Caribe*, principalmente no segundo e no terceiro filmes, existe uma subversão entre as posições de heróis e vilões. Na primeira cena do segundo filme, por exemplo, a imagem de destruição que toma conta do lugar onde Will e Elizabeth iriam se casar, por causa de uma chuva, num dia escuro, embalada por uma música que traduz a tristeza estampada em seu rosto. Um outro momento em que essa subversão dos lugares pode ser percebida é na cena em que vemos a imagem em movimento da bandeira negra ao vento sob um céu com nuvens carregadas e escuras. Bandeira negra que causava em quem a visse um terror, mas não o terror da Jolly Roger, “bandeira criada para aterrorizar os capitães dos navios mercantes e persuadi-los a entregarem sua carga”¹⁶⁰ da qual nos fala Marcus Rediker. O terror da Cia. das Índias Orientais, vilã principal dos filmes *Piratas do Caribe 2 e 3*.

Figura 7: O terror da bandeira negra (da Cia. das Índias Orientais) 1 – Casamento interrompido

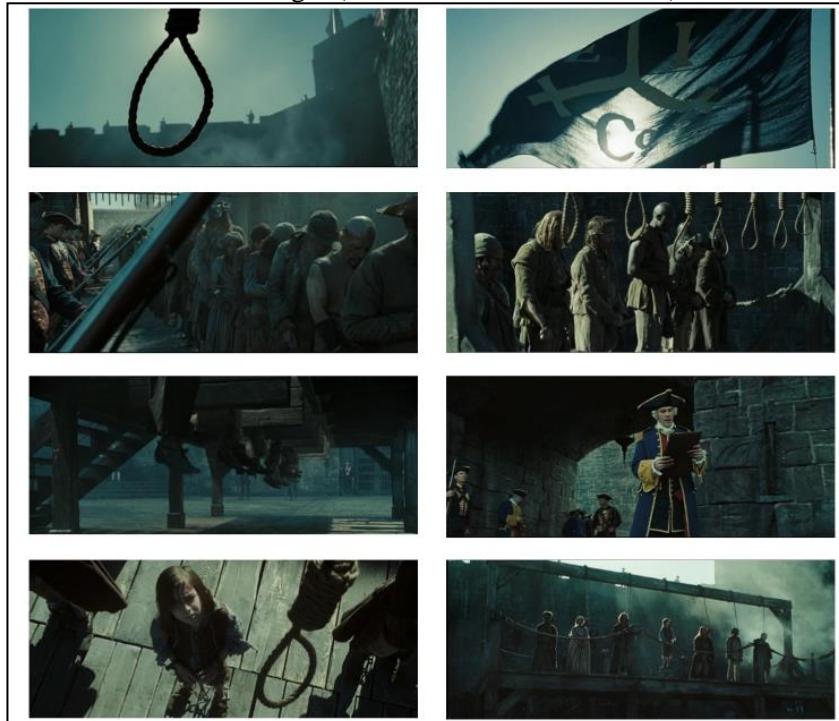


Fonte: filme *Piratas do Caribe: O Baú da Morte*. (Imagens capturadas e organizadas por nós.)

¹⁶⁰ REDIKER, M. **Villains of All Nations**: Atlantic Pirates in the Golden Age. Boston: Beacon Press, 2011, p. 17.

Uma outra cena também nos traz essa bandeira negra carregada por um sentido semelhante (como tentamos evidenciar, além de textualmente, por meio do conjunto de imagens colocado abaixo). Também numa cena inicial, agora do terceiro filme. A primeira imagem que somos dados a ver é a de um laço da forca, a segunda já é a bandeira da Cia., dessa vez sob céu mais claro, mas não menos carregada de sentido negativo, principalmente com as imagens que vêm em seguida. A imagem de pés sujos e maltratados presos por grilhões unidos por correntes caminhando a passos lentos, seguidos pela imagem de corpo inteiro desses homens que estavam acorrentados, que agora vemos não serem tão poucos quanto o número de pés pudesse sugerir, são vistos por entre as armas dos oficiais da marinha a subjugá-los. Para completar a cena, esses prisioneiros são enforcados, sete por vez, enquanto a fila diminui e escutam os decretos de Lord Beckett que proclamavam a suspensão dos seus direitos, lidos por um oficial naval. São lidos quatro direitos suspensos, e para cada um, sete prisioneiros, ficavam em suspenso pendurados pelo pescoço, até que após a leitura do quinto, sobem para a execução mais sete pessoas, dentre as quais uma criança que tem que subir num barril para alcançar o nó. Esse pequeno sujo, começa a cantar a música dos piratas que – depois descobrimos – clama pela reunião da Confraria, seguido depois por todos os outros prisioneiros que fazem seu ritmo num coro de voz e a batida de pés no chão que balançava as correntes, e, sob o som dessa canção, acaba a primeira cena.

Figura 8: O terror da bandeira negra (da Cia. das Índias Orientais) 2 – Enforcamentos



Fonte: filme *Piratas do Caribe: No Fim do Mundo*. (Imagens capturadas e organizadas por nós.)

Nem mesmo a imagem animalesca e asquerosa de Davy Jones consegue superar o terror que essa cena da execução consegue carregar. Os piratas, ao contrário dessa imagem do terror da Cia. das Índias Orientais, não só com de Jack Sparrow, mas também com Gibbs (Kevin McNally), Pintel (Lee Arenberg) e Ragetti (Mackenzie Crook) – o pirata do olho de madeira – entre outros, nos trazem uma imagem cômica, trazem leveza para o filme.

Para além da igualdade de posições possível a partir da dessa circulação dos sujeitos no regime estético, piratas e oficiais navais circulando entre vilões e heróis – como por vezes faz o Comodoro Norrington (Jack Davenport), ao escolher ajudar/perseguir os piratas ou mesmo se portar como pirata ou como oficial naval ao longo dos três primeiros filmes da série *Piratas do Caribe* – é possível ver uma mudança nos próprios personagens. Personagens esses que, em dados momentos agem heroicamente e, em outros, agem com todas as características de um vilão, expondo serem seres humanos com seus vícios e virtudes, para além de uma classificação homogênea que possa engessá-los.

Movimento explorado, por exemplo, na série *Once Upon a Time* (2011-) na qual, em um dado momento, os vilões das histórias dos contos de fadas buscam o autor do livro para que suas histórias possam ser reescritas afim de que eles possam ter seus finais felizes. Isto se dá, pois, de acordo com a história contada nessa série, vilões, por serem “do mal”, mesmo que tenham mudado suas atitudes, não têm direito ao tão sonhado final feliz pela posição em que se encontram. O Capitão Gancho, por exemplo, é um deles, que por mais que tenha agido tomando decisões que seriam típicas de um herói, não tem direito a seu final feliz. Nesse novo jeito de recontar as histórias de Branca de Neve, A Bela Adormecida, Peter Pan, Pinóquio e outras, vemos também se quebrar não só as posições entre vilões e mocinhos, mas também a luta para que as mudanças de atitudes dos personagens possam surtir algum efeito no desenrolar da história da série, em suas histórias escritas no livro.

Voltando para a sequência descrita do filme *Piratas 3* ainda temos outra questão sobre a qual gostaríamos de refletir: o cruzamento dos tempos. Por não estarem preocupados em determinar uma data precisa para os acontecimentos que se passam no filme, vemos se unir na Confraria piratas que talvez não estariam em cena no mesmo período – se a preocupação fosse com a ligação com fatos postos pela “realidade histórica”. Por mais que não possamos precisar exatamente os anos em que se passam os acontecimentos do filme, sabemos que estão entre os anos de 1714 e 1760, levando em consideração dois momentos da série de filmes *Piratas do Caribe*. O primeiro deles, no qual vemos a carta de corso ainda em posse de Lorde Beckett, assinada pelo Rei George R. – que pode tanto ser George I, como George II visto que os dois

assinavam da mesma forma. Cena que está no início segundo filme da série, *O Baú da Morte*, durante a conversa de Beckett com Will Turner. O outro, aquele em que vemos o próprio rei George II (Richard Griffiths) em seu palácio confrontando o pirata Jack Sparrow. Levando esse recorte temporal em consideração, a rainha pirata chinesa Mistress Ching, também conhecida como Ching Shih (que viveu dos anos de 1775 a 1844) não deveria estar lá. No entanto, a arte, diferentemente da história, não vê o anacronismo como um “pecado mortal”¹⁶¹, e o explora fazendo coexistir esses personagens que não pertencem, que estão fora de seus lugares, não só sociais, mas também temporais.

O filme não é feito para agradar e corresponder às expectativas dos marinheiros ou dos historiadores, é uma criação outra, que não tem de, necessariamente, ser colocada em contraposição com as categorias reivindicadas por profissionais das ciências humanas como “realidade”, mas explora as possibilidades de construção dessas novas relações entre os sujeitos e os lugares aos quais eles deveriam pertencer. A presença de Mistress Ching em *Piratas do Caribe*, que se passa num tempo antes mesmo de seu nascimento – ou mesmo os usos pelos literatos e cineastas de embarcações que não correspondem àquelas próprias de seu tempo sendo usadas pelos piratas, como comentamos no capítulo anterior – permite-nos pensar uma questão: a de que, na ficção, não cabe a alegação da imputação do anacronismo que tanto incomoda os historiadores de que algo “não pode existir nessa data”¹⁶².

A partir da ficção, somos dados a ver outras possibilidades para as histórias desses piratas, não só numa simples oposição do mundo imaginário – trazido por *Piratas I* com seus piratas amaldiçoados, consumidos literalmente por sua ganância, ou com os piratas que já se tornaram parte do mar e do navio: a animalizada tripulação do navio de Davy Jones nos dois filmes que seguem – ao mundo “real” das datas e personagens históricos – Mistress Ching no terceiro filme, rei George II e Barba Negra no quarto filme da série.

A partir dela, cada um tem possibilidade de construir relações outras entre o que está sendo “apresentado” pela história do filme, a partir daquela terceira coisa ligada à *eficácia estética* que extrapola a noção de um sentido que resulta de uma relação de causa e efeito. Isso se dá, pois, no regime estético das artes: “Há estética no lugar onde os objetos das nossas representações não são nem objetos de saber, submetendo os dados sensíveis à lei do

¹⁶¹ Questão trabalhada de forma mais detalhada por Rancière em seu artigo cuja referência segue: RANCIÈRE, J. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador... *op. cit.*

¹⁶² RANCIÈRE, J. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador... *op. cit.*, p. 31.

entendimento, nem objetos de desejo, impondo à razão à anarquia da sensibilidade”¹⁶³. O que não quer dizer, por outro lado, que esses modos de ver particulares não se liguem a uma noção comum, mas é uma noção comum que carrega consigo a possibilidade de *dissenso*, a possibilidade de discordar e de ver de forma diferente aquilo que está posto. Pois, como nos diz Rancière, “O senso comum estético é em si mesmo um senso comum dissensual”¹⁶⁴, que nos permite tecer as mais diversas relações entre as palavras, as coisas e os atos.

É a partir do regime estético, calcado na noção da democracia, que se coloca a possibilidade de redistribuir os discursos e os corpos desses discursos. É a partir da letra errante sem um corpo que lhe é “próprio”, que não só na literatura ou no cinema é possível quebrar as hierarquias que estabelecem o lugar “certo” do herói da marinha e do pirata “inimigo da humanidade”, dos grandes homens e daqueles que não merecem que suas histórias sejam contadas. Os filmes da série *Piratas do Caribe* o fazem ao permitir que as posições de heróis e vilões sejam subvertidas e compartilhadas entre os piratas e os marinheiros, como tentamos evidenciar nesta parte do trabalho. Os historiadores, não deixam de fazê-lo, ao entender que as histórias desses sujeitos também merecem ser contadas além daquelas dos grandes homens, como buscamos evidenciar no capítulo anterior. Tanto na ficção quanto na historiografia, é possível tratar qualquer tema da mesma maneira a partir da revolução estética, pois ambos se encontram no mesmo regime de verdade, sem que isso recaia em mero entretenimento para o consumo desenfreado ou que se resulte em um relativismo inconsequente. É justamente a impossibilidade de territorializar as atitudes dos sujeitos em classes ou grupos sociais específicos que torna possível vislumbrar a abertura política que a revolução estética traz para o espectador da arte. As imagens e ações da liberdade não tem um sujeito específico colocado em seu “lugar” e em sua “época”.

2. Jack Sparrow – uma quebra na lógica representativa

O pior pirata já visto ou o melhor deles? Entre as críticas do Comodoro Norrington e o reconhecimento do mesmo sobre a habilidade de Jack Sparrow, encontramos um pouco daquilo que segue o pirata ao longo dos filmes: sua posição paradoxal que não comporta uma rotulação estética. O pirata construído pelo ator Johnny Depp, pelos roteiristas dos filmes da série *Piratas*

¹⁶³ RANCIÈRE, J. A comunidade estética. In: **Revista Poiésis**, n. 17, p. 169-187, jul. de 2011, p. 170-171. Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis17/Poiesis_17_TRAD_Comunidade.pdf>. Acesso em 25 de nov. 2014.

¹⁶⁴ RANCIÈRE, J. A comunidade estética... *op. cit.*, p. 175.

do Caribe Ted Elliott e Terry Rossio e pelos diretores Gore Verbinski (1-3) e Rob Marshall (4) não pode ser satisfatoriamente entendido numa construção binária entre o pirata herói ou o facínora.¹⁶⁵ Ele ultrapassa essas questões. Além da subversão e redistribuição das posições entre heróis e vilões tratada anteriormente, temos aqui uma personagem que extrapola essa mesma circulação, evidenciando de maneira mais clara a não correspondência da palavra *pirata* com um corpo que o inscreva e a detenha, assim como a palavra *povo*, *proletário*, etc. A Literatura – com os exemplos de Poe, Doyle, Byron, dentre outros – assim como o cinema – e suas várias produções – perceberam essas possibilidades e as trabalham de forma diferente da historiografia, que continua, em certa medida, buscando essa encarnação da palavra pirata na sua correspondência no “real”.

Não encontramos nos filmes uma justificativa para entrada de Jack Sparrow na pirataria, que o colocaria em uma posição honrosa, tal como acontece, por exemplo, no filme *O Pirata Negro*¹⁶⁶ (1926) de Albert Parker no qual o *Pirata Negro*, interpretado por Douglas Fairbanks, se torna um pirata para vingar a morte de seu pai. Ou como no caso do pirata *Capitão Blood*¹⁶⁷, que dá nome ao filme de Michael Curtiz (de 1935), no qual Errol Flynn interpreta um médico que depois de ser injustiçado, torna-se pirata para que livre a si mesmo e aos seus colegas da escravidão à qual foram submetidos nas Américas como punição para seus crimes cometidos na Inglaterra. Ou ainda, como Will Turner (Orlando Bloom), no próprio *Piratas do Caribe*, A Maldição do Pérola Negra, que se entrega à pirataria com a nobre intenção de resgatar sua amada Elizabeth das garras do terrível pirata Barbossa (Geoffrey Roy Rush), capitão do navio pirata *Pérola Negra*.

Tampouco é possível entender Jack como os facínoras sanguinários descritos por Capitão Charles Johnson em seu livro *Uma história dos piratas* e por Arthur Conan Doyle em seus *Contos Piratas*. Nem como o malvado Capitão Gancho das histórias de Peter Pan, na literatura ou no cinema, ou como os piratas amaldiçoados que tripulam o *Pérola Negra* e o *Flying Dutchman* nos filmes *Piratas do Caribe*. Jack Sparrow extrapola essas barreiras descriptivas. Sua ambiguidade faz com que ele perpasse essas classificações cristalizadas e construa um pirata que se apresenta de modo diverso aos nossos olhos. O próprio modo como

¹⁶⁵ É importante salientar que entendemos que a composição do personagem no cinema, para além da criação dos roteiristas, ator e diretor, é composta por uma gama ainda mais ampla de profissionais que trabalham para chegar ao resultado que nos é apresentado nos filmes, por meio do trabalho com o figurino, pela direção de arte, pela iluminação, etc., como tentaremos evidenciar melhor por meio de imagens ao longo da análise.

¹⁶⁶ O PIRATA NEGRO. Direção: Albert Parker. EUA: Elton Corporation, 1926. 1 filme (94 min), mudo, p&b.

¹⁶⁷ O CAPITÃO BLOOD. Direção: Michael Curtiz. EUA: Warner Bros., 1935. 1 filme (119 min), son., p&b.

ele se veste ultrapassa as concepções mais tradicionais das imagens de piratas anteriores a ele no que diz respeito ao cinema, ou mesmo a busca de uma “fidelidade” histórica.

Observando essas características de Jack, poderíamos tentar definir-lo como uma *personagem redonda* “por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. [Personagens redondas] São dinâmicas, multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano”¹⁶⁸. Em contraposição às personagens de Will e Barbossa que poderiam ser consideradas *personagens planas* “construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade”¹⁶⁹: Will, um pirata honroso, um pirata “com causa”; Barbossa, um pirata facínora, egoísta. Fazer isso, no entanto, ainda nos diria/acrescentaria pouco na tentativa de compreendê-lo. Até porque, entendemos que a existência dessa personagem ultrapassa o lugar que possui no filme, tornando-se, em certa medida o que Umberto Eco chama de personagem “flutuante”. Para o autor,

[...] alguns personagens de ficção adquirem um tipo de existência independente de suas partituras originais. [...] muitos personagens de ficção ‘vivem’ fora da partitura que lhes deu existência, e se mudam para uma zona do universo que achamos muito difícil de delimitar. Alguns até mesmo migram de texto para texto, porque a imaginação coletiva, ao longo dos séculos, fez um investimento emocional neles e os transformou em indivíduos ‘flutuantes’.¹⁷⁰

A partir do primeiro filme, a circulação da imagem do Capitão Jack Sparrow se multiplicou pelo mercado. Como chamamos atenção no início deste capítulo, a Disney criou vários outros produtos a partir dessa personagem (como a série de 12 livros sobre o Capitão Jack Sparrow). Não foram só os filmes que foram criados a partir do sucesso da atração do parque temático *Piratas do Caribe* que ganharam grande sucesso comercial. Os produtos que foram criados a partir dos filmes também ganharam força no mercado, principalmente aqueles ligados à imagem desse pirata diferente, que não cabe em uma classificação estática, aumentando ainda mais a circulação dessa imagem, e consequentemente, aproximação do “público consumidor” da mesma.

¹⁶⁸ BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2000, p. 41. (Fazendo referência à divisão dos tipos de personagem por E. M. Foster em seu livro *Aspectos do Romance*)

¹⁶⁹ BRAIT, B. **A personagem... op. cit.**, p. 40.

¹⁷⁰ ECO, U. Alguns comentários sobre os personagens de ficção. In: _____. **Confissões de um jovem romancista**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 78. (eBook)

A história de Jack, por mais que não seja aquela do pirata honroso ou do psicopata, nos permite refletir sobre essa posição paradoxal desse personagem. Até porque ela, na verdade, não é *a* história, são as histórias nas quais a realidade e ficção se misturam. No primeiro filme, por exemplo, logo após salvar Elizabeth, sua história começa a nos ser revelada aos poucos. O primeiro elemento que compõe essa história é o P marcado em seu braço, mostrada pelo Comodoro Norrington. O segundo, seu nome verdadeiro, revelado por uma tatuagem situada, também em seu braço, acima do P, que nos mostram água, sol e uma ave, ao qual ele insiste em colocar o título de Capitão antes. Os outros elementos que ajudam a compor esse personagem são sua pistola com um só tiro, uma bússola que não aponta para o norte, e uma espada que fazem o Comodoro classificá-lo como o pior pirata do qual já tinha ouvido falar, fazendo com que Jack enfatize que ao menos “já ouviu falar dele”. E em seguida, ele escapa dos oficiais da marinha pedido para que se lembrem que “aquele teria sido o dia em que eles *quase* capturaram o Capitão Jack Sparrow”. Como que buscando construir a história que seria contada sobre ele.

Antes de continuar trazendo as histórias de Jack, gostaríamos de retomar brevemente a insuficiência da divisão personagem plano/redondo sobre a qual discorremos um pouco acima. Ao escrever sobre a importância do personagem plano no romance inglês – questionando a classificação feita por Foster – ligando-a à sua teatralidade, James Wood nos traz uma característica dessa teatralidade de alguns personagens planos de Shakespeare que percebemos, em certa medida em Jack Sparrow, quando ele tenta narrar sua história. Ele nos diz que

[...] muitos personagens de Shakespeare não são apenas teatrais; eles se teatralizam. Carregam ideias fantásticas, amiúde ilusórias sobre suas proezas e fama. Isso vale para Lear, Antônio, Cleópatra, Ricardo II, Falstaff, Otelo (que, mesmo morrendo, ainda dá instruções ao público para registrar sua morte: “Escrevam isto, /E digam que em Alepo certo dia [...] /peguei a goela do cão circuncidado/E o golpeei assim”).¹⁷¹

Entendemos que, para além do modo como Johnny Depp interpreta Jack em termos de performance (bem teatralizada), Jack Sparrow se teatraliza, à medida que busca construir suas histórias ao longo dos filmes. Por mais que seja cercado por alguns clichês e sua postura cômica beire por vezes uma caricatura (típica à personagem plana segundo à classificação de Foster) ele a ultrapassa. Talvez essa seja uma característica que possa estar relacionada com a própria peculiaridade da arte que estamos trabalhando aqui: o cinema. Ao discorrer sobre *A personagem cinematográfica*, Paulo Emílio S. Gomes nos diz dessa mistura entre romance e teatro que pode

¹⁷¹ WOOD, J. Personagem. In: _____. **Como funciona a ficção.** São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 122-123.

ser percebida nas personagens filmicas. Ele afirma que “[...] no filme evoluem personagens romanescas encarnadas em pessoas ou, se o preferimos, personagens de espetáculo teatral que possuem mobilidade de desenvoltura como se estivessem num romance”.¹⁷²

Voltemos, no entanto, para um outro momento em que a história do Capitão Jack é narrada. Agora, porém, sua história não é “contada” por seus objetos (como por suas tatuagens, ou seu figurino, por sua pistola com um só tiro ou uma bússola), mas por seu companheiro Gibbs. Will pergunta a Gibbs onde Jack teria conseguido aquela bússola. E assim, Gibbs começa a contar a história, a partir da qual descobrimos que ele tinha sido capitão do *Pérola Negra*, tendo sido destituído e largado em uma ilha deserta depois de um motim que aconteceu após ele ter revelado a localização do tesouro. A história de como ele escapou da ilha tem áí sua primeira versão: a de que depois de três semanas, sofrendo com o calor infernal, morrendo de fome, consegue escapar da ilha ainda com o único tiro com o qual foi abandonado na mesma, pois esperou três dias e três noites para que todas as criaturas do mar se acostumassem com sua presença, e na quarta manhã, ele amarrou duas tartarugas marinhas fazendo uma jangada, usando como corda — essa parte contada pelo próprio Jack — “cabelo humano de suas costas”.

Essa versão da história é contrastada com a “verdadeira” quando ele é deixado na mesma ilha, ainda em *Piratas I*, dessa vez com Elizabeth. Elizabeth mostra sua confiança em Jack a partir das histórias que já havia escutado sobre ele — Cap. Jack Sparrow, o pirata que desapareceu na frente de sete agentes da Cia. das Índias Orientais, que saqueou o porto de Nassau sem disparar sequer um tiro — e o confronta: “Você é o pirata sobre o qual eu li ou não?”, fazendo assim com que ele revele a versão “real” de como havia conseguido escapar da ilha: da última vez, havia ficado na ilha por um total de três dias, que passou se embebedando enquanto esperava os contrabandistas de rum que usavam aquela ilha como depósito, com os quais conseguiu negociar uma passagem para ir com eles. O que provavelmente não aconteceria agora, pois, provavelmente graças à Norrington, eles não estavam mais na ativa.

Essas histórias, diferentemente das histórias que justificavam as atitudes dos piratas honrosos citados acima, não conseguem por si, justificar as ações ou a personalidade de tal pirata. Nem a história confabulada, nem a história “verdadeira” conseguem definir quem é o Capitão Jack Sparrow. Esse pirata nos permite pensar no que Jacques Rancière chama de *ruptura estética*, à medida que “esta não é a supressão da imagem na presença direta, mas sua emancipação em relação à lógica unificadora da ação; não é a ruptura da relação entre inteligível

¹⁷² GOMES, P. E. S. A personagem cinematográfica. In: CÂNDIDO, A. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 112.

e sensível, mas um novo estatuto da figura”¹⁷³. Não só essas histórias não encerram a imagem do pirata Jack Sparrow como também não nos pode ser dada por uma lógica unificadora da ação, se levarmos em consideração a história de *Piratas I* como um todo, ou mesmo por aquelas contadas nos outros três filmes da série, visto que Jack se reconstrói constantemente, transitando pelas posições de herói/vilão egoísta, bêbado desastrado/sagaz estrategista, melhor/pior pirata já visto. O que não impede, no entanto, que façamos relações entre sua imagem e a imagem de outros piratas, entre sua versão do que é ser pirata e outras que já foram contadas. Não é uma imagem que é desconectada de toda a relação com a materialidade sensível ou de toda relação com as construções ficcionais sobre o que é ser um pirata.

Quando pensamos em outros piratas com os quais talvez poderíamos relacionar Jack Sparrow algo interessante acontece: acabamos por relacioná-lo com piratas que não “eram piratas”, mas que “estavam piratas”. Referimo-nos aqui aos piratas Macoco, quando interpretado pelo ator Serafin (Gene Kelly) no filme *O Pirata*¹⁷⁴ – dirigido por Vincente Minnelli – e Featherhead (Walter Brennan) no filme *A Princesa e o Pirata*¹⁷⁵ (1944), de David Butler. No primeiro caso, Serafin se passa pelo pirata Macoco para tentar conquistar Manuela, que era apaixonada pelas histórias de liberdade e coragem que lia sobre as realizações daquele pirata. Já no segundo caso, na verdade, Featherhead não se finge de pirata, mas se finge de idiota, e é por meio da crença de todos em sua estupidez que ele consegue ser mais esperto que o resto da tripulação e que o capitão do navio pirata do qual fazia parte. Mas, em que sentido esses piratas se assemelham a Jack?

Percebemos a aproximação entre Jack Sparrow e Serafin a partir da performance de seus corpos e do modo como seu gestual permite que eles ultrapassem a simples *representação* de um pirata. Mesmo que o filme *Piratas do Caribe* não seja um musical, como o filme de Minnelli, há que se ater para o modo como o corpo de Jack Sparrow se coloca como parte dessa ambiguidade, desse paradoxo que acompanha o personagem. O modo como ele consegue se safar das adversidades, tanto física quanto intelectualmente, está ligado à essa performance. De um lado, Serafin articula seu corpo e seus movimentos na construção desse pirata ao musical e à criação de espetáculos; de outro, Jack articula (ou talvez desarticula) seu corpo por causa do

¹⁷³ RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado...** *op. cit.*, p. 116.

¹⁷⁴ O PIRATA. Direção: Vincente Minnelli. EUA: MGM, 1948. 1 filme (102 min), son., color.

¹⁷⁵ A PRINCESA E O PIRATA. Direção: David Butler. EUA: Samuel Goldwyn Company, 1944. 1 filme (94 min), son., color.

rum e da sensação permanente de *sea legs*¹⁷⁶, e dessa forma, essas performances ajudam esses atores e diretores a contar a história que esses filmes se propõem. Em seguida, trazemos algumas imagens para tentar evidenciar essa aproximação feita por nós entre Jack e Serafin, no entanto, reconhecemos que nossa tentativa possa não ser tão feliz tendo em vista que nossa comparação é colocada principalmente no nível da performance (o que implica a visualização da imagem em movimento).

As primeiras imagens são da performance do Capitão Jack Sparrow retiradas do primeiro filme, mas que também pode ser percebida nos outros filmes da série. E, em seguida, trazemos outras de Serafin, atuando performaticamente como o pirata Macoco.

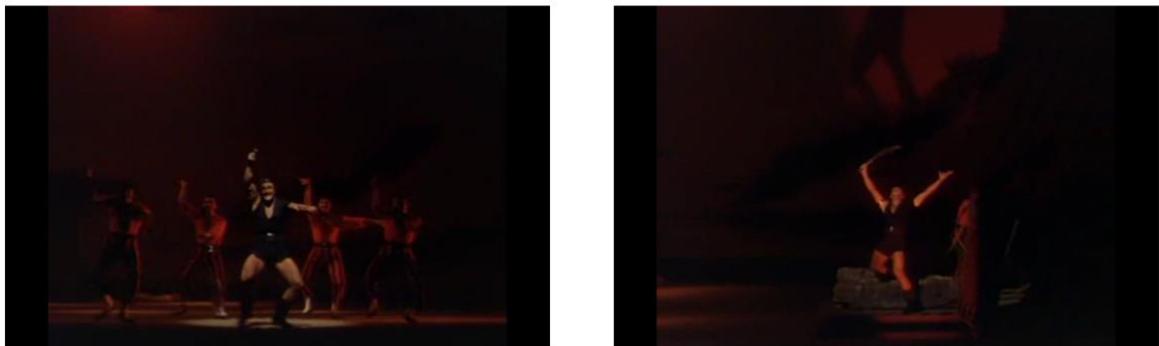
Figura 9: Corpo e performance de Jack Sparrow



Fonte: filme *Piratas do Caribe: A Maldição do Pérola Negra*. (Imagens capturadas e organizadas por nós.)

¹⁷⁶ Inserimos essa citação no original pois não encontramos uma expressão correspondente no português para substituí-la. Expressa, basicamente, a sensação de depois de estar em um barco por algumas horas, voltar à terra firme e permanecer sentindo como se estivesse no barco, com os altos e baixos.

Figura 10: Corpo e performance de Serafin



Fonte: filme *O Pirata* (1948) (Imagens capturadas e organizadas por nós.)

A aproximação entre Sparrow e Featherhead se dá de outra forma: pelo modo como eles lidam com as palavras e com seus pensamentos. Seus planos não são compreendidos inicialmente por aqueles que os rodeiam. Não se espera muito desses piratas e é nesse espaço entre sua aparente estupidez e sua sagacidade que conseguem colocar em prática suas ideias. Featherhead rouba o mapa do tesouro do capitão do navio pirata sem que ninguém desconfie. Manipula o ator Sylvester para que ele seja incriminado pelo roubo do mapa e o filme termina sem que eles descubram que era, de fato, o “idiota” que havia roubado o terrível capitão pirata. No caso de Jack, não foi uma só vez que conseguiu se dar bem por não acreditarem em sua capacidade. Citemos uma: no primeiro filme, ele finge roubar um navio para, quando atacado, tomar posse do outro navio que o perseguia e que já estava pronto para navegação.

A intenção de evocar aqui essas semelhanças, é importante que se diga, não é de achar precedentes, ou elementos que ajudaram Johnny Depp, ou mesmo os roteiristas a construírem Jack Sparrow. É um exercício de buscar relações de maneira mais livre para construir uma ideia sobre o que é o pirata a partir da construção de Jack. É interessante levar em consideração, nesse sentido, os elementos de que Johnny Depp se utilizou para construir esse pirata. Entendemos que a construção do personagem não se deu exclusivamente pelo modo como Depp inscreve suas impressões e escolhas. Reconhecemos que ele pensou essas questões a partir de um roteiro que lhe foi dado, bem como o fato de que sua atuação foi dirigida. No entanto, optamos por focar na criação de Jack Sparrow pelo ator que o interpreta e pelo resultado que vemos no filme, aceitando assim, esbarrar nas dificuldades que surgem da própria ambiguidade da personagem cinematográfica resultante dessa relação personagem/ator para a qual Gomes nos chama atenção ao colocar que

A personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só começa a viver quando encarnada numa pessoa, num ator. [...] Se a encarnação se processa através de uma pessoa, de um ator que nos é desconhecido, como, por exemplo, o do *Ladrão de Bicicleta* de De Sica e Zavattini, ele fica sendo a personagem e não há maiores problemas.

O exemplo está, entretanto, muito longe de ilustrar o que se passa na maior parte das vezes. Via de regra, a encarnação se processa através de gente que conhecemos muito bem, em atores que nos são familiares. Aliás, nos casos mais expressivos, tais atores são muito mais do que familiares; já são personagens de ficção para a imaginação coletiva, num contexto quase que mitológico.¹⁷⁷

Johnny Depp interpretando o papel de Jack entra exatamente no último caso citado por Gomes, o caso mais ambíguo. A interpretação desse ator já se fez marcante com personagens memoráveis tais como Edward Mão de Tesoura, uma criatura quase humana e quase completa (exceto por suas mãos pois seu criador morre antes de terminá-lo) que é recebido numa comunidade suburbana estadunidense depois de ter vivido anos no isolamento passando a enfrentar as belezas (amor) e amarguras (mentiras/egoísmos) da vida nessa sociedade, no filme que leva o mesmo nome¹⁷⁸; Ichabod Crane, um policial delicado e sensível do início do século XIX enviado à cidade de Nova Iorque para investigar uma série de assassinatos, que o aterrorizam, assim como sangue, apesar de sua profissão, em *A Lenda do Cavaleiro sem Cabeça*¹⁷⁹; o diferente, solitário e perturbado Willy Wonka da regravação de *A Fantástica Fábrica de Chocolate*¹⁸⁰; o triste, também solitário e, por vezes, lúcido, Chapeleiro Maluco de *Alice no País das Maravilhas*¹⁸¹; (dirigidos por Tim Burton em uma parceria que se mostrou frutífera ao longo dos anos) para além do agente da CIA, com estranhíssimos disfarces e aparência de turista, Sheldon Sands, no filme *Era Uma Vez no México*¹⁸²; e o escritor surtado, assassino/vítima Mort Rainey/John Shooter do suspense *A Janela Secreta*¹⁸³. Não

¹⁷⁷ GOMES, P. E. S. A personagem cinematográfica... *op. cit.*, p. 114.

¹⁷⁸ EDWARD MÃOS DE TESOURA. Direção: Tim Burton. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation, 1990. 1 filme (105 min), son., color.

¹⁷⁹ A LENDA DO CAVALEIRO SEM CABEÇA. Direção: Tim Burton. EUA e Alemanha: Paramount Pictures, 1999. 1 filme (105 min), son., color.

¹⁸⁰ A FANTÁSTICA FÁBRICA DE CHOCOLATE. Direção de: Tim Burton. EUA, Reino Unido e Austrália: Warner Bros., 2005. 1 filme (115 min), son., color.

¹⁸¹ ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS. Direção de: Tim Burton. EUA: Walt Disney Pictures, 2010. 1 filme (108 min), son., color.

¹⁸² ERA UMA VEZ NO MÉXICO. Direção de: Robert Rodriguez. EUA: Columbia Pictures Corporation, 2003. 1 filme (102 min), son., color.

¹⁸³ A JANELA SECRETA. Direção de: David Koepp. EUA: Grand Slam Productions e Columbia Pictures Corporation, 2004. 1 filme (96 min), son., color.

prosseguiremos com a listagem para que não fique exaustiva, visto que o ator já gravou mais de 50 filmes.¹⁸⁴

Selecionamos esses filmes como exemplo, não só para evocar alguns personagens mais conhecidos interpretados por Johnny Depp, mas também para chamar atenção para a excentricidade desses personagens, característica que ele carrega, em certa medida para a construção do Capitão Jack Sparrow. Excentricidade essa que pode ser dupla, colocada tal como Helena Kaufman sobre as personagens de José Saramago:

A sua excentricidade tem um duplo significado. Por um lado, são esses seres os personagens geralmente marginalizados pelos relatos da História oficial; assim, contribuem para uma nova visão de acontecimentos. Ao mesmo tempo, todos eles são literalmente excêntricos: invulgares, originais, diferentes dos outros representantes do seu meio, como Baltasar ou Mogueime; dotados de poderes sobrenaturais, como Blimunda; tirados do mundo da ficção, como Ricardo Reis; feitos protagonistas enquanto mortos, como Fernando Pessoa, ou simplesmente sujeitos a uma vida reclusa em que o real e o fictício, o presente e o passado se misturam e entrelaçam, como na vida de Raimundo Silva.¹⁸⁵

Essa excentricidade já pode ser percebida a partir dos elementos de Depp mobiliza para a construção de tal pirata. Em uma entrevista do ator, que consta nos extras da edição em *Blu-ray* do primeiro *Piratas do Caribe*, Depp fala que vê nesse papel a oportunidade de inventar um tipo diferente de pirata, nunca visto antes.¹⁸⁶ Para fazê-lo, além de outros “ingredientes”, foi muito importante para a composição de Jack, a imagem que Depp tinha de Keith Richards, guitarrista dos *Rolling Stones* e de Pepe Le Pew (ou Pepe Le Gambá) personagem animado de um cangambá¹⁸⁷ francês da *Warner Bros Entertainment* criado para o universo de *Looney Tunes*.

¹⁸⁴ Cuja filmografia completa pode ser acessada na página da Wikipédia: <https://en.wikipedia.org/wiki/Johnny_Depp_filmography>. Acesso em: 10 jan. 2015.

¹⁸⁵ KAUFMAN, H. A metaficação historiográfica... *op. cit.*, p. 129-130. (A autora pensa essa ex-centricidade da personagem a partir do uso do termo por Linda Hutcheon em seu livro cuja referência segue: HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo:** história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.)

¹⁸⁶ Entrevista disponível no youtube sob o título **Johnny Depp in Becoming Captain Jack**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xsInvQ2gFLM>>. Acesso em: 18 nov. 2014. (As transcrições traduzidas dos fragmentos das entrevistas que estão neste trabalho foram feitas por nós.)

¹⁸⁷ O cangambá (*Mephitis mephitis*) “é um mamífero carnívoro caracterizado pela pelagem preta com listras brancas e por expelir um líquido fétido quando acuado. O cangambá é muitas vezes confundido com o gambá devido a semelhança fonética dos nomes a ao fato de ambas espécies usarem odores fétido como forma de defesa. Ele habita as campinas e bosques do Canadá ao México. No Brasil, existe uma espécie muito parecida ao cangambá, chamada Jaratataca.” (Informação disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Cangamb%C3%A1>>.) Acesso em: 06 jan. 2016.)

Ao explicar a relação que fez entre Jack Sparrow e Keith Richards, Depp diz, em uma outra entrevista¹⁸⁸, que quando ele pensava em piratas do século XVIII, o que lhe vinha à cabeça era: “Eles eram as estrelas do rock daquela época”. E, para ele, o grande astro do rock é Keith. Depp fala ainda que Keith foi uma inspiração a partir de sua memória de como a estrela do rock é ou se comporta e salienta não ter feito um “estudo” ou uma “imitação” dele. Cita, no entanto, três características desse astro do rock que admira e tentou trazer para Jack Sparrow: *graça, elegância e sabedoria*. A ideia dos acessórios no cabelo também tem influência de Keith Richards.

Graça, elegância e sabedoria que Jack exibe, além de em outros momentos, na cena de *Piratas I* em que aparece pela primeira vez na cela da prisão de Port Royal. Sentado com seu chapéu em seu rosto, debochando dos prisioneiros e do modo como estão tentando fazer com que o cachorro que guarda as chaves se aproxime (tal como se vê na atração da Disney). Cena essa que termina com um plano fechado em seu rosto, que expressa um sorriso irônico e tranquilo (como pode ser observado na imagem abaixo) apesar da situação em que o pirata se encontrava. Nela vemos a graça e a elegância, mas a sabedoria se mostra nos jogos em que faz ao longo do filme com as palavras, valendo-se da fama de mentiroso, contando diversas vezes a verdade, causando uma confusão naqueles que o cercam. Ou ainda de maneira mais evidente numa outra cena, ainda na prisão de Port Royal, quando um dos prisioneiros conta ter ouvido histórias das destruições causadas pelo Pérola Negra por quase dez anos, sem ter deixado nenhum sobrevivente. Afirmação à qual Jack contrapõe com um questionamento relevante: se não houve sobreviventes, de onde vieram as histórias?

Figura 11: Jack na prisão de Port Royal



Fonte: filme *Piratas do Caribe: A Maldição do Pérola Negra*. (Imagen capturada por nós.)

¹⁸⁸ Entrevista que também pode ser acessada no youtube sob o título Pirates of the Caribbean: **Johnny Depp "Jack Sparrow"** Exclusive Interview Part 1 of 2. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UdK4GwHQkMw>>. Acesso em 18 nov. 2014.

Mas essas características dão lugar àquelas de sua segunda referência: Pepe Le Pew. Passando, então, para essa outra fonte de inspiração, Depp diz a Emily Blunt que

Existe algo sobre Pepe Le Pew que eu sempre achei muito bonito: a ideia desse cara que tinha vendas nos olhos com relação a realidade, e só acreditava no que pensava. Ele sempre estava de bom humor, independente do que estivesse acontecendo ao seu redor, independente de qual fosse a realidade da situação, ele sempre a via do seu jeito de um jeito absolutamente seu. A cada episódio, ele se apaixonava por essa gata e a gata só o desprezava, odiava, e ele sempre interpretava como se “Nossa, ela está dando uma de difícil, ela é tímida” ou algo do tipo. Então eu pensei que isso daria certo para o personagem. Eu sempre pensei em Jack Sparrow como um tipo de organismo em movimento constante, que se moldava a qualquer situação, de acordo com o que ele precisasse se moldar. Ele se moldaria àquilo; esse organismo com um perpétuo copo de Martini em mãos.¹⁸⁹

Poderíamos elencar aqui vários exemplos onde essas características de Pepe podem ser vistas no filme, no entanto selecionamos duas. A primeira ao final do primeiro filme, quando ele se despede de Elizabeth com a testa franzida, tentando demonstrar seriedade e sentimentalismo dizendo que nunca teria dado certo entre os dois, que se mostra no próximo plano incrédula com pretensão de Jack, aquela mesma pretensão do cangambá quando se dirige à gata que ele ama e acredita amá-lo também. A segunda, já em *Piratas 2* durante a briga generalizada começada por Norrington ao tentar matar Jack numa taverna em Tortuga, da qual Jack sai pouco se importando com o alvoroço, subindo as escadas testando os chapéus em busca de um que lhe agradasse.

Figura 12: Jack escolhendo seu chapéu durante a briga na taverna de Tortuga



Fonte: filme *Piratas do Caribe: o Baú da Morte* (Imagens capturadas e organizadas por nós.)

¹⁸⁹ MEIKLE, Denis. **Johnny Depp**: A kind of Illusion. London: Reynolds & Hearn Ltd., 2009, p. 324.

Graça, elegância e sabedoria agregadas ao *bom humor* e *otimismo*. Essas características, no entanto, não são as únicas que podemos ver no filme quando Jack Sparrow está em cena. Por diversas vezes, parece-nos que o personagem está bêbado, como nos diz Geoffrey Rush em uma entrevista que consta nos extras em *Blu-ray*¹⁹⁰, citada anteriormente: “Foi extraordinário ver Johnny Depp criar aquele personagem, pois ele o interpretava como um completo idiota bêbado. Não que ele estivesse bêbado, mas todas as vezes que eu olhava para ele no set eu sempre pensava que ele tinha bebido oito vodcas ou algo do tipo [...].”

Temos essa impressão, principalmente, pelo modo como ele caminha, para além do modo como ele fala. Mas para Depp, no entanto, em suas entrevistas, durante a construção do personagem, seu modo de andar se relaciona mais como um perpétuo *sea legs*, do que necessariamente com a bebida. Como se Jack não se sentisse confortável em terra firme, visto que passava grande parte de sua vida no mar, que seria o lugar ao qual pertencia realmente.

Jack Sparrow é um personagem paradoxal não só por fugir de uma construção binária que circula entre o “bem” e o “mal”, o pirata-herói ou o facínora. Sua multiplicidade e maleabilidade podem ser percebidas em diversos momentos. Ele é maleável não só com seu corpo, mas também com os usos que faz das palavras. Algo que havíamos apontado ao fazer as aproximações entre Jack, Serafim e Featherhead. Ao nos utilizarmos da noção de performance, tomamos como base as reflexões de Rancière. Ele nos convida a olhar para a arte tendo como referência o *regime estético*.

Trabalhar com esse regime de identificação da arte, ao qual o autor opõe o *regime representativo*, não quer dizer, porém que iremos analisar essas imagens pressupondo uma intransitividade das mesmas. A ruptura com o modo de analisar a arte no *regime representativo*, como salienta Rancière,

[...] não significa, como quer a vulgata modernista, que se desfaça toda correspondência entre a arte das palavras e a arte das formas visíveis. Ela se dá quando as palavras e as formas, o dizível e o visível, o visível e o invisível se relacionam uns com os outros segundo novos procedimentos. No novo regime, no regime estético das artes, que se constitui no século XIX, a imagem não é mais a expressão codificada de um pensamento ou de um sentimento. Não é mais um duplo ou uma tradução, mas uma maneira como as próprias coisas falam e se calam.¹⁹¹

¹⁹⁰ Entrevista disponível no youtube.com sob o título **Johnny Depp in Becoming Captain Jack**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xSInvQ2gFLM>>. Acesso em: 18 nov. 2014.

¹⁹¹ RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 21.

A partir desse modo de entender as imagens, encontramos a nossa frente outras possibilidades ao interpretar as imagens de Jack Sparrow. Diante da sutileza em que apresenta os mais diversos aspectos de sua personalidade e de seus sentimentos, vemos no filme se construir esse pirata que não existia. Um pirata que é composto por elementos de uma estrela do rock e de um desenho animado de um cangambá. Mais do que traduzir os sentimentos de Jack em cada uma das cenas desse personagem, as imagens do mesmo evidenciam as contradições que compõe seu papel e que são expressas por Johnny Depp de maneira única.

À medida que as coisas acontecem a Jack Sparrow, ele encontra um modo diverso e único de lidar com as situações. Fazendo coincidir “loucura” e “brilhantismo”¹⁹² e se valendo dessa capacidade, ele acaba por se sair bem até das mais inusitadas situações.

Quando nos propomos a tentar entender Jack Sparrow para além de uma lógica representativa, pensamos a partir de uma ruptura estética que nos permite entender sua *figura* de maneira diversa. É importante lembrar, que, como nos diz Rancière: “O que se opõe ao regime representativo da arte, portanto, não é um regime da não representação, no sentido da não figuração”¹⁹³. A partir da ruptura estética vemos diversas vezes coincidir as duas lógicas em um produto da arte — quais sejam, a lógica representativa e a estética. Em um outro livro, explicitando um pouco mais sobre essa questão ao discorrer sobre a *pensatividade* da imagem, Rancière nos diz que

Em sua acepção clássica, a figura conjungia dois significados: era uma presença sensível e era uma operação de deslocamento que punha uma expressão no lugar de outra. Mas no regime estético, a figura já não é simplesmente uma expressão que vem para o lugar de outra. São dois regimes de expressão que se encontram entrelaçados sem relação definida. [...] A partir daí é possível pensar positivamente a pensatividade da imagem. Ela não é a aura ou o *punctum* do aparecimento único. Mas também não é simplesmente nossa ignorância do pensamento do autor ou a resistência da imagem à nossa interpretação. A pensatividade da imagem é produto desse novo estatuto da figura que conjunge dois regimes de expressão sem os homogeneizar.¹⁹⁴

Tendo em vista o que é colocado pelo autor, Jack Sparrow não é um pirata que vem simplesmente para re-apresentar os conceitos tradicionalmente existentes sobre a pirataria nas telas do cinema no filme *Piratas do Caribe*. Ele é um pirata que surge de uma relação diversa. A partir do roteiro enviado para o ator, as relações que ele estabelece para construir sua

¹⁹² Fazemos referência aqui a um diálogo entre Jack e Will no Capítulo 4. **Will:** (sobre o plano que Jack bala para confiscar o navio da Marinha Real) Ou isso é loucura ou inteligência. **Jack:** É notável a frequência com que essas duas características coincidem.

¹⁹³ RANCIÈRE, J. *O destino das imagens...* op. cit., p. 129.

¹⁹⁴ RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado...* op. cit., p. 116.

personagem não se dão só no sentido de uma atualização de uma imagem do que era ser pirata no século XVIII, é antes disso, uma criação a partir de relações diversas que tem sua base na junção das características de uma estrela do rock e de um desenho animado, para além daquelas que escapam às escolhas do ator: as opções estéticas impressas pelos outros “autores” desse personagem, como o figurinista, o editor, o maquiador, etc., que ajudam na composição desse pirata diferente.

Carregando consigo todas essas peculiaridades, que são melhor compreendidas a partir das noções colocadas pelo regime estético das artes, tal como trabalhadas por Rancière, Jack Sparrow acaba sendo um elemento importante na suspensão da lógica representativa nos filmes *Piratas do Caribe*. Mas, se existe essa suspensão da lógica representativa, é porque os filmes nos permitem perceber alguns elementos que pertencem a ela.

Por diversas vezes, por diversos críticos e cineastas, o cinema fora aclamado como a arte moderna por excelência, por ser capaz de inverter a hierarquia aristotélica, permitindo a quebra “no agenciamento de ações necessárias ou verossímeis que, pela construção ordenada do nó da trama e do desfecho, faz passar os personagens da felicidade para a infelicidade ou da infelicidade para a felicidade”¹⁹⁵ criticada por Jean Epstein por contradizer a vida. Mas o que vemos nos filmes *Piratas do Caribe*, em vários momentos, é essa noção da lógica representativa, preocupada com a construção ordenada do nó da trama e do desfecho. Ao contrário do que vários teóricos do cinema haviam planejado,

A jovem arte do cinema não somente reatou com a velha arte das histórias. Tornou-se sua mais fiel guardiã. Usou a potência visual e seus meios experimentais não somente para ilustrar velhas histórias de conflitos de interesses e de provações amorosas. Colocou-os a serviço da restauração de toda a ordem representativa que a literatura, a pintura e o teatro haviam solapado.¹⁹⁶

Essa questão fica ainda mais evidente nos filmes hollywoodianos, como os analisados aqui. No entanto, temos construído a argumentação de que até mesmo os filmes *Piratas do Caribe*, fazem parte do regime estético. Mas de que forma isso acontece? Por mais que aparentemente não consigam romper com a lógica representativa, são marcados por *intervalos* que nos permitem perceber seu pertencimento ao regime estético. Intervalos esses que Jack Sparrow ajuda a construir. Rancière nos diz que

¹⁹⁵ RANCIÈRE, J. *A fábula cinematográfica*. Campinas: Papirus, 2013, p. 8.

¹⁹⁶ Ibidem, p. 9.

[...] até as formas cinematográficas mais clássicas, mais fiéis à tradição representativa das ações bem encadeadas, dos caracteres bem destacados e das imagens bem compostas são marcadas pelo intervalo que assinala o pertencimento da fabula cinematográfica ao regime estético das artes.¹⁹⁷

Por mais que os filmes tenham as características da tradição representativa, Jack Sparrow promove esse intervalo estético. No primeiro filme a história se organiza de forma aparentemente bem ordenada em termos de encadeamento das ações e das personagens com caracteres bem destacados. Will, apaixonado por Elizabeth, que também é apaixonada por ele, coloca-se em seu devido lugar de ferreiro até que tem que se aliar a Sparrow para que possa salvar Elizabeth. O Comodoro, também apaixonado por Elizabeth, se coloca em seu devido lugar de oficial da marinha, não se permite ser ajudado por Sparrow, um pirata. E, no final das contas, a mocinha é salva dos piratas amaldiçoados, liderados por Barbossa, e fica com Will, seu pirata honroso. Tudo se encaixa bem, menos as ações controversas de Jack, o excesso de palavras que circundam suas ações, o modo como ele se utiliza da verdade e da mentira para conseguir alcançar os seus objetivos, que nem sempre ficam claros. Outro desencaixe pode ser percebido na própria performance do ator, que não entendemos como sendo de um pirata a partir das referências mais comuns: aquela da imagem popular, da qual nos fala Campbell, nem daquela imagem construída pelos historiadores para se contrapor à outra.

Em todos os quatro filmes da série, principalmente no primeiro e no terceiro, é difícil saber de que lado Jack está, até porque ele sempre muda de lado. Não só em benefício próprio, por sinal. Assim como o herói maniano, sobre o qual Rancière discorre em seu livro *A fábula cinematográfica*, Jack Sparrow “não pertence a lugar nenhum, Ele é um sem função social [...] Ele age, simplesmente; faz certas coisas. [...] sua ação não se identifica com o dever de uma coletividade, nem com o itinerário que descobre seus valores”¹⁹⁸. Ele não é o marinheiro, não é o pirata honroso, nem o pirata facínora, é um pirata que repensa e burla o próprio código da pirataria, que não está preocupado com um bem maior ou mesmo com valores estáticos. Nem o seu jeito de lidar com o amor é algo previsível. O modo como ele não fica com Angélica, abandona a mesma numa ilha deserta depois de salvá-la de se sacrificar por seu pai, é controverso. Ele, dessa forma, permite que percebamos uma ruptura nesses filmes hollywoodianos aparentemente regidos pela lógica representativa.

Jack Sparrow também está presente em outros momentos em que há uma suspensão da lógica representativa. Na cena dos muitos Jacks (ver imagens abaixo), por exemplo, quando o

¹⁹⁷ RANCIÈRE, J. *A fábula cinematográfica*. Campinas: Papirus, 2013, p. 20

¹⁹⁸ Ibidem, p. 87-88.

vemos preso no armário de Davy Jones, em seu navio *Pérola Negra*. Essa cena começa com um *fade in*, no fundo negro que começa a clarear, e no qual, por meio de um plano detalhe, vemos o nariz de Jack entrar da esquerda para a direita, até encontrar um amendoim. Amendoim este que é a única coisa no prato, o qual espeta com um garfo e quase come, não fosse o outro Jack tê-lo matado para pegar e comer o amendoim. Essa é só a primeira parte dessa cena do navio totalmente tripulado por vários Jacks: um que cacareja (e aparentemente bota um ovo), outro que se aproxima pouco a pouco de uma cabra, um submisso ao capitão impiedoso, dentre vários outros... que desaparecem, mas com os quais o capitão continua conversando. E ao se preparar para saltar do navio “lavando suas mãos dessa esquisitice” e caindo... não no mar, mas numa areia branca, para ser perseguido por uma pedra branca, que não era uma pedra. Enfim, uma cena que não se liga à lógica da narrativa e da ordenação das ações, até que Jack se reencontre com sua antiga tripulação que vai resgatá-lo daquele lugar. Uma cena que se opõe à intriga da narrativa pelo modo como suspende o tempo. É um *tempo vazio*, ao qual Rancière aproxima da literatura de Wolf e Flaubert.¹⁹⁹ Uma cena que se desconecta da lógica representativa e que traz à tona a potência da intriga estética, não só como uma pausa na sequência dos episódios, mas como um novo sentido que é dado a ele.

Figura 13: Cena dos Muitos Jacks



Fonte: filme *Piratas do Caribe: No Fim do Mundo* (Imagens capturadas e organizadas por nós.)

¹⁹⁹ RANCIÈRE, J. A fábula cinematográfica. Campinas: Papirus, 2013, p. 57.

Olhar esses filmes, e o modo como esse personagem se constrói neles – e a partir deles – é um exercício que entendemos ser necessário, como já foi dito algumas vezes, *não* para contrapor uma ideia do que tenha sido o pirata “real” – aquele com o qual a historiografia deveria se preocupar – com aquelas produzidas pela ficção – supostamente despreocupada com a “verdade” dos fatos. É, antes disso, para pensar a própria historicidade na qual eles se inscrevem.

Quando repetimos que os filmes da série *Piratas do Caribe*, assim como Jack Sparrow fazem parte do regime estético, estamos tentando chamar atenção para um regime de sensibilidade e de verdade que nos permite tecer relações das mais diversas entre a historiografia, a literatura, o cinema, em busca de uma compreensão do que é ser pirata nesses lugares em que suas histórias são contadas, sem buscar necessariamente fazer corresponder os múltiplos significados dessa palavra a um corpo específico/um corpo modelo. O que não quer dizer que, ao fazê-lo, ela se desconecta completamente da lógica representativa. Na verdade, essas duas lógicas não se excluem, mas se entrelaçam, principalmente nos filmes hollywoodianos. O que torna seu estudo tão importante quanto o estudo de um filme aclamado pela crítica ou fiel aos relatos dos historiadores – como gostariam alguns deles.

A historicidade democrática a partir da qual se instaura o regime estético das artes em que surge a Literatura, o cinema e a História como ciência, abre espaço para a circulação dessas várias imagens de piratas às quais temos acesso atualmente. A partir dessas possibilidades, podemos traçar os mais diversos caminhos reflexivos, tentando ter cuidado para não supor que essas reflexões sejam superiores às outras e buscando deixar aberto o espaço para dissensos. Posicionar-nos de modo diferente dos colegas que estão preocupados em “depurar” a ficção da historiografia sobre os piratas e a pirataria, é reconhecer essas possibilidades e esses diversos caminhos, não entendendo que um tenha que se sobrepor ao outro, reconhecendo, ainda, que esse mesmo embate e essas mesmas discordâncias são a essência dessa historicidade democrática na qual acreditamos estar inseridos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo inicial desse trabalho era compreender melhor como as imagens dos “Piratas do Caribe” são postas em circulação e em que medida elas perpassavam a historiografia numa constante relação com as artes. A partir de nossas pesquisas, pudemos observar, primeiramente, que essas imagens são construídas e postas em circulação principalmente pelo livro *Uma história dos piratas* de Charles Johnson – publicado pela primeira vez em 1724 e constantemente reeditado e adaptado a partir daí – e pela literatura do século XIX, com os livros de W. Scott, Lord Byron e R. L. Stevenson sobre o tema, dentre outros. Vimos que, neste mesmo período, a historiografia se dedicava ao estudo e relato das histórias dos “grandes homens” ligados ao poder político e à Marinha Real Britânica. No que concerne às histórias dos homens do mar, piratas tinham pouco ou nenhum lugar.

Quando os historiadores, principalmente a partir do século XX, impulsionados pelos debates acerca da necessidade da introdução de novas perspectivas para a historiografia, começam a voltar seus olhares para as histórias das pessoas comuns, partindo ora da vertente francesa (com a Escola dos *Annales*) ora da inglesa (história social), os piratas passam a ter espaço em suas produções. Na busca por escrever as histórias desses sujeitos, esses historiadores esbarraram na dificuldade de mobilizar fontes. Por mais que houvessem alguns documentos oficiais, como julgamentos e cartas, eles pouco ou nada revelavam sobre o modo de vida dessas pessoas. Para que pudessem ter acesso ao modo de vida dos piratas, os historiadores do século XX acabam voltando seus olhos para o livro de Charles Johnson, como uma fonte de suma importância.

Trabalhar com esse livro, no entanto, acarretou problemas metodológicos. Ele não podia ser classificado nem como Literatura, nem como História, como evidenciamos no capítulo I, fazendo com que os historiadores o utilizassem de modos diversos: alguns preocupados em “depurar” as verdades da ficção, sobre as histórias dos mesmos; outros explorando essas histórias, inclusive em sua ficcionalidade, para melhor tecer seus argumentos. Essa dificuldade de classificar o livro de Johnson, ou mesmo de decidir o modo como essa fonte deveria ser utilizada nos permitiu perceber uma ruptura. A Literatura e a História, como as compreendemos atualmente, surgem a partir do que Rancière chama de Revolução estética, que vem romper com o regime representativo sob o qual o livro de Johnson foi escrito, dentro de uma perspectiva retórica.

Voltar nossos olhares para os livros de Campbell e Clowes sobre a Marinha Real Britânica, produzidos no que chamamos “silêncio historiográfico” com relação às histórias dos

piratas, nos permitiu perceber que, para além do livro de Johnson, a circulação das imagens literárias dos piratas também surte efeito nos espaços reservados aos piratas nos livros sobre a Marinha. O que pode ser percebido principalmente no livro de Clowes. Outra questão que nos chamou atenção quando nos dedicamos ao estudo de tais livros, foram as mudanças nos modos da escrita da História a partir da Revolução estética que se estendem até as produções mais recentes. Um movimento que aproxima, aos poucos, a Literatura da História por meio dos recursos de escrita (de Michelet à Rediker, até a contemporaneidade), ao mesmo tempo que, por vezes, alguns historiadores tentam estabelecer uma linha divisória entre os fatos e as ficções, entre a História e a mesma Literatura que fornece elementos para que ela se diga científica, a partir do que chamamos uma *poética do saber*.

Percebemos que as artes e a História se encontram de diversas formas durante o percurso de criação e circulação das imagens dos piratas e da pirataria desde seu surgimento até os dias atuais. Sendo assim, tentamos perceber como esse encontro se dá a partir dos filmes da bem-sucedida franquia *Piratas do Caribe*. Pensar essa série de filmes em suas relações com sua historicidade, que entendemos ser a do regime estético, permitiu-nos ver caminhos diversos pelos quais a história desses sujeitos tem sido recontada atualmente. Permitiu percebermos as diversas relações entre as linhas de temporalidades que se cruzam: a temporalidade em que viveram os “piratas do caribe”, aquela em que suas imagens circulam pela literatura, aquela que serve de base para que os atores construam seus piratas (como uma estrela de rock), ou ainda, aquela em que enquanto uns historiadores também se permitem reescrever as histórias dos piratas outros ainda não entenderam que nem todos que contam essas histórias estão preocupados em traçar uma linha entre realidade e ficção.

Entendemos, enfim, que a História, a Literatura e o cinema – cada um a seu modo e com suas diferenças dentro do mesmo campo – ao construírem as imagens dos piratas e da pirataria nos fornecem diversos caminhos que podem ser trilhados para compreender a historicidade das mesmas. O caminho trilhado neste trabalho foi aquele que encontramos para problematizar um pouco a *relação* entre as *imagens ficcionais* e as *imagens historiográficas dos piratas*, construído a partir de algumas renúncias, de difíceis escolhas, que fez com que percebêssemos que essa distinção seja menos produtiva para nós, do que *pensar nas imagens dos piratas em sua historicidade*, sejam elas quais forem.

REFERÊNCIAS

- *Bibliografia*

- ARISTÓTELES.** **Retórica.** Tradução de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.
- BALZAC, H. de.** **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida privada. v. 1.; 3. ed. São Paulo: Globo, 2012.
- _____. **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida privada. v. 2.; 3. ed. São Paulo: Globo, 2012.
- BARTHES, R.** **Aula.** 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BRAIT, B.** **A personagem.** São Paulo: Ática, 2000.
- BURL, A.** **Black Party:** Bartholomew Roberts and his pirate crew 1718-1723. Stroud, Gloucestershire: The History Press, 2013.
- CAMPBELL, J.** **Naval History of Great Britain,** including the History and Lives of the British Admirals. London: Piccadilly, 1813. 8 v. Disponíveis em:
<https://archive.org/search.php?query=Naval%20History%20Campbell>. Acesso em 17 out. 2015.
- CLOWES, Wm. L.** **The Royal Navy, a history -** From the earliest times to the present. 7 v. London: Sampson Low, Marston and Company, 1898. Disponíveis em:
<https://archive.org/search.php?query=clowes%2C%20w.%201.%20the%20royal%20navy%20AND%20mediatype%3Atexts>. Acesso em: 17 out. 2015.
- CORDINGLY, D.** **Under the Black Flag,** the romance and the reality of life among the pirates. New York: Random House Trade, 2006.
- DEFOE, D.** **The King of Pirates:** Being na Acoount of the Famous Enterprises of Captain Avery, the Mock King of Madagascar. November, 2011. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/37992/37992-h/37992-h.htm>>. Acesso em: 30 dez. 2015. (eBook disponibilizado pelo projeto Gutenberg)
- _____. **An Account of the Conduct and Proceedings of the late John Gow alias Smith,** Captain of the late Pirates, Executet for Murther and Piracy. Disponível em:
https://ia802702.us.archive.org/16/items/accountofconduct00defo/accountofconduct00defo_bw.pdf. Acesso em 30 dez. 2015.
- DICKENS, C.** **Oliver Twist.** São Paulo: Hedra, 2002. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/traducao/matr03.pdf>>. Acesso em 31 dez. 2015. (eBook)
- DIENER, S.** Modes of fictionality in the Works of Daniel Defoe and Captain Charles Johnson. **UK Berkeley Liberry.** Spring, 2015. Disponível em: <<http://escholarship.org/uc/item/6dn3x075>>. Acesso em: 22 dez. 2015.

- EARLE, P. **The Pirate Wars**. New York: St. Martin's Press, 2013.
- ECO, U. Alguns comentários sobre os personagens de ficção. In: _____. **Confissões de um jovem romancista**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. (eBook)
- FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. December, 2003. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu002413.pdf>>. Acesso em: 31 dez. 2015. (eBook disponibilizado pelo projeto Gutenberg)
- GOMES, P. E. S. A personagem cinematográfica. In: CÂNDIDO, A. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HARTOG, F. **O espelho de Heródoto**, ensaio sobre à representação do outro. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- HOBSBAWM, E. **Sobre história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HUGO, V. **Os miseráveis**. Centaur Editions, 2013. Disponível em: <[http://baixar-download.jegueajato.com/Victor%20Hugo/Os%20Miseraveis%20\(655\)/Os%20Miseraveis%20-%20Victor%20Hugo.pdf](http://baixar-download.jegueajato.com/Victor%20Hugo/Os%20Miseraveis%20(655)/Os%20Miseraveis%20-%20Victor%20Hugo.pdf)>. Acesso em 31 dez. 2015. (eBook)
- JOHNSON, C. **Uma história geral dos roubos e crimes de piratas famosos**: a política interna, a disciplina de bordo, as façanhas e aventuras de 19 criminosos célebres da era de ouro da pirataria (1717-1724). Tradução de E. San Martin. Porto Alegre: Artes de Ofícios 2003.
- JOLY, F. D. **Libertate opus est**. Escravidão, Manumissão e Cidadania à Época de Nero (54-68 d.C.). Curitiba: Editora Progressiva, 2010.
- _____. O principado de Nero na historiografia antiga e moderna. In: _____. **Libertate opus est**. Escravidão, Manumissão e Cidadania à Época de Nero (54-68 d.C.). Curitiba: Editora Progressiva, 2010, p. 81-100.
- _____. Suetônio e a tradição historiográfica senatorial: uma leitura da Vida de Nero. **História**, São Paulo, v. 24, Nº. 2, p. 111-127, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v24n2/a05v24n2>>. Acesso em: 3 set. 2015.
- KAUFMAN, H. A metaficção historiográfica de José Saramago. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 120, p. 124-136, abr./jun. 1991.
- LORD BYRON. The Corsair: A Tale. In: _____. **The Works Of Lord Byron**. v. 3. Ernest Hartley Coleridge, June, 2007, p. 217-301. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/21811/21811-h/21811-h.htm#Page_305>. Acesso em: 30 dez. 2015. (eBook disponibilizado pelo projeto Gutenberg)
- MAXWELL, K. **Chocolate, piratas e outros malandros**: ensaios tropicais. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- MEIKLE, D. **Johnny Depp**: A kind of Illusion. London: Reynolds & Hearn Ltd., 2009.

PARKER, M. Pirate Utopianism. In: _____. **Alternative business:** outlaws, crime and culture. London: Routledge, 2012.

POE, E. A. The gold bug. In: _____ **The collected works of Edgar Allan Poe.** Ware: Wordsworth Editions, 2009.

RANCIÈRE, J. (1994) A poética do saber: Sobre *Os nomes da História*. **Urdimento**, Santa Catarina, v. 1. n. 15, p. 33-43, out. 2010.

_____. A comunidade estética. In: **Revista Poiésis**, n. 17, p. 169-187, jul. de 2011. Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis17/Poiesis_17_TRAD_Comunidade.pdf>. Acesso em 25 de nov. 2014.

_____. **A fábula cinematográfica.** Campinas: Papirus, 2013.

_____. **A partilha do sensível:** estética e política. São Paulo: EXO experimental org., Ed. 34, 2005.

_____. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, M. (org.) **História, verdade e tempo.** Chapecó: Argos, 2011.

_____. **O destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **O espectador emancipado.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. O que significa “Estética”. Tradução de P. Cabral. **Projeto Ymago**, 2011. Disponível em: <<http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2>>. Acesso em: 14 maio 2015.

_____. On the Battlefield: Tolstoy, Literature, History. In: _____. **The Politics of Literature:** Cambridge, UK: Polity Press, 2011.

_____. **Os nomes da história:** Ensaio de poética do saber. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994.

_____. **Políticas da Escrita.** Editora 34: Rio de Janeiro, 1995.

REDIKER, M. **Villains of All Nations:** Atlantic Pirates in the Golden Age. Boston: Beacon Press, 2011.

RITCHIE, R. Living with pirates, **Rethinking History:** The Journal of Theory and Practice, 2009, 13:3, 411-418, DOI: 10.1080/13642520903091183. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/13642520903091183>>. Acesso em 22 abr. 2015.

SCOTT, W. **The Pirate.** Andrew Lang Edition, March, 2013. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/42389/42389-h/42389-h.htm#FNanchor_6_7>. Acesso em: 30 dez. 2015. (eBook disponibilizado pelo projeto Gutenberg)

STEVENSON, R. L. **A Ilha do Tesouro.** Versão online disponibilizada gratuitamente pela Equipe Digital Source. Disponível em:
 <<http://www.coedup.com.br/anterior/Robert%20Louis%20Stevenson%20%20A%20ilha%20do%20tesouro.pdf>>. Acesso em 19 ago. 2015.

WOOD, J. Personagem. In: _____. **Como funciona a ficção.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

- *Entrevistas*

Entrevista disponível no youtube.com sob o título **Johnny Depp in Becoming Captain Jack.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xsInvQ2gFLM>>. Acesso em: 18 nov. 2014.

Entrevista que também pode ser acessada no youtube.com sob o título **Pirates of the Caribbean: Johnny Depp "Jack Sparrow" Exclusive Interview Part 1 of 2.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UdK4GwHQkMw>>. Acesso em 18 nov. 2014.

- *Filmes*

ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS. Direção de: Tim Burton. EUA: Walt Disney Pictures, 2010. 1 filme (108 min), son., color.

O CAPITÃO BLOOD. Direção: Michael Curtiz. EUA: Warner Bros., 1935. 1 filme (119 min), son., p&b.

EDWARD MÃOS DE TESOURA. Direção: Tim Burton. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation, 1990. 1 filme (105 min), son., color.

ERA UMA VEZ NO MÉXICO. Direção de: Robert Rodriguez. EUA: Columbia Pictures Corporation, 2003. 1 filme (102 min), son., color.

A FANTÁSTICA FÁBRICA DE CHOCOLATE. Direção de: Tim Burton. EUA, Reino Unido e Austrália: Warner Bros., 2005. 1 filme (115 min), son., color.

A JANELA SECRETA. Direção de: David Koepp. EUA: Grand Slam Productions e Columbia Pictures Corporation, 2004. 1 filme (96 min), son., color.

A LENDA DO CAVALEIRO SEM CABEÇA. Direção: Tim Burton. EUA e Alemanha: Paramount Pictures, 1999. 1 filme (105 min), son., color.

A PRINCESA E O PIRATA. Direção: David Butler. EUA: Samuel Goldwyn Company, 1944. 1 filme (94 min), son., color.

O PIRATA NEGRO. Direção: Albert Parker. EUA: Elton Corporation, 1926. 1 filme (94 min), mudo, p&b.

O PIRATA. Direção: Vincente Minnelli. EUA: MGM, 1948. 1 filme (102 min), son., color.

PIRATAS DO CARIBE: O baú da morte. Direção de Gore Verbinsky. Walt Disney, 2006. 2 DVDs (151 min), NTSC, son., color.

PIRATAS DO CARIBE: A maldição do Pérola Negra. Direção de Gore Verbinsky. Walt Disney, 2003. 2 DVDs (143 min), NTSC, son., color.

PIRATAS DO CARIBE: Navegando em águas misteriosas. Direção Rob Marshal. Walt Disney, 2011. (116 min), NTSC, son., color.

PIRATAS DO CARIBE: No fim do mundo. Direção de Gore Verbinsky. Walt Disney, 2007. 2 DVDs (168 min), NTSC, son., color.